



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Escola Superior de Dança

ADAMASTOR

Processo de Criação Coreográfica

Ricardo Rodrigues Ambrózio

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 área de especialização em Coreografia

outubro 2024



**ESCOLA
SUPERIOR
DE DANÇA**

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

Escola Superior de Dança

ADAMASTOR

Processo de Criação Coreográfica

Ricardo Rodrigues Ambrózio

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 área de especialização em Coreografia

outubro 2024

Agradecimentos

Os agradecimentos são tantos que este trabalho pertence muito mais a outros que a mim mesmo.

Sem o apoio da minha companheira Martina Ambrózio e nossos pequenos Adamastores, Jonathan e Magnus este trabalho teria sido impossível e vazio de sentido.

À Maria Antonieta Rodrigues por todo o suporte dado e por ser inspiração sobre ultrapassar barreiras e fazer do impossível possível.

A Eddy Becquart e Jorge Campos por insistirem no término de mais essa etapa, mesmo quando eu não me achava capaz.

Ao Jorge do Carmo pelas palavras de conforto em momentos de tempestade, e disponibilidade em capturar partes do processo.

Obrigado à Andréia Azevedo por ter sido o meu porto seguro no mar revolto que me afogava de dentro para fora.

Obrigado ao Gonçalo Lobato por estar sempre ao meu lado, mesmo quando não estás.

Obrigado ao meu orientador professor Doutor João Fernandes pelo espaço, paciência, compreensão e confiança.

Resumo

Este relatório de projeto apresenta uma análise crítica e reflexiva do processo criativo da peça coreográfica 'Adamastor', desenvolvida para a companhia jovem GAPP (Grupo de Artes Performativas da Performact) em 2022/2023, com estreia no Acker Stadt Palast em Berlim. A investigação artística emergiu da observação sistemática das diferenças geracionais no contexto da dança contemporânea, particularmente no que concerne às questões de resiliência e perseverança, utilizando como dispositivo dramático a figura mitológica do Adamastor, extraída d'Os Lusíadas de Luís de Camões.

O processo criativo fundamentou-se em três pilares metodológicos: abordagens colaborativas, improvisação estruturada e transmissão direta de movimento, visando o desenvolvimento de uma dramaturgia não-linear que mantivesse coerência narrativa. A pesquisa coreográfica envolveu a construção de personagens através de um processo de hibridização entre referências literárias, mitológicas e experiências pessoais dos intérpretes, resultando numa obra interdisciplinar que integra elementos de teatro, vídeo e dança contemporânea.

O relatório examina criticamente os múltiplos desafios enfrentados durante o processo, desde questões logísticas e orçamentais até complexidades artísticas e conceituais, incluindo as problemáticas inerentes à implementação de uma companhia jovem e as tensões dialéticas entre ideais artísticos e realidades práticas. A documentação e análise deste processo contribuem significativamente para o corpo de conhecimento sobre metodologias de criação em dança contemporânea, particularmente no que diz respeito à função do coreógrafo-intérprete no atual panorama artístico e à formação de jovens bailarinos.

Palavras-chave: Coreografia; Dança contemporânea; Processo coreográfico; Dramaturgia não-linear; Adamastor

Abstract

This project report presents a critical and reflexive analysis of the creative process of the choreographic piece 'Adamastor', developed for the young company GAPP (Performact Performing Arts Group) in 2022/2023, which premiered at Acker Stadt Palast in Berlin. The artistic investigation emerged from the systematic observation of generational differences in the context of contemporary dance, particularly concerning issues of resilience and perseverance, using as a dramaturgical device the mythological figure of Adamastor, extracted from Luís de Camões' *Os Lusíadas*.

The creative process was founded on three methodological pillars: collaborative approaches, structured improvisation, and direct movement transmission, aiming to develop a non-linear dramaturgy that maintained narrative coherence. The choreographic research involved character construction through a hybridization process between literary and mythological references and the performers' personal experiences, resulting in an interdisciplinary work that integrates elements of theater, video, and contemporary dance.

The report critically examines the multiple challenges faced during the process, from logistical and budgetary issues to artistic and conceptual complexities, including the inherent problems in implementing a young company and the dialectical tensions between artistic ideals and practical realities. The documentation and analysis of this process contribute significantly to the body of knowledge about creative methodologies in contemporary dance, particularly regarding the role of the choreographer-performer in the current artistic landscape and the training of young dancers.

Keywords: Choreography; Contemporary dance; Choreographic process; Non-linear dramaturgy; Adamastor

Índice

Página

Agradecimentos	i
Resumo	ii
Abstract	iii
Índice	iv-v
Introdução	1-3
Capítulo I – Enquadramento Geral	4
1.1 Enquadramento no Tecido Artístico Profissional	4-6
1.2 Motivação	6-7
1.3 Objetivos	7
1.3.1 Objetivos Gerais	7
1.3.2 Objetivos Específicos	8
1.4 Ficha Técnica e Artística	8-9
Capítulo II - Enquadramento teórico	10
2.1 Dança Contemporânea	10-14
2.1.1 A relação com os elementos teatrais	15
2.2 Criação Coreográfica Contemporânea.	15-19
2.3.1 Métodos e Processos de Criação	19
2.3.1.1 Pesquisa de Movimento	19-26
2.3.1.2 A definição da Temática	26-28
2.3.1.3 A composição e a análise dos materiais	28-33
2.4 Dramaturgia em Dança.	33-35
2.4.1 Dramaturgia não cronológica ou narrativa não linear	35-36
2.4.2 Criação da Personagem	36-37
Capítulo III – O processo de criação de Adamastor	38
3.1 Motivos e propósitos para a criação	38-40
3.2 A pesquisa conceptual e os estímulos para a criação	40-41
3.3 A escolha dos intérpretes	41-42
3.4 Processo de pesquisa dos materiais de movimento	42-44
3.4.1 O processo de criação das personagens	44-46
3.5 O processo de composição dos materiais coreográficos	46-52
3.6 Os outros elementos do espetáculo	52
3.6.1 Cenografia	52-53
3.6.2 Ambiente Musical	53-54
3.6.3 Figurinos	54-55

3.7 O processo continua após estreia	55-56
Capítulo IV - Breve Análise da Obra.	57
4.1 - Prólogo	57-58
4.2 - Cena 1: O desmoronar dos promontórios	58-59
4.3 - Cena 2: A maré	59-60
4.4 - Cena 3: A seia	60-61
4.5 - Cena 4: “Desafogamento”	61
4.6 - Cena 5: Terra à vista	62
4.7 - Epílogo	62-63
Conclusão	64-66
Referências Bibliográficas	67-72
ANEXOS	I
Anexo A	II-VI
Anexo B	VII-X
Anexo C	XI

Introdução

O presente relatório é uma reflexão sobre o processo criativo da peça coreográfica 'Adamastor', de Ricardo Ambrózio para a companhia jovem GAPP (Grupo de Artes Performativas da Performact) em 2022/2023, que estreou no dia 3/2/2023 no Acker Stadt Palast, em Berlim. Esta reflexão visa uma análise do processo de pré-produção, preparação, execução e pós-produção da peça, espelhando assim a minha figura de coreógrafo, intérprete e pessoa em geral. A partir de uma pesquisa sobre resiliência, a peça 'Adamastor' surge como reflexo dos tempos contemporâneos e uma dita geração perdida em um oceano de opções.

Envoltos pela pesquisa de estruturas dramáticas de narrativa abstrata e não cronológicas, e da criação e incorporação de movimentos oriundos da construção de personagens que viriam a ser uma amálgama entre referências literárias, mitológicas e referências pessoais dos próprios intérpretes, 'Adamastor' tornou-se a representação somática de resiliência em dramaturgias próprias que coexistem em paralelo. "*Hard times create strong men, strong men create good times, good times create weak men, and weak men create hard times.*" Hopf, G. M. (2016). Ao observar o meu processo pessoal, atesto que o mesmo tem sido um exercício entre rigidez e gentileza, exigência e fluidez, constância e descanso, e apesar disso, ainda assim continuo a defender que progredir é dar um passo além do seu próprio limite.

"Adamastor" é uma peça que parte do estímulo: a imagem do gigante da mitologia, Adamastor, que retratado na obra "Os Lusíadas" de Luís de Camões, se tornou um símbolo de grandiosidade, perseverança e das vitórias lusitanas sobre os obstáculos e mares durante a expansão marítima entre os séculos XV e XVII.

O interesse sobre esta figura mitológica e a multiplicidade de significados imbuídos no mesmo, veio como reflexo de um confronto de gerações e valores na formação artística e técnica em dança contemporânea com a qual me tenho deparado. Uma vez que ao lecionar e ter dirigido artística e pedagogicamente eventos e formações na área, deparo-me com gerações mais novas que possuem limites físicos e psicológicos diferentes aos das gerações anteriores. Estes geram ruído na comunicação entre docente e discente tornando o progresso e consistência dos processos de transmissão, pesquisa e composição menos eficazes. Estes limites apresentam-se na falta de persistência para adquirir e domínio de uma nova habilidade, uma quase que aversão pela repetição, o que provoca a falta de consistência, diversidade e desenvolvimento de um mesmo tema ou habilidade. Quanto ao limite físico, numa primeira análise, a falta de repetição atua diretamente na falta de resistência cardiorrespiratória e muscular. Observei também que a percepção da sensação

de desconforto e dor se torna muito próxima e não se projeta em médio ou longo termo. Ou seja, os resultados são imediatos ou o momento de desconforto se torna negativo e refutado pelo intérprete sendo assimilado como puramente dor, e não um passo no processo de acesso de algo mais, ou algo novo.

A iniciativa de pesquisar sobre a temática acima abordada, e tomar este passo em direção a formação de uma companhia jovem são o reflexo resultante dos meus últimos 10 anos ensinando no ensino superior internacional AP University of applied sciences and arts Antwerp (Antuérpia, Bélgica), Fontys dance arts in context (Tilburg, Holanda) e Salzburg Experimental Academy of Dance (Salzburgo, Áustria), workshops e cursos para profissionais e/ou profissionais em formação e dos trabalhos comissionados para os quais fui convidado. No âmbito da práxis pedagógica, faz-se necessário investigar as metodologias comunicacionais que propiciem um equilíbrio entre a formalidade institucional e a aproximação interpessoal, visando simultaneamente preservar o rigor técnico-científico e estabelecer vínculos didáticos efetivos. Esta dialética busca transcender tanto o distanciamento hierárquico excessivo quanto a supervalorização de aspectos subjetivos, mantendo como paradigma norteador a excelência na transmissão e construção do conhecimento.

Partindo do ponto de vista artístico, existiram, simultaneamente, pontos em que toquei em obras anteriores como por exemplo: a perseverança quase ao ponto obsessivo, o desafio e quebra de limites, físicos e psicológicos, e a epistemologia dos gestos e relações entre dois corpos e espaço, que quis aprofundar nesta criação. Apesar de trabalhar num sistema colaborativo com os intérpretes para gerar materiais de movimento, procuro “cristalizar” minha assinatura na dramaturgia de movimento, com elementos que resultam da minha pesquisa e formação nos últimos anos como os que advêm da *acrodance*; diferentes técnicas de chão; *breakdance*; *capoeira* e *acrobacia*; trabalho de *partnering* fluido e intrincado derivado de ações narrativas, simples e de intenção clara.

Quanto a dramaturgia, um desafio adicional se apresentava, visto que havia um desejo claro que esta surgisse de forma narrativa não cronológica, mas mesmo assim sendo conexa e lógica. Algo que era muito claro no território dos meus desejos, mas que teriam de ser concretizadas através de as ferramentas que me colocaram à prova para chegar ao resultado desejado.

Os intérpretes confrontados com os seus medos e dúvidas, convidam o público para uma jornada que fala sobre mudanças da vida, resistência e superação, que visa encorajar à mudança do curso deste navio que são os dias de hoje. Os intérpretes convidados para esta criação, apesar de diferentes nacionalidades e contextos sócio económicos, possuem em comum, além de suas capacidades técnicas e como intérpretes, o estar diante de

momentos de mudanças em suas vidas pessoais e profissionais, e acima de tudo demonstram uma perseverança, força de vontade e atitude desbravadora à altura de confrontarem os desafios que tais processos os apresentarão.

Para concluir a introdução deste relatório de projeto, é importante destacar sua estrutura geral. O relatório está organizado em quatro capítulos principais. O Capítulo I apresenta o enquadramento geral do projeto, abordando seu posicionamento no tecido artístico profissional, as motivações que impulsionaram sua concepção, assim como os objetivos gerais e específicos estabelecidos. Adicionalmente, é fornecida a ficha técnica e artística da obra. O Capítulo II contextualiza teoricamente a criação coreográfica contemporânea, explorando conceitos relevantes como a diversidade na dança contemporânea, os métodos e processos de criação, bem como as questões dramáticas que permeiam a obra. O Capítulo III detalha o processo de criação de "Adamastor", abrangendo desde os motivos e propósitos iniciais até a composição final dos materiais coreográficos, cenográficos, musicais e figurinos. O Capítulo IV apresenta uma breve análise da obra, descrevendo e interpretando criticamente as principais cenas que compõem a peça coreográfica. Por fim, a Conclusão visa captar em suma os aprendizados, objetivos e consequências deste processo de criação. Essa estrutura visa fornecer uma compreensão abrangente do projeto, desde seus fundamentos conceituais até sua materialização final em cena, permitindo uma análise detalhada do processo criativo e de suas principais realizações e desafios.

Capítulo I – Enquadramento Geral

1.1 Enquadramento no Tecido Artístico Profissional

A criação coreográfica “Adamastor” é a primeira produção coreográfica realizada pela jovem companhia GAPP (Grupo de Artes Performativas da Performact). Para contextualizar adequadamente esta iniciativa, é imperativo recorrer à minha trajetória artística, bem como à formação proporcionada pela Performact.

Como bailarino e coreógrafo com raízes luso-brasileiras, mudei-me para Portugal em 2004 para realizar a Licenciatura em Dança na Escola Superior de Dança, em Lisboa. No entanto, não concluí a licenciatura, pois, no segundo ano, já estava inserido no meio profissional da dança em Portugal, o que resultou numa incompatibilidade entre as agendas profissional e académica. As minhas origens nas práticas de movimento incluem o hip hop, breakdance e artes marciais, abordagens intimamente ligadas à prática e ao instinto. Apesar de ter incorporado outras técnicas ao longo dos anos nas minhas práticas como bailarino, professor e coreógrafo, mantenho a prática somática e a audição aos instintos mais primitivos como elementos essenciais. Minha trajetória profissional fundamenta-se substancialmente na práxis artística, abrangendo as dimensões performativa, pedagógica e coreográfica. A observação sistemática em eventos académicos evidenciou que, apesar da excelência do corpo discente e docente, as estruturas institucionais vigentes apresentavam limitações significativas quanto à personalização metodológica e à preparação para as demandas mercadológicas da profissão, seja por restrições orçamentárias ou burocráticas.

Este diagnóstico conduziu à concepção e implementação da Performact, em colaboração com Gonçalo Lobato e Martina Ambrózio. A instituição constitui-se como um programa bienal intensivo de formação em interpretação e coreografia em dança contemporânea. Por sua natureza privada, o programa possibilita maior flexibilidade curricular, seleção criteriosa do corpo docente que esteve ou está ativo no mercado e adequação programática, priorizando uma abordagem que dialogue diretamente com as exigências contemporâneas do mercado artístico profissional.

Após seis anos na direção da Performact, constatou-se que, embora o programa houvesse alcançado e superado seus objetivos pedagógicos na formação de artistas, evidenciou-se uma lacuna significativa entre a conclusão da formação e a inserção efetiva no mercado artístico de excelência. Esta análise fundamentou a concepção e implementação da GAPP, uma companhia jovem estruturada para proporcionar experiências profissionais essenciais à transição dos artistas recém-formados para o circuito profissional de elite.

A peça “Adamastor” foi o primeiro projeto do GAPP, apoiado pela Câmara Municipal de Torres Vedras dentro do programa de apoio à criação, com apresentações no Acker Stadt Palast (Berlim, Alemanha), Teatro-Cine de Torres Vedras, no Festival Tomar a Dança e no Teatro Virgínia em Torres Novas. O processo criativo contou com residências coreográficas na Performact, Estúdios Victor Cordón e Acker Stadt Palast.

Uma das condicionantes para o grupo de intérpretes de “Adamastor”, segundo a meta da GAPP, era o cruzamento entre intérpretes experientes e recém-formados, que abordassem questões relacionadas a momentos de dúvidas e dificuldades ao seguir suas escolhas, transpondo essas experiências em suas interpretações, sejam elas de movimento ou teatrais . Como um dos fundadores e diretores da Performact, curso de formação intensiva em interpretação e criação em dança contemporânea, a residência coreográfica inicial foi realizada nas instalações da mesma, permitindo a experimentação com materiais, figurinos e elementos cenográficos. Apesar das interrupções causadas por questões relacionadas à formação e meu cargo como diretor ter feito o processo pouco estável, ainda assim começar em um ambiente familiar à maioria se tornou produtivo. Posteriormente, trabalhamos duas semanas em tempo integral nos Estúdios Victor Córdon, onde o núcleo da peça se desenvolveu. Enfrentamos problemas logísticos e adaptações de última hora devido à impossibilidade de uma intérprete participar da estreia, o que exigiu uma substituição.

Os Estúdios Victor Córdon, uma plataforma criativa pertencente ao OPART, apoiam a comunidade artística independente, oferecendo um espaço que responde às necessidades presentes com um olhar atento ao futuro. A minha relação com os Estúdios Victor Cordon remonta há vários anos, durante os quais fui apoiado com residências para outras criações e como professor habitual da prática diária para profissionais. As duas semanas de residência artística nos estúdios, que antecederam a semana de estreia, foram fundamentais, juntamente com o apoio na cedência do estúdio para audição. A localização central dos estúdios, sua visibilidade e representatividade no mercado profissional e de formação facilitou o acesso dos participantes e durante a audição e residência suas instalações amplas e condições técnicas permitiram-nos testar e experimentar o mais próximo possível das condições de palco.

A minha relação com o Acker Stadt Palast, um espaço dedicado à dança contemporânea e à música, começou em 2017. Desde então, várias colaborações se seguiram, estabelecendo uma relação de confiança e parceria que fez do espaço a opção ideal para a estreia de “Adamastor”. Também como um espaço intimista, Acker Stadt Palast forneceu a atmosfera certa para este trabalho. Situado no coração de Berlim, o Acker Stadt Palast tem programado o meu trabalho com certa regularidade, fazendo assim possível a candidatura para fundos de pesquisa e criação. Do ponto de vista da produção, o projeto foi

concebido e executado com recursos mínimos, devido aos fundos e à equipe de produção reduzidos. No entanto, considero que a base para uma companhia jovem foi bem estabelecida, sendo necessária a continuidade para que o projeto alcance seu pleno potencial.

1.2 Motivação

A conceção e desenvolvimento da peça de dança contemporânea "Adamastor" foram impulsionados por três motivações principais, cada uma delas contribuindo de forma significativa para a estrutura e a essência da obra.

Primeiramente, o fascínio pela figura enigmática do Adamastor, extraída da obra-prima da literatura portuguesa "Os Lusíadas" de Luís de Camões, serviu como ponto de partida para a criação. A complexidade e a riqueza simbólica desta personagem oferecem um terreno fértil para a exploração artística. Como observa Macedo (2013), "O Adamastor camoniano é uma figura de múltiplas camadas, incorporando elementos mitológicos, históricos e psicológicos que continuam a intrigar leitores e estudiosos" (p. 45). Esta multiplicidade de interpretações possíveis apresentou-se como um desafio estimulante para a tradução da narrativa literária para a linguagem do movimento e da dança contemporânea. A segunda motivação fundamental foi o desejo de desafiar um grupo de jovens profissionais a participar de uma criação profissional. Este aspeto do projeto alinha-se com as observações de Butterworth (2004, p. 78)) sobre a importância de proporcionar oportunidades de desenvolvimento profissional para bailarinos em início de carreira: "*The engagement in professional creative processes is crucial for the artistic and technical growth of emerging dancers*". Através desta colaboração, buscou-se não apenas criar uma obra de arte, mas também fomentar o desenvolvimento profissional e artístico dos participantes.

Durante minha atuação como docente em *workshops* internacionais e universidades, deparei-me com sistemas educacionais que preparavam os alunos, artistas em formação, para contextos ideais, mas com pouco ou nenhum contato com diferentes áreas da profissão, excluindo outras saídas profissionais na área além dos ideais como bailarino ou coreógrafo e ignorando as dificuldades reais enfrentadas pelos artistas em início de carreira. Diante dessa situação, surgiu a oportunidade e o desafio de estruturar um novo programa pedagógico, mais alinhado às necessidades das práticas profissionais e capaz de maximizar os potenciais profissionais e artísticos em áreas correlatas. Este novo programa teve início em 2016, em Torres Vedras, como um projeto colaborativo entre as associações Ilú Dança Teatro de Intervenção Urbana e a *Untamed Productions*. Após sete anos de funcionamento, foi identificada a necessidade de promover oportunidades de trabalho no mercado para alunos recém-formados, considerando que a maioria das companhias só convida para

audições artistas com, no mínimo, três anos de experiência profissional. Para colmatar essa lacuna, criou-se o GAPP, inicialmente como um projeto remunerado, mas com a ambição de se tornar uma companhia fixa para um grupo de alunos recém-formados de diferentes instituições, proporcionando-lhes suporte financeiro e experiência profissional para uma transição mais fluida entre a formação e o mercado de trabalho.

Por fim, a terceira motivação centrou-se na exploração das possibilidades de uma dramaturgia não linear e de narrativa abstrata na dança contemporânea. Esta abordagem alinha-se com as tendências contemporâneas na coreografia, como destacado por Foster (2021, p. 123): "A dramaturgia não linear na dança contemporânea oferece novas possibilidades de expressão e interpretação, desafiando as expectativas convencionais de narrativa". Esta abordagem permitiu ainda, uma exploração mais livre e associativa do tema, facilitando a criação de uma obra que vai além da mera representação literal do mito do Adamastor.

Estas três motivações - o fascínio pelo Adamastor camoniano, o desafio profissional para jovens artistas, e a exploração de uma dramaturgia não linear - formaram a base conceitual e prática para a criação da peça "Adamastor". Juntas, elas proporcionaram um *framework* rico e multifacetado para o desenvolvimento de uma obra de dança contemporânea que busca dialogar com a tradição literária portuguesa, ao mesmo tempo em que explora novas fronteiras na expressão coreográfica.

1.3 Objetivos

Para o desenvolvimento deste projeto estabeleci objetivos práticos e artísticos, que surgiram de forma muito intuitiva desde o seu início. Sem dúvida que a idealização, o desenvolvimento, e os imprevistos, no decorrer do processo, foram moldando e adaptando objetivos, de forma a ser possível cumprir com as metas e colmatar lacunas na produção executiva, artísticas e imprevistos pessoais.

1.3.1 Objetivos Gerais

- Criar uma peça coreográfica partindo da figura mitológica Adamastor, retratado em "Os Lusíadas" de Camões;
- Iniciar o projeto piloto para o desenvolvimento de uma companhia jovem de dança contemporânea em Torres Vedras, Portugal.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Criar a possibilidade de alunos e ex-alunos recém-formados de participarem de um ambiente mais profissional, seja através do modelo de trabalho quanto uma exigência requerida;
- Usar improvisação como método de pesquisa de movimento;
- Usar improvisação como método de pesquisa e criação de texto;
- Pesquisar uma linguagem de movimento definida por movimentos vertiginosos, fluidos e acrobáticos, mas também imbuídos de intenção dramática;
- Desenvolver uma dramaturgia não cronológica, ou narrativa não linear ao longo da peça mantendo a peça em um lugar de leitura entre o narrativo e o abstrato, mas ainda assim clara e conexa;

- Questionar padrões estabelecidos de segurança versus risco artístico
- Criar um ambiente cênico minimalista, mas com elementos suficientes para transportar o público ao espaço lúdico desejado.
- Desenvolver metodologias para transpor barreiras criativas responsavelmente
- Documentar o impacto das decisões limítrofes no resultado artístico

1.4 Ficha Técnica e Artística

Título: Adamastor

Sinopse:

Adamastor é uma peça que nasce da pesquisa dramaturgica sobre formatos narrativos não lineares e da construção de personagens amalgama entre referências literárias e mitológicas do gigante Adamastor, e a identidade de cada intérprete. A peça refletirá sobre as diferenças geracionais e temas como resiliência, escolhas, flexibilidade de identidade e descolonização histórica. Uma narrativa interdisciplinar entre teatro, vídeo e dança contemporânea desafia a gravidade e o senso de realidade.

Direção geral e coreográfica, interpretação: Ricardo Ambrózio

Co-criação e interpretação: Claudio Costa, Clémence Peytoureau , Teodora Vujkov (Lou Anne Daina), Francisca Rodrigues e Ricardo Ambrozio.

Direção Técnica e Desenho de Luz: Gonçalo Lobato

Assistência técnica: Clémence Peytoureau

Trilha sonora: Mixagem de Gonçalo Lobato

Músicas: "se esta rua fosse minha" de Carlos barros

"driftzang" de machinefabriek

"Vloed" de machinefabriek

"Barco negro" de Mariza

"Gente da minha terra" de Mariza

"Journey" de Adamastor (Musica original)

"Serren" de Machine fabriek e Anne Bakker.

Figurinos e cenografia: Ricardo Ambrozio

Apoio: Câmara Municipal de Torres Vedras, Performact, Estúdios Victor Córdon, Acker Stadt Palast, Untamed Productions, Associação Ilú Dança Teatro, Untamed Productions, Teatro-Cine de Torres Vedras.

Capítulo II - Enquadramento teórico

2.1 Dança Contemporânea

“É difícil imaginar hoje a possibilidade de, em algumas páginas, definir o pintor ou a pintura, o artista ou arte da vida moderna, pós-moderna, contemporânea ou como se queira chamar-lhe. Isto é, dirigir-se à actualidade, que sentimos como cada vez mais complexa, e traçar-lhe o retrato, a essa actualidade que temos cada vez mais dificuldade em convocar como realidade, em dizer como experiência, ou sequer configurar como nome”. (Cruz, 2002, p. 63)

Definir a dança contemporânea é uma tarefa desafiadora, dada a sua natureza dinâmica e multifacetada. Como observou Cruz (2002), a complexidade da atualidade torna difícil delinear e caracterizar a arte moderna e contemporânea. Oscar Wilde, em *O Retrato de Dorian Gray*, afirmou que "definir é limitar", o que pode ser perfeitamente aplicado à dança contemporânea, que rompe com as tradições da dança clássica e moderna, focando na intenção e nos movimentos originados no âmagô do coreógrafo e do intérprete.

A dança contemporânea não possui uma origem única, já que suas diversas nuances surgiram em diferentes contextos ao longo do século XX. Conforme destacado por Jowitt (1999, p.8) na introdução de *Fifty Contemporary Choreographers*, a cena da dança contemporânea é tão diversa quanto as noções individuais de contemporaneidade. Assim, torna-se necessário explorar não apenas a evolução histórica, mas também os corpos que, atualmente, operam no espaço performativo; as ruturas temáticas e as formas de abordar universos temáticos. Para além disso é também de realçar os modos de operar no contexto da criação, incluindo direção de intérpretes e a relação entre todos os outros elementos da equipa.

A dança contemporânea, na sua essência, reflete uma quebra significativa com as convenções e estereótipos dos corpos que dominavam o cenário da dança clássica e moderna. Esta transformação é tanto uma resposta quanto um desenvolvimento das práticas performativas anteriores, colocando os corpos dos intérpretes no centro de uma análise comparativa e histórica. Historicamente, a dança clássica, especialmente o *ballet*, tinha um ideal de corpo específico: magro, ágil, com uma musculatura longilínea e flexível, adequado às exigências técnicas rigorosas e estéticas estilizadas. Este padrão foi fortemente influenciado por figuras como Anna Pavlova e Vaslav Nijinsky, cujos físicos se centravam nesses ideais. Com o advento da dança moderna no início do século XX, houve uma mudança significativa. Pioneiros como Isadora Duncan e Martha Graham desafiaram os estereótipos corporais, promovendo uma maior aceitação de corpos variados e focando na

expressão emocional e na conexão com a terra. Duncan, por exemplo, defendia um corpo natural e livre de restrições técnicas, enquanto Graham desenvolveu uma técnica que enfatizava a força e a gravidade, permitindo uma gama mais ampla de tipos corporais. Na dança contemporânea, a diversidade dos corpos dos intérpretes é ainda mais pronunciada. A ausência de um padrão rígido permite que a dança contemporânea celebre a individualidade e a particularidade de cada corpo. Como observa Sally Banes (1994, p.43), "(...) *The dancer's image has been subject to many alterations since the beginning of the nineteenth century(...)*". A comparação entre os corpos na dança contemporânea e os de outros estilos revela a flexibilidade e a inovação inerentes à primeira. No *ballet* clássico, a rigidez dos padrões corporais ainda é prevacente, com uma preferência clara por corpos que podem executar movimentos altamente específicos e esteticamente codificados. Em contraste, a dança contemporânea não apenas permite, mas muitas vezes exige uma variedade de corpos para explorar diferentes narrativas e expressões. Na dança moderna, enquanto houve uma abertura para diferentes corpos, as técnicas ainda impunham certas expectativas físicas. Martha Graham, por exemplo, necessitava de um corpo capaz de realizar sua técnica intensamente física e emocionalmente expressiva. Em contraste, a dança contemporânea vai além, permitindo que intérpretes com diferentes habilidades físicas, incluindo aqueles com deficiências, participem e sejam celebrados.

Steve Paxton, como um dos maiores difusores do *contact improvisation*, enfatizou a importância de cada corpo como um único e válido veículo de expressão artística. O *contact improvisation* não apenas aceita, mas também celebra a diversidade corporal, permitindo que cada intérprete contribua com sua singularidade para a prática. Esta técnica revolucionária demonstra como os corpos podem interagir de maneiras inovadoras, desafiando as convenções tradicionais de peso, balanço e suporte. Grandes nomes como Mary Wigman, Isadora Duncan, Steve Paxton e Rudolf Laban ilustram essa rica diversidade. No entanto, apesar dessas variações, existe um fio condutor que une essas práticas, permitindo-nos categorizá-las dentro do mesmo movimento artístico. O que, então, define essas danças, especialmente a dança contemporânea, como parte de um único movimento artístico? Conforme Martin (1989 p. 8) observou, "(...) o movimento é a experiência física mais elementar da vida humana. Ele não se encontra apenas no movimento funcional vital do pulso e do corpo em sua atividade de manter-se vivo, mas também na expressão de todas as experiências emocionais; e é aqui que reside seu valor para o dançarino. O corpo é o espelho do pensamento". Esta percepção sublinha a importância do movimento não apenas como um meio de expressão, mas como uma manifestação física dos pensamentos e emoções.

Ao tentar definir a dança contemporânea, buscamos identificar semelhanças, diferenças e elementos únicos que a caracterizam. Um exemplo relevante é o *contact improvisation*, descrito por Louppe (2012, p. 11-12) como "(...) a primeira técnica de movimento no contexto da dança de tradição ocidental cuja aprendizagem não depende da existência de um corpo demonstrativo e do seu desenho visual". Embora essa técnica seja utilizada na dança contemporânea, ela não pode ser considerada um parâmetro definitivo, pois nem toda dança contemporânea a incorpora, e sua prática foi assimilada por outros estilos de dança, seja como método de pesquisa ou técnica a ser fundida com outras abordagens. Dessa forma, a dança contemporânea é marcada por um contínuo desenvolvimento e adaptação, refletindo uma diversidade que desafia e redefine as convenções tradicionais, enriquecendo tanto a prática quanto a compreensão dessa forma de arte. Este movimento artístico inclusivo celebra e acolhe diversas formas corporais e capacidades físicas, sublinhando a valorização da individualidade e da expressão pessoal. A dança contemporânea, portanto, se afirma como uma arte dinâmica e transformadora, que evolui em resposta às demandas e aos desafios do presente.

Os modos de operar no contexto da criação coreográfica contemporânea também refletem essa diversidade. A relação entre os membros da equipe criativa - coreógrafos, intérpretes, designers e músicos - é frequentemente colaborativa, reconhecendo e valorizando as contribuições únicas de cada corpo, história e individualidade. Esta abordagem inclusiva não apenas enriquece o processo criativo, mas também desafia e expande as fronteiras do que a dança pode ser. Como destaca Foster (1996), "(...) a dança contemporânea redefine a relação entre o corpo e a identidade, permitindo que os intérpretes explorem e expressem suas experiências individuais e coletivas". Esta redefinição é visível em companhias como a Candoco Dance Company, ou na coreografia "Corpo Clandestino" de Victor Hugo Pontes, que integram bailarinos com e sem deficiência, exemplificando a inclusão e a celebração da diversidade corporal na dança contemporânea.

Em conclusão, os corpos dos intérpretes de dança contemporânea simbolizam uma evolução contínua, divergindo significativamente dos padrões históricos da dança clássica e moderna. Historicamente, a dança clássica, especialmente o *ballet*, impunha rígidos padrões físicos aos seus intérpretes, exigindo corpos delgados, flexíveis e de certa altura, para alcançar uma estética de leveza e simetria. Por outro lado, a dança moderna começou a desafiar essas normas, introduzindo maior expressividade e variação física, mas ainda assim mantendo certos padrões de aptidão física e técnica.

A diversidade observada nos corpos dos intérpretes de dança contemporânea não apenas desafia, mas redefine as convenções tradicionais, enriquecendo tanto a prática quanto a compreensão da dança contemporânea. De acordo com Kassing (2017), a dança

contemporânea celebra uma ampla gama de corpos, reconhecendo que cada intérprete traz uma singularidade que enriquece a arte. Esta aceitação é visível em companhias de dança contemporânea como a "DV8 Physical Theatre" e a "Bill T. Jones/Arnie Zane Company", que intencionalmente incluem bailarinos com variadas formas corporais e habilidades, refletindo uma verdadeira democratização da dança.

Este movimento artístico inclusivo, que celebra e acolhe diversas formas corporais e capacidades físicas, sublinha a valorização da individualidade e da expressão pessoal. Como afirmado por Foster (2021), a dança contemporânea rejeita a ideia de um corpo ideal único, ao invés disso, abraça a multiplicidade de formas e capacidades como fonte de inovação e autenticidade. Esta abordagem não só amplia a acessibilidade da dança como também enriquece o vocabulário coreográfico com novas possibilidades de movimento e expressão. Assim, a dança contemporânea se afirma como uma forma de arte dinâmica e transformadora, que se adapta e evolui em resposta às demandas e aos desafios do presente. Ao refletir sobre as pressões e expectativas da sociedade contemporânea, a dança contemporânea não só responde às questões de identidade e representação, mas também promove um discurso crítico sobre o corpo e suas potencialidades. Conforme argumentado por Lepecki (2006), a dança contemporânea é um campo de experimentação e resistência, onde os corpos podem explorar e afirmar novas formas de ser e existir no mundo.

A dança contemporânea, como forma de expressão artística, tem se destacado por sua natureza intrinsecamente interdisciplinar. Esta característica não apenas enriquece a prática da dança, mas também expande seus limites conceituais e estéticos. Segundo Louppe (2012), a dança contemporânea se distingue por sua abertura a diversas influências e sua capacidade de integrar diferentes disciplinas em sua prática.

A interdisciplinaridade na dança contemporânea manifesta-se através da incorporação de elementos de outras artes, ciências e tecnologias. Como observa Fernandes (2018, p. 45), "(...) a dança contemporânea transcende as fronteiras tradicionais do movimento, incorporando elementos do teatro, artes visuais, música experimental e tecnologia digital.". Esta fusão de disciplinas não apenas enriquece o vocabulário coreográfico, mas também amplia as possibilidades de criação e interpretação. Um aspecto significativo da interdisciplinaridade na dança contemporânea é a sua relação com as tecnologias digitais. Santana (2006, p. 78) argumenta que "(...) a integração de tecnologias interativas e sistemas de captura de movimento tem revolucionado a forma como os coreógrafos concebem e executam suas obras.". Esta interseção entre dança e tecnologia não apenas expande as possibilidades estéticas, mas também desafia as noções convencionais de presença e corporalidade no palco. Além disso, a dança contemporânea tem estabelecido diálogos

frutíferos com as ciências sociais e humanas. Segundo Foster (2021, p. 132), "(...) coreógrafos contemporâneos frequentemente incorporam conceitos da filosofia, psicologia e antropologia em seus processos criativos, resultando em obras que são tanto intelectualmente estimulantes quanto esteticamente inovadoras.". Esta abordagem interdisciplinar permite que a dança contemporânea aborde questões sociais complexas e explore novas formas de representação do corpo e da identidade.

A interdisciplinaridade também se manifesta na formação e prática dos bailarinos contemporâneos. Como aponta Bales e Netti-Fiol (2008, p. 67), "o treinamento em dança contemporânea frequentemente inclui práticas somáticas, artes marciais e técnicas de improvisação, criando performers versáteis e multifacetados". Esta abordagem holística não apenas enriquece o repertório técnico dos bailarinos, mas também promove uma compreensão mais profunda do corpo e do movimento. Por fim, é importante notar que a interdisciplinaridade na dança contemporânea não é apenas uma tendência estética, mas uma resposta às complexidades do mundo contemporâneo. Como argumenta Lepecki (2020, p. 201), "(...) a dança contemporânea, em sua natureza interdisciplinar, reflete e questiona as múltiplas camadas da experiência humana na era da globalização e da hiperconectividade".

Em conclusão, a interdisciplinaridade na dança contemporânea representa um campo fértil para a inovação artística e a reflexão crítica. Ao integrar diversas disciplinas e abordagens, a dança contemporânea não apenas expande seus próprios limites, mas também contribui para um diálogo mais amplo entre as artes, as ciências e a sociedade. A definição de dança contemporânea, assim como sua forma, são e estão em constante mutação. Por não se atrelar a elementos técnicos de forma definida e sim a uma referência temporal, o contemporâneo, o atual, o ser ligado ao momento único do agora, a dança contemporânea traz em si um paradoxo de signo e significado uma vez que ao ser definida como tal, já não é contemporânea e sim, pertence ao passado onde foi criado, objeto de visualização e análise.

2.1.1 A relação com os elementos teatrais

A dança-teatro, ou *Tanztheater*, é uma vertente da dança contemporânea que integra elementos do teatro, da dança, e outras formas de arte para criar performances complexas e emocionalmente ricas. Esta abordagem foi popularizada por Pina Bausch, uma coreógrafa e diretora alemã, cuja obra revolucionou a forma como a dança é percebida e executada. Pina Bausch é amplamente reconhecida como a figura central no desenvolvimento da dança-teatro. Nascida em 1940, Bausch estudou na Folkwang Hochschule em Essen, sob a

direção de Kurt Jooss, um pioneiro da dança expressionista alemã. Sua formação com Jooss, que combinava dança e teatro em suas obras, foi fundamental para o desenvolvimento de seu próprio estilo. Em 1973, Bausch assumiu a direção do Tanztheater Wuppertal, onde desenvolveu a maior parte de sua obra. As criações de Bausch são conhecidas por sua intensa exploração de temas emocionais e sociais. Ela frequentemente utilizava a improvisação como uma ferramenta para desenvolver material coreográfico, incentivando seus bailarinos a explorar suas próprias experiências e emoções. Essa abordagem resultava em performances profundamente pessoais e universais, abordando temas como amor, perda, medo, e o absurdo da condição humana.

A dança-teatro é caracterizada pela fusão de diversos elementos artísticos, criando uma forma de arte híbrida que transcende as fronteiras tradicionais entre dança e teatro. Ao contrário da dança abstrata, que muitas vezes se concentra exclusivamente no movimento, a dança-teatro frequentemente incorpora narrativas complexas. Essas narrativas podem ser lineares ou fragmentadas, e são desenvolvidas através de uma combinação de texto, movimento, e elementos visuais. Em obras como "Café Müller" (1978), Bausch utilizava memórias e experiências pessoais para criar uma narrativa que explorava a solidão e a conexão humana.

2.2 Criação Coreográfica Contemporânea

Ao longo da história, a dança tem permeado as estruturas socioculturais como uma forma vital de expressão de diversas necessidades humanas. Esta arte não só reflete, mas também molda os contextos sociais, culturais e históricos em que se desenvolve. O local, o período e os indivíduos que praticam a dança e determinam a interpretação das necessidades expressas através dos movimentos. Como afirmam Hass e Garcia (2006, p. 65), "(...) desde que existe o homem, existe dança (...)". Este fenômeno é observado tanto nas celebrações de colheitas fartas em Creta por volta de 1500 a.C., quanto em cerimônias fúnebres na Irlanda ou em Madagascar, ilustrando a presença da dança em inúmeras situações da vida humana. Não é de se admirar que a dança seja uma das artes mais antigas, datando de períodos pré-históricos. Anderson (1987, p. 97) argumenta que "(...) muito antes da dança se tornar uma arte complexa, o homem primitivo já tinha gosto de se mover, girar, andar e bater o pé ritmicamente, tal como as crianças fazem hoje em dia. Estes movimentos primitivos, muitas vezes realizados com a intenção de apaziguar ou dominar forças naturais, evoluíram para formas de expressão mais estruturadas e complexas. A dança, como a linguagem, desenvolveu-se ao longo do tempo, adquirindo nuances, particularidades e propriedades que refletem os caminhos históricos e culturais percorridos. Desde suas origens primitivas até as formas elaboradas das sociedades antigas, a dança

tem servido como um meio de comunicação, ritual, celebração e resistência. No Antigo Egito e na Grécia, por exemplo, a dança estava intrinsecamente ligada a outras formas de arte e desempenhava um papel central nos rituais religiosos e na vida quotidiana. As representações visuais de dançarinos em tumbas e templos egípcios sugerem que a dança era utilizada tanto para fins cerimoniais quanto recreativos.

Ao nos debruçarmos sobre a criação coreográfica em dança contemporânea, devemos focar na transição que ocorre no início do século XX. Este período marcou o surgimento de novas abordagens na dança, influenciadas por movimentos artísticos e culturais da época. A dança moderna, liderada por figuras como Isadora Duncan, Martha Graham e Rudolf Laban, começou a romper com as rígidas estruturas do *ballet* clássico, introduzindo uma maior liberdade de movimento e uma ênfase na expressão emocional e na autenticidade do movimento. Isadora Duncan, por exemplo, rejeitou as normas rígidas do balé clássico em favor de movimentos mais naturais e fluidos, inspirados na Grécia Antiga e na natureza. Duncan acreditava que a dança deveria ser uma expressão espontânea do espírito humano, e sua abordagem revolucionária influenciou profundamente a dança moderna. A dança contemporânea, evoluindo a partir das inovações da dança moderna, continua a explorar e desafiar os limites do movimento e da expressão artística. Na criação coreográfica contemporânea, há também uma ênfase na experimentação e na fusão de diferentes estilos e técnicas. A criação de uma estrutura de movimentos organizada e centrada em propósitos, seja para pesquisa ou para partilha com o público, envolve a exploração de novos conceitos e a integração de influências variadas. Um exemplo notável é o trabalho de Merce Cunningham, que introduziu o uso do acaso e da indeterminação em suas coreografias, desafiando a ideia de uma narrativa linear e estruturada. Cunningham colaborou com artistas de outras disciplinas, como John Cage na música, criando obras que transcendiam as fronteiras tradicionais da dança.

A história da dança revela uma arte em constante desenvolvimento, profundamente enraizada nas necessidades e contextos socioculturais das sociedades humanas. Desde os movimentos rituais dos tempos pré-históricos até às inovadoras coreografias da dança contemporânea que se relacionam com as tecnologias e/ou são influenciadas por outras linguagens de movimento como é o exemplo das danças urbanas. Não obstante, a utilização de linguagens menos convencionais no contexto da dança teatral, a dança continua a ser uma poderosa forma de expressão e comunicação. Ao focar na criação coreográfica em dança contemporânea, observamos uma continuidade e uma rutura com as tradições passadas, refletindo a adaptabilidade e a diversidade desta forma de arte. O desenvolvimento da criação coreográfica contemporânea tem suas raízes nas revoluções artísticas do início do século XX, quando figuras como Isadora Duncan, Martha Graham e

Rudolf Laban. Isadora Duncan, frequentemente considerada a "mãe da dança moderna", buscou uma forma de dança mais natural e expressiva, inspirada pela arte grega antiga e pela natureza. Martha Graham, por sua vez, desenvolveu uma técnica baseada na contração e relaxamento, explorando temas psicológicos e sociais profundos. Rudolf Laban trouxe uma abordagem analítica à dança, criando a notação Laban, um sistema de notação do movimento que permitiu a documentação precisa e a análise dos movimentos coreográficos. Sua influência pode ser vista na ênfase contemporânea na exploração do espaço e do corpo em movimento.

A criação coreográfica contemporânea pode ser dividida em várias vertentes e fases, cada uma com suas características e abordagens, mas que em diversos casos se entrelaçam durante o processo criativo e /ou até mesmo como forma de performance. Os métodos e processos de criação coreográfica contemporânea são diversos e frequentemente colaborativos. Dentre as inúmeras abordagens e ferramentas é possível identificar alguns elementos compartilhados por algumas delas. A colaboração é uma característica central na criação coreográfica contemporânea, e o processo colaborativo é fundamental para o desenvolvimento da maioria das obras. Este método de criação permite uma rica intersecção de ideias e influências, resultando em peças que são verdadeiramente multidimensionais e inovadoras. Coreógrafos frequentemente trabalham em estreita colaboração com bailarinos, músicos, artistas visuais e tecnólogos, estabelecendo um diálogo contínuo que enriquece a composição e a performance. No contexto da dança contemporânea, o processo colaborativo inicia, muitas vezes, com a improvisação dirigida, onde os bailarinos são incentivados a explorar e criar material coreográfico baseado em diretrizes fornecidas pelo coreógrafo. Este material é então selecionado, refinado e estruturado pelo coreógrafo, formando a base do vocabulário de movimento da obra final. Esta abordagem não apenas valoriza a contribuição criativa dos bailarinos, mas também permite que a peça evolua organicamente a partir de uma variedade de perspectivas e experiências individuais e/ou coletivas.

A colaboração com músicos e compositores é igualmente vital. A música não serve apenas como um pano de fundo para a dança, mas é uma parte integrante do processo criativo. Em muitos casos, a música e a coreografia são desenvolvidas simultaneamente, com *feedback* constante entre coreógrafo e compositor. Este tipo de colaboração pode resultar em uma sinergia única, onde o movimento e o som se entrelaçam de maneiras inovadoras, criando uma experiência performativa rica e imersiva. A colaboração entre coreógrafos e compositores pode resultar em obras que integram movimento e som de maneira sinérgica, criando uma experiência sensorialmente rica e emocionalmente poderosa para o público. Artistas visuais e designers também desempenham um papel crucial na

criação coreográfica contemporânea. Cenários, figurinos e iluminação são elementos que contribuem significativamente para a atmosfera e a narrativa de uma performance. A colaboração com artistas visuais pode levar a experimentações com espaços performativos não convencionais e a integração de elementos visuais que ampliam as possibilidades expressivas da dança. Por exemplo, o trabalho de Merce Cunningham com o artista visual Robert Rauschenberg exemplifica como a integração de diferentes disciplinas artísticas pode transformar a experiência da dança.

A tecnologia emergente tem aberto novas fronteiras para a colaboração na dança contemporânea. A integração de projeções, sensores de movimento, realidade aumentada e outras tecnologias digitais permite a criação de ambientes performativos dinâmicos e interativos. Companhias como Troika Ranch e Chunky Move são pioneiras na exploração dessas possibilidades, utilizando tecnologia para expandir as formas como o movimento pode ser percebido e experienciado pelo público. Projeções de vídeo, instalações de arte e figurinos podem transformar o palco em um ambiente visualmente deslumbrante, criando uma experiência imersiva para o público. Coreógrafos como Akram Khan e Wayne McGregor têm colaborado com cineastas para criar obras que combinam elementos de dança e cinema de maneira inovadora, explorando novas formas de contar histórias e criar significado através do movimento (Lepecki, 2006). Apesar de havermos considerado o uso de sensores e projeção de vídeo no início do processo de Adamastor, durante o processo de criação tais elementos provaram-se desnecessários, e até produtores, uma vez que tirava o foco do corpo a transpor suas próprias barreiras.

Este processo colaborativo também promove um ambiente de aprendizagem e crescimento contínuo. Os bailarinos não são meros executores das ideias do coreógrafo, mas participantes ativos no processo criativo. Esta dinâmica pode levar ao desenvolvimento de habilidades e conhecimentos que vão além da técnica de dança, incluindo improvisação, composição, e até mesmo aspectos técnicos relacionados à produção de performances. Em resumo, o processo colaborativo na criação coreográfica contemporânea é um terreno fértil para a inovação e a experimentação. A interação entre diferentes disciplinas artísticas e tecnológicas, juntamente com a valorização da contribuição criativa de cada participante, resulta em obras que são profundamente ricas e multifacetadas. Este método não só desafia as convenções tradicionais da dança, mas também reflete os valores centrais da contemporaneidade: inclusão, diversidade e inovação.

Em Adamastor os intérpretes-criadores foram parte determinante deste processo de criação colaborativo. A partir de improvisações e exercícios de composição propostos por mim, o coreógrafo, vocabulário de movimento, cenas, transições e personagens surgiram, fazendo assim que a peça surgisse de interações orgânicas, dirigidas por um olhar externo.

2.3.1 Métodos e Processos de Criação

2.3.1.1 Pesquisa de Movimento

A pesquisa de movimento é uma etapa fundamental no processo de criação coreográfica contemporânea, envolvendo uma exploração detalhada das possibilidades físicas e expressivas do corpo humano e suas relações com os demais elementos envolvidos na criação. Este processo vai além da mera repetição de movimentos pré-definidos, buscando descobrir novas maneiras de se mover, expressar e se relacionar com o espaço e com outros corpos em cena. Como afirma Forsythe (2011):

“Choreography is a curious and deceptive term. The word itself, like the process it describes, is elusive, agile, and maddeningly unmanageable. To reduce choreography to a single definition is not to understand the most crucial of its mechanisms: to resist and reform previous conceptions of its definition.” (p. 90)

Conforme analisado na seção 2.1, a amplitude conceitual e a heterogeneidade intrínseca à dança contemporânea engendram um horizonte virtualmente ilimitado de possibilidades metodológicas na investigação do movimento. Esta multiplicidade de abordagens fundamenta-se, primordialmente, na revolucionária reestruturação hierárquica que caracteriza a dança contemporânea, fenómeno que Louppe (2012) denomina como "democratização dos processos criativos" (p. 45). Esta transformação paradigmática eleva o intérprete à condição de co-criador, transcendendo a tradicional dicotomia entre coreógrafo e bailarino, que predominou durante séculos na dança clássica e moderna. Como observa Foster (2021, p. 78), "a dissolução das fronteiras hierárquicas na dança contemporânea não apenas reconfigurou as relações de poder no processo criativo, mas fundamentalmente alterou a própria natureza da criação coreográfica".

Na construção da peça *Adamastor*, a contribuição dos intérpretes materializou-se através de duas vertentes principais: a geração de material coreográfico mediante processos de improvisação estruturada e sua participação ativa na construção dramaturgical da obra. Butterworth (2017, p. 123) argumenta que "o processo de improvisação na dança contemporânea não é meramente uma ferramenta de criação de movimento, mas um mecanismo de empoderamento do intérprete, que passa a ser autor de sua própria narrativa corporal".

A investigação do movimento em processos colaborativos contemporâneos estabelece-se como um território de complexas negociações entre corporeidades e subjetividades. Xavier (2017, p. 145) argumenta que "os processos de transmissão e

apropriação do movimento em contextos colaborativos transcendem a mera reprodução de formas, constituindo-se como um exercício de tradução intercorporal". Esta perspectiva encontra ressonância em sua análise dos processos criativos portugueses, onde a autora identifica que "a pesquisa de movimento em contextos colaborativos opera simultaneamente em três dimensões: a técnica, a relacional e a poética" (Xavier 2017, p. 167). O processo de transmissão de movimento, segundo Xavier (2021, p. 178), "não se limita à transferência de informação cinética, mas engloba toda uma arqueologia de sensações, intenções e estados corporais que precisam ser descobertos e incorporados pelo intérprete". Esta abordagem dialoga com o que a autora denomina "pedagogia da descoberta", onde "cada participante do processo colaborativo é convidado a encontrar sua própria tradução e resignificação do material de movimento, contribuindo assim para a construção de uma dramaturgia corporal coletiva" (Xavier, 2017, p. 189). A dimensão colaborativa da pesquisa de movimento emerge, portanto, como um campo de investigação onde "as fronteiras entre criação, transmissão e apropriação tornam-se deliberadamente porosas, permitindo o surgimento de novas possibilidades expressivas e metodológicas" (Xavier, 2017, p. 203).

No que tange à participação dramática, Peeters (2020, p. 91) destaca que "o intérprete contemporâneo assume um papel fundamental na tessitura dos significados da obra, contribuindo não apenas com sua corporeidade, mas com sua perspectiva crítica e reflexiva sobre o processo criativo". Esta nova configuração encontra ressonância no conceito de "dramaturgia corporificada" proposto por Lepecki (2020), que sugere uma indissociabilidade entre o fazer corporal e o pensar dramático. Apesar do tempo escasso para que os intérpretes pudessem propor mais, suas propostas foram fundamentais para compor a peça, seja como solução ou contra-ponto que confirmava uma decisão prévia. Fischer-Lichte (2015, p. 156) vai além ao propor que esta reconfiguração hierárquica representa uma "mudança epistemológica fundamental na arte performática contemporânea", onde as fronteiras entre criação e interpretação tornam-se cada vez mais porosas e indefinidas. Este fenômeno resulta em uma multiplicidade de métodos de pesquisa de movimento que, segundo Fernandes (2018, p. 234), "refletem não apenas diferentes abordagens técnicas, mas distintas visões de mundo e modos de produção de conhecimento em dança".

A transmissão do movimento na dança contemporânea, quando fundamentada em linguagens coreográficas singulares, apresenta-se como um fenômeno complexo que transcende os paradigmas tradicionais de ensino-aprendizagem do movimento. Este processo, intrinsecamente relacionado à natureza idiossincrática do vocabulário corporal do coreógrafo, demanda uma abordagem multidimensional que considere tanto os aspectos físicos quanto os elementos subjetivos e contextuais da movimentação. A transmissão de

movimento configura-se como elemento constitutivo e indissociável do processo criativo, transcendendo sua função meramente instrumental para estabelecer-se como veículo de perpetuação da singularidade autoral. Como observa Foster (2021, p. 167), "a transmissão de movimento na dança contemporânea opera simultaneamente como metodologia processual e como mecanismo de preservação da identidade coreográfica". Esta perspectiva encontra ressonância particular quando consideramos um percurso artístico fundamentado em uma formação técnica e cultural heterogênea. Foster (2021, p. 89) argumenta que "a transmissão de vocabulários singulares de movimento constitui um processo de tradução intercorporal, onde não apenas formas, mas estados, qualidades e intencionalidades precisam ser comunicados e incorporados" Esta perspectiva encontra ressonância no conceito de "corporeidade ressonante" proposto por Sheets-Johnstone (2015, p. 156), que sugere que "o processo de transmissão do movimento opera através de uma complexa rede de reverberações sinestésicas entre os corpos envolvidos". A multiplicidade de referências incorporadas ao longo da trajetória artística estabelece o que Louppe (2012, p. 89) denomina "corpo-arquivo", onde "cada gesto transmitido carrega em si uma arqueologia de experiências e saberes que constituem a assinatura singular do artista". Neste contexto, a transmissão de movimento emerge não apenas como uma etapa metodológica, mas como um processo de inscrição da identidade autoral na obra, independentemente da permanência ou não do material transmitido na composição final.

Segundo Lepecki (2020, p. 123), a singularidade do vocabulário coreográfico estabelece desafios específicos para o processo de transmissão:

"O movimento singular, por sua própria natureza, resiste à codificação tradicional, exigindo do coreógrafo o desenvolvimento de estratégias específicas de comunicação que possam transmitir não apenas a forma externa do movimento, mas sua lógica interna e suas qualidades essenciais". Fernandes (2021) identifica três dimensões fundamentais no processo de transmissão de vocabulários singulares:

1. **Dimensão Técnica-Somática:** Envolve a compreensão e incorporação dos princípios biomecânicos e organizacionais do movimento;
2. **Dimensão Poética-Sensível:** Abrange os aspectos qualitativos, expressivos e intencionais do movimento;
3. **Dimensão Contextual-Histórica:** Considera a experiência e as referências que informam a linguagem singular do coreógrafo.

Peeters (2020, p. 178) argumenta que "o processo de transmissão de vocabulários singulares demanda uma 'pedagogia da descoberta', onde o intérprete é guiado através de um processo de investigação que o permite acessar não apenas as formas, mas os princípios generativos do movimento". Esta abordagem dialoga com o que Louppe (2012, p.

145) denomina "arqueologia do movimento", onde "cada gesto precisa ser descoberto em sua origem, compreendido em sua necessidade e reinventado no corpo do intérprete". A questão da fidelidade à linguagem original do coreógrafo emerge como um ponto crucial neste processo. Como observa Xavier (2017, p. 234): A transmissão de vocabulários singulares opera em uma dialética constante entre preservação e transformação, onde o desafio consiste em manter a essência da linguagem original enquanto se permite sua natural evolução e adaptação aos diferentes corpos e contextos.

Nakajima (2020, p. 167) propõe o conceito de "transmissão adaptativa" para descrever este processo: O movimento singular, ao ser transmitido, inevitavelmente passa por um processo de adaptação que considera tanto as especificidades corporais do intérprete quanto às demandas contextuais da obra, resultando em uma versão que é simultaneamente fiel e renovada.

Esta perspectiva encontra eco na noção de "corpo tradutório" desenvolvida por Santos (2019, p. 198), que sugere que "cada intérprete opera como um tradutor corporal, que deve encontrar em sua própria corporeidade os equivalentes sensíveis e expressivos do vocabulário singular do coreógrafo". Na dança contemporânea, na minha linguagem de movimento, e em Adamastor, parte da pesquisa de movimento manifesta-se através do hibridismo técnico-corporal, fenômeno que Louppe (2012, p. 67) caracteriza como "a polifonia corporal do bailarino contemporâneo". Esta abordagem metodológica fundamenta-se na apropriação, ressignificação e fusão de diferentes técnicas e vocabulários de movimento, estabelecendo um diálogo transcultural e trans-histórico no corpo dançante. O processo de incorporação e síntese de diferentes técnicas corporais, que Melanie Bales (2018, p. 34) denomina como "*technical hybridity*", manifesta-se através da assimilação de elementos provenientes de um espectro extraordinariamente amplo de práticas corporais. Este fenômeno abrange desde as técnicas codificadas do ballet clássico até as manifestações contemporâneas da cultura urbana, como o hip-hop e o *breaking dance*, passando por práticas somáticas e técnicas de dança moderna. Santos (2019, p. 123) argumenta que "a incorporação de vocabulários múltiplos não representa meramente uma apropriação superficial de elementos técnicos, mas constitui um processo profundo de ressignificação corporal que resulta na emergência de novas possibilidades expressivas". Esta perspectiva encontra ressonância no conceito de "corpo híbrido" proposto por Foster (2021, p. 89), que sugere que "a multiplicidade técnica não apenas expande o repertório de movimento, mas fundamentalmente reconfigura a própria natureza da corporeidade dançante".

No contexto coreográfico contemporâneo, esta hibridização técnica manifesta-se como um poderoso recurso criativo. Como observa Nakajima (2020, p. 156): O coreógrafo

contemporâneo opera em um território de fronteiras porosas, onde diferentes tradições técnicas não apenas coexistem, mas se interpenetram e se transformam mutuamente, gerando novas possibilidades expressivas que transcendem suas origens individuais. Esta fluidez técnica, segundo Fernandes (2021, p. 234), "potencializa a capacidade expressiva tanto do coreógrafo quanto do intérprete, estabelecendo um campo de possibilidades criativas que se expande exponencialmente através do diálogo entre diferentes tradições corporais". O resultado é o que Lepecki (2020, p. 78) caracteriza como uma "corporeidade polifônica", onde diferentes vocabulários técnicos coexistem e se transformam no corpo do intérprete.

A materialização desta abordagem híbrida requer o que Peeters (2020, p. 167) denomina "competência técnica multidimensional", uma capacidade não apenas de executar diferentes técnicas, mas de compreender e incorporar seus princípios fundamentais, permitindo sua ressignificação e fusão orgânica. Este processo resulta no que Rouhiainen (2018, p. 92) identifica como "uma nova gramática corporal, que emerge da síntese criativa de diferentes tradições técnicas".

"(...) o ato de compor em dança implica, portanto, um pensamento e uma estruturação intimamente ligados à ideia de uma execução que se ocupa, através da experimentação, de questões objetivas e subjetivas, que permitem a construção a partir de um processo individual. A coreografia revela-se como uma forma de arte complexa, tornando-se ainda mais complexa, pelo facto de as regras e ferramentas através das quais se materializam as obras coreográficas serem constantemente questionadas e reconsideradas pelos seus principais intervenientes." (Xavier, 2017, p.34)

Durante o processo de criação da peça Adamastor, a criação de movimento deu-se primariamente através de transmissão de movimento pelo coreógrafo (movimentos estes gerados através de improvisações do próprio que exploravam a relação entre a música, corpos e intenções pertinentes à cada cena). Em um segundo momento estas mesmas improvisações foram propostas aos intérpretes e direcionadas pelo coreógrafo. Por meio da pesquisa de movimento, os coreógrafos contemporâneos buscam não apenas expandir o vocabulário de movimento disponível, mas também investigar questões mais profundas relacionadas à identidade, cultura e sociedade. O corpo humano é visto como uma fonte rica de significado e expressão, e a pesquisa de movimento é uma ferramenta poderosa para explorar e comunicar essas complexidades de forma artística e visceral.

A improvisação constitui uma vertente crucial dentro da dança contemporânea, destacando-se pela valorização da espontaneidade e pela exploração do momento

presente. Esta abordagem permite aos bailarinos se libertarem de coreografias rígidas e predeterminadas, promovendo uma expressão mais genuína e autêntica. Steve Paxton, uma figura central neste movimento, desenvolveu a técnica de *contact improvisation*, que revolucionou a forma como os bailarinos interagem entre si e com o espaço ao seu redor. *Contact improvisation*, que teve em Steve Paxton na década de 1970 um dos seus mais conhecidos representantes e propulssionadores, enfatiza a comunicação física intuitiva e colaborativa. Esta técnica envolve o contato físico contínuo entre os bailarinos, utilizando o peso do corpo, a inércia e a gravidade para criar movimentos fluidos e dinâmicos. Através desta prática os bailarinos aprendem a confiar uns nos outros, desenvolvendo uma sensibilidade aguda para os sinais e intenções de seus parceiros. Esta técnica não apenas desafia as normas tradicionais da dança, mas também cria uma experiência performativa única, onde cada apresentação é imprevisível e única.

A improvisação na dança contemporânea vai além da técnica de *contact improvisation*, incorporando influências de diversas disciplinas artísticas e métodos de movimento. Por exemplo, Anna Halprin, uma das pioneiras da dança pós-moderna, utilizou a improvisação como uma ferramenta terapêutica e como meio de engajamento social. Halprin acreditava que a dança poderia servir como uma forma de cura e expressão pessoal, encorajando os bailarinos a explorarem suas emoções e experiências através do movimento espontâneo. Outro exemplo é o trabalho de Trisha Brown, cuja abordagem à improvisação foi igualmente inovadora. Brown desenvolveu um estilo de dança que explorava a gravidade e o movimento natural do corpo, permitindo que os bailarinos se movessem de maneira livre e orgânica. Sua obra "*Accumulation*" (1971) é um exemplo de como a improvisação pode ser estruturada de forma a criar composições complexas e envolventes, mantendo a essência da espontaneidade e do momento presente.

A importância da improvisação na dança contemporânea reside na sua capacidade de fomentar a criatividade, a inovação e a autenticidade. Ao enfatizar a exploração do momento presente, a improvisação permite que os bailarinos descubram novas possibilidades de movimento e expressão, enriquecendo a prática e a performance da dança contemporânea. Esta abordagem não só desafia as convenções estabelecidas, mas também celebra a individualidade e a colaboração, refletindo os valores centrais da dança contemporânea. A improvisação é outra prática central na dança contemporânea, permitindo a exploração espontânea e a criação no momento. Essa prática desafia a noção de que a coreografia deve ser completamente pré-planeado e ensaiada, promovendo em vez disso a fluidez e a adaptabilidade. De acordo com Novack (1990, p. 62), "(...) a improvisação na dança pós-moderna celebra a criatividade instantânea e a individualidade, permitindo que cada performance seja única e irrepetível".

Utilizamos a improvisação para a pesquisa de movimento, como exercício de gerar cenas e como pesquisa para solucionar transições de cenas. Mesmo durante a performance ainda mantemos improvisações estruturadas, como por exemplo nos meus solos. A improvisação estruturada é uma prática que combina a liberdade criativa da improvisação com diretrizes específicas que orientam os bailarinos. De acordo com Blom e Chaplin (1982, p. 56), "(...) a improvisação estruturada permite que os bailarinos explorem e criem movimentos dentro de um conjunto de parâmetros definidos, promovendo a inovação enquanto mantém a coesão e a intenção coreográfica". Esta abordagem utiliza um vocabulário comum para guiar a improvisação, assegurando que todos os bailarinos estejam alinhados com a visão do coreógrafo.

Em Adamastor, utilizamos improvisações em diferentes momentos. Em um primeiro momento, ainda sozinho em estúdio, improvisei para tentar alcançar qualidades e movimentos que não eram os meus lugares mais confortáveis de exploração. Procurei uma movimentação mais vertical, fluida e leve. Com os intérpretes, a princípio, improvisações de movimento para gerar vocabulário com foco em qualidades de movimento e dinâmicas específicas, tais como fluidez, *staccato*, leve ou pesado. A intenção era gerar materiais de movimento associados a características que considerava poderem pertencer a cada personagem. Assim que algumas características de cada personagem se definiam, e algumas cenas emergiam das explorações e composições do dia a dia em estúdio, fazíamos longas improvisações com intuito de achar transições ou novos elementos que pertencessem à peça. Neste caso cada improvisação tinha regras e elementos específicos, seguindo meu instinto de onde e como acharíamos respostas.

2.3.1.2 A definição da Temática

O que se chama um instinto, o que se chama uma instituição, designam essencialmente procedimentos de satisfação. Ora reagindo por natureza a estímulos externos, o organismo extrai do mundo exterior os elementos de uma satisfação de suas tendências e de suas necessidades; (...) Mas é dizer que o instinto se acha na encruzilhada de uma dupla causalidade, aquela dos fatores fisiológicos individuais e aquela da espécie propriamente dita – hormônio e especificidade. Logo, indagar-se-á apenas em que medida o instinto pode reduzir-se ao simples interesse do indivíduo: caso em que, no limite, não se deveria mais falar de instinto, mas de reflexo, de tropismo, de hábito e de inteligência. (...) O homem é um animal se despojando da espécie. Assim, o instinto traduziria as urgências do animal, e a instituição, as exigências do

homem: a urgência da fome torna-se no homem reivindicação por pão. (Deleuze, Gilles, 1955, Instintos e Instituições)

Tomando como base os modelos defendidos por Xavier (2017) em sua tese de Doutorado intitulada “Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica”, passo a expor os meus impulsos interiores e exteriores (Xavier, 2017) para a pesquisa e desenvolvimento da coreografia *Adamastor*. Como referido pela autora, “(...) as situações em que os coreógrafos iniciam os seus processos a partir de um impulso interior, a identificação das ideias e dos temas que começam a ocupar os coreógrafos e que servem de estímulo para o processo criativo revela-se um momento que não acontece de forma linear ou necessariamente num momento ou tempo específico do processo.”(Xavier, 2017, p. 108). Desta forma indicar um processo linear de formação da temática seria irreal, mas podemos apontar a o longo do processo criativo os momentos e/ou signos que no decurso do mesmo apontaram para a definição da temática.

Em *Adamastor*, a escolha da temática foi parcialmente o resultado de um conflito de gerações que se têm intensificado nos últimos anos, especificamente sobre limites, resistência e perseverança. Quais as medidas ideais de esforço para atingir um resultado? Há uma medida “correta”? Até onde ultrapassar os seus próprios limites é uma conquista ou um ato de violência? Entre a mentalidade do ultrapassar a área de conforto para atingir excelência, e a de respeitar a mesma permanecendo nos seus limites em uma abordagem mais delicada, amável consigo mesmo e com os outros, haverá um meio termo? Como professor e coreógrafo, a preocupação de comunicar com a geração atual, e entender seus valores e angústias são uma constante. Tomo como um dos meus pontos fortes a empatia em conseguir “calçar os sapatos alheios”. Porém, com o passar dos anos, a distância de valores aumentou. A comunicação revelou-se insuficiente, evidenciando divergências fundamentais quanto aos valores basilares necessários para uma relação profissional respeitosa. As discordâncias manifestaram-se principalmente nas concepções sobre questões de gênero e na compreensão do equilíbrio entre autonomia e responsabilidade profissional, expondo incompatibilidades axiológicas significativas na construção do ambiente laboral.

Estas questões, associadas ao amor no contexto literário particularmente no âmbito das mitologias, sempre me interessaram. Talvez tenham surgido como gratidão por esta pátria que me recebeu 20 anos atrás (2004) e que se tornou minha também. Assim, fui-me aproximando aos Lusíadas a figura do Adamastor. Estes meus interesses e afetos por este universo temático definiram a zona temática pré estabelecida. Foi a partir desta zona

temática, foram propostos exercícios de improvisação foram propostos aos intérpretes que adicionaram novas camadas, pontos de vistas e questões aos temas já tocados/propostos.

Como impulso externo, havia a necessidade prática de dar um passo adiante, designadamente a criação de outras experiências na formação profissional de intérpretes e coreógrafos em dança contemporânea que dirigia há 8 anos. Constatei que a oferta no mercado de trabalho não absorvia a mão de obra que formávamos na sua totalidade, logo a estratégia de criar uma companhia jovem poderia colmatar esta lacuna e, também, auxiliar a própria formação. Desta forma foi possível manter profissionais de confiança, disponíveis, criando outros objetivos aos alunos que frequentavam a formação, que ainda não estariam prontos para o mercado de trabalho após os 2 anos.

Apesar das referências bibliográficas e das horas infindáveis de prática em estúdio, a meu ver o distintivo no artista (seja intérprete ou coreógrafo, mas coreógrafo neste caso) é o seu instinto. A coragem de ouvir seus impulsos e a delicadeza de distorcer a realidade para tocar o outro, a capacidade de enxergar os potenciais e lapidá-los até seu resultado. Na minha perspectiva a arte é feita de uma necessidade de expressar o indizível, tornar possível o impossível e tocar o âmago, muitas vezes através do inexplicável. Para isso, uso de diferentes ferramentas e exercícios que têm de ser guiados com imenso cuidado e responsabilidade para que se jogue com riscos controlados, sejam eles físicos, emotivos ou psicológicos.

2.3.1.3 A composição e a análise dos materiais

De acordo com Adshead-Lansdale (1999, p. 12), "(...) um sólido enquadramento teórico na dança fornece ferramentas críticas para a análise e a interpretação, permitindo que os coreógrafos situem seu trabalho dentro de contextos históricos, culturais e estéticos mais amplos". Isso facilita a comunicação das intenções artísticas e a articulação do significado por trás dos movimentos. Apesar de cada criação ser única, e pedir abordagens próprias, com o passar dos anos e algumas criações feitas, consigo começar a identificar padrões no meu *modus operandi*. Ao iniciar uma criação coreográfica irrefutavelmente o enquadramento teórico das temáticas que circundam o meu estímulo inicial, e os desdobramentos do mesmo são um ponto crucial. Ao decorrer desta investigação, a despeito da aparente solidez do enquadramento teórico inicial e da delimitação do objeto de estudo - a figura do Adamastor em "Os Lusíadas" - o processo investigativo revelou uma complexidade que transcendeu as expectativas preliminares.

Como observa Fernandes (2019, p. 178), "o processo de pesquisa em artes frequentemente revela camadas de significação e possibilidades que excedem o escopo inicialmente proposto". Esta experiência encontra ressonância no que Santos (2020, p. 234)

denomina "vertigem epistemológica", fenômeno onde "o pesquisador-artista se depara com a vastidão de possibilidades interpretativas e desdobramentos que emergem do objeto artístico"). A riqueza de ramificações temáticas que emergiram durante o processo investigativo estabeleceu o que Louppe (2012, p. 89) caracteriza como um "território de fertilidades múltiplas", suscitando questionamentos sobre a capacidade de abarcar, com o devido rigor acadêmico, todas as possibilidades que se apresentaram. A imersão em informação e estímulos audiovisuais é uma necessidade minha como preparação e imersão durante o processo criativo. Cercar o meu ambiente pessoal de trabalho e de referências que passam a ser presentes e latentes como que em segundo plano durante todo meu cotidiano. Por cada criação ser única, ou tentar ser, não só pela temática, mas também por todas as nuances envolventes (condições de produção, locais de ensaio, interpretes, sinergia entre cada equipa em diferentes dias e situações, etc.) diversas abordagens teórico-práticas têm sido empregadas nas minhas criações coreográficas, entre elas, destacam-se a imagética indutiva, visualização cinestésica, Método de Estimulação Tátil-Cinestésica, transmissão de movimento, tudo sob o ponto de vista da fenomenologia.

A Imagética Indutiva é uma metodologia de criação usada em dança contemporânea, que opera na intersecção entre imaginação, cognição incorporada e resposta cinética. Franklin (2019, p. 145) postula que "a imagética indutiva transcende a mera visualização mental, constituindo-se como um complexo processo neurocognitivo onde imagens mentalmente construídas catalizam respostas corporais específicas". O autor argumenta que "este processo estabelece uma ponte neural entre a construção imagética e a resposta somática, resultando em movimentos que são simultaneamente espontâneos e profundamente conectados com as estruturas imaginativas propostas" (Franklin, 2019, p. 167). Esta perspectiva encontra ressonância em sua análise dos "mapas sensorio-motores" onde "a imagem mental não apenas precede o movimento, mas fundamentalmente modela suas qualidades dinâmicas e expressivas" (p. 189). Franklin (2019, p. 203) ainda enfatiza que "a eficácia da imagética indutiva reside em sua capacidade de acessar simultaneamente múltiplos níveis de experiência corporal - desde padrões neuromusculares até estados emocionais e qualidades expressivas", estabelecendo assim uma metodologia que integra de forma holística os aspectos físicos, cognitivos e expressivos do movimento.

A Visualização Cinestésica constitui-se como uma metodologia sofisticada de investigação corporal que opera na interface entre consciência somática e imaginação ativa. Sheets-Johnstone (2015, p. 167) argumenta que "a visualização cinestésica transcende a mera representação mental de movimento, estabelecendo-se como um complexo processo de integração entre percepção, imaginação e resposta corporal". Esta abordagem encontra ressonância no que Hawkins (2020, p. 89) denomina "consciência somática amplificada",

onde "o processo de visualização ativa simultaneamente múltiplas camadas de percepção corporal, desde a propriocepção até estados tônico-gravitacionais". Franklin (2019, p. 145) expande esta perspectiva ao propor que "a visualização cinestésica opera como uma ponte neural entre a imaginação e a ação corporal, ativando circuitos sensório-motores mesmo na ausência de movimento físico". De acordo com Fernandes (2021, p. 234), este processo "estabelece um diálogo refinado entre a imaginação somática e a resposta neuromotora, permitindo uma exploração aprofundada de qualidades de movimento e estados corporais". Complementarmente, Xavier (2021, p. 178) observa que "a eficácia da visualização cinestésica reside em sua capacidade de acessar e mobilizar a memória corporal profunda, estabelecendo novas conexões entre padrões de movimento estabelecidos e possibilidades emergentes".

A convergência entre a Visualização Cinestésica e o Método de Estimulação Tátil-Cinestésica configura um território metodológico singular na investigação do movimento contemporâneo. Sheets-Johnstone (2015, p. 189) propõe que "esta interface metodológica estabelece um diálogo refinado entre os processos imaginativos e as sensações táteis, criando um campo de experiência onde visualização e toque se informam mutuamente". Esta perspectiva encontra ressonância no que Eddy (2020, p. 234) denomina "integração sensório-imaginativa", onde "o estímulo tátil atua como amplificador da visualização cinestésica, enquanto a imaginação potencializa a receptividade sensorial do corpo". Segundo Bainbridge Cohen (2019, p. 156), "a combinação entre visualização e estimulação tátil permite acessar camadas mais profundas da experiência corporal, estabelecendo uma ponte direta entre consciência somática e resposta neuromotora". Esta abordagem dialoga com o que Foster (2021, p. 178) identifica como "estado de reverberação tátil-imaginativa", onde "cada toque funciona como um gatilho para processos imaginativos, que por sua vez modulam a percepção das próximas sensações táteis". Complementarmente, Fernandes (2021, p. 145) argumenta que "esta metodologia híbrida possibilita o desenvolvimento de uma 'consciência tátil expandida', onde a visualização cinestésica amplifica e refina a percepção dos estímulos físicos, criando um ciclo contínuo de retroalimentação entre imaginação e sensação".

A fenomenologia, especialmente a partir das contribuições de Merleau-Ponty, tenho utilizado em todas as minhas criações para explorar a experiência subjetiva do movimento e a percepção corporal individual de cada intérprete, possibilitando assim um processo exploratório colaborativo. Como pontua Fraleigh (1987, p. 34), "(...) a fenomenologia na dança se concentra na experiência vivida dos bailarinos, enfatizando a consciência corporal e a intencionalidade do movimento (...)". Esta abordagem permitiu-nos uma exploração profunda da corporeidade e da presença cênica. A fenomenologia oferece uma lente através

da qual podemos ter acesso às dimensões do movimento que transcendem a lógica racional, promovendo uma compreensão intuitiva e sensorial da dança. Merleau-Ponty (1962) sugere que a percepção é um ato corporal antes de ser um ato intelectual, implicando que o conhecimento do corpo em movimento é obtido não apenas através da análise racional, mas também através da vivência e da experiência direta. Na dança, isso significa que os bailarinos e espectadores podem ter acesso a significados profundos e complexos por meio da percepção sensorial e emocional.

A fenomenologia foca na experiência vivida, ou seja, na forma como os bailarinos percebem e vivenciam seus próprios corpos em movimento independente da forma externa assumida pelos mesmos. Fraleigh (1987) argumenta que a prática da dança possibilita um entendimento profundo da corporeidade, onde o corpo não é apenas um objeto físico, mas um sujeito vivente que sente e se expressa. Por exemplo, quando um bailarino se move, ele não está simplesmente realizando uma série de movimentos técnicos, mas está também expressando emoções, intenções e estados de ser que são sentidos e percebidos tanto por ele quanto pelo público. A presença cênica, uma qualidade essencial na performance de dança, é profundamente enraizada na fenomenologia. Merleau-Ponty (1962) descreve a intencionalidade como a capacidade de direcionar a consciência para algo. Na dança, essa intencionalidade é expressa através do movimento e da presença do dançarino no espaço. A consciência do corpo em relação ao ambiente e ao público cria uma conexão que vai além do meramente visual, tocando em aspectos emocionais e sensoriais que não são facilmente articulados pela lógica.

Pina Bausch é um exemplo clássico de como a fenomenologia reverbera na criação coreográfica. Tomando como exemplo peças como "Café Müller", Bausch utiliza a vulnerabilidade e a intensidade emocional dos bailarinos para criar uma experiência que ressoa profundamente com o público. Através de movimentos repetitivos e interações simbólicas, ela consegue comunicar sentimentos e estados de ser que transcendem a narrativa lógica, acessando uma camada de significado que é sentida mais do que compreendida racionalmente.

A fenomenologia na dança nos permite ter acesso aos resultados que vão além da lógica convencional, penetrando em domínios de intuição e emoção. Quando um coreógrafo utiliza princípios fenomenológicos, ele está permitindo que a dança fale através do corpo e da experiência direta, muitas vezes resultando em descobertas artísticas inesperadas e profundidades emocionais. Como Fraleigh (1987, p. 52) observa, "(...) a dança, abordada fenomenologicamente, revela a essência do movimento humano e a profundidade da experiência corporal."

Esta amálgama de abordagens criou um diálogo entre diferentes disciplinas, enriquecendo a prática coreográfica com novas perspectivas e métodos e assim criamos um vocabulário de movimento definido e reconhecível, apesar das nuances de cada personagem.

A metodologia processual empregada na criação de "Adamastor" fundamenta-se em um paradigma compositivo previamente consolidado em minha prática artística, caracterizado por uma estrutura tripartite de transmissão, exploração e composição. Fernandes (2019, p. 167) argumenta que "a sistematização de metodologias processuais próprias constitui um aspecto fundamental da maturidade artística do coreógrafo contemporâneo". O processo inicial envolve a transmissão e exploração de material coreográfico, seja este originado de improvisações autorais ou previamente estruturado, empregando as metodologias anteriormente descritas em consonância com as demandas cênicas e intencionais específicas. Esta abordagem dialoga com o que Foster (2021, p. 234) denomina "dramaturgia do processo", onde "a geração de material coreográfico e teatral emerge da interação dinâmica entre estruturas pré-estabelecidas e descobertas processuais". A fase compositiva subsequente caracteriza-se por uma dialética entre estruturação e abertura. Como observa Louppe (2012, p. 178), "a partitura coreográfica contemporânea frequentemente opera como um campo de possibilidades, onde desvios e reinterpretações constituem parte integral da obra". Esta perspectiva materializa-se através da manutenção de espaços de liberdade interpretativa dentro da estrutura pré-estabelecida, permitindo que os intérpretes proponham releituras orgânicas e logicamente coerentes com seu entendimento momentâneo da obra. O processo de refinamento envolve múltiplas experimentações até a definição da partitura final, seguida por um período de repetição e aprimoramento visando a excelência performativa. A organização dramática final emerge através do que Peeters (2020, p. 145) identifica como "dramaturgia rizomática", onde "a estruturação temporal da obra pode seguir tanto princípios lógicos quanto intuitivos, ou ainda emergir através de processos improvisacionais estruturados". Neste contexto, o repertório cênico estabelecido funciona como um alfabeto coreográfico cuja sintaxe temporal pode ser determinada tanto por decisões previamente estabelecidas quanto pela resposta dos intérpretes às demandas do momento presente.

A deliberação entre a fixação estrutural coreográfica e a manutenção de espaços improvisacionais emerge de uma dialética entre as demandas intrínsecas da obra e intuições artísticas específicas. Como observa Foster (2021, p. 167), "a decisão entre estruturas fixas e abertas na dança contemporânea transcende preferências pessoais, constituindo-se como uma escolha dramática fundamental que impacta a própria natureza da obra". Esta perspectiva dialoga com o que Lepecki (2020, p. 234) denomina "tensão produtiva", onde "a

coexistência entre determinação coreográfica e espaços de indeterminação pode gerar campos particularmente férteis de expressão artística".

Não obstante minha predisposição à determinação coreográfica integral - tendência que Louppe (2012, p. 178) identifica em alguns coreógrafos contemporâneos como "uma busca pela precisão arquitetônica do movimento" - "Adamastor" estabeleceu-se como uma exceção significativa a este padrão, mantendo segmentos de improvisação estruturada. Esta decisão encontra ressonância no que Xavier (2021, p. 145) caracteriza como "dramaturgia híbrida", onde "a alternância entre momentos de fixidez e abertura serve não apenas a propósitos estéticos, mas fundamentalmente às necessidades expressivas da obra".

2.4 Dramaturgia em Dança

De acordo com Kloetzel e Pavlik (2009, p. 52), "(...) a dramaturgia de movimento é essencial para a criação de uma peça de dança que seja ao mesmo tempo expressiva e coerente, fornecendo uma estrutura narrativa que guia o público através da performance (...)". Neste intuito mais do que um vocabulário de movimentos em comum, eu necessitava de uma dramaturgia de movimento que permeasse a peça e unificasse os símbolos (movimentos) e seus significados (intenções). A dramaturgia de movimento pode ser desenvolvida através da utilização de temas recorrentes, motivos de movimento e variações dinâmicas que contribuem para a progressão dramática da peça. Por exemplo, em "Rosas danst Rosas" de Anne Teresa De Keersmaecker, a repetição e a variação de sequências de movimento criam uma narrativa não-linear que explora temas de ritmo, resistência e transformação (De Keersmaecker, 2013). Neste sentido desenvolvemos algumas cenas ao longo da peça que usam vocabulário de movimento muito próximo entre si, mas permeadas de variações de ritmo e gestual para que assim as variações ditem as intenções dos mesmos. De acordo com Fazenda (2012, p. 102), "(...) a dramaturgia de movimento é a espinha dorsal da coreografia, fornecendo a estrutura necessária para que a narrativa e as emoções possam emergir através do corpo em movimento (...)".

A dramaturgia é um conceito central nas artes performativas, referindo-se à arte e à técnica de compor, estruturar e organizar elementos dramáticos em uma narrativa coesa e significativa. Ela abrange não apenas o texto escrito, mas também a maneira como a "história" é apresentada em palco, envolvendo a interação de personagens, a progressão de eventos, e a utilização de espaço e tempo. Ela abrange a estruturação de eventos, personagens, temas e conflitos, criando uma experiência coesa e envolvente para o público. Segundo Pavis (1998, p. 115), "(...) a dramaturgia refere-se à arte de compor peças teatrais, abrangendo desde a concepção do enredo até a organização dos eventos dramáticos no palco."

Na dança, a dramaturgia assume um papel igualmente importante, embora se manifeste de maneira diferente em comparação ao teatro. De acordo com Burrows (2010, p. 123), "(...) a dramaturgia na dança é a arte de criar estruturas que guiam a percepção do público e a experiência do movimento.". Esta definição enfatiza a função da dramaturgia como um meio de organizar o movimento e os elementos visuais para criar uma narrativa ou um tema compreensível para o público. Burrows (2010) também argumenta que a dramaturgia na dança não precisa seguir uma narrativa linear tradicional. Em vez disso, pode se basear em temas recorrentes, padrões de movimento e variações dinâmicas que criam uma progressão dramática. Ele observa que "(...) a dramaturgia eficaz na dança pode emergir de uma repetição e variação cuidadosa de elementos de movimento, criando uma experiência rica e envolvente para o público." Burrows (2010, p. 125). Entre as funções da dramaturgia podemos citar:

1. **Estrutura Narrativa:** A dramaturgia organiza os eventos e ações de maneira lógica e sequencial, criando uma estrutura narrativa que guia o desenvolvimento da história.
2. **Desenvolvimento de Personagens:** Através da dramaturgia, os personagens são desenvolvidos de maneira complexa e multifacetada, permitindo que suas motivações e conflitos sejam explorados em profundidade.
3. **Temas e Motivos:** A dramaturgia identifica e desenvolve os temas centrais da obra, utilizando motivos recorrentes para reforçar os significados subjacentes.
4. **Ritmo e Pacing:** A dramaturgia controla o ritmo e o *pacing* da performance, equilibrando momentos de tensão e relaxamento para manter o interesse do público.

Na peça "Hamlet" de William Shakespeare, a dramaturgia é evidente na forma como a narrativa é estruturada, desenvolvendo progressivamente o personagem-título através de seus dilemas morais e conflitos internos. A utilização de solilóquios permite ao público uma visão profunda dos pensamentos e sentimentos de Hamlet, enquanto a sequência de eventos dramáticos constrói a tensão até o clímax trágico (Shakespeare, 1609/2003). Na dança, Pina Bausch exemplifica a aplicação da dramaturgia em suas obras, onde a repetição e a variação de movimentos criam uma narrativa emocional intensa. Em "Café Müller" (1978), Bausch utiliza interações simbólicas e a repetição de ações para explorar temas de vulnerabilidade e isolamento, construindo uma dramaturgia que é tanto visual quanto emocionalmente ressonante.

Em Adamastor o desafio dramático foi um dos objetivos e desafios originais, postos no momento de concepção da peça. Criar uma dramaturgia não cronológica (ou narrativa não linear), que ainda assim comunicasse com clareza as questões essenciais abordadas ao público, criar uma dramaturgia de movimento consistente com identidade

própria e criar uma dramaturgia sólida no desenvolvimento de cada personagem. Passo a apresentar e aprofundar o conceito de dramaturgia não cronológica (ou narrativa não linear), uma vez que os outros dois pontos já foram ou serão abordados em outros pontos.

2.4.1 Dramaturgia não cronológica ou narrativa não linear

A dramaturgia não cronológica, também conhecida como narrativa não linear, é uma abordagem narrativa que desafia as estruturas tradicionais ao rejeitar a progressão temporal linear em favor de uma organização que pode incluir *flashbacks*, *flash-forwards* e outras manipulações temporais. Esta técnica permite uma exploração mais profunda de temas e personagens, refletindo a complexidade da experiência humana e a fragmentação da memória e da percepção. A dramaturgia não cronológica desconstrói a narrativa linear, reorganizando eventos de uma maneira que não segue necessariamente uma sequência temporal lógica. Esta técnica possibilita a apresentação de múltiplas perspectivas, a revelação gradual de informações e a criação de suspense. Além disso, ela pode ser utilizada para refletir a subjetividade da memória e a complexidade das relações humanas.

Segundo Seymour Chatman (1978, p. 48), a narrativa não linear "(...) permite uma exploração mais rica e diversificada dos eventos, ao desvendar a história em camadas que se entrelaçam de maneira complexa.". Esta abordagem destaca-se por sua capacidade de engajar o público, exigindo uma participação ativa na reconstrução da narrativa e na compreensão dos temas propostos. Como exemplos no cinema, temos uma das obras mais influentes que emprega a dramaturgia não cronológica é *Cidadão Kane* (1941), dirigido por Orson Welles. O filme utiliza *flashbacks* e uma estrutura narrativa fragmentada para contar a história da vida de Charles Foster Kane. A narrativa começa com a morte de Kane e a misteriosa última palavra "Rosebud", seguida por uma série de flashbacks que revelam detalhes sobre sua vida. Esta técnica permite que o público gradualmente monte o puzzle da vida de Kane, criando uma experiência de visualização profunda e envolvente. Bordwell e Thompson (2004, p. 96) observam que *Cidadão Kane* exemplifica como a manipulação do tempo pode ser usada para criar suspense e profundidade emocional.

Outro exemplo notável é *Pulp Fiction* (1994), dirigido por Quentin Tarantino. O filme é conhecido por sua narrativa não linear, que intercala diferentes histórias de maneira não cronológica. Esta estrutura narrativa não só desafia as expectativas do público, mas também permite uma exploração mais rica dos personagens e suas motivações. Como afirma Polan (2000 p. 67), a narrativa fragmentada de *Pulp Fiction* "(...) convida o espectador a reconsiderar a natureza da causalidade e a interconexão das histórias."

No teatro, Harold Pinter utiliza a dramaturgia não cronológica em sua peça *Traição* (1978). A peça conta a história de um caso extraconjugal em ordem inversa, começando

pelo fim do relacionamento e retrocedendo até seu início. Esta estrutura permite que o público veja como as ações e decisões dos personagens foram moldadas por eventos passados. Esslin (2000, p. 112) observa que Pinter utiliza essa técnica para "(...) explorar a natureza do tempo e da memória, revelando como o passado é reconstituído e reinterpretado de acordo com as necessidades emocionais do presente.". Outro exemplo é *Arcadia* (1993), de Tom Stoppard, que alterna entre dois períodos diferentes, o início do século XIX e o final do século XX. A peça revela gradualmente as conexões entre os personagens de ambos os períodos, criando uma teia complexa de relações e eventos. Como indica Stoppard (1993, p. 23), esta estrutura não linear "(...) permite uma exploração simultânea de temas como ciência, arte e amor, através das lentes do passado e do presente."

Como aponta Chatman (1978, p. 48), "(...) a eficácia da narrativa não linear depende de sua capacidade de manter a coerência e a continuidade emocional, mesmo quando a sequência temporal é fragmentada". Na dança contemporânea, apesar de assistir algumas tentativas, confesso não ter visto grandes resultados com exceção de "Vader" da companhia Belga Peeping Tom, dirigido por Franck Chartier, (2014). As transições de tempo, personagens e locais (mesmo que no mesmo local, com a mesma cenografia) foram feitas de forma exímia transportando o público por diferentes tempos e situações das mesmas personagens.

2.4.2 Criação da Personagem

A criação da personagem é um elemento fundamental no meu processo de pesquisa, quando o conceito de personagem é utilizado, desempenhando um papel crucial para suporte da dramaturgia. Este processo envolve a conceção, o desenvolvimento e a representação de personagens de maneira que suas emoções, motivações e histórias sejam comunicadas de forma clara e reconhecível ao público. Segundo Newlove e Dalby (2004, p. 92), "(...) a criação de personagens na dança requer uma compreensão profunda da psicologia e das intenções por trás de cada movimento.". Este entendimento permite que os coreógrafos atribuam aos personagens uma autenticidade que ressoa com o público.

Em *Adamastor*, a conceção das personagens teve início com um processo exploratório através de várias sessões de improvisação. Utilizamos personagens referentes e oriundos de *Os Lusíadas* como fonte de inspiração nas primeiras improvisações como catalisadores para a definição de suas características básicas, tais como identidade, história e motivações (de cada personagem). Como as personagens tomadas como base são de construção densa e complexa, muitas das vezes se tornava difícil fugir a uma representação de uma personagem já existente. Sendo assim, influenciados pela narrativa não linear, foi

tomada a decisão da construção de novas personagens, utilizando-se de características de diferentes personagens de *Os Lusíadas* agregadas sob esta nova personagem, que cada intérprete gerava ao decorrer do processo. Seymour Chatman (1978, p. 48) argumenta que "(...) a narrativa não linear permite uma exploração mais rica e diversificada dos eventos, ao desvendar a história em camadas que se entrelaçam de maneira complexa.". Na dança contemporânea, essa narrativa não linear pode ser expressa através da variação de padrões de movimento e da improvisação estruturada, permitindo que a personagem evolua de maneira orgânica e dinâmica.

Uma vez as personagens se encontravam mais sólidas, técnicas teatrais como o Sistema Stanislavski e as técnicas de Jerzy Grotowski foram integradas no desenvolvimento dos mesmos. Stanislavski (1936) enfatiza a importância de entender as motivações internas e o background dos personagens para criar uma atuação autêntica e convincente. Esta abordagem pode ser adaptada para a dança, ajudando os bailarinos a internalizar suas personagens e expressar suas emoções através do movimento. As técnicas de Jerzy Grotowski, que enfatizam a exploração física intensa e a redução de barreiras entre o ator e o público, também podem ser aplicadas na dança contemporânea. Grotowski (1968, p. 25) defendia que "a verdade do momento é revelada através do corpo em estado de vulnerabilidade e abertura". Independentemente das técnicas utilizadas, a colaboração e entrega dos intérpretes se mostrou fundamental para chegar a um resultado que fora representado e defendido com autenticidade nas melhores das suas capacidades.

Capítulo III – O processo de criação de *Adamastor*

O processo criativo da peça *Adamastor* teve início muito antes desta criação tomar lugar em estúdio. Em 2018 ao coreografar para os alunos da Performact convoquei a história do gigante *Adamastor* como estímulo para propor a ideia de insistência, persistência, repetição, resiliência até a transposição de obstáculos. Ainda de forma ténue, mas presente, os resultados desta primeira pesquisa reverberaram de maneira positiva despertando curiosidade às possibilidades de uma pesquisa mais aprofundada.

Uma vez que dirigia e lecionava a tempo integral na Performact, surgiu a proposta da companhia jovem e ainda me tornaria pai pela segunda vez, a minha intuição levou-me de volta ao *Adamastor*. Escusado dizer que antes do processo criativo relativo à peça, deu-se o processo criativo relativo à logística da mesma. Incluem-se neste processo encontrar tempo para os ensaios, a captação de verba para a mesma e lugares para as apresentações. Uma vez que a companhia nascera da formação Performact, nada mais lógico do que abrigar as primeiras semanas de residência coreográfica em suas instalações. Ao estar “em casa”, tivemos no início do processo alguns elementos favoráveis como a possibilidade de testar materiais, figurinos, elementos cenográficos e até alguns ambientes através de manipulação da luz e som foram elementos valiosos. Mas também, por ser o nosso local de trabalho à parte do projeto, constantes interrupções para resolver, designadamente: questões relacionadas com a formação impediram um desenrolar mais fluido e presente da minha parte em alguns momentos. Após duas semanas, trabalhando meio período na Performact, passamos a trabalhar duas semanas, em tempo integral (das 10:00-18:00) nos Estúdios Victor Córdon. Com menor acesso a materiais, mas com um ambiente profissional mais concentrado, o núcleo da peça desenvolveu-se ali. Ali também nos deparamos com problemas de logística de produção, e adaptações de última hora devido a impossibilidade de uma intérprete integrar a estreia e ter de ser substituída.

O processo criativo em si da peça passou por diferentes fases: motivação, captação de estímulos iniciais, escolha dos intérpretes, processo de pesquisa dos materiais de movimento, composição dos materiais de movimento, composição das dramaturgias e outros elementos do espetáculo.

3.1 Motivos e propósitos para a criação

O *Adamastor*, o gigante da mitologia, que guardava o até então Cabo das Tormentas (que se tornaria o Cabo da Boa Esperança após os navegadores portugueses o cruzarem), fascinou-me como uma figura de poder e ao mesmo tempo vulnerabilidade. Uma figura atemporal, que sendo relida nos dias de hoje, traz-nos novas leituras simbólicas. O meu fascínio por mitologias e suas múltiplas perspetivas e camadas de interpretação é uma

constante no meu trabalho. A capacidade do inconsciente coletivo de permear a nível intercultural significados a imagens através de suas diferentes mitologias, suas similaridades e diferenças mostra a meu ver uma residualidade primitiva que ainda nos conecta como espécie.

Este pensamento não requer esforço, afasta-se da realidade para fantasias do passado e do futuro. Aqui termina o pensamento em forma de linguagem, imagem segue imagem, sensação segue sensação (...) trabalha sem esforço, espontaneamente, com conteúdos encontrados prontos e é dirigido por motivos inconscientes (...) afasta-se da realidade, liberta tendências subjectivas e é improdutivo em relação à adaptação. (Jung, 1986, p. 16)

Como referido por Jung (1986), o inconsciente coletivo a certo ponto toma o leme das associações de imagens e significados, aferindo em certo nível uma subjetividade comum e intercultural. Por sua vez, *Os Lusíadas* de Luís Camões apresenta uma riqueza histórica e mitológica de hibridismos entre o sacro e o pagão que comunicaram diretamente ao meu âmago, por várias razões designadamente o meu percurso pessoal acerca da espiritualidade, sendo de família católica e havendo me aventurado em outras abordagens teológicas.

Heis que me deparei com *Os Lusíadas* de Luís Camões, que em tempos de domínio da igreja Católica e Inquisição, surge entre o sagrado e o pagão com uma naturalidade surpreendente. Naturalidade esta que é não só permitida, mas aclamada uma vez que em oferta ao Rei, fora um mimo ao ego do regente de Portugal. Apesar da forte ligação com as minhas raízes culturais brasileiras, a minha descendência direta de portugueses fez-me crescer num ambiente permeado com algumas tradições e referências, que mais tarde ao mudar-me para Portugal, consegui reconhecer e enquadrar dentro do contexto sociocultural local. Adamastor, uma figura masculina, poderosa, mas também com múltiplas camadas lúdicas e uma sensibilidade à flor da pele, que humanizado pela memória da sua história e frustração amorosa é derrotado abrindo os mares à passagem dos portugueses com a questão: "Quem és tu? Que esse estupendo Corpo, certo, me tem maravilhado!". (CAMÕES, 1572)

Apesar de ser natural do Brasil e ter os meus pés fincados na minha terra e cultura mãe, *Os Lusíadas*, com principal destaque na figura e simbologia do gigante Adamastor, foram fontes de inspiração e motivação em momentos cruciais da minha vida e carreira, e resgatam alguns valores e questões que considero extremamente pertinentes para as gerações atuais conseguirem ultrapassar uma fase densa e complexa permeadas de *stress*, *burnout* e depressões. Mas como "ex-colono" estaria eu exaltando a cultura do meu

“colonizador”? Estaria eu cego pela ilusão e relação de dependência que um dia fora, e a grandeza de um império que hoje se resume a uma faixa ao longo da costa oeste da Europa?

Sim e não. Por meio desta obra coreográfica venho sim exaltar os valores artísticos de uma obra única da Literatura, e por sua vez da Literatura portuguesa. Também após 19 anos imigrado para este país que na maioria das vezes acolheu me como casa, a mim e a minha família. A sua cultura passou a ser minha também, mesmo que temperada com ares tropicais, e um sotaque ligeiramente diferente. Apesar destas razões serem fortes, mais uma vez o reflexo dos tempos que vivemos, um período permeado de policiais do politicamente correto, de políticas de cancelamento e de inclusão deturpadas, criam um ambiente e mercado cultural monotemático e univalente. Mercado cultural este que muitas vezes sobre valoriza trabalhos de qualidade inferior por atenderem a política sociocultural regente no momento. A criação “Adamastor”, apesar de apresentar suporte da Câmara de Torres Vedras, e datas nacionais e internacionais não teve o apoio financeiro para pesquisa e desenvolvimento nas condições ideais por parte dos órgãos a quem apresentamos candidaturas. Deparamo-nos com o nosso primeiro Adamastor. A falta de orçamento nos limitava desde o início o tempo de pesquisa, e opções coreográficas a serem tomadas seja pelas escolhas possíveis de cenografia, figurinos, banda sonora, número de intérpretes, até mesmo o tempo que poderíamos dispensar na pesquisa, composição e ensaio da peça.

3.2 A pesquisa conceptual e os estímulos para a criação

Conforme já abordado, a figura do gigante Adamastor, núcleo central desta pesquisa devido às suas múltiplas perspetivas e camadas interpretativas, tornou-se nossa âncora epistemológica. Ele serve como ponto de referência crucial para que a investigação não se perca no vasto oceano de possibilidades e desdobramentos interpretativos. Nesse sentido, foram coletadas diversas imagens e ilustrações do gigante Adamastor, além de outros materiais correlatos.

A figura de Adamastor é amplamente referenciada na literatura. Fernando Pessoa, no seu poema "O Monstrengo", e François Rabelais, em "Gargantua e Pantagruel", faz alusão a este gigante mítico. Voltaire também o menciona em seu "Essai sur la poésie épique". Adamastor aparece em obras de Victor Hugo, especificamente em "Os Miseráveis" (Tomo III, Marius, capítulo III) e em um poema dedicado a Lamartine em "*Les Feuilles d'automne*" (capítulo IX). Alexandre Dumas refere-se a Adamastor em várias de suas obras: "O Conde de Monte Cristo" (capítulo XXXI), "Vinte anos depois" (capítulo LXXVII), "Georges" (capítulo I), "*Bontekoe, Les drames de la mer*" (capítulo I), "*Causeries*" (capítulo IX) e "*Mes Mémoires*" (capítulo CCXVIII). José Saramago também menciona Adamastor em "As

Intermitências da Morte" (p. 65) e em "Memorial do Convento" (pp. 197, 271, 274). Adamastor também dá nome ao dinossauro *Angolatitan adamastor*, descoberto em Angola, cujo epíteto específico homenageia esta figura mitológica.

Entretanto, sua menção mais célebre e memorável encontra-se na epopeia *Os Lusíadas* de Luís de Camões, no Canto V, o que nos fez debruçar sobre outros cantos na tentativa de achar pontos de convergência dramatúrgica com nossos temas. Mais tarde notamos que o fascínio e com isso o exagero ao focar-nos *Os Lusíadas* nos desviaria dos temas principais a serem pesquisados.

O mar e suas dinâmicas desempenharam papel importante na pesquisa, seja como ponto imagético de cruzamento para movimentos migratórios, seja como o embalar de um colo maternal que uma vez casa é perdido ao longo da jornada. Como imigrante, é inevitável trazer as minhas vivências nesta busca por um lar, e as dificuldades cruzadas até então. Partimos deste ponto, com estes estímulos, abertos onde a pesquisa nos levaria, mas sem distanciarmos da nossa âncora. A Figura 1 expõe a sistematização da temática concretizada antes de iniciar o processo de criação.

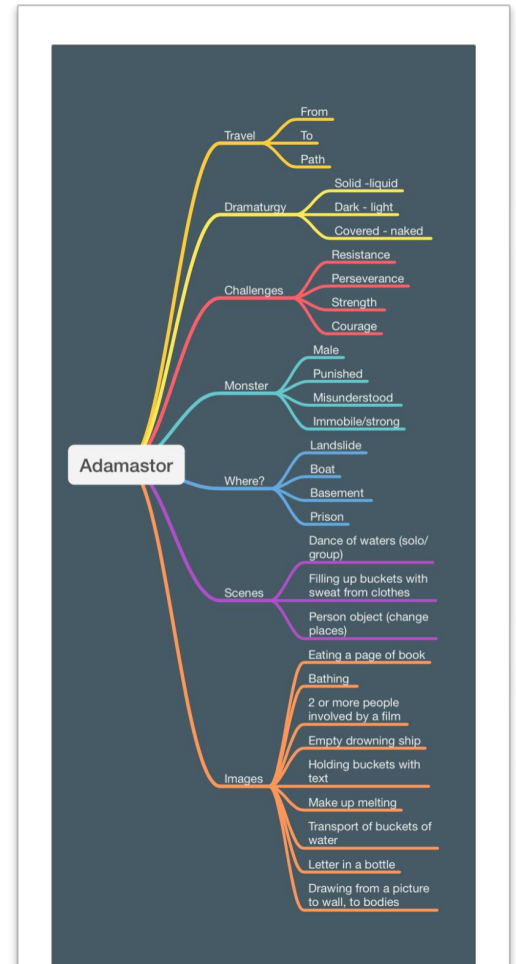


Figura 1- Sistematização da temática da peça

3.3 A escolha dos intérpretes

Uma vez que as condições mínimas estavam estabelecidas, lançamos uma audição para escolha do elenco. Esta audição foi recebida pelos Estúdios Victor Córdon em Lisboa. Dentro das inscrições fizemos uma pré-seleção de acordo com os currículos enviados. A concepção coreográfica foi estruturada para um elenco de cinco a seis intérpretes, contemplando necessariamente a presença de diferentes gêneros. Esta escolha fundamenta-se na obra literária que serve como base dramatúrgica, cujas tensões narrativas e situações dramáticas emergem essencialmente das dinâmicas relacionais entre personagens de distintos gêneros, permitindo assim uma transposição fiel das complexidades interpessoais presentes no texto original. O número em si de intérpretes iria depender das condições financeiras e do elenco representar uma variedade de diferentes personagens. Como o primeiro trabalho de uma companhia jovem, e ao ter como base de

produção a Performact, havia a tendência de ter alunos e/ou ex-alunos integrando a primeira criação.

Duas ex-alunas pareciam me intérpretes ideais para esta criação: Clémence Peytoureau e Francisca Rodrigues, porque além de uma criatividade e capacidades técnicas dentro da linguagem de movimento que propus, representavam o ideal de compromisso com as tarefas que lhes eram apresentadas. A terceira intérprete feminina, Teodora Vujkov, foi escolhida pela sua entrega e propostas cênicas que eram interessantes e alinhavam se com meu universo pessoal. Apesar de tecnicamente não estar no seu melhor, foi lhe dado o voto de confiança que conseguiria acompanhar o grupo. Durante a audição inúmeros intérpretes chamaram-me a atenção, mas em especial um rapaz novo, chamado Cláudio Costa. Suas capacidades técnicas eram indiscutíveis e sua entrega e energia eram contagiantes. Espelhariá sem dúvida a imagem de um jovem Adamastor impetuoso e aventureiro, pronto a enfrentar o que lhe apresentasse a frente. Com estas escolhas feitas, como estávamos a aguardar fundos ainda, chamei uma intérprete extra, como estagiária, ou segundo elenco. Ela apresentava linhas corporais bem definidas, uma imagem estranha que me pareceu interessante dentro deste universo absurdo e mitológico que iríamos explorar.

Deparávamos no momento com uma questão dramatúrgica e prática: um elenco feminino com um elemento masculino. Não era um problema, uma vez que tomamos como ponto de partida O Adamastor, uma figura masculina singular, mas temi que ainda sendo muito jovem (17 anos no início da produção) a carga dramática seria muito forte para o Cláudio. A peça pedia um outro homem, mais velho e experiente. Tolhidos pela falta de orçamento para contratar um segundo intérprete masculino, juntei-me também enquanto intérprete.

3.4 Processo de pesquisa dos materiais de movimento

O processo coreográfico desde o início foi pensado como colaborativo ao longo do processo. Como coreógrafo gosto de distorcer traços das personagens pré-idealizadas para irem de encontro a momentos ou nuances da história pessoal de cada um dos intérpretes, sendo assim desenvolvido um envolvimento especial e pontos de identificação na defesa da personagem. Por ter um tempo de criação limitado pela redução orçamental, vi-me obrigado a idealizar e projetar uma parte maior do projeto que gostaria, o que em certo ponto nos levou para distante do destino desejado *a priori*. Tentei resumir minhas suposições e aspirações em um esquema para que pudesse manter meu rumo, e ter clareza no ponto de partida (confrontar Figura 1). Duas opções claras desde o início sobre a fisicalidade da peça seria o uso de repetições de ações de resistência física e diferentes abordagens a um

corpo líquido (em diferentes estados físicos). A presença de movimentos dinâmicos e acrobáticos fazendo referências ao transpor limites do corpo e até mesmo das leis da gravidade, fazem com que o grupo busque em si mesmo o impulso para persistir e insistir em suas ações.

A pesquisa começou em estúdio através de exercícios de improvisação livre à cerca de qualidades de movimento próprias (fluidez, *staccato*, *glitching*). As primeiras sessões de improvisação foram abstratas e exploratórias sobre qualidades de movimento que acreditava serem a base da dramaturgia de movimento da peça: corpos líquidos, o desafiar da gravidade, ações de resistência muscular que levassem ao limite dos intérpretes. O intuito era levar o corpo a desafios físicos reais, para que o ato de resistência fosse real e não interpretado. Seguimos com outras sessões de improvisação, explorando ações como a queda e de manipulação de corpos, sempre relacionando a uma situação específica "ilustrada" nos *Os Lusíadas*. Algumas das vezes, seguindo meu instinto transpunha o cenário de improvisação para uma situação cotidiana, para que desta maneira anulasse os "vícios" dos códigos das técnicas de dança, e pudéssemos explorar a cena e/ou qualidade do ponto de vista do ser humano "normal". "*Becomings are not phenomena of imitation or assimilation, but of a double capture, of non-parallel evolution, of nuptials between two reigns.*" (Deleuze & Parnet, 2007, p. 2).

A fase inicial do processo criativo compreendeu um período intensivo de ensaios, estruturado em sessões diárias de quatro horas durante uma semana. Esta etapa revelou-se fundamental para a construção do que Hodges (1988) denomina como "corpo coletivo" - uma entidade artística coesa formada pela integração dos intérpretes entre si e com o vocabulário coreográfico proposto. A otimização deste período inicial visava não apenas a compreensão das potencialidades técnicas e performativas do elenco, mas também a materialização e análise das texturas e imagens previamente conceitualizadas, alinhando-se com o que Preston-Dunlop (2014) define como "*embodied practice*" na dança contemporânea.

A estruturação dos ensaios fundamentou-se em duas vertentes metodológicas principais: as sessões de improvisação e a transmissão de movimento. Esta organização dialoga com o modelo de "*didactic-democratic spectrum*" proposto por Butterworth (2004), que reconhece a importância da alternância entre processos diretivos e colaborativos na criação coreográfica. As sessões de improvisação foram categorizadas em duas tipologias distintas: geradoras e resignificativas. As improvisações geradoras focalizaram-se na investigação de elementos específicos, abrangendo desde qualidades dinâmicas de movimento, conforme teorizado por Laban (1978), até a incorporação de estados físico-psicológicos e construções caracterológicas. Este processo, descrito detalhadamente na

seção 2.3.1.3, fundamentou-se na capacidade criativa dos intérpretes, alinhando-se com o que Foster (2021) denomina como "corpo pensante" - uma entidade simultaneamente criadora e reflexiva. As sessões de improvisações ressignificativas, implementadas em estágios mais avançados do processo criativo, permitiram a recontextualização do material previamente gerado. Esta fase caracterizou-se pela exploração da plasticidade semântica dos movimentos, possibilitando, como sugere Smith-Autard (2010), uma investigação aprofundada do potencial expressivo em relação à obra como um todo.

A transmissão direta de movimento, também abordada na seção 2.3.1.3, estabeleceu-se como elemento crucial para a manutenção da assinatura artística na dramaturgia corporal. Este processo, que Roche (2015) identifica como fundamental para a preservação da identidade coreográfica, materializou-se através da demonstração e do ensino sistemático de frases de movimento aos intérpretes.

3.4.1 O processo de criação dos personagens

As improvisações possuíam temáticas e especificidades individuais, de acordo com a meta personagem que pensava para cada um dos intérpretes. A personagem a ser construída e interpretada por Cláudio seria a personificação da esperança e força da juventude idealista, seria uma amálgama entre a intensidade e a ingenuidade de que tudo é possível, como a própria figura do gigante Adamastor antes de ser aprisionado. As suas primeiras improvisações seguiram as direções de serem energéticas e virtuosas, com o risco e limites do próprio corpo. Este flertar com o desastre não pela natureza autodestrutiva e amarga de um futuro Adamastor, mas pela intensidade e entrega total de quem ainda é só esperança e possibilidade. "*Virtuosity raises the stakes to a place where the audience knows something may go wrong. They enjoy watching this negotiation with disaster.*" (Burrows, 2010, p.76). As outras 3 intérpretes e a estagiária alternavam entre diferentes qualidades e personagens baseadas em características de personagens dos contos dos Lusíadas. Identificamos alguns características teatrais e qualidades de movimentos de interesse a serem explorados: fluidez e sinuosidade, remetendo aos movimentos de uma serpente, fazendo a ponte com o ato teatral de traição que Adamastor sofre por Thetis e resulta no seu aprisionamento como rocha; exploramos também uma figura de poder e controle, maternal porém firme, explorando movimentos bem enraizados de base ampla e manipulação de outros corpos, fazendo menção ao controle dos pais sobre o Destino de Pedro e Inês no Conto III dos Lusíadas, mas também em paralelo a todos os fatores externos que tentam desviar a nossa trajetória traçada como meta a ser alcançada.

Exploramos também a possibilidade de um personagem menos definido, como uma criatura que não fosse por completo humana ou dotada de gênero, fazendo a representação

das referências sagradas e pagãs apresentadas ao longo de *Os Lusíadas* de Luís de Camões, mas tal figura dissipou-se na primeira semana de ensaio juntamente com a presença da estagiária que teve de deixar a produção por incompatibilidades ideológicas. Durante a primeira semana de ensaios senti a necessidade de aprofundar-me na obra *Os Lusíadas* como um todo para poder formular e enquadrar melhor as personagens dentro de um contexto maior, e tentar alcançar minha meta de uma dramaturgia não ilustrativa, mas ainda assim coerente e concisa. As camadas de informação, simbologia e subtexto se revelaram tão ricas e complexas que tornaram difuso o intuito dramático da peça durante esse primeiro momento. Neste ponto decidi focar-me no material físico com o intuito de “solidificar” uma dramaturgia e identidade de movimento comum ao grupo, assim como explorar especificidades técnicas e interpretativas de cada um dos intérpretes em relação com as suas personagens. Especificidades estas como gestos específicos, dinâmicas próprias de cada personagem e qualidades de movimento que os identificassem: Cláudio mais ágil e expansivo, Clemence mais sinuosa e pesada, criando dinâmicas muito próprias entre a pausa e os ataques dos movimentos, Francisca entre o delicado e o explosivo. Teodora e eu estávamos ainda à procura de identificar os elementos mais próprios de nossas personagens.

Deixei as questões maiores da peça para serem respondidas com o tempo e aprofundamento da pesquisa. Seguindo a temática das navegações e a aparição de Adamastor nos *Lusíadas*, o mar foi parcialmente cenário e tema, tanto na cenografia quanto na movimentação em desequilíbrio e vertiginosa. O embalar dos oceanos nas caravelas, e suas variantes desde uma maré calma, até águas tempestuosas permeiam a pesquisa de movimento desde seu início.

3.5 O processo de composição dos materiais coreográficos

O processo de criação de *Adamastor* foi dividido em 4 períodos. A primeira semana de ensaios e pesquisa focou-se na pesquisa de vocabulário de movimento através de improvisações dirigidas, principalmente sobre qualidades de movimento específicas que na pré-pesquisa eu havia determinado que remetiam a momentos e/ou cenas que gostaria de abordar (por exemplo: fluidez que remetia a movimentos de corpos aquosos, quedas que refletiam a impulsividade, mas também a coragem do mergulhar no vazio). Remetendo a passagens de *Os Lusíadas*, mais ao meio da semana conseguimos abordar algumas improvisações mais situacionais, onde os intérpretes transponham e incorporavam sua leitura de personagens do livro e suas respectivas reações aos demais ou as situações propostas. Esta improvisação gerou-nos bastantes elementos que permaneceram até a

estreia da peça, mas em geral, o material proposto possuía em excesso um caráter descritivo, narrativo e literal. Outro elemento determinante no início do processo de composição foram as frases de movimento transmitidas por mim. Criadas a partir de um impulso momentâneo, ou no processo pré estúdio, essas frases na sua maioria permaneceram na peça. De certa maneira vejo essa transmissão de movimento também como uma maneira de transmitir através do corpo e do movimento o meu discurso, o meu ato de comunicação que quero exercer com o compor desta peça.

No final da primeira semana, depois de 20 horas de ensaio, conseguimos uma “célula coreográfica” em torno dos 30 minutos, onde coexistiam frases coreográficas e “fragmentos” das improvisações. Algumas tentativas do uso de texto mostraram-se redundantes e desnecessárias uma vez que gostaria que o corpo “falasse” com clareza suficiente para que diferentes subjetividades propostas contribuíssem para que a dramaturgia principal pudesse ser absorvida pelo público. Compomos estes 30 minutos para um pequeno ensaio aberto de maneira intuitiva e orgânica. Com algumas cenas pré-levantadas fazíamos longas improvisações com um enunciado que estabelecia a ordem das cenas, mas também com abertura para quebrar com esta ordem. Está improvisação estruturada tinha como intuito achar de maneira orgânica, e contando com o lúdico pessoal de cada intérprete, transições, ligações e elementos que eu não conseguia perceber no momento por estar de fora.

Entre esta primeira semana de trabalho e a seguinte tivemos algumas semanas de intervalo, importantes para me distanciar e analisar o que havia sido produzido na primeira semana e daquilo que tinha sido projetado antes do início do trabalho com os intérpretes. A necessidade de aprofundar mais *Os Lusíadas* tornou-se urgente e crasso, não só pela complexidade, mas também com a questão que se tornara mais presente: Em tempos de questionamento sobre as práticas colonialistas, como e porque, eu, brasileiro iria exaltar a cultura do “meu colonizador”, ainda mais referente ao período das grandes navegações e colonização do Brasil?

Mais uma semana com 4 horas por dia, e muitas questões ainda sobre as bases da criação. O ponto de partida para a criação era claro, mas transformá-lo em conceito consistente que guiasse a dramaturgia da peça estava mostrando-se desafiador uma vez que não gostaria de desenvolver uma narrativa cronológica e literal. O crescimento e o valor de se transpor obstáculos, perseverança frente às adversidades em rumo a uma meta. Estes foram os parâmetros e núcleo do meu conceito, mas como transformá-los em ação, movimento, dança sem ser demasiado ilustrativo nem abstrato demais. Para mim foi durante todo o processo uma necessidade de que a peça comunicasse com público mais erudito e também com um público mais popular. A questão do “entender” segundo uma lógica cartesiana e analítica nunca foi fulcral, desde que toque o público, que o movesse de alguma

forma. Durante este segundo período decidimos focar-nos em cenas isoladas e em propostas a partir de personagens. Com mais conhecimento acerca dos “Os Lusíadas” como um todo, decidi transpor características de personagens, relações e eventos relatados no livro para o percurso das personagens na peça, em um primeiro momento com o intuito de alimentar o universo de cada intérprete durante as improvisações (seja para desenvolvimento da personagem, seja para criação de material ou para desenvolvimento de relações entre as personagens), e num segundo momento para funcionar como suporte da trama dramatúrgica.

O primeiro intuito provou-se eficaz, uma vez que não havia essa ligação primária e natural ao tema devido a nacionalidade e/ou afinidade com as subtilezas da língua portuguesa por parte dos intérpretes. Os contos e histórias contadas nos *Os Lusíadas* alimentaram potenciais nuances das personagens que estavam sendo criadas, e até certo ponto o desconhecimento da obra original por parte dos intérpretes foi proveitoso uma vez que a sua interpretação não vinha atrelada a uma imagem pré-estabelecida e saturada (até certo ponto) culturalmente. Com os intérpretes mais familiarizados com a obra (Francisca Rodrigues e Cláudio da Costa), o trabalho foi no intuito de desconstruir imagens culturalmente fincadas e estereótipos em seu imaginário fazendo que essas figuras, presentes na obra literária, fossem revistas e relacionadas com questões contemporâneas. Como por exemplo o Adamastor, Gigante, guardião da passagem entre oceanos, poderia se tornar um pai zeloso que tenta proteger por medo, e com exigências irreais, e que mesmo assim quando confrontado com seu passado, reproduz atitudes que no passado condenara? Como o Adamastor pode ser o reflexo de um homem ferido, soterrado sobre camadas sociais de masculinidade tóxica, e que basta lhe ser questionado: “Quem és tu?” Para fazer-lhe deslizar nos túneis da memória e visitar o trauma que o marcou, que lhe fez rodear de várias camadas que apesar do intuito de o proteger, acabam por servir de refúgio para si mesmo. Estas e outras imagens eram as nossas metas neste ponto inicial. Trabalhar a partir da desconstrução do texto e das personagens, fazendo a ponte entre as questões abordadas n’ *Os Lusíadas* e na época pré-colonial e colonial e questões sociais ainda presentes nos dias de hoje. O segundo intuito, o de usar os cantos dos Lusíadas como base para estrutura dramatúrgica se tornou uma armadilha posta por mim mesmo. Devido à falta de tempo, queria partir de um ponto âncora, e parece-me nada mais óbvio do que o próprio livro de onde o estímulo inicial havia sido retirado, seguindo a estrutura cronológica descrita nos contos (o que por si só contrapôs um dos meus objetivos que era a construção de uma narrativa não cronológica).

Durante a fase 2 e 3 de criação *Os Lusíadas* e sua estrutura tornou-se a base para desenvolvimento de cenas e relação entre elas, o que no futuro se mostraria uma estrutura

cristalizada em demasia para dar vazão e espaço para a desconstrução pretendida, mas isso foi percebido apenas no final da 3ª etapa da criação. A movimentação proveniente das improvisações estruturadas, de exercícios para gerar materiais de movimento e as frases de movimento transmitidas por mim aos intérpretes, foram selecionadas, refinadas e repetidas. Sedimentavam-se mostrando claramente quando algo pertencia, ou não, aquela cena, ou aquela personagem.

Outro ponto determinante nesta fase foi a redução da cenografia. Em busca de algo que fosse prático, simbólico e que trouxesse os intérpretes e público a outro lugar fomos reduzindo a partir da proposta original. A ideia original flutuou entre projeções de vídeo e construções cenográficas que replicassem diversas goteiras em todo o palco. A possibilidade de *video-mapping* através de projeções bem definidas requeriam capacidades técnicas além do nosso alcance financeiro e de produção, além de que limitaria nossas possibilidades de locais para apresentações de acordo com medidas específicas de palco e de material técnico disponível. Passo aqui a lembrar que o conceito base da companhia GAPP é dar experiência a jovens recém-formados, e limitar a digressão por tantos fatores técnicos impossibilitaria o mesmo. Para além disso na perspectiva de coreógrafo e público sempre me questiono quanto à necessidade dos elementos cênicos, defendendo sua existência desde que sejam úteis e necessários para a dramaturgia da peça. Outro pormenor, não tão menor técnico, era a água em palco deixada pelas goteiras. Um chão molhado, ou húmido não seria seguro para os intérpretes executarem os tipos de movimentos rápidos, enérgicos, com quedas e saltos que estávamos pesquisando e compondo. Ao questionarmos o que era necessário, reduzimos as goteiras a uma única. A ideia dramática de uma referência quanto a passagem do tempo se tornava mais clara, assim como as restrições de movimento em cena se tornavam menos propícias ao desenvolvimento de uma fisicalidade mais forte e acrobática como gostaria. A ideia de constância, persistência estava ali, representada por uma gota que incessantemente havia de escavar, esculpir seu caminho mesmo através das mais duras rochas.

A terceira parte do processo tomou lugar em residência coreográfica nos estúdios Victor Córdon. Teríamos 2 semanas, com um horário diário alargado, logo a minha esperança era ter mais tempo para desenvolver as ideias e conexões dos esboços de cenas que tínhamos como resultado das duas primeiras semanas. Em paralelo, mantínhamo-nos tensos pois o visto de uma das intérpretes, ainda não havia sido emitido, o que poderia criar alguns constrangimentos, nesta fase final de processo de criação. Devido ao acolhimento da estrutura dramática presente na obra *Os Lusíadas* a evolução no desenvolvimento de cada cena tornou-se lento e em certo ponto demasiado literal e de narrativa descritiva. Tornamos-nos demasiado apegados à estrutura do texto e nada de novo

tinha espaço para surgir dentro de uma lógica tão narrativa. Tentando achar uma lógica dentro da obra, apesar da entrega incondicional dos intérpretes, as nossas condições de trabalho eram limitadas por questões financeiras, e falta de tempo para pesquisa e aprofundamento. Essas limitações associadas às preocupações e ocupações paralelas ao processo não deixavam que eu me entregasse ao processo e minhas funções de forma adequada.

Durante a terceira semana de residência apesar de bastante avançado no processo de composição de algumas cenas e até com transições feitas entre 3 ou 4 cenas algo me incomodava, não me deixando sossegado com o caminho que a peça tomara. Estávamos “encalhados”. Analisando agora com alguma distância, constato que diferentes fatores colaboraram para o nosso “encalhamento” coreográfico, um dos principais foi a falta de espaço e tempo para distanciamento e análise do que estava sendo produzido. Esta falta de distanciamento associada às tensões referentes ao visto não emitido de uma das intérpretes não me deixavam disponibilidade mental e emocional para a análise e busca de uma solução para a peça em si. Estávamos presos num *loop* de produção e repetição de material sem análise e soluções. Além das questões profissionais, ao trabalhar com arte, principalmente de forma tão intensa, é impossível ignorar que questões da vida pessoal refletem na profissional e vice-versa. Eu estava diante de mais um Adamastor: a minha família na iminência de aumentar com a chegada do nosso segundo filho no início de Abril. Não havia espaço para mim. Como pessoa e como artista vi-me a servir uma criação, escola à qual fazia direção, a tentar solucionar problemas de produção e questões familiares, sem poder ser eu mesmo, com minhas necessidades e fragilidades, sem espaço para ser, e apenas ser. Anulei-me pelos outros, para servir, mas num momento tão crucial da criação este movimento silenciou o âmago que deveria alimentar e ser transmitido através da minha criação, a minha voz e visão artística. Espaço e tempo, era o que precisávamos e não tínhamos, ou teríamos. "Aquele que quebra suas tábuas de valores, o quebrador, o infrator: - mas este é o criador." (Nietzsche, 1885/2011).

Então eis que uma noite, ao analisar as notas, vídeos e materiais produzidos durante os ensaios entendi que ao explorar uma questão pontual, mas tão vasta em exemplos, ainda mais alimentada dramaturgicamente por uma obra de tamanho e peso, com vastos signos e significados, havíamos nos dispersado. Havíamos singrado mares longínquos, ao desdobrar temáticas e fisicalidades, mas havíamos ido tão longe, que já não avistávamos terra. Havíamos perdido nossos pontos em comum e criado demasiadas dramaturgias paralelas. Desdobramos a pesquisa horizontalmente de maneira tão vasta que nos afastamos do núcleo, e não conseguimos nos aprofundar (crescer verticalmente) na pesquisa seja de material, dramaturgia e relações entre as personagens. Para cumprir minhas metas sabia

que o tempo e condições não seriam o suficiente, mas persistir foi sempre o caminho. Sendo assim, foquei nossos esforços em reduzir a peça ao essencial, afinal pareceu-me o caminho mais acertado para retomar nossa rota, e a partir daí sim buscar desenvolver o essencial. Desde adereços até interações dramáticas. Reduzimos, tudo. E assim um novo universo dramatúrgico se revelou. A transposição de algumas situações e conceitos que abordamos durante toda a pesquisa em ações e movimentos que traduziam a essência de resiliência, esforço, dúvidas, confronto e triunfo. Trazendo o universo das grandes navegações a um cenário tão simples como uma casa humilde ou ao porão de navio, mas ao mesmo tempo a nenhum deles, apresentando essas personagens em um espaço abstrato e quase vazio. Estes elementos associados a luz e banda sonora mostraram-se o suficiente para que o público tivesse referências e propostas, mas ao mesmo tempo tivesse liberdade e espaço para buscar sua própria leitura. A angústia de enfrentar ondas gigantescas se tornou tão difícil quanto confrontar verdades inegáveis do dia a dia de uma relação. Com nosso rumo retomado, nos encontrávamos no terceiro dia da segunda semana de residência nos Estúdios Víctor Córdon, quando recebemos a notícia oficial que a intérprete Teodora não conseguiria viajar para a estreia devido ao atraso da entrega da sua documentação pelo SEF (Serviço de Estrangeiros e Fronteiras). Mais um *Adamastor* se apresentava a 1 semana do ensaio geral em Berlim, Alemanha.

2 dias. Tínhamos 2 dias para substituir uma das intérpretes em uma peça onde já existiam materiais coreográficos e desenvolvimento das personagens que foram construídas a partir de processo colaborativo com cada intérprete. Durante o processo utilizamos referências pessoais trazidas por cada intérprete, seja em tarefas improvisadas, que desempenharam função essencial no desenvolvimento da personagem. Sendo uma tarefa difícil e com pouco tempo, era necessário que quem a substituísse fosse alguém que estivesse habituado à minha linguagem de movimento e que tivesse boa memória e capacidade de se comprometer a 100%. Convidei a bailarina Lou Anne Daina para o fazer. Devido às diferenças físicas entre as intérpretes alguns movimentos tiveram de ser modificados, e apesar do exímio trabalho da intérprete a tarefa de mergulhar em tal personagem, absorver as qualidades de movimento, dinâmica do grupo e desenvolver a resistência física necessária em tão poucos dias foi um desafio. O físico e o psicológico do grupo estava devastado, e apesar de tentar dar o seu melhor a quantidade de imprevistos afetou a moral de toda a equipe, incluindo a minha. *Adamastor* é uma viagem transformativa de um grupo, que no fundo representa uma geração. Acho que a imagem de “estarmos no mesmo barco” e do grupo em si, ditou a escolha orgânica de uma permanência em cena quase absoluta do grupo todo. Mesmo que as cenas tragam destaques a solos, duos e trios, o grupo como unidade protagoniza a

maioria das cenas, fazendo um *zoom in* em algumas relações e momentos dentro do grupo através dos solos, duos e trios.

Partimos para Berlim, com o sentimento de que estávamos aquém da tarefa. Ainda me restava uma grande batalha que era preencher algumas lacunas da peça com a minha participação. Apesar de ter desenvolvido material, deixo-me influenciar imenso pelo espaço, ainda mais pelo teatro Acker Stadt Palast, onde já apresentei várias peças, e desenvolvi diversas residências coreográficas. Chegando ao teatro tivemos 3 dias para adaptação ao espaço, luzes, e terminar a peça em si. Normalmente no fim do processo coreográfico permito-me, durante as passagens, reabrir o processo à improvisação quando sentido que necessário para descobrir novas possibilidades, e preencher lacunas de intenção e transições cénicas e coreográficas. Parecíamos ter chegado. Talvez não ao nosso “porto final”, mas até onde os ventos nos levariam desta vez. Sentia se uma unidade, uma viagem com início, meio e fim. Apesar de muitas arestas a serem limadas, e talvez, mais tarde um processo a ser reaberto e modificado, a peça já respirava por si só, levando consigo intérpretes e público.

As duas primeiras noites de performance permitiram reflexões e ligeiras mudanças de um dia para o outro, mas devido ao cansaço físico e psicológico da equipe, achei melhor não desestabilizar um processo que ainda estava tão frágil. Viria o tempo para modificações mais profundas e satisfatórias. O essencial estava lá: obstáculos, encontros e desencontros, uma alma lusitana a vagar rumo a um destino. A força imparável de 4 jovens, que mesmo abraçados e guiados por um espírito cansado e desiludido, não perdem a fome e força para dar um passo mais adiante.

3.6 Os outros elementos do espetáculo

3.6.1 Cenografia

No teatro e na dança contemporânea, a integração dos elementos cenográficos, da música e do figurino é essencial para criar uma experiência performática coesa e envolvente. Cada um desses elementos contribui de maneira significativa para a narrativa, a atmosfera e/ou dramaturgia das performances, ampliando a expressividade, as perspectivas, camadas interpretativas e a profundidade da obra artística. Os elementos cenográficos desempenham um papel crucial ao proporcionar o contexto visual e espacial em que a performance ocorre. Segundo Pavis (1998, p. 75), "a cenografia não apenas contextualiza a ação, mas também interage dinamicamente com os artistas, moldando e sendo moldada pelo movimento". A cenografia pode incluir desde estruturas complexas e objetos móveis até projeções visuais e iluminação específica, todos projetados para complementar e realçar a coreografia ou a

encenação teatral. Como pontua Blom e Chaplin (1982, p. 92), a cenografia "é uma extensão do corpo em movimento, criando paisagens visuais que amplificam a expressão dos bailarinos".

No caso da peça *Adamastor*, a cenografia passou por um processo de se tornar minimalista dialogando epistemologicamente com os temas e conceitos abordados na peça. Como descrito no ponto 3.5, onde descrevemos a redução de projeções de vídeo, e goteiras que tomavam o palco por uma única goteira, que marcava o tempo e o conceito de perseverança ao longo da peça, uma mesa (que se torna mar e de seguida túmulo), e 5 cadeiras (o que nos transporta a uma casa, e remete à sensação de lar e segurança).

Esta goteira sempre presente, além de imageticamente e sensorialmente ter o intuito de transportar-nos e criar associações com ambientes inóspitos, seja uma casa simples na tentativa de suportar uma tempestade, seja os porões das caravelas, ela veio também a se tornar nossa ampulheta, lembrando-nos que o tempo é escasso e cada momento efêmero e único, reconectando nos com questões contemporâneas onde há a necessidade de mais uma vez ultrapassar grandes desafios, e lembrando nos do Relógio do Juízo Final. A este propósito é de realçar que o Relógio do Juízo Final ou Relógio do Apocalipse é um relógio simbólico mantido desde 1947 pelo comité de diretores do *Bulletin of the Atomic Scientists* da Universidade de Chicago. O dispositivo utiliza uma analogia onde a raça humana está a "minutos para a meia-noite", onde a meia-noite representa a destruição por uma guerra nuclear e/ou outros fatores. O Relógio do Juízo final de 20 de Janeiro de 2022, afirma estarmos a 100 segundos da meia-noite (juízo final, Apocalipse, fim dos tempos, etc.). O Relógio do Juízo Final foi criado em 1947 pelo Boletim dos Cientistas Atômicos para transmitir o quão próxima da destruição está a Humanidade. Esta medida de tempo é baseada na contínua e perigosa ameaça na posse de armas nucleares, mudanças climáticas e COVID-19. Todos esses fatores foram exacerbados por uma "ecosfera de informações corrompidas que prejudica a tomada de decisões racionais", diz Hank Green na última conferência do Boletim. Mais uma vez o valor da imagem em sobreposição do conteúdo, impossibilita uma tomada justa de ações. Esta peça visa inspirar ação apesar das dificuldades através da partilha com o público da travessia de um grupo que quer como pedido no 75.º aniversário Relógio do Juízo Final, reverter o sentido do relógio (*#TurnBackTheClock*). Uma das imagens que nos deparamos durante o processo criativo comparava tempos atuais a uma nau e verter água. O destino é certo, agora o esforço posto em impedi-lo é o que pode vir a ditar quanto tempo nos resta.

3.6.2 Ambiente Musical

A música é outro elemento poderoso para evocar emoções e atmosferas tanto no teatro quanto na dança contemporânea. Meyer (1956, p. 78) destaca que "a música no teatro serve não apenas como pano de fundo, mas como um personagem adicional, capaz de influenciar diretamente o estado emocional do público". Na dança, Laban (1971, p. 101) argumenta que "a música na dança contemporânea não é apenas um acompanhamento, mas um parceiro integral que dialoga com o movimento, influenciando a dinâmica e a interpretação da coreografia". A trilha sonora pode variar de composições originais a peças clássicas e sons experimentais, impactando diretamente a atmosfera e a narrativa da performance.

Assim, a música estrutura o tempo e o ritmo da dança, ressoando emocionalmente com o público. Em *Adamastor* a montagem musical conta com algumas nuances fulcrais para a peça. O som quase contínuo do mar que remete para as grandes navegações, e também a fluidez do tempo, relembra-nos da água que permeia e gera a vida, e que às vezes termina. A primeira música, "Se essa rua fosse minha" é uma nota pessoal conectando a minha infância e este sentido de pertencer, que uma vez adulto nunca mais o sentirá; e também sobre um amor que toma posse como o de Thetis e Adamastor. A peça já fora encenada com diferentes versões da banda sonora, com pequenos ajustes, até o momento atual onde conseguimos fechar uma versão final.



Figura 2 - Exercício proposto em audição sobre o transporte de um recipiente com água. Foto: Jorge Portugal (Estúdios Víctor Córdon)

3.6.3 Figurinos

Os figurinos em uma peça de teatro ou dança contemporânea desempenham um papel vital na definição dos personagens e na articulação visual dos temas coreográficos ou dramáticos. Foster (1996, p. 118) argumenta que "o figurino na dança contemporânea

não é meramente decorativo, mas um elemento performativo que pode transformar e potencializar o movimento". No teatro, Monks (2010, p. 123) complementa que "o figurino comunica informações essenciais sobre a época, o status social e a personalidade dos personagens, funcionando como uma extensão visual da narrativa". O design de figurinos leva em consideração a funcionalidade, permitindo liberdade de movimento, ao mesmo tempo em que contribui para a narrativa visual e a estética geral. Os figurinos ajudam a estabelecer a identidade dos personagens e a comunicar a estética e o tom da peça, interagindo com a iluminação e a cenografia para criar uma imagem coesa e impactante. Em *Adamastor*, os figurinos são neutros na maior parte da peça, nos tons brancos e cãhmo em uma alusão a uma página em branco a ser escrita. No início e fim da peça, entretanto, os torsos são apresentados nus com os rostos cobertos com um tecido, que vem a se tornar a parte de cima dos figurinos. Essa omissão da identidade visa trazer em diferentes momentos todas as personagens ao mesmo patamar, como se certas condições permeassem toda a existência humana, apesar das suas nuances e diferenças em tempo e intensidade.

Em suma, os elementos cenográficos, a música e o figurino são componentes essenciais na criação de uma produção teatral ou de dança contemporânea bem-sucedida. Eles não apenas criam a moldura estética da peça, mas também enriquecem a narrativa e aprofundam a experiência do espectador. A sinergia entre esses elementos não apenas enriquece a expressão artística dos bailarinos e atores, mas também intensifica a conexão emocional com o público. Como observa Pavis (1998, p. 136), "a verdadeira mágica da performance surge da harmonia entre o movimento e seus complementos estéticos, criando um espetáculo que é tanto visual quanto visceral". A colaboração entre cenógrafos, músicos e figurinistas é, portanto, fundamental para o sucesso artístico de qualquer produção, o que em *Adamastor* se tornou um desafio extra uma vez que assumi múltiplas funções.

3.7 O processo continua após estreia

A peça "*Adamastor*" estreou e tinha ainda algumas datas de apresentação a serem cumpridas. Sendo a maioria em Portugal, a intérprete Teodora conseguiria retomar seu papel na peça, mas devido a uma lesão e, por consequência, a peça em si como um todo sofreu várias alterações na sua segunda apresentação no Teatro Cine de Torres Vedras. Mais uma vez tomado pelos fatores externos, e pelo atropelamento das tarefas diárias, também não consegui preparar esta segunda apresentação com o cuidado e atenção que deveria, chamando mais uma vez a atenção da necessidade de me recolher ao essencial, e de pensar o desenvolvimento da peça verticalmente e não horizontalmente. Seja na peça, seja na vida, havia me dispersado em demasiadas tarefas, tentando resolver tudo, para

todos, sozinho até esquecer de mim, e do que eu precisava: estar ali para a minha peça. A nossa quarta performance em Tomar no dia 12/7/23 no âmbito do Festival Tomar a Dança, trouxe mais modificações para a peça, desta vez com Lou Anne a substituir Francisca. Das diversas modificações já feitas, sinto que a peça se aproximava, passo a passo do destino que idealizei sobre composição e dramaturgia.

Com um pouco mais de distância do processo inicial de criação, já há espaço e disponibilidade mental para “ouvir” o que a peça pede, e dar espaço para que o mesmo aconteça. Um dos pontos principais é a questão do tempo dramático e suas variantes. Além de permear a peça através de elementos como a constante goteira, e o retorno a algumas imagens apresentadas, mais de uma vez, essa distorção temporal contribuiu para ampliar as qualidades de movimento, as durações e transições entre cenas, se refletindo de maneira mais presente e impactante. O meu tempo como intérprete também deveria existir à parte do como diretor e coreógrafo da peça para que eu pudesse investigar e solidificar o meu material coreográfico e suas nuances. Ao ouvir o que a peça, meu corpo e minhas obrigações externas à função de intérprete me pedem, decido que Adamastor necessita de um outro intérprete que não eu. Não pela incapacidade de executar as ações, mas pela incapacidade de estar pleno, dentro e fora de cena, e na multiplicidade de atividades que minha vida profissional e pessoal pedia no momento. Falar sobre ultrapassar desafios, também é falar sobre se estar inteiro, presente de corpo e alma com total entrega. Após anos remando demasiados barcos ao mesmo tempo, vejo-me apontado por mim mesmo como causa da minha “falha”. Vejo-me não sendo o suficiente para os desdobramentos que tenho feito. Não por não os cumprir, mas por fazê-los de forma medíocre comparado com o potencial e potência que sou e tenho. De momento as condições de produção ainda não permitem a minha substituição, mas assim que possível logística e financeiramente este será o investimento a ser feito.

Capítulo IV - Breve Análise da Obra

Como já citado no capítulo anterior, a peça foi sempre vista como um processo, e ainda assim o é. Na descrição a seguir, passarei a descrever e analisar a última versão da peça, e a estrutura da mesma.

4.1 - Prólogo

O prólogo da peça coreográfica "Adamastor" estabelece-se através de uma composição cênica que explora a dialética entre movimento e estagnação. A cena inicial apresenta uma configuração espacial onde quatro intérpretes, com rostos velados, assumem posições estáticas, evocando estatuária, enquanto o público adentra o espaço performativo. Esta imobilidade contrasta intencionalmente com dois elementos cinéticos constantes: o gotejar cadenciado de água em um recipiente posicionado no proscênio e a sonoridade marítima que preenche o ambiente. Esta justaposição deliberada entre elementos estáticos e dinâmicos opera como uma metáfora temporal, onde a água, em seu movimento perpétuo, representa a inexorabilidade do tempo, enquanto os corpos imóveis sugerem a cristalização da memória. A composição estabelece um diálogo com o conceito de "tempo rizomático" proposto por Deleuze e Guattari (1980/1987), onde diferentes temporalidades coexistem e se entrelaçam.

Após o escurecimento da plateia, a introdução de uma canção de ninar - elemento autobiográfico que evoca simultaneamente intimidade e estranhamento - precede a entrada de uma quinta figura que, através de sua interação com os corpos estáticos, catalisa uma dinâmica de alternância entre movimento e pausa. Esta figura assume um papel dramático análogo ao de um condutor de memórias, ativando e desativando momentos congelados no tempo.

A estrutura dramática do prólogo fundamenta-se na construção gradual de tensão através de uma economia de movimento, onde a expansão temporal e a utilização de pausas prolongadas culminam em momentos de ruptura cinética. Esta abordagem dialoga com o conceito de "dramaturgia do silêncio" desenvolvido por Lehmann (2006) em sua análise do teatro pós-dramático.

A multiplicidade simbólica presente na cena - desde o véu que simultaneamente oculta e revela, até a dualidade entre estatismo e fluidez - estabelece camadas interpretativas que problematizam a natureza fragmentária e subjetiva da memória, tanto individual quanto coletiva. A cena opera como um portal entre realidade e memória, sugerindo que a narrativa subsequente poderia ser compreendida como uma projeção mental ou uma reconstituição mnemônica da figura que adentra o espaço. Esta estruturação cênica inicial funciona como um dispositivo dramático que estabelece os códigos

estéticos e conceituais que permeiam toda a obra, criando um ambiente liminar onde temporalidades distintas coexistem e se interpenetram.

4.2 - Cena 1: O desmoronar dos promontórios

A primeira cena de "Adamastor" estabelece os parâmetros cinéticos e energéticos que fundamentam a dramaturgia corporal da obra, operando através de uma dialética entre contenção e explosão. A composição coreográfica explora os extremos do espectro físico e energético, materializando-se através de uma progressão dinâmica que parte da quietude aparente até culminar em movimentação vigorosa.

Os intérpretes iniciam a partir de um estado de semi-estaticidade, onde a gradual intensificação da tensão muscular gera microvibrações que eventualmente catalisam o movimento macroscópico. Esta progressão física dialoga com o conceito de "corpo vibrátil" proposto por Rolnik (2006), onde o corpo opera como um campo de forças em constante negociação entre contenção e expressão. A partitura coreográfica materializa metaforicamente o processo de transposição de limites, onde a necessidade de movimento supera a inércia física imposta. A qualidade de movimento desenvolvida através da alternância entre tensão extrema e liberação explosiva estabelece um paralelo direto com a narrativa do Adamastor, representando simultaneamente o aprisionamento e a libertação do gigante mítico.

A progressão dramática da cena fundamenta-se em um crescendo de intensidade e amplitude movimento, culminando em uma sequência de movimentos descontrolados que evocam a imagem de corpos à mercê de forças oceânicas. Esta construção coreográfica encontra ressonância no conceito de "dramaturgia da exaustão" desenvolvido por André Lepecki (2006), onde o esgotamento físico opera como dispositivo de transformação do estado performativo. A utilização da exaustão física real como elemento dramático - através de tarefas repetitivas e fisicamente demandantes - não apenas representa ciclos metafóricos, mas também estabelece um estado corporal e psicológico específico que fundamenta o desenvolvimento subsequente da obra. Esta abordagem dialoga com os princípios do "teatro físico" propostos por Grotowski, onde o esgotamento físico é utilizado como meio de acesso a estados alterados de consciência e presença cênica.

A cena conclui-se com os quatro intérpretes prostrados, em estado de exaustão real, enquanto a figura do prólogo retorna à sua posição inicial junto ao elemento cenográfico da goteira - estabelecendo assim uma circularidade que reforça a natureza cíclica dos processos de superação e transformação abordados na obra. Esta estruturação coreográfica inicial funciona simultaneamente como estabelecimento do vocabulário cinético da peça e como metáfora central do seu tema: a necessidade de romper com a estagnação apesar

das dificuldades encontradas, materializada através do corpo em estado de esforço e superação.

4.3 - Cena 2: A maré

A composição espacial desta cena fundamenta-se na coexistência e subsequente convergência de duas dimensões cênicas distintas, articuladas ao redor de um elemento cenográfico central - a mesa. A estrutura dramática inicia-se com um momento de autorreflexão literal e metafórica, onde o intérprete contempla sua imagem refletida na água contida no balde, estabelecendo uma referência direta ao mito de Narciso e sua busca pelo autoconhecimento através do reflexo, como analisado por Bachelard (1942) em "*L'Eau et les Rêves*".

A coreografia desenvolve-se através de uma dinâmica de forças invisíveis que parecem exercer uma atração gravitacional sobre os corpos prostrados, direcionando-os para a mesa agora evidenciada pela iluminação. Esta movimentação estabelece um diálogo com o conceito de "corpo sem órgãos" proposto por Deleuze e Guattari (1980/1987), onde o corpo opera como um campo de forças e intensidades mais do que como uma estrutura organizada. Durante esta transição espacial, desenvolve-se uma composição triádica executada pelas intérpretes femininas, enquanto um quarto intérprete (Cláudio) estabelece um contraponto cinético através de um movimento orbital contínuo. A presença das três figuras femininas evoca deliberadamente referências ao sagrado feminino presente em diversas tradições místicas, particularmente as Moiras da mitologia grega e os aspectos triplicados da divindade feminina na tradição Wicca, como documentado por Starhawk (1989) em "*The Spiral Dance*". Esta tríade opera como uma manifestação coreográfica do conceito de destino e transformação.

A composição evolui organicamente de uma estrutura triádica para um dueto, enquanto o intérprete que inicialmente contemplava seu reflexo atravessa o espaço cênico em direção à mesa, aparentemente submetido às mesmas forças invisíveis que movem os demais corpos. A cena culmina com todos os intérpretes convergindo ao redor da mesa, estabelecendo uma imagem que simultaneamente evoca rituais sagrados e encontros cotidianos. A estrutura dramática desta sequência estabelece um paralelo intencional com a narrativa de "*Alice's Adventures in Wonderland*" de Lewis Carroll (1865), especificamente o momento da transição entre o mundo ordenado da realidade consciente e o reino do subconsciente, marcado por associações não-lineares e lógica onírica. Como observa Deleuze (1969) em "*Logique du Sens*", esta transição representa uma mudança fundamental na organização do sentido e da experiência.

Esta cena opera, portanto, como um portal dramático que facilita a transição entre diferentes estados de consciência e realidade, estabelecendo as condições necessárias para a exploração de territórios mais abstratos e simbólicos no desenvolvimento subsequente da obra.

4.4 - Cena 3: A seia

A configuração cênica ao redor da mesa estabelece inicialmente uma atmosfera de efemeridade e extroversão, caracterizada por uma partitura de gestos mínimos e contatos fugazes que sugerem relações interpessoais em estado de formação. Esta dinâmica social incipiente evoca o conceito de "micropolítica das relações" desenvolvido por Guattari (1992), onde pequenos gestos e interações constituem a trama fundamental das relações sociais. A progressão dramática conduz a um momento de isolamento protagonizado pela intérprete Clémence, cujo distanciamento do grupo se manifesta tanto através do posicionamento espacial quanto pela qualidade das interações estabelecidas com os demais intérpretes. Este processo de segregação opera simultaneamente como dispositivo coreográfico e metáfora social, dialogando com o que Butler (1990) denomina como "processos de exclusão performativa".

O solo desenvolvido por Clémence estrutura-se em duas partes distintas, mas complementares. A primeira seção materializa corporalmente o paradoxo da solidão em meio à multidão, fenômeno que Bauman (2001) identifica como característico da "modernidade líquida", onde a proximidade física não necessariamente corresponde à conexão social. Esta exploração do sentimento de não-pertencimento transcende o âmbito pessoal para abordar questões mais amplas de alienação social e familiar. O vocabulário de movimento desta primeira seção caracteriza-se por uma dinâmica de alto contraste, alternando entre momentos de intensa fisicalidade - manifestos através de quedas, recuperações e saltos - e instantes de equilíbrio precário. A partitura coreográfica estabelece um contraponto rítmico através da alternância entre movimentos incisivos, suspensões e pausas deliberadas, criando o que Preston-Dunlop (1998) denomina como "textura cinética multifacetada".

A segunda seção do solo estabelece uma relação dialógica com o dueto executado por Francisca e Cláudio, explorando o que Lepecki (2020) identifica como "coreografia do desejo". Esta interação triangular não consumada opera como uma manifestação física da tensão entre desejo e realização, intenção e ação. O paralelismo estabelecido entre o solo e o dueto cria um campo de ressonância dramática que amplifica as temáticas de conexão e isolamento.

A cena conclui-se com uma ação significativa onde minha personagem, como observador ativo destas dinâmicas relacionais, atravessa o espaço cênico para submergir

no balde, estabelecendo uma metáfora visual que evoca o conceito de "mergulho psicológico" desenvolvido por Jung (1964) em sua análise dos processos de introspecção e confronto com o inconsciente.

4.5 Cena 4: “Desafogamento”

Este solo fundamenta-se na exploração fenomenológica de estados corporais extremos, investigando a transição entre um corpo em estado de exaustão, caracterizado por qualidades líquidas de movimento, e sua relação com um elemento concreto - uma pedra - que opera simultaneamente como objeto físico e metáfora de resistência. Esta construção coreográfica dialoga com o conceito de "corpo-memória" desenvolvido por Grotowski (1968), onde a experiência física catalisa transformações nos estados perceptivos e expressivos do intérprete. A partitura coreográfica estrutura-se através de uma progressão dinâmica que parte da desconstrução articular - remanescente do que Forsythe (2011) denomina como "reorganização coreográfica do corpo" - até alcançar uma qualidade de movimento que sugere solidificação e ruptura espacial. Esta transformação qualitativa do movimento estabelece um paralelo com o conceito de "estados da matéria" proposto por Laban (1971), onde diferentes qualidades de movimento correspondem a diferentes estados físicos. A presença da pedra como elemento coreográfico transcende sua materialidade para operar como um símbolo polissêmico, evocando o que Bachelard (1942) identifica como a "imaginação material" dos elementos. Este objeto estabelece uma dialética entre obstáculo e fundamento, podendo ser interpretado tanto como impedimento quanto como ponto de apoio para o desenvolvimento pessoal, dialogando assim com o conceito de "resistência produtiva" desenvolvido por Foster (2021).

A trajetória espacial do solo, construída através de uma diagonal assertiva em direção à mesa, materializa o que Lepecki (2020) denomina como "coreopolítica do espaço", onde o movimento através do espaço adquire significação política e existencial. Esta rota determinada, sustentada apesar das dificuldades físicas, culmina em uma sequência circular que evoca imagetivamente um vórtice, sugerindo a inevitabilidade do destino ou a força inexorável da determinação.

O clímax do solo, marcado por uma corrida exaustiva que culmina em um mergulho sobre a mesa, estabelece o que Preston-Dunlop (1998) caracteriza como "momento de ruptura coreográfica", onde a transformação do movimento coincide com uma transformação dramática. Este momento final sintetiza a jornada física e metafórica do intérprete, materializando o conceito de "corpo-em-crise" proposto por Gil (2001), onde o esgotamento físico opera como catalisador de transformação.

4.6 Cena 5: Terra à vista

A configuração cênica inicial desta sequência estabelece-se através de um *tableau vivant* onde meu corpo, disposto sobre a mesa, evoca deliberadamente a iconografia funerária ocidental, estabelecendo um diálogo com o que Barthes (1980) denomina como "*punctum visual*" - um elemento que simultaneamente perfura e expande a significação da imagem. Esta referência mortuária opera não apenas como elemento visual, mas como dispositivo dramático que sugere transformação e transcendência. A progressão coreográfica desenvolve-se a partir da exploração coletiva do desequilíbrio como princípio gerador de movimento, alinhando-se com o conceito de "precariedade produtiva" proposto por Foster (2021), onde a instabilidade física catalisa novas possibilidades expressivas. A estrutura compositiva fundamenta-se no princípio de acumulação, identificado por Banes (1987) como uma estratégia coreográfica onde a complexidade e intensidade dinâmica crescem progressivamente.

Esta construção gradual de complexidade coreográfica estabelece uma metáfora cinética para a culminação de uma jornada transformativa, dialogando com o que Campbell (1949) identifica como a "fase final da jornada do herói". O envolvimento físico intenso dos intérpretes transcende a mera execução técnica para estabelecer o que Grotowski (1968) denomina como "ato total", onde o esgotamento físico opera como veículo para uma experiência transcendente. A manutenção intencional de uma atitude positiva face ao esforço físico extremo dialoga com o conceito de "corpo resiliente" desenvolvido por Martin (2011), onde a persistência diante da adversidade manifesta-se não apenas como resistência física, mas como postura existencial. Este paradoxo entre esforço e leveza estabelece uma tensão dramática que amplifica o impacto emocional da sequência.

O clímax coreográfico, caracterizado por uma intensificação simultânea de movimento e dinâmica, materializa o que Lepecki (2020) identifica como "momento de resolução coreográfica", onde a culminação física coincide com a realização dramática. Esta conclusão apoteótica opera como catarse coletiva, transformando a superação individual em celebração comunal.

4.7 Epílogo

O epílogo da obra estrutura-se através de uma série de ações simbólicas que simultaneamente encerram e reabrem o ciclo dramático. A sequência inicia-se com minha personagem, até então observador contemplativo da performance vigorosa dos demais intérpretes, executando um ritual de coleta e reorganização das pedras - objetos que ao longo da peça operaram como significantes múltiplos de obstáculos e transformação. Esta ação dialoga com o que Turner (1969) identifica como "ritual de agregação", onde objetos materiais são manipulados para materializar transformações simbólicas. Em resposta a esta

ação ritual, os intérpretes engajam-se em uma última sequência coreográfica que explora os limites entre volição e capacidade física, materializando o que Foster (2021) denomina como "corpo em estado de resistência". Esta manifestação final de resiliência física estabelece um diálogo com o conceito de "corpo-testemunho" proposto por Lepecki (2020), onde o esgotamento físico opera como evidência tangível da jornada percorrida.

Paralelamente, desenvolvo uma sequência de ações transformativas: o despir da vestimenta, sua imersão na água acumulada - elemento que através da goteira constante marcou o tempo cronológico e psicológico da performance - e finalmente seu reposicionamento como véu sobre meu rosto. Esta sequência ritual evoca o que Eliade (1959) identifica como "retorno ao tempo mítico", onde ações simbólicas estabelecem uma ponte entre diferentes temporalidades. A assunção final de uma postura estatuária, que deliberadamente espelha a configuração inicial da peça, estabelece o que Deleuze (1968) caracteriza como "repetição diferencial" - um retorno que, embora aparentemente idêntico, carrega em si a transformação de todo o percurso realizado. Esta estrutura circular dialoga com o conceito de "eterno retorno" nietzschiano, não como mera repetição, mas como afirmação da transformação através dos ciclos.

A dramaturgia do epílogo fundamenta-se assim no paradoxo entre circularidade e progressão linear, estabelecendo o que Lehmann (2006) identifica como "temporalidade pós-dramática", onde diferentes estruturas temporais coexistem e se interpenetram. Esta construção sugere que cada conclusão é simultaneamente um novo início, e que o progresso, embora cíclico, não é redundante, mas espiralado.

Conclusão

A criação artística é um processo complexo que envolve desafios emocionais, físicos e criativos. As dificuldades enfrentadas ao longo do processo, tanto na produção quanto na coreografia, somadas a uma série de situações ímpares na minha vida pessoal, levaram-me ao limite, testando minha perseverança e tolerância, como afirma Lepecki (2006, p. 17): "A dança é um evento paradoxal que põe em cena a finitude do corpo, sua vulnerabilidade e seus limites". Parece ironia que ao tentar sublinhar uma menor perseverança e tolerância de uma geração contemporânea, os meus seriam testados até o limite.

Como objetivos artísticos alguns pontos foram claros do início ao fim do processo, outros se tornaram processo em si próprios durante a criação. Alguns objetivos iniciais provaram-se elementos idealizados baseados no imagético teórico da criação, mas desnecessários ou até antagonistas ao conceito da peça. Permitir-me vivenciar o processo com suas dúvidas e tempos próprios foi um grande desafio, como explica Barnard (2015, p. 32) "O processo criativo é um caminho sinuoso, repleto de incertezas e questionamentos". Não ter as respostas, mas sim proporcionar o espaço para que elas se manifestassem foi um exercício constante de paciência e confiança no processo.

A abordagem colaborativa na criação de movimento, envolvendo os intérpretes, teve como objetivo uma dramaturgia de movimento com uma assinatura clara e identificável ao coreógrafo. Isso se mostrou gratificante, embora seja questionável se a identificação com as propostas feitas não se deve ao facto de a maioria dos intérpretes terem sido meus alunos no passado. Apesar do sucesso na pesquisa e desenvolvimento de material de movimento, devido ao tempo escasso e dificuldades com a mudança do elenco, a complexidade na composição dos materiais em cada cena não alcançou seu potencial máximo. Como afirma Forsythe (2003, citado em Lepecki, 2006, p. 54) "A dança é uma prática que envolve corpos, espaço e tempo". Faltou tempo e distanciamento para observação do material composto e que esse recebesse outras camadas de tratamento e direção. Com a mudança de um elemento do elenco a uma semana da estreia, alguns dos movimentos tiveram de ser adaptados para a estreia, e readaptados para as outras apresentações, uma vez que a intérprete original ao retornar para peça se encontrava lesionada. O tratamento do material de movimento e de suas texturas e dinâmicas se aproximaram dos objetivos idealizados, mas necessitariam de mais tempo para atingirem o ideal do seu potencial e também para que os intérpretes pudessem incorporar os mesmos e desenvolver sua relação com os demais elementos cênicos.

A atmosfera cênica, atingida pela coesão dramática dos diferentes elementos da peça, desempenhou um papel importante na experiência a ser vivenciada pelo público. Apesar das restrições orçamentais e técnicas nos espaços de apresentação, houve uma

busca por minimizar o material cênico e técnico, mantendo o seu sentido dramático. Essa abordagem minimalista é respaldada por Lehmann (2006, p. 95) "A cena pós-dramática frequentemente se revela como uma cena esvaziada". O mesmo se passou com o movimento, havendo uma redução da quantidade em busca da qualidade e intenção. Deixo aqui a observação de que apesar da peça funcionar como um todo, ambientes menores, mais concentrados favorecem a dramaturgia intimista da peça.

Um ponto que não havia pesado devidamente foi a responsabilidade de abordar uma figura retratada em uma obra literária portuguesa tão imponente e a relação com as minhas raízes. Os paradoxos e questionamentos gerados por vezes surpreenderam-me. O texto que pensava vir a se tornar ponto de suporte dramático, provou-se ao contrário, uma âncora que não nos deixava criar livremente. Assim, a minha admiração pelo texto e toda cultura portuguesa envolta no mesmo, foram colocadas à prova uma vez que as críticas sobre a exacerbação de um texto que fala do período da expansão marítima por um ex-colono foram plurais, o que só reforçou minha determinação em pontuar a obra de arte em si (o texto) dentro do contexto sociocultural da época, e sua atemporalidade como obra de arte.

Como artista, o meu principal objetivo era explorar a ideia de uma dramaturgia de narrativa não linear, mas de sentido claro. A exploração continua uma vez que para mim a peça ainda não está terminada, apesar de já estruturada o suficiente para existir e ser compartilhada com o público. Há ainda elementos a serem descobertos, o que apenas o tempo, a repetição da peça em cena e a reflexão sobre a mesma trarão, como afirma Rancière (2009, p. 17) "A dramaturgia moderna é uma aventura na narrativa temporal". Um dos principais pontos assimilados neste processo acaba por ser de ordem prática, mas também filosófica. Partimos para um projeto, em prol de um bem maior de um grupo específico (criar trabalho para estudantes recém-formados, para que assim colmátassemos uma lacuna entre a formação e inserção no mercado de trabalho), mas também para o saciar de uma inquietude criativa que assola a alma do artista (neste caso a minha).

Os meios para que atingíssemos tais objetivos de forma ideal foram perseguidos e parcialmente conseguidos. Parcialmente não era o suficiente para a sustentabilidade do projeto, mas apenas para sua (sub)existência do mesmo. Este seria o ponto que uma reavaliação deveria ser feita, desejos postos de lado e confrontados com a realidade, e cronograma e condições reavaliados e adaptados. Mas o desejo era maior, e renunciando o que lhe é de direito, para cumprir expectativas e não faltar com o outro, avançamos. Quando os processos de troca se encontram em desigualdade por longos períodos, a tendência é que esta balança afunda.

Depois de 20 anos de carreira, pondo o outro à frente das minhas necessidades (chamo atenção que esta atitude é exclusivamente de responsabilidade minha, uma vez que

reflexo de traumas antigos) questiono-me até onde ir pela minha arte. Qual a relação que devo ter com a minha arte? Ela sempre foi meu Eros, mas também meu trabalho e sustento, e por isso essa relação turva sempre criou ruído. Hoje, pai de 2 filhos, tomado pela paternidade, começo a explorar e clarificar uma nova relação a ser construída entre mim e minha arte, assim como redefinir minha arte em si. Mas nesta batalha entre Eros, necessidades mundanas e diárias, paternidade e marés socioculturais, vamos buscando um equilíbrio dinâmico e fugaz para mantermo-nos à tona. Como afirma Deleuze e Guattari (1987, p.162): "A arte não é um conceito reservado, mas um conceito a ser construído."

Adamastor fez jus ao seu título do início ao fim.

Referências Bibliográficas

- Anderson, J. (1987). *Ballet and Modern Dance: A Concise History*. Princeton: Princeton Book Company.
- Adshead-Lansdale, J. (1999). *Dance history an introduction*. Routledge
- Bainbridge Cohen, B. (2019). *Sensing, feeling, and action: The experiential anatomy of Body-Mind Centering* (3rd ed.). Contact Editions.
- Bales, M., & Netti-Fiol, R. (2008). *The body eclectic: Evolving practices in dance training*. University of Illinois Press.
- Bales, M. (2018). *The body eclectic: Evolving practices in dance training*. University of Illinois Press.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Postmodern dance*. Wesleyan University Press.
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.
- Barnard, P. (2015). *Dança/Travessia: Práticas Criativas para Bailarinos Coreógrafos*. Editora UFMG.
- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la photographie*. Gallimard.
- Bauman, Z. (2001). *Modernidade Líquida*. Jorge Zahar Editor.
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The moment of movement: Dance improvisation*. University of Pittsburgh Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2004). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Routledge.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Butterworth, J. (2004). *Teaching choreography in higher education: A process continuum model*. *Research in Dance Education*, 5(1), 45-67.
- Butterworth, J. (2017). *Dance studies: The basics*. Routledge.
- Camões, L. de. (2016). *Os Lusíadas* (E. P. Ramos, Ed.). Porto Editora. (Trabalho original publicado em 1572)
- Campbell, J. (1949). *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books.
- Carroll, L. (1865). *Alice's Adventures in Wonderland*. Macmillan.
- Chatman, S. (1978). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press.
- Cruz, M. (2002). *Arte na atualidade*. Lisboa: Edições Cotovia.
- De Keersmaeker, A. T. (2013). *Rosas danst Rosas*. Mercatorfonds.
- Deleuze, G. (1955). *Instintos e instituições* (Trad.: Hélio R. Cardoso Junior). São Paulo: Iluminuras.
- Deleuze, G. (1968). *Différence et Répétition*. Presses Universitaires de France.
- Deleuze, G. (1969). *Logique du Sens*. Les Éditions de Minuit.

- Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. University of Minnesota Press. Original publicado em 1980.
- Deleuze, G., & Parnet, C. (2007). *Dialogues II* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1977)
- Dumas, A. (1843). *Georges Dumont*.
- Dumas, A. (1844-1845). *Le Comte de Monte-Cristo [O Conde de Monte Cristo]*. *Le Journal des Débats*.
- Dumas, A. (1845). *Vingt ans après [Vinte anos depois]*. Baudry.
- Dumas, A. (1852-1854). *Mes mémoires [Minhas memórias]*. Cadot.
- Dumas, A. (1853). *Les drames de la mer [Os dramas do mar]*. Cadot.
- Dumas, A. (1857). *Causeries*. Michel Lévy Frères.
- Eddy, M. (2020). *Mindful movement: The evolution of the somatic arts and conscious action* (2nd ed.). Intellect Books.
- Eliade, M. (1959). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. Harcourt Brace Jovanovich.
- Esslin, M. (2000). *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books.
- Fazenda, I. (2012). *Vocabulário de Movimento na Dança Contemporânea*. Lisboa: Editora Dança.
- Fernandes, C. (2018). *Dança contemporânea: Um percurso interdisciplinar*. Annablume.
- Fernandes, C. (2019). *Metodologia da pesquisa em artes: Desafios e perspectivas*. Annablume
- Fernandes, C. (2021). *Metodologias somáticas na dança contemporânea*. Editora UFBA.
- Fischer-Lichte, E. (2015). *The routledge introduction to performance studies*. Routledge.
- Forsythe, W. (2011). *Choreographic Objects: Essays on Dance*. MIT Press.
- Foster, S. L. (1996). *Choreography and narrative: Ballet's staging of story and desire*. Indiana University Press.
- Foster, S. L. (2021). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance* (3rd ed.). Routledge.
- Fraleigh, S. (1987). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. University of Pittsburgh Press.
- Franklin, E. (2019). *Dance imagery for technique and performance* (2nd ed.). Human Kinetics.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água.
- Grotowski, J. (1968). *Towards a Poor Theatre*. Methuen Drama.
- Guattari, F. (1992). *Chaosmose*. Galilée.

- Hawkins, A. (2020). *Moving from within: New methods for dance making*. Princeton Book Company
- Hass, J., & Garcia, A. (2006). *The Essential History of Dance*. New York: HarperCollins.
- Hodges, P. (1988). *Interpreting the dance*. *Dance Research Journal*, 20(2), 21-32.
- Hopf, G. M. (2016). *Those who remain: Book 3 of the New World series*. CreateSpace.
- Hugo, V. (1831). *Les Feuilles d'automne [As folhas de outono]*. Eugene Renduel.
- Hugo, V. (1862). *Les Misérables [Os Miseráveis]*. A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie.
- Jowitt, D. (1999). *Fifty Contemporary Choreographers*. In M. Bremser (Ed.), *Fifty Contemporary Choreographers* (p. 8). London: Routledge.
- Jung, C. G. (1964). *Man and His Symbols*. Doubleday.
- Jung, C. G. (1986). *Tipos psicológicos* (L. M. E. Orth, Trad.). Editora Vozes. (Trabalho original publicado em 1921)
- Kassing, G. (2017). *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. Human Kinetics.
- Kloetzel, M., & Pavlik, C. (2009). *Site dance: Choreographers and the lure of alternative spaces*. University Press of Florida.
- Laban, R. (1971). *The mastery of movement*. Macdonald & Evans.
- Laban, R. (1978). *Modern educational dance*. MacDonald & Evans.
- Lehmann, H. T. (2006). *Teatro Pós-Dramático*. Cosac Naify.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Routledge.
- Lepecki, A. (2020). *Singularities: Dance in the age of performance* (2nd ed.). Routledge.
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Macedo, H. (2013). *Camões e a viagem iniciática*. Editora Moraes.
- Martin, J. (1989). *The Mirror of Movement*. New York, NY: Dance Books.
- Martin, R. (2011). *Between Vulnerability and Resilience: What it Means to Be a Contemporary Dancer*. *The Drama Review*, 55(4), 67-85.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception*. Routledge & Kegan Paul.
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. University of Chicago Press.
- Monks, A. (2010). *The actor in costume*. Palgrave Macmillan.
- Nakajima, N. (2020). *Contemporary dance in global contexts*. Palgrave Macmillan.
- Newlove, J., & Dalby, J. (2004). *Laban for all*. Nick Hern Books.
- Nietzsche, F. (2011). *Assim falou Zaratustra: Um livro para todos e para ninguém* (P. C. de Souza, Trad.). Companhia das Letras. (Trabalho original publicado em 1885)
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.

- Pavis, P. (1998). *Dictionary of the theatre: Terms, concepts, and analysis*. University of Toronto Press.
- Pessoa, F. (2007). *O Monstrengo*. In M. Parreira da Silva (Ed.), *Mensagem* (pp. 72-73). Assírio & Alvim. (Trabalho original publicado em 1934)
- Peeters, J. (2020). *Through the back: Situating vision between moving bodies*. Theatre Academy Helsinki.
- Polan, D. (2000). *Pulp Fiction: A Film by Quentin Tarantino*. London: British Film Institute.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Looking at dances: A choreological perspective on choreography*. Verve Publishing.
- Preston-Dunlop, V. (2014). *Looking at dances: A choreological perspective on choreography*. Verve Publishing.
- Rabelais, F. (2009). *Gargantua et Pantagruel* (M. Huchon, Ed.). Gallimard. (Trabalhos originais publicados entre 1532-1564)
- Rancière, J. (2009). *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Editora 34.
- Roche, J. (2015). *Multiplicity, embodiment and the contemporary dancer: Moving identities*. Springer.
- Rolnik, S. (2006). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Editora Sulina.
- Rouhiainen, L. (2018). *Artistic research in dance: Diverse approaches*. Theatre Academy Helsinki.
- Santana, I. (2006). *Dança na cultura digital*. EDUFBA.
- Santos, I. F. (2019). *Corpo e ancestralidade: Uma proposta pluricultural de dança-arte-educação* (2ª ed.). EDUFBA
- Santos, I. F. (2020). *Processos de criação e pesquisa em artes: Perspectivas metodológicas*. EDUFBA.
- Saramago, J. (1982). *Memorial do Convento*. Editorial Caminho.
- Saramago, J. (2005). *As Intermitências da Morte*. Editorial Caminho.
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet*. (Original work published 1609).
- Sheets-Johnstone, M. (2015). *The phenomenology of dance*. Temple University Press.
- Smith-Autard, J. M. (2010). *Dance Composition: A Practical Guide to Creative Success in Dance Making*. Methuen Drama.
- Stanislavski, C. (1936). *An actor prepares*. Theatre Arts, Inc.
- Starhawk. (1989). *The Spiral Dance: A Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess*. HarperOne.
- Stoppard, T. (1993). *Arcadia*. Faber and Faber.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing.

Voltaire. (1996). *Essai sur la poésie épique [Ensaio sobre a poesia épica]*. In *Œuvres complètes de Voltaire* (Vol. 3B, pp. 390-489). Voltaire Foundation, Oxford University Press. (Trabalho original publicado em 1727)

Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa].

Xavier, M. (2021). *Processos criativos em dança contemporânea. Perspectiva*.

Anexos

ANEXO A

Biografias resumidas da equipe



Ricardo Ambrózio, Direção geral e coreográfica, interpretação

Nascido no sul do Brasil, Ricardo Ambrózio cresceu no Rio de Janeiro onde teve a oportunidade de experimentar o melhor e o pior da cultura brasileira. O seu primeiro contacto com o ritmo e o movimento foi aos 6 anos de idade. Depois de se encontrar e trabalhar intensamente com a coreógrafa brasileira Flavia Tapias, Ricardo Ambrózio mergulhou mais profundamente no mundo da dança e frequentou a Faculdade Angel Vianna durante dois anos. Aos vinte anos de idade, deixou o Brasil para Lisboa, Portugal, onde frequentou a Escola Superior de Dança e trabalhou com a Companhia de Dança de Almada e Companhia Instável. Durante este período começou também a desenvolver o seu próprio trabalho coreográfico e estilo de ensino, misturando as suas experiências na dança, caracterizadas por uma elevada energia, dinamismo e trabalho acrobático. Depois de trabalhar com Helder Seabra na Companhia Instável (Porto, Portugal), mudou-se primeiro para Amesterdão e depois para Bruxelas para trabalhar com Bruno Caverna, Gerard Mosterd, Dogwolf (Chris de Feyter), Willy Dorner e Ultima Vez (Wim Vandekeybus). Enquanto trabalhava com Ultima Vez, Ricardo Ambrózio começou a reunir as suas próprias obras artísticas sob um nome: Untamed O termo representa o impulso animal inelutável de criar, que o inspira e o empurra como artista. Sendo as suas obras fortemente apaixonadas e emotivas, exigem uma rendição total e incondicional tanto do criador como do intérprete e têm sido apresentadas em palco, bem como no local. Em 2016 criou o seu primeiro solo "A sweet lullaby to Mr. Nameless", bem como um dueto com Celine Werkhoven chamado "Homemade". Mais tarde Ricardo Ambrózio criou o "Homo Urbanus" e refez o "Mind's Mausoleum", a primeira peça da Untamed Productions. Mais tarde, criou a produção em grande escala "Raizes", que foi apresentada no México, Holanda, Portugal e Bélgica. Entretanto, Ricardo Ambrózio continua totalmente empenhado como Diretor do Curso de Intérprete em Dança Contemporânea Performact, que cofundou em Portugal em 2016. Desde 2019 dedica cinco anos ao seu projeto de longo prazo "Portraits", que consiste em 40 Retratos durante esse mesmo período. No final de 2022 foi intérprete na nova criação de Pedro Ramos "Metamorfoses". Atualmente esta a terminar o Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Escola Superior de Dança em Lisboa. Ansioso

por transmitir a sua própria expressão do movimento, é regularmente convidado a ensinar internacionalmente (Berlim, Bruxelas, Antuérpia, Amesterdão, Hamburgo, Torres Vedras (PT), Barcelona, Salzburgo, Tilburg, Vilnius).



Gonçalo Lobato - Direção Técnica, Desenho de Luz e trilha sonora.

Nascido em Lisboa, Gonçalo Lobato completou os seus estudos profissionais no Conservatório Nacional de Lisboa. Após a graduação passou nove anos a viver na Bélgica, onde trabalhou como bailarino, professor e coreógrafo para a companhia Charleroi Danses / Plan K sob a direção de Frederic Flamand. Participou também em vários projetos, tais como "SS", dirigido por Josse de Pauw para Bruges - Capital Europeia da Cultura e "Body-Work", criação de Frederic Flamand para a Exposição de Hannover. Em 2005, integrou o Ballet Nationale de Marseille como primeiro bailarino convidado. Desde então, continuou o seu trabalho como bailarino entre Portugal e o estrangeiro, participando em várias criações, tais como "Compote" dirigido por Paula Pinto (Ballet Gulbenkian) e "EHORA", de António Cabrita, Manuel Silva e Pedro Paz. Em simultâneo, iniciou o grupo de criação Babiloniautopica, com o qual apresentou a peça "Fragilidade H" no Centro Cultural da Malaposta. Em 2006 participou na criação de "Medium Rare" de Pedro Goucha Gomes; e em 2007 "Diable aux Corps" de Jerome e Isabelle Meyer no KORZO PRODUCTIES, na Holanda e no projeto "Delicado" de Sofia Silva, apresentado no Luxemburgo e Ramallah (Palestina, 2008). Desde 2007, atua nas companhias Paulo Ribeiro (ex. "Paisagens"), CDCE (Companhia de Dança Contemporâneo de Évora), Marchas e Boussoles (Dançarte, Palmela). Em 2013, criou para a CDCE a peça "Quid Iuris?". Ensina regularmente no Quorum Ballet (Lisboa), na Companhia Olga Roriz (Lisboa), na Escola Superior de Dança (Lisboa), no Conservatório Nacional de Dança (Lisboa), no Estúdio 5 da Academia, Jazzy (Lisboa), em Espaço-Dança (Torres Vedras -, na A.P.E.C.I (associação para a educação de crianças inadaptadas - Torres Vedras), e na Companhia de Dança de Almada. Desde Setembro de 2014, criou com Eliana Campos as peças "Sexto Sentido", "O Silêncio foge do desconforto" (2015), "Convidado a Pensar" (2017) e "Eminente" (2022) (Projetos de dança inclusiva). Em Fevereiro de 2015, foi convidado a integrar como coreógrafo o programa de televisão "Achas que sabes dançar? Desde 2013, criou e dirige (em colaboração com a companhia belga Untamed), o Festival Internacional "Intensivo de Verão". Iniciou o Curso de Dança Contemporânea "Performact" em 2016 e desde então tem codirigido o curso, bem como o ensino e treino dos seus alunos. Neste momento,

está em plena preparação para prosseguir o seu objetivo comum com os seus parceiros de criar um seguimento para todos os jovens artistas por ele orientados: a empresa GAPP.



Teodora Vujkov - Co-criação e interpretação

Teodora Vujkov, natural da Sérvia, é uma bailarina de dança contemporânea atualmente baseada em Portugal. Durante os anos em que viveu na Sérvia, depois de ter obtido um BA em criminologia, continuou a sua carreira de dançarina e licenciou-se em dança contemporânea no instituto de dança de Belgrado, onde participou em trabalhos com professores e coreógrafos como Ido Gidron, Maciej Kuzminski, Tomek Pomberbach, Ognjen Vucinic. Actualmente está a terminar os seus estudos no curso Performact em Portugal, onde é mentor e faz parte de criações de Gonçalo Ferreira, Piny Orchidaceae, Ricardo Ambrozio, Filipa Peraltinha, Mate Meszaros, Ted Stoffer e Ali Clarke.



Clémence Peytoureau - Co-criação e interpretação, assistência técnica

Clémence Peytoureau é uma bailarina de dança contemporânea de nacionalidade francesa, iniciou a sua formação profissional em dança clássica no conservatório CRD Oyonnax, onde começou a incorporar na sua prática artística elementos de percussão, estudos musicais e teatro. Posteriormente, estudou no conservatório regional de Chalon-sur-Saône, onde desenvolveu um grande interesse pela dança contemporânea. Passou o seu último ano de estudos em Chalon no Ballet Jeune Bourgogne-Franche Comté dirigido por Philippe Cheloudiakoff, onde teve a oportunidade de trabalhar com Frederick Cellé e Tatiana Julien. Foi durante os seus anos no Jeune Ballet Désoblique (Lyon) que descobriu uma forma de dançar mais teatral e expressiva. Também adquiriu uma sólida experiência em palco com digressões em França e Itália de criações de Nathalie Pernette, Denis Plassard e Cie MF. Atraída por um estilo de dança mais animalista e acrobático, decide continuar a sua formação na Performact, um curso intensivo de dança contemporânea em Portugal dirigido por Gonçalo Lobato, Ricardo e Martina R. Ambrózio. Enquanto estudante da Performact, explorou a arte da iluminação e do som para palco. Aproximando-se do corpo com um certo pragmatismo e preocupada com a estética do movimento, a sua linguagem artística é encarada pela precisão de gestos e pela procura da eficiência



Francisca Rodrigues - Co-criação e interpretação

Francisca Rodrigues, nascida em Vila Nova de Famalicão, teve o seu primeiro contacto com a dança aos 5 anos. Entre 2017 e 2020 estudou no Ginásio Escola de Dança na cidade do Porto, no curso artístico especializado em dança, onde obteve o diploma de liceu em dança. Em 2020 ingressou Performact, onde atualmente estuda dança e as artes performativas, no Curso de Intérprete em Dança Contemporânea. Como formação extracurricular participou no workshop VORTEX de Helder Seabra e estagiou na Companhia Instável, coordenada por Ana Figueira. Para além da dança, estudou também música durante 5 anos no Conservatório de Música em Vila Nova de Famalicão. Através do Erasmus + e do projeto “Let’s Make School a Nice Place to Be”, apresentou em Çorum, na Turquia, uma coreografia de grupo com o título “Português Marinheiro”, centrado no Fado Português. Participa regularmente nas edições do Festival de Dança “Tomar.a.Dança”, com aulas de Andreia Mota, António Cabrita, Beatriz Peixoto, Maria Luísa Carles, Gonçalo Lobato, Maria Elena Carballo e Gael Domingues.



Claudio Lourenço Costa - Co-criação e interpretação

Cláudio Lourenço Costa é um bailarino de dança contemporânea de nacionalidade portuguesa. Desde pequeno tinha interesse no corpo e os seus limites, mas o gosto pela internet foi o que o levou a conhecer o Parkour. Após descobrir esse movimento ele corria pelas ruas a fazer todo o tipo de saltos. Na Escola foi onde se iniciou o incentivo à prática do desporto, em 2011 jogou Andebol pela Escola Hélia Correia e mais tarde na equipa do Mafra. Em 2015 mudou-se para Lisboa e trocou de equipa e escola. Foi nesta altura que Cláudio conheceu a dança clássica e contemporânea na escola Luís António Verney, gostou e decidiu seguir este caminho. Um dos seus momentos favoritos foi quando teve a oportunidade de participar num projeto chamado "Compota", onde conheceu vários bailarinos e trabalhou com Paula Pinto. Tendo preferência a dança contemporânea o seu movimento provém e flui entre algo tribal e algumas características das artes marciais. Cláudio continua a sua formação na Verney até hoje.



Lou-Anne Daina - Interpretação

Lou-Anne conheceu a dança com o balé e a técnica do jazz moderno em Dans'emble, Lagnieu, França. Descobriu a dança contemporânea graças à peça Dans nos cumprimentos de Coline Siberchicot, da qual participou durante dois anos. Em 2018, ingressou no programa de dança CFDd, Lyon, França e criou sua primeira peça C'est dans ta tête. Com Laura Delande, Lou Grivac e Charlotte Grangeat, ela criou Collectif Et si? Em 2021, Lou-Anne estudou na Performact, Torres Vedras, Portugal. Participou em diversas criações como Fs x Fe de Gonçalo Lobato, Funny How the Time Slips Away de Inês Carijó e Multitudes com Ali Clarke. Agora também está envolvida com o centro de educação para pessoas com deficiência APECI com a criação Eminente de Eliana Campos.

ANEXO B

Fotos Foto 1, 2 e 3 Transmissão de movimento proposto em audição foto por Jorge do Carmo, Estúdios Victor Córdon.









ANEXO C

Link para trailer:

<https://youtu.be/TssSSLygkFo?si=VTkcazJgAGCULaom>

<https://www.youtube.com/watch?v=TssSSLygkFo>

Link para a peça:

<https://www.youtube.com/watch?v=bmpsCx3QHGM>

<https://youtu.be/bmpsCx3QHGM>

<https://youtu.be/bmpsCx3QHGM>

