



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

Entre a Observação e a Interpretação: O Papel do Intérprete no
Processo de Criação Coreográfica da peça *Quimera* de Bruno
Duarte para Companhia de Dança de Almada

Joana Luísa Freire Lopes

Orientador Professor Doutor João Fernandes

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

Junho | 2026



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Dança

Entre a Observação e a Interpretação: O Papel do Intérprete no
Processo de Criação Coreográfica da peça *Quimera* de Bruno
Duarte para Companhia de Dança de Almada

Joana Luísa Freire Lopes

Orientador Professor Doutor João Fernandes

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



Junho | 2026

Apresento-vos Ari.

Ari, aos olhos de todos, era só um jovem comum, igual a tantos outros - um pouco distraído, cheio de opiniões sobre quase tudo, e com uma pancada recente por batidos de morango (que, honestamente, ninguém consegue explicar muito bem). Mas a verdade é que, ultimamente, na cabeça de Ari crescia um burburinho - um grande mundo agitava-se, vasto, incompreensível, como se estivesse a apertar-se contra os ossos do crânio. Ele olhava o mundo e o mundo parecia olhar para ele com uma seriedade pesada, inesperada e absolutamente indesejada. Ari sentia-se um pequeno universo, cheio de galáxias em colisão.

(Narrador, Quimera, 2025)

Agradecimentos

A concretização deste relatório e a realização do estágio que lhe deu origem só foram possíveis graças ao apoio, à disponibilidade e à partilha de várias pessoas e instituições, às quais gostaria de expressar o meu sincero agradecimento.

Ao meu orientador, Professor João Fernandes, um agradecimento muito especial por todo o acompanhamento ao longo deste percurso. Para além da orientação deste relatório, agradeço todos os anos de aprendizagem, partilha e crescimento desde o momento em que me recebeu na Escola Superior de Dança, quando eu era ainda uma jovem estudante a dar os primeiros passos neste percurso. Obrigada por ter acreditado no meu potencial, por me desafiar constantemente a ir mais longe e por contribuir de forma tão significativa para a construção da minha identidade artística. Obrigada também por me ter apelidado de "Fusion", um nome que acabou por se tornar muito mais do que uma simples alcunha e que, de certa forma, acompanhou e simbolizou o meu percurso enquanto intérprete, criadora e artista.

Ao Bruno Duarte, pela oportunidade de integrar este processo artístico, pela confiança depositada em mim e pela generosidade com que partilhou o seu trabalho, as suas ideias e a sua experiência. A possibilidade de acompanhar de perto a criação da obra *Quimera* constituiu uma experiência profundamente enriquecedora para o meu percurso enquanto intérprete e criadora. À Companhia de Dança de Almada, por me ter acolhido durante este estágio e por me permitir observar e participar num contexto profissional de criação coreográfica contemporânea. A todos os intérpretes envolvidos na criação e apresentação da obra, pela partilha, colaboração, disponibilidade e pelos momentos de aprendizagem construídos em conjunto. A convivência diária, as conversas, os ensaios e as experiências partilhadas contribuíram de forma significativa para esta investigação e para o meu crescimento artístico.

À Escola Superior de Dança e a todos os professores que, ao longo da minha formação académica, contribuíram para a construção do meu pensamento artístico e para o desenvolvimento da minha identidade enquanto intérprete, criadora e professora.

Aos meus pais Cristina e Carlos, o meu mais profundo agradecimento. Pelo apoio incondicional, pela compreensão e por acreditarem sempre em mim, mesmo nos momentos de maior dúvida e cansaço. Obrigada por serem presença constante em todas as etapas do meu percurso. Obrigada por nunca terem deixado de acreditar nos meus sonhos nem de apoiar as minhas escolhas. Obrigada por todos os sacrifícios, por todas as oportunidades

que me proporcionaram e por nunca me terem feito duvidar de que era possível seguir o caminho que escolhi. Este trabalho é também vosso.

Ao meu namorado Tomás, pelo apoio, pela paciência, pela motivação e por estar ao meu lado ao longo de todo este processo. Obrigada por ouvires as minhas ideias, os meus desabafos e as minhas preocupações, mesmo quando a dança, os ensaios, as aulas e este relatório pareciam ocupar todos os minutos dos nossos dias. Obrigada por celebrares as conquistas, por acolheres as dificuldades e por me lembrares, tantas vezes, de continuar quando parecia mais fácil desistir.

À minha melhor amiga Charlotte, por estar presente em tantas etapas da minha vida e do meu percurso. Obrigada pela amizade, pelo apoio constante, pelas conversas intermináveis, pelas palavras certas nos momentos difíceis e por celebrares comigo cada conquista como se fosse tua. Obrigada por seres casa, colo e incentivo ao mesmo tempo. A tua presença tornou este percurso mais leve, mais bonito e muito mais especial.

À minha amiga Joana Astolfi, por se ter tornado uma presença tão importante ao longo deste percurso. Pela amizade, pela disponibilidade constante, pela forma genuína como esteve presente nos momentos mais exigentes e por ser uma fonte permanente de inspiração, força e generosidade. Obrigada por todo o apoio, pelas conversas, pela confiança e por me recordar tantas vezes da importância de continuar a acreditar no caminho.

Aos meus alunos, por serem uma fonte constante de inspiração, motivação e aprendizagem. Ao longo dos anos, ensinar ensinou-me tanto quanto aprender. Obrigada por me desafiarem diariamente a ser melhor profissional, melhor artista e melhor pessoa. Muitas vezes foram também vocês que me recordaram o motivo pelo qual continuo apaixonada pela dança e pela partilha do conhecimento.

Por fim, agradeço a todas as pessoas que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a concretização deste trabalho e para o meu crescimento pessoal, académico e artístico.

A todos, o meu mais sincero obrigada.

Resumo

O presente relatório resulta do estágio realizado na Companhia de Dança de Almada, no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais – área de especialização em Interpretação, da Escola Superior de Dança. O estágio decorreu entre dezembro de 2024 e fevereiro de 2025, integrando o processo de criação e apresentação da obra *Quimera*, da autoria de Bruno Duarte.

O principal objetivo deste trabalho consistiu em analisar o papel do intérprete nos processos de criação coreográfica contemporânea, refletindo sobre a sua participação na construção da obra e sobre as dinâmicas colaborativas estabelecidas entre criador e intérpretes. Para além da participação prática enquanto intérprete, o estudo procurou compreender os processos de pesquisa, composição, incorporação e fixação do material coreográfico, bem como os desafios técnicos, interpretativos e relacionais inerentes ao contexto profissional de uma companhia de dança contemporânea.

A metodologia adotada assentou na observação participante, no registo e análise do processo criativo, na reflexão crítica sobre a experiência vivida e na realização de uma entrevista semiestruturada ao coreógrafo. A análise articulou a experiência prática com diferentes contributos teóricos relacionados com a dança contemporânea, a criação coreográfica colaborativa, a interpretação em dança e os processos de incorporação do movimento. Os resultados evidenciam que o intérprete contemporâneo ocupa um papel que ultrapassa a execução técnica do movimento, assumindo-se como participante ativo na construção de significado, na geração de material coreográfico e no desenvolvimento da identidade artística da obra. O processo observado revelou a importância da improvisação, da experimentação com objetos cénicos, da negociação criativa e da colaboração entre os diferentes intervenientes na construção de uma linguagem coreográfica coerente e significativa.

Conclui-se que a participação em *Quimera* constituiu uma experiência relevante para a compreensão dos processos de criação contemporânea, permitindo aprofundar a reflexão sobre a relação entre criação, interpretação e colaboração artística. Simultaneamente, o estágio contribuiu para o desenvolvimento de competências técnicas, interpretativas, reflexivas e criativas, fundamentais para a prática profissional do intérprete na contemporaneidade.

Palavras-Chave: Interpretação, Processo Colaborativo, Incorporação, Companhia de Dança de Almada, Intérprete-Criador

Abstract

This report results from an internship carried out at Companhia de Dança de Almada within the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices – Interpretation Specialization, at Escola Superior de Dança. The internship took place between december 2024 and february 2025 and was integrated into the creative and performance process of *Quimera*, a choreographic work created by Bruno Duarte.

The main objective of this study was to analyse the role of the performer within contemporary choreographic creation processes, reflecting on their contribution to the construction of the work and on the collaborative dynamics established between choreographer and performers. In addition to practical participation as a performer, the study sought to understand the processes of movement research, composition, embodiment and consolidation of choreographic material, as well as the technical, interpretative and relational challenges inherent to a professional contemporary dance company.

The methodology combined participant observation, documentation and analysis of the creative process, critical reflection on the lived experience, and a semi-structured interview with the choreographer. The analysis articulated practical experience with theoretical perspectives related to contemporary dance, collaborative choreographic creation, dance performance and embodiment processes.

The findings demonstrate that the contemporary performer occupies a role that extends beyond the technical execution of movement, becoming an active participant in the construction of meaning, the creation of choreographic material and the development of the artistic identity of the work. The observed process highlighted the importance of improvisation, experimentation with scenic objects, creative negotiation and collaboration in the development of a coherent and meaningful choreographic language.

It is concluded that participation in *Quimera* constituted a significant experience for understanding contemporary creation processes, enabling a deeper reflection on the relationship between creation, performance and artistic collaboration. At the same time, the internship contributed to the development of technical, interpretative, reflective and creative skills that are fundamental to contemporary professional dance practice.

Keywords: Performance, Collaborative process, Embodiment, Companhia de Dança de Almada, Performer-Creator

Índice

Agradecimentos.....	II
Resumo	IV
Abstract	V
Introdução.....	1
Capítulo I Enquadramento Geral.....	3
1.1 Estrutura de Acolhimento	3
1.2 Motivação	4
1.3 Objetivos.....	6
1.3.1 Objetivo Geral.....	6
1.3.2 Objetivos Específicos	6
Capítulo II Enquadramento Teórico	8
2.1 Dança Contemporânea	8
2.2 Criação Coreográfica	10
2.3 Interpretação em Dança.....	13
Capítulo III Metodologia	18
3.1 Plano de Observação e Documentação	18
3.2 Plano de Experiência Incorporada	21
Capítulo IV Análise do Processo Criativo.....	24
4.1 Definição Temática	24
4.2 Pesquisa de Materiais de Movimento.....	26
4.3 Composição dos Materiais	31
4.4 Fixação dos Materiais	33
4.5 Desafios Técnicos e Interpretativos	35
Capítulo V Análise Coreográfica	39
5.1 Figurinos, Cenografia e Adereços	57
5.1.1 Figurino de Ari	57
5.1.2 Figurinos dos Outros Intérpretes.....	57
5.2 Cenografia	58
5.3 Adereços.....	61
5.4 Música e Som	65
Capítulo VI Reflexão sobre o Papel do Intérprete na Criação Coreográfica	70
6.1 Contribuição do Intérprete para a Peça.....	70
Conclusão.....	72
Referências Bibliográficas	75

Apêndices.....	VIII
Apêndice A	VIII
Apêndice B	IX
Apêndice C	XVIII
Anexos	XXIV
Anexo A	XXIV
Anexo B	XXV
Anexo C	XXVI
Anexo D	XXVII

Introdução

"A saúde mental é uma coisa que me interessa muito e que sinto também nos próprios alunos com quem lido diariamente" (Bruno Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025).

Nas últimas décadas, a dança contemporânea tem vindo a afirmar-se como um espaço privilegiado para a exploração de questões sociais, emocionais e identitárias, utilizando o corpo como veículo de reflexão, comunicação e construção de significado. Para além de um meio de expressão artística, a criação coreográfica contemporânea constitui frequentemente um lugar de questionamento e de investigação sobre experiências humanas complexas, permitindo abordar temas que atravessam o quotidiano individual e coletivo.

É neste contexto que surge *Quimera*, obra coreográfica criada por Bruno Duarte para a Companhia de Dança de Almada. Partindo de uma reflexão sobre a saúde mental e inspirada pelo universo infantojuvenil, a peça aborda temas como a ansiedade, a construção da identidade, o consumismo, a pressão social e os desafios associados ao crescimento. Através de uma linguagem visual marcada pela presença de objetos cénicos, como caixas de cartão, sacos, bolas de Pilates e tabuleiros, a obra constrói um percurso simbólico que acompanha a personagem Ari na sua relação com diferentes desafios emocionais e sociais.

O presente relatório insere-se no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais – área de especialização em Interpretação, da Escola Superior de Dança, e resulta do estágio realizado na Companhia de Dança de Almada entre dezembro de 2024 e fevereiro de 2025. O estágio teve como principal objetivo proporcionar uma experiência de imersão num contexto profissional de criação coreográfica, permitindo acompanhar e participar ativamente no desenvolvimento da obra *Quimera* a partir da perspetiva do intérprete.

Ao longo deste processo, os intérpretes participaram na pesquisa de movimento, na experimentação de diferentes estímulos criativos, na exploração dos objetos cénicos e na construção progressiva do vocabulário físico da peça. A experiência permitiu observar de perto as diferentes etapas da criação coreográfica contemporânea, desde a definição temática inicial até à pesquisa, composição e consolidação dos materiais de movimento, evidenciando o papel ativo dos intérpretes na construção da obra.

Mais do que documentar o percurso desenvolvido durante o estágio, este relatório procura refletir criticamente sobre a experiência do intérprete dentro dos processos de criação coreográfica contemporânea. Neste contexto, interessa compreender de que forma a participação dos intérpretes influencia o desenvolvimento da obra, quais os métodos

utilizados na construção do material coreográfico e como se estabelecem as relações entre criação, interpretação e colaboração ao longo do processo.

Para tal, o trabalho articula a experiência prática vivida durante o estágio com contributos da literatura especializada e com testemunhos recolhidos através de entrevistas realizadas ao coreógrafo Bruno Duarte e aos restantes intérpretes envolvidos no processo. Pretende-se, assim, contribuir para uma reflexão sobre os modos de criação na dança contemporânea e sobre o papel do intérprete enquanto agente ativo na construção da obra coreográfica, evidenciando as aprendizagens, desafios e transformações resultantes da experiência vivida no contexto da Companhia de Dança de Almada.

Capítulo I | Enquadramento Geral

1.1 Estrutura de Acolhimento

O estágio realizado na Companhia de Dança de Almada (Ca.DA) teve como principal objetivo analisar uma experiência prática e imersiva no processo de criação coreográfica contemporânea, sob a perspetiva do intérprete. Este estágio permitiu explorar as dinâmicas colaborativas entre criador e intérpretes, compreender as exigências técnicas e expressivas do trabalho criativo e vivenciar os desafios e contribuições artísticas envolvidos na construção de uma nova obra.

A Companhia de Dança de Almada foi fundada em 1990 e constitui uma das estruturas de referência da dança contemporânea em Portugal. Ao longo do seu percurso, tem desenvolvido uma atividade regular de criação, circulação e programação artística, afirmando-se como um importante centro de produção coreográfica a nível nacional. Para além da apresentação de obras próprias, a companhia promove igualmente projetos de formação, mediação cultural e desenvolvimento de públicos, contribuindo para a divulgação e valorização da dança contemporânea junto de diferentes comunidades. Ao longo das últimas décadas, a Ca.DA tem acolhido diversos criadores e intérpretes, promovendo processos de investigação artística e novas criações coreográficas. A sua atividade caracteriza-se pela aposta na diversidade estética, no apoio à criação contemporânea e na construção de pontes entre a dança, a educação e a comunidade. Neste contexto, a companhia assume um papel relevante no panorama artístico português, constituindo um espaço privilegiado para o desenvolvimento de projetos coreográficos e para a formação de intérpretes e criadores (Companhia de Dança de Almada, 2015).

O projeto em que o estágio se inseriu culminou numa apresentação pública, permitindo experienciar o ciclo completo de criação, desde os ensaios até à estreia. A participação neste processo ofereceu uma visão prática e reflexiva sobre a natureza fluída e colaborativa da criação coreográfica, reforçando a importância do intérprete como parte integrante e co-criadora da obra artística. No contexto deste estágio, *Quimera*, a nova peça dirigida por Bruno Duarte atua como foco central do processo investigativo. O criador é conhecido por integrar os intérpretes no desenvolvimento das suas obras, valorizando a participação ativa e as individualidades expressivas de cada bailarino. Esta prática reflete a importância da co-autoria no processo criativo contemporâneo, onde a relação entre coreografia e *performance* suplanta a execução técnica para incluir interpretações pessoais e a exploração de significados narrativos.

Bruno Duarte é coreógrafo, intérprete, professor e investigador na área da dança contemporânea. É doutorando em Arte Contemporânea no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, mestre em Ensino de Dança e licenciado em Dança pela Escola Superior de Dança. Em 2011, realizou um período de mobilidade *ERASMUS* na *ArtEZ Institute of the Arts*, nos Países Baixos, onde concluiu o plano de estudos *Minor Dancer*. Integra a Companhia de Dança de Almada desde 2013, desenvolvendo um percurso artístico que articula criação, interpretação, investigação e pedagogia. Ao longo da sua colaboração com a companhia, assinou diversas criações coreográficas, entre as quais *Riot* (2014), *Dentro do Abraço* (2016), *Gaveston* (2016), *Fobos* (2017), *SubRosa* (2018), *Inverno* (2019) e *SCENA* (2022), destacando-se pela circulação nacional e internacional de várias das suas obras. É também autor do projeto Laboratório Coreográfico Itinerante e tem desenvolvido trabalho regular enquanto docente, tendo sido professor convidado da Escola Superior de Dança e colaborado com diferentes estruturas artísticas e formativas. Em 2019, foi distinguido com o Prémio Almada Artes – Jovem Talento, atribuído pela Câmara Municipal de Almada, em reconhecimento do seu percurso artístico e contributo para a área da dança.

Atualmente, Bruno Duarte é um dos coreógrafos residentes da Ca.DA, onde desenvolve trabalhos coreográficos originais. O trabalho de Bruno na Companhia inclui criações que exploram temas complexos e universais como a identidade, as relações humanas e os desafios emocionais, e peças que dialogam com o público de forma acessível. É reconhecido por uma abordagem coreográfica que valoriza a fisicalidade e a expressividade dos intérpretes, e utiliza um vocabulário corporal que funde elementos técnicos com expressões mais espontâneas e orgânicas, criando um estilo dinâmico e introspectivo. A sua abordagem também inclui a utilização de cenografia e música de maneira integrada, que enriquecem o ambiente performativo e aprofundam a narrativa das suas peças. Esta integração de elementos visuais e sonoros contribui para uma experiência completa, onde o movimento é tanto físico quanto expressivo.

1.2 Motivação

A minha motivação para realizar este estágio no âmbito da interpretação surge do desejo de aprofundar a minha experiência como intérprete dentro de um processo de criação coreográfica profissional. Escolhi integrar a Companhia de Dança de Almada porque reconheço a sua relevância no panorama da dança contemporânea em Portugal e admiro a abordagem artística e inovadora do coreógrafo residente Bruno Duarte.

Esta motivação encontra-se igualmente relacionada com o meu percurso artístico e profissional. Iniciei a minha formação em dança desde muito cedo, tendo contactado com diferentes linguagens e técnicas de movimento ao longo dos anos, nomeadamente dança clássica, dança contemporânea e *street styles*. Posteriormente, ingressei na Licenciatura em Dança na Escola Superior de Dança, onde aprofundi particularmente o estudo da dança contemporânea e dos processos de criação artística. Paralelamente, desenvolvi atividade profissional enquanto intérprete, coreógrafa e professora de dança, participando em diversos espetáculos, videoclipes, produções e projetos artísticos de diferentes naturezas. Embora uma parte significativa do meu percurso tenha decorrido no contexto da dança comercial, mantive sempre um forte interesse pelos processos de criação contemporânea, pela investigação do movimento e pelo papel do intérprete na construção da obra coreográfica.

Neste sentido, a realização deste estágio constituiu uma oportunidade particularmente relevante para aprofundar conhecimentos numa área que sempre despertou o meu interesse artístico e académico. A possibilidade de acompanhar de perto um processo de criação contemporânea, observando as dinâmicas estabelecidas entre criador e intérpretes, permitiu-me compreender de forma mais aprofundada os mecanismos de construção de uma obra coreográfica e refletir sobre o lugar do intérprete enquanto agente criativo dentro desse processo.

Este estágio representou uma oportunidade única de imergir num ambiente criativo profissional, explorando os desafios técnicos e interpretativos da obra e a dinâmica de colaboração entre criador e intérpretes. Para além disso, permitiu-me desenvolver a capacidade de adaptação ao entrar num processo criativo já em desenvolvimento, competência essencial para a versatilidade e crescimento de um intérprete. O repertório e a linguagem coreográfica da companhia, que combina fisicalidade e um forte sentido narrativo, foram outros dos fatores que contribuíram para esta escolha. Estas características desafiaram-me enquanto intérprete e enriqueceram a minha expressividade artística. Ao trabalhar diretamente com Bruno Duarte, tive a oportunidade de explorar os seus métodos de construção de movimento, compreender o papel e impacto dos intérpretes no desenvolvimento da peça e experimentar o percurso desde o ensaio até à estreia, consolidando assim a minha prática profissional.

Para além do aprofundamento específico na área da dança contemporânea, este estágio constituiu também uma oportunidade de enriquecimento transversal da minha prática artística. Embora uma parte significativa da minha atividade profissional decorra em

contextos ligados à dança comercial, à *performance* para palco e à criação coreográfica em diferentes linguagens de movimento, considero que os processos de investigação, experimentação e construção dramática vivenciados neste estágio contribuíram para ampliar ferramentas que podem ser aplicadas em múltiplos contextos performativos. A observação de metodologias colaborativas de criação, o desenvolvimento da capacidade de análise do movimento, a reflexão sobre a interpretação e a relação entre corpo, narrativa e significado constituem competências que ultrapassam os limites da dança contemporânea e que enriquecem a minha prática enquanto intérprete, criadora e professora.

Para além da dimensão prática e artística, este estágio revelou-se também particularmente pertinente para o desenvolvimento da presente investigação. O contacto direto com o processo de criação da peça *Quimera* permitiu-me observar e analisar metodologias de trabalho, estratégias de composição, dinâmicas colaborativas e processos de incorporação do movimento, aspetos que se encontram no centro das questões abordadas neste relatório. Desta forma, o estágio constituiu simultaneamente uma experiência de aprendizagem profissional e uma oportunidade de aprofundamento académico, contribuindo para uma compreensão mais ampla da relação entre criação coreográfica, interpretação e colaboração artística.

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

O principal objetivo deste estágio foi integrar, interpretar e analisar o processo de criação coreográfica da peça *Quimera* a partir da perspetiva do intérprete, no contexto profissional da Companhia de Dança de Almada, sob direção do criador Bruno Duarte. Através da participação ativa no processo de construção e apresentação da obra procurou-se compreender de que forma o intérprete contribui para a materialização da criação coreográfica, desenvolvendo simultaneamente competências técnicas, interpretativas e reflexivas relacionadas com o seu papel nos processos contemporâneos de criação artística.

1.3.2 Objetivos Específicos

1. Aprofundar a experiência interpretativa, explorando os desafios técnicos e artísticos ao integrar uma criação coreográfica profissional, adquirindo maior domínio das competências de interpretação.
2. Desenvolver a capacidade de adaptação e incorporação do material coreográfico num processo previamente iniciado, compreendendo as dinâmicas de um ensaio no contexto profissional.

3. Analisar a interação entre criador e intérpretes, desenvolvendo ferramentas de comunicação e colaboração importantes para as dinâmicas de construção da peça.
4. Refletir sobre os desafios da incorporação do movimento através das estratégias implementadas, especificamente: assimilar, interiorizar e reproduzir o material coreográfico com precisão, explorar a relação entre técnica, expressividade e fixação do movimento ao longo do processo criativo.
5. Compreender a estrutura e funcionamento de uma companhia profissional através da observação das dinâmicas de organização do trabalho, a gestão de ensaios e a preparação para uma estreia.
6. Documentar o processo criativo através de um registo reflexivo sobre a experiência de criação da peça, contribuindo para uma análise crítica sobre o papel do intérprete no desenvolvimento da obra coreográfica.

Capítulo II | Enquadramento Teórico

Este relatório analisa o processo de criação e interpretação coreográfica desenvolvido durante o estágio na Companhia de Dança de Almada, sob a direção coreográfica de Bruno Duarte, no âmbito da peça *Quimera*. A obra explora temáticas associadas à ansiedade, instabilidade, transformação e às dificuldades emocionais vividas pelos jovens na contemporaneidade, recorrendo a uma forte componente simbólica através do uso de objetos cénicos, adereços e materiais visuais dirigidos a um público infantojuvenil. Neste sentido, o presente enquadramento teórico pretende contextualizar e fundamentar o processo observado e experienciado ao longo do estágio, articulando perspetivas da dança contemporânea, da criação coreográfica colaborativa e da interpretação em dança.

2.1 Dança Contemporânea

A dança contemporânea emerge na segunda metade do século XX como uma reação e expansão das linguagens da dança moderna e do *ballet*, rompendo com estruturas rígidas e valorizando a liberdade do corpo, a experimentação e a multiplicidade de linguagens performativas (Burt, 1998; Hanna, 1988). Esta transformação permitiu que o movimento deixasse de estar exclusivamente associado à virtuosidade técnica e à reprodução formal, abrindo espaço para processos mais experimentais, híbridos e interdisciplinares.

Segundo Burt (1998), a dança contemporânea caracteriza-se pela recusa de modelos fixos de representação, favorecendo a pesquisa corporal, a subjetividade do intérprete e a desconstrução de códigos tradicionais da dança teatral. Paralelamente, Hanna (1988) refere que a dança contemporânea assume o corpo enquanto espaço de comunicação simbólica, social e cultural, tornando o movimento uma ferramenta de expressão de experiências humanas complexas.

Esta abertura estética e conceptual permitiu o desenvolvimento de novas metodologias de criação coreográfica, nas quais improvisação, composição, dramaturgia visual e experimentação corporal assumem um papel central. Como defende Foster (2011), a coreografia contemporânea constitui um espaço dinâmico de produção de significado, onde corpo, gesto, espaço, objetos e relações interpessoais se articulam continuamente. Para além disso, a dança contemporânea passou progressivamente a dialogar com outras áreas artísticas, como o teatro, a *performance*, as artes visuais e o cinema, integrando elementos dramáticos, narrativos e visuais na construção da cena (Novack, 1990; Manning, 2013). Esta interdisciplinaridade contribuiu para a ampliação das possibilidades expressivas da dança, permitindo que as obras abordassem questões sociais, emocionais e políticas de forma mais complexa e sensível.

Como referem Neto, Fernandes e Xavier (2020):

A dança contemporânea na contemporaneidade pode ser caracterizada como híbrida e abrangente. Se, por um lado, se destaca pela capacidade de absorção de várias linguagens e manifestações artísticas, por outro lado, expande-se pela democratização na permeabilidade e inclusão de diferentes corpos. (p.26)

Neste contexto, o intérprete deixa de ser entendido só como um executante técnico e passa a assumir um papel criativo dentro do processo coreográfico. O corpo do bailarino contemporâneo não reproduz simplesmente movimento: interpreta, transforma, adapta e atribui significado ao material coreográfico. Tal como refere Susan Foster (1995), a experiência cinestésica e emocional do intérprete influencia diretamente a construção dramática e expressiva da obra.

A dança contemporânea tem vindo igualmente a redefinir a relação tradicional entre coreógrafo e intérprete. Historicamente, muitos processos coreográficos assentavam numa lógica hierárquica e autoritária, em que o coreógrafo criava e o intérprete executava. Contudo, as práticas contemporâneas tendem a privilegiar modelos mais horizontais, colaborativos e participativos, onde os intérpretes contribuem ativamente para a pesquisa, criação e desenvolvimento do material performativo. Esta transformação está diretamente relacionada com a redefinição do papel do intérprete na criação contemporânea. Segundo Fazenda (2012), citada por Neto, Fernandes e Xavier (2020), o intérprete é escolhido não apenas pela sua qualidade técnica, mas também pelas características da sua subjetividade e individualidade, assumindo uma participação ativa nos processos de criação. Neste contexto, o intérprete deixa de ocupar uma posição exclusivamente executante para se tornar um agente criativo que contribui para a construção da obra coreográfica.

Neste sentido, Butterworth (2009) propõe um espectro didático-democrático que permite compreender diferentes metodologias de criação coreográfica. Num extremo, encontra-se o modelo didático, em que o coreógrafo assume controlo quase absoluto sobre o movimento e a composição. No outro extremo, encontra-se o modelo democrático, caracterizado pela colaboração ativa dos intérpretes na geração de material coreográfico. Entre estes dois polos, podem existir múltiplas combinações e níveis de participação.

Autores como Foster (1995) e Butterworth (2009) defendem que o intérprete contemporâneo é simultaneamente corpo performativo e agente criativo. A sua memória corporal, experiências pessoais, subjetividade e capacidade interpretativa influenciam diretamente o processo coreográfico, enriquecendo o resultado final e ampliando as possibilidades expressivas da obra. Esta perspetiva é igualmente defendida por Neto,

Fernandes e Xavier (2020), que referem que o intérprete contemporâneo é um sujeito capaz de contribuir ativamente para os processos de criação através das suas características individuais, experiências e singularidades, assumindo um papel determinante na construção da obra coreográfica.

No contexto da criação da peça *Quimera*, este modelo colaborativo esteve fortemente presente ao longo do processo observado durante o estágio. Os intérpretes participaram ativamente na pesquisa de movimento, improvisação, experimentação com objetos cénicos e construção dramatúrgica de diferentes secções da peça. Esta abordagem é igualmente reconhecida pelo próprio criador, que refere privilegiar processos de exploração conjunta em detrimento da transmissão exclusiva de material coreográfico: "Gosto de dar diretrizes e ver o que é que os intérpretes propõem também, para não começar logo eu a dar o material. (...) Acho que fica muito limitado." (Bruno Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025). Esta perspetiva evidencia uma valorização da participação dos intérpretes enquanto agentes criativos, aproximando-se das metodologias colaborativas descritas por Butterworth (2009). Muitas imagens, transições e soluções coreográficas surgiram através de propostas dos próprios bailarinos, posteriormente selecionadas, adaptadas ou reorganizadas por Bruno Duarte.

Assim, o processo criativo observado aproxima-se de um modelo predominantemente democrático, no qual os intérpretes não assumem apenas funções de execução, mas também criativas. Esta prática evidencia características fundamentais da dança contemporânea: abertura à experimentação, valorização da subjetividade do intérprete, construção coletiva e integração entre dramaturgia, movimento e visualidade cénica. Como refere Bruno Duarte, "a peça fica muito mais rica quando todos dão *inputs* para aquilo que se está a passar" (entrevista, fevereiro 11 2025), reforçando a importância atribuída à participação ativa dos intérpretes na construção da obra.

2.2 Criação Coreográfica

A criação coreográfica contemporânea distancia-se significativamente das abordagens tradicionais centradas na figura do coreógrafo como único autor da obra. Em vez disso, promove frequentemente processos colaborativos, experimentais e multidisciplinares, onde os intérpretes participam ativamente na construção do material performativo (Butterworth, 2009; Foster, 2011).

Historicamente, esta transformação intensificou-se a partir da segunda metade do século XX, particularmente através das influências do pós-modernismo na dança. A emergência de movimentos como o *Judson Dance Theater* contribuiu para questionar

hierarquias tradicionais e redefinir a relação entre composição, improvisação e performance (Banes, 1987). Os processos criativos passaram a privilegiar a experimentação, o acaso, a improvisação e a participação ativa dos intérpretes.

Neste contexto, o coreógrafo deixa de funcionar exclusivamente como transmissor de movimento e passa a assumir funções de facilitador, organizador ou mediador do processo criativo. Segundo Butterworth (2009), os métodos de criação contemporânea podem variar entre abordagens mais diretivas e modelos altamente colaborativos, dependendo dos objetivos artísticos e das dinâmicas do grupo.

A criação coreográfica contemporânea caracteriza-se frequentemente por processos não lineares, nos quais composição, improvisação, pesquisa corporal e dramaturgia visual coexistem e se influenciam mutuamente. Como refere Lepecki (2006), muitos processos contemporâneos procuram desconstruir modelos fixos de autoria e representação, valorizando a instabilidade, a fragmentação e a presença do intérprete enquanto produtor de significado.

No caso concreto de *Quimera*, o processo criativo observado durante o estágio revelou um funcionamento profundamente colaborativo. Bruno Duarte apresentava frequentemente imagens, intenções dramáticas ou objetivos específicos, sendo posteriormente os intérpretes convidados a explorar possibilidades físicas, relações espaciais e soluções performativas. Esta abordagem encontra correspondência nas palavras do próprio criador, que refere procurar que o movimento surja sempre associado a uma intenção ou conceito dramático: "Eu gosto quando estou a criar (...) que as coisas tenham alguma base conceptual, ou seja, não só fazer coreografia por coreografia" (Bruno Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025). Neste sentido, a criação do movimento não se desenvolve de forma autónoma, mas em permanente diálogo com os temas e significados que a obra procura abordar.

Diversas secções da peça foram construídas através deste diálogo constante entre direção coreográfica e propostas dos intérpretes. Um exemplo evidente foi a criação da secção 'Ditadores', onde cada intérprete pesquisou vídeos de figuras políticas específicas, extraíndo gestualidades e padrões corporais para construir frases de movimento. Embora o enquadramento dramático fosse definido pelo criador, o desenvolvimento físico do material surgiu diretamente da pesquisa individual dos bailarinos. A relevância destes contributos é igualmente reconhecida por Bruno Duarte, que identifica a origem desta secção num material inicialmente proposto por uma intérprete: "O solo da Inês deu uma ideia para ela ser tipo o ditador (...) e então criou-se aquela primeira parte da coreografia

exatamente porque aquele solo dela me deu essa ideia" (entrevista, fevereiro 11, 2025). Este exemplo evidencia a forma como propostas surgidas durante os processos de improvisação e pesquisa podem ser incorporadas e transformadas na composição final da obra.

Outro exemplo relevante ocorreu durante a criação da secção 'Sacos', onde os intérpretes participaram ativamente na procura de soluções cénicas e dramatúrgicas. O efeito dominó criado com os sacos surgiu a partir de uma proposta de uma intérprete durante o ensaio, sendo posteriormente integrado na composição final da peça. Também nas secções relacionadas com o colchão, bolas de Pilates e tabuleiros, a criação assentou numa lógica de tentativa, exploração e adaptação contínua. Os intérpretes experimentavam possibilidades de manipulação, interação e composição visual, enquanto o coreógrafo selecionava, reorganizava e aperfeiçoava o material gerado.

Assim, a criação coreográfica em *Quimera* não ocorreu através de uma construção linear previamente fechada, mas sim através de um processo progressivo de experimentação, sistematização e transformação contínua do material performativo.

Tendencialmente, na contemporaneidade, apela-se a esta necessidade de participação ativa no processo de criação em dança. Esta participação envolve não só o pensamento e discussão sobre as questões inerentes ao universo temático, mas também ao contributo na pesquisa dos materiais coreográficos, espoletados através de competências criativas." (Fernandes & Xavier, 2024, p. 146).

Esta descrição aproxima-se diretamente do processo observado durante o estágio, no qual os intérpretes participaram regularmente na pesquisa de movimento, na experimentação com objetos cénicos e na construção de diferentes soluções dramatúrgicas para a peça.

Os processos de criação coreográfica contemporânea desenvolvem-se frequentemente através de diferentes etapas interligadas, que incluem pesquisa, improvisação, experimentação, composição, revisão e consolidação do material performativo. Estas fases não surgem necessariamente de forma linear ou rígida, podendo sobrepor-se e transformar-se ao longo do processo criativo. Segundo Blom e Chaplin (1988), a improvisação e a exploração corporal assumem um papel fundamental nas fases iniciais da criação, funcionando como ferramentas de descoberta de movimento, relações espaciais, qualidades dinâmicas e imagens cénicas. A partir desta pesquisa inicial, o material começa progressivamente a ser selecionado, organizado e sistematizado.

No processo observado em *Quimera*, foi possível identificar diferentes fases de criação claramente articuladas entre si. Inicialmente, existiu uma fase de pesquisa e exploração, marcada pela experimentação com objetos cénicos, investigação de imagens dramáticas e procura de possibilidades corporais. Posteriormente, o material começou a ser sistematizado através da definição de contagens, deixas musicais, relações espaciais e organização estrutural das secções coreográficas. Esta fase foi particularmente evidente em secções como 'Caixas', 'Sacos' e 'Bolas de Pilates', onde o movimento foi progressivamente aperfeiçoado e estabilizado.

Outra etapa importante do processo correspondeu à revisão e consolidação coreográfica. À medida que a peça se aproximava da estreia, os ensaios passaram a focar-se intensamente na precisão do movimento, clareza das intenções, sincronização musical e qualidade interpretativa. Pequenos detalhes de direção do olhar, posicionamento corporal, níveis espaciais e dinâmicas de movimento eram constantemente revistos e ajustados ao longo dos ensaios, procurando garantir maior clareza visual, coerência dramática e eficácia comunicativa perante o público. Estas correções não incidiam apenas sobre aspetos técnicos, mas sobretudo sobre a qualidade interpretativa do movimento e sobre a forma como determinadas imagens e relações eram percebidas em cena. Tal preocupação reforça a importância da interpretação enquanto prática incorporada e significativa dentro da criação coreográfica contemporânea. Esta dimensão colaborativa e experimental é igualmente reconhecida por Bruno Duarte, que considera que os processos de criação partilhada geram benefícios tanto para a obra como para os próprios intérpretes, permitindo uma troca contínua de experiências, estratégias e formas de pensar o movimento (entrevista, fevereiro 11, 2025).

2.3 Interpretação em Dança

A interpretação em dança contemporânea constitui um dos elementos centrais da criação coreográfica atual, ultrapassando a ideia tradicional do intérprete enquanto mero executante técnico. A prática contemporânea valoriza o corpo como lugar de experiência, memória, intenção e produção de significado, atribuindo ao intérprete um papel ativo na construção dramática e performativa da obra. Neste contexto, interpretar não significa apenas reproduzir movimento com precisão, mas incorporar intenções, atmosferas, relações e estados emocionais que permitem dar profundidade ao material coreográfico.

Para além do domínio técnico do corpo, e ainda sobre a qualidade de movimento, o coreógrafo Victor Hugo Pontes acrescenta a necessidade de que os intérpretes revelem grande sentido de plasticidade, referindo-se à combinação entre a

capacidade de pesquisa de diferentes formas do movimento e a expressividade, e que no seu conjunto se revelarão uma vez mais na versatilidade do intérprete. (Neto, Fernandes e Xavier, 2020, p.31)

Historicamente, o intérprete em dança foi frequentemente associado a uma lógica de reprodução fiel do vocabulário definido pelo coreógrafo, sobretudo em contextos ligados ao ballet clássico e a modelos hierárquicos de criação. Contudo, com o desenvolvimento da dança moderna e, posteriormente, da dança contemporânea e pós-moderna, o papel do intérprete transformou-se significativamente. Segundo Banes (1987), os movimentos pós-modernos da década de 1960 contribuíram para questionar as estruturas rígidas da dança tradicional, propondo novas formas de relação entre movimento, criação e *performance*. A partir deste momento, o intérprete passou progressivamente a assumir uma função mais criativa, reflexiva e colaborativa. Como referem Fernandes e Xavier (2024), o intérprete contemporâneo não se limita à execução do movimento, contribuindo para a obra através da sua subjetividade, experiência e capacidade de atribuir significado ao material coreográfico. Nesta perspetiva, interpretar implica acrescentar uma visão própria ao movimento, transformando-o e enriquecendo-o através da experiência individual do corpo em cena.

Neste sentido, a interpretação em dança contemporânea está profundamente ligada ao conceito de *embodiment*, entendido como incorporação ou experiência encarnada do movimento. Foster (2011) defende que o corpo do intérprete funciona como um “arquivo de experiências”, transportando memórias físicas, emocionais, culturais e sociais que influenciam diretamente a forma como o movimento é executado e percebido. O gesto deixa de ser apenas forma exterior e transforma-se num veículo de significado, carregado de intenção, subjetividade e presença.

A interpretação não se reduz, portanto, à dimensão técnica da execução. Como refere Parviainen (2002), a fisicalidade em dança implica a forma como o corpo experiencia e comunica o movimento, envolvendo qualidades expressivas, estados internos e relações espaciais. A presença cénica constrói-se através da articulação entre técnica, intenção e consciência corporal, permitindo ao intérprete transformar movimento em comunicação performativa. “Dancers learn to move with the result that their movements do not take place coincidentally; they acquire knowledge as indwelling awareness to produce in their bodies movements of a desired form and meaning.” (Parviainen, 2002, p. 20). Neste contexto, a interpretação surge como uma prática sensível, relacional e profundamente ligada à experiência individual de cada bailarino.

Parece, assim, que a dança contemporânea não se centra apenas no uso de um corpo executante, mas também de um corpo que pensa contribuindo para a criação da obra, que se entende e que age em função do meio em que está integrado, respeitando e destacando o seu uso singular em abordagens multifacetadas exigidas ao intérprete de dança contemporânea na contemporaneidade. (Neto, Fernandes e Xavier, 2020, p.29).

A singularidade corporal e emocional dos intérpretes assume, assim, um papel determinante na construção da obra coreográfica. Cada corpo possui hábitos de movimento, referências, memórias e dinâmicas próprias que influenciam inevitavelmente a execução do material. Como refere Midgelow (2011), o intérprete contemporâneo trabalha constantemente entre a dimensão técnica e a dimensão experiencial, articulando consciência corporal, improvisação, percepção e presença. Consequentemente, a mesma sequência coreográfica pode adquirir tonalidades expressivas distintas consoante quem a executa, enriquecendo a complexidade dramática da peça.

Esta perspetiva torna particularmente relevante a observação das diferentes interpretações dentro de um mesmo processo criativo. Durante a criação coreográfica, os intérpretes, para além de executarem o material, transformam-no continuamente através da sua corporeidade e sensibilidade individual. Como refere Fazenda (2012), "o intérprete é escolhido não apenas pela sua qualidade de execução, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade" (p.28).

O movimento adapta-se aos corpos, às relações estabelecidas em ensaio, ao contexto e às necessidades dramáticas da obra. Neste sentido, a interpretação contemporânea caracteriza-se por um processo de negociação constante entre intenção coreográfica e experiência individual do intérprete. Segundo Lepecki (2006), muitos processos contemporâneos de criação procuram precisamente desestabilizar hierarquias rígidas entre criação e execução, reconhecendo o intérprete como participante ativo na construção de significado. O bailarino deixa de "servir" apenas a coreografia e passa a participar na definição da sua densidade emocional, do seu ritmo interno e da sua presença cénica. Esta transformação reforça a ideia do intérprete enquanto co-autor da obra performativa.

No contexto específico de *Quimera*, a interpretação assumiu um papel particularmente relevante devido à natureza simbólica e dramática da peça. A obra aborda temas como ansiedade, instabilidade, pressão social, *bullying*, consumismo, identidade e crescimento, exigindo dos intérpretes disponibilidade emocional e sensibilidade performativa. Cada secção da peça possuía uma intenção dramática específica, sendo necessário que os

intérpretes compreendessem o significado subjacente ao movimento para conseguirem transmitir de forma clara as atmosferas e tensões propostas. Esta dimensão interpretativa encontra-se claramente presente na construção do personagem Ari. Como refere Bruno Duarte, o trabalho desenvolvido procurou transmitir "esta insegurança que é própria da criança e do adolescente que não sabe bem estar nos sítios ou não sabe bem estar no seu corpo" (entrevista, fevereiro 11, 2025). A interpretação surge, assim, como um elemento fundamental para a comunicação dos estados emocionais e das tensões que atravessam a obra.

Ao longo do processo de criação, tornou-se evidente que a interpretação era constantemente trabalhada durante os ensaios. Existia uma preocupação contínua com a clareza das intenções, a qualidade expressiva do movimento e a coerência dramática das diferentes secções. A limpeza de movimento e os detalhes técnicos eram fundamentais, mas surgiam sempre associados à intenção interpretativa e ao impacto visual pretendido. O movimento nunca era tratado como gesto vazio ou puramente formal. Foi também possível observar que muitas das correções realizadas pelo coreógrafo Bruno Duarte não incidiam apenas sobre aspetos técnicos, mas sobre questões relacionadas com leitura cénica, intenção, relação entre intérpretes e comunicação com o público. Algumas alterações de direção, dinâmica ou foco procuravam frequentemente tornar determinadas imagens mais claras e eficazes do ponto de vista dramático. Este cuidado reforça a ideia defendida por Foster (2011) de que a interpretação em dança contemporânea se constrói através da articulação entre corpo, perceção e significado.

Para além disso, a própria natureza colaborativa do processo potenciou uma interpretação mais consciente e incorporada. Os intérpretes participaram ativamente em momentos de experimentação, improvisação e construção de material, contribuindo com sugestões, propostas físicas e soluções cénicas. Esta participação ativa favoreceu uma relação mais profunda com o movimento, permitindo que o material coreográfico fosse progressivamente incorporado de forma orgânica e significativa. Tal como referem Neto, Fernandes e Xavier (2020), "Há um espaço entre o que o coreógrafo imagina, e aquilo que o intérprete faz. E esse espaço é precioso para a criação coreográfica, uma vez que permite ao intérprete ser também criador" (p.34)

No meu caso específico enquanto estagiária e segundo *cast*, a interpretação assumiu também uma dimensão particular relacionada com o processo de observação e incorporação. Durante grande parte do estágio, a minha experiência passou sobretudo pela observação ativa do trabalho desenvolvido pelos intérpretes residentes, especialmente pela intérprete que substituí. Muitas secções da peça já se encontravam criadas quando fui

integrada no processo, pelo que a aprendizagem ocorreu frequentemente através da observação de ensaios, revisão de vídeos, memorização de movimentação e tentativa de adaptação ao material existente. Esta posição permitiu-me desenvolver uma atenção muito detalhada à relação entre movimento e intenção interpretativa. Observar diferentes intérpretes a executar o mesmo material evidenciou de forma clara como pequenas diferenças de qualidade, dinâmica, presença ou intenção transformavam significativamente a perceção do movimento. A interpretação revelou-se, assim, como um elemento essencial na construção de significado da peça.

A integração gradual no elenco principal permitiu-me experienciar de forma mais direta esta dimensão interpretativa. À medida que fui sendo incluída em mais secções e experimentações, tornou-se evidente a necessidade de não só “decorar” movimentação, mas compreender o contexto dramático de cada secção, as relações entre intérpretes e os estados associados ao material. A interpretação exigia disponibilidade física, emocional e imaginativa.

Assim, a experiência em *Quimera* reforçou a compreensão da interpretação em dança contemporânea enquanto prática complexa, multifacetada e incorporada. Interpretar significa construir sentido através do corpo e participar ativamente na criação da experiência performativa. O intérprete surge como elemento essencial na construção dramática e simbólica da obra coreográfica.

Capítulo III | Metodologia

A investigação desenvolvida neste estágio insere-se no campo da pesquisa qualitativa em artes performativas, uma vez que privilegia a análise de processos criativos, experiências subjetivas e práticas corporais. Como refere Denzin e Lincoln (2018), a investigação qualitativa preocupa-se em compreender os significados atribuídos pelos sujeitos às suas práticas, valorizando a experiência situada e contextualizada.

No domínio da dança, a investigação qualitativa assume características específicas, dado que o corpo é simultaneamente objeto e meio de produção de conhecimento (Parviainen, 2002). A metodologia utilizada não se limita ao registo verbal, mas envolve também observação participante, diários de bordo e processos de incorporação, que possibilitam um acesso mais direto às dimensões corporais e expressivas do processo criativo.

Este estágio, ao articular observação, escrita reflexiva e prática interpretativa, aproxima-se do que Sklar (2000) designa como uma abordagem corporificada da pesquisa, em que o corpo é uma ferramenta de pensamento e análise. Assim, a metodologia aqui adotada articula dois planos interligados:

1. O plano da observação e documentação, onde o registo permitiu compreender dinâmicas de criação, interação e tomada de decisões;
2. O plano da experiência incorporada, em que a prática do intérprete permitiu vivenciar, adaptar e refletir sobre os materiais coreográficos em desenvolvimento.

Desta forma, a metodologia aplicada acompanhou o processo criativo de *Quimera* e integrou a perspetiva do intérprete como co-autor da obra, assumindo o corpo como lugar de conhecimento e reflexão crítica.

3.1 Plano de Observação e Documentação

A observação participante é um método amplamente utilizado nas ciências sociais e nas artes performativas, porque permite compreender práticas no seu contexto natural (Denzin & Lincoln, 2018; Patton, 2015). Em dança, este método torna-se essencial para a compreensão do produto final e para um melhor entendimento do processo de criação, incluindo decisões e alterações interpretativas e dramatúrgicas durante os ensaios.

A partir da perspetiva da aprendizagem vicária, proposta por Bandura (1977), a observação de práticas e processos possibilita a aquisição de conhecimento sem execução direta imediata, criando um espaço para a reflexão crítica antes da incorporação. Este

processo é particularmente relevante no domínio da dança contemporânea, onde a interpretação não é uma reprodução do movimento, mas sim uma construção baseada na compreensão da intenção e da fisicalidade do movimento. Sheets-Johnstone (2011) reforça que a incorporação é um processo de assimilação ativa, em que o intérprete integra sensações, gestos e dinâmicas numa própria linguagem corporal, criando um conhecimento experiencial e situado.

Butterworth (2009) destaca ainda que a criação coreográfica contemporânea pode ser analisada através de um espectro didático-democrático, no qual o intérprete pode assumir vários papéis, inclusive o de co-criador. Esta abordagem torna a observação ainda mais relevante, uma vez que não se trata apenas de aprender movimento, como também de compreender e participar na construção da dramaturgia da peça.

Como já referido, a observação e documentação constituem metodologias centrais para o estudo do processo criativo em dança contemporânea, permitindo assimilar dimensões que não são imediatamente captadas pela simples execução. No caso específico deste estágio, durante a criação da peça, este método revelou-se particularmente pertinente para compreender a dinâmica colaborativa entre criador e intérpretes e o papel da incorporação no processo interpretativo.

O processo criativo, liderado por Bruno Duarte, contou com a participação ativa de vários intérpretes, que tiveram um papel destacado na produção inicial de material coreográfico. A minha entrada no processo ocorreu numa fase posterior, assumindo uma posição de observadora participante. Esta posição implicou observar ativamente o trabalho desenvolvido, registando mudanças, soluções e escolhas interpretativas, para posteriormente incorporar esse material na minha própria prática. Esta abordagem corresponde a uma metodologia reflexiva, onde a observação é simultaneamente um ato de aprendizagem e de preparação para a incorporação interpretativa.

O método de observação e documentação adotado durante o estágio assentou numa análise sistemática do processo criativo, tendo em conta a natureza colaborativa da criação coreográfica contemporânea. A observação incidiu particularmente sobre o trabalho desenvolvido pela intérprete Raquel Tavares, bailarina da Ca.Da, cuja participação foi central na construção das secções da peça *Quimera*.

Raquel Tavares desempenhou um papel ativo na pesquisa e desenvolvimento do material coreográfico, participando desde o início do processo, ajudando a definir as dinâmicas interpretativas e a estruturar o vocabulário de movimento que circula ao longo da

peça. Este trabalho prévio e aprofundado permitiu que a peça fosse apresentada e circulasse com coerência estética e dramática.

O meu papel no estágio foi integrado como intérprete-substituta, entrando a meio do processo de criação. Na sessão pública em que integrei o elenco, Raquel Tavares não participou na interpretação, sendo o meu corpo e interpretação a assumir o papel que lhe estava destinado. Assim, a minha função implicou incorporar o movimento proposto, e observar e interpretar o trabalho previamente desenvolvido por outro intérprete. Este posicionamento tornou a minha observação mais analítica, uma vez que não se tratava apenas de captar movimento, mas de compreender e incorporar uma interpretação já estruturada, adaptando-a ao meu próprio corpo e experiência.

A documentação deste processo concentrou-se em captar os pormenores, as alterações, as soluções encontradas para questões interpretativas, técnicas e coreográficas, bem como a forma como as dinâmicas entre intérpretes e criador foram evoluindo. Esta observação crítica revelou-se essencial para compreender a natureza colaborativa do processo criativo contemporâneo e foi fundamental para a incorporação subsequente do material coreográfico.

Durante o estágio, o método de observação implicou a utilização de várias ferramentas, nomeadamente:

- Diário de bordo → registo diário das observações durante ensaios, destacando alterações coreográficas, dinâmicas de grupo, propostas de improvisação e soluções encontradas.
- Registo de vídeo → recurso a gravações de ensaios para análise mais detalhada de gestos, relações espaciais e decisões interpretativas.
- Observação direta → atenção constante ao diálogo entre intérpretes e criador, às reações físicas e expressivas dos intérpretes e ao impacto das propostas de movimento.

Este processo permitiu observar mudanças significativas na forma como o material coreográfico era interpretado e ajustado, percebendo como o trabalho de Raquel Tavares influenciava diretamente a estrutura da peça. Posteriormente, a incorporação deste material exigiu uma atenção minuciosa: foi importante ir mais além da replicação do gesto. Foi essencial compreender a intenção e a dinâmica que lhe dava significado, incorporando-as na minha própria interpretação.

Este trabalho reflexivo e incorporativo foi fundamental no desenvolvimento da minha execução e na construção de um entendimento mais profundo sobre a relação entre criação

e interpretação em dança contemporânea. A observação tornou-se assim um método de registo, como também um processo ativo de aprendizagem e construção artística.

3.2 Plano de Experiência Incorporada

Sheets-Johnstone (2011) descreve a incorporação como um processo fenomenológico, no qual o movimento é vivido e entendido a partir da experiência corporal interna, tornando-se expressão e significado. A autora defende que “o corpo é o nosso meio primordial de experiência” (Sheets-Johnstone, 2011, p. 34), o que reforça a importância de uma abordagem consciente à assimilação do movimento.

Na dança contemporânea, Foster (2011) acrescenta que a incorporação exige do intérprete não só técnica, mas sensibilidade ao contexto criativo, à narrativa e às intenções do coreógrafo. Este entendimento conecta-se diretamente com o conceito de “aprendizagem vicária” de Bandura (1977), em que a observação e análise crítica são etapas fundamentais para a assimilação plena. Butterworth (2009) acrescenta que a incorporação, num processo colaborativo, não é um ato passivo, mas um contributo ativo, permitindo ao intérprete participar na co-produção do material coreográfico. Esta perspetiva enquadra a incorporação como um fenómeno dinâmico, em que a relação entre corpo, mente e contexto criativo é fundamental.

A incorporação, enquanto prática interpretativa, é um conceito central na dança contemporânea, visto ultrapassar a reprodução técnica de um movimento, implicando um processo profundo de assimilação e integração. Este processo torna-se ainda mais complexo num contexto colaborativo de criação coreográfica, como o vivido durante este processo.

No âmbito deste projeto, a incorporação não se limitou à memorização de sequências de movimentos. Envolveu compreender a intenção, a dinâmica e o significado das propostas coreográficas desenvolvidas pelo criador Bruno Duarte e pelos intérpretes, nomeadamente Raquel Tavares. O trabalho implicou observar ativamente, refletir sobre as escolhas realizadas e traduzir essas observações numa execução pessoal que integrasse a fisicalidade, a expressividade e o sentido dramático da obra.

Neste estágio, a minha experiência adquiriu uma dimensão particular, uma vez que a incorporação passou pela necessidade de substituir a intérprete Raquel e assumir integralmente o seu papel.

Este contexto criou um desafio singular: a minha incorporação não consistiu só em aprender um vocabulário coreográfico, mas também em interpretar uma sequência já

construída por outro corpo, mantendo a integridade estética e interpretativa pensada pelo coreógrafo. Neste panorama, implicou observar atentamente o trabalho desenvolvido pela Raquel durante o processo inicial, documentando os detalhes, dinâmicas e intenções expressivas associadas ao material. A observação tornou-se, assim, uma ferramenta essencial para garantir uma incorporação consciente e fiel ao trabalho original, adaptada à minha própria fisicalidade e interpretação.

Durante o estágio, a incorporação do material coreográfico passou por várias fases:

- Observação ativa → atenção aos detalhes de execução, dinâmicas espaciais, qualidade de movimento e intenções expressivas dos intérpretes.
- Experimentação → tentativa de integrar movimentos observados nas minhas próprias capacidades técnicas e expressivas.
- Reflexão crítica → análise do que funcionava ou não na execução, ajustando a partir do *feedback* recebido.

Este processo implicou também um diálogo constante entre corpo e consciência, permitindo uma apropriação significativa do material coreográfico, para além da reprodução. Por exemplo, em duetos ou secções de grupo, a assimilação passou por compreender a relação com outros intérpretes, o uso do espaço e a intensidade emocional da cena. Esta abordagem permitiu adaptar o material ao meu próprio corpo, reconhecendo a singularidade de cada intérprete e o modo como a fisicalidade individual influencia a interpretação (Foster, 2011).

No contexto específico deste estágio, a incorporação funcionou como uma ponte entre o trabalho desenvolvido anteriormente e a minha integração na peça. A observação do trabalho dos intérpretes já integrados, nomeadamente Raquel Tavares, possibilitou compreender a lógica interna da peça, bem como as escolhas interpretativas e dramáticas que foram sendo construídas ao longo do processo. A partir desta base observacional, foi possível incorporar o material de forma mais consciente, alinhando-o com a estética e intenção coreográfica da peça. Foi um processo que combinou aprendizagem, observação crítica e adaptação criativa, permitindo que a minha entrada no elenco não compromettesse a coesão dramática e estética da peça. Assim, a incorporação revelou-se um exercício complexo e enriquecedor, refletindo a natureza colaborativa e fluída da criação coreográfica contemporânea.

Deste modo, a metodologia adotada constitui um registo do processo de criação e uma estratégia de aprendizagem prática, capaz de sustentar uma interpretação informada e autoral. Este diálogo constante entre observação e incorporação sustenta a proposta metodológica deste relatório e prepara o caminho para a análise aprofundada dos resultados desta experiência nos capítulos seguintes.

Capítulo IV | Análise do Processo Criativo

Nota introdutória sobre a análise do processo criativo

Enquanto estagiária-intérprete, integrei o processo de criação da peça *Quimera* numa fase já avançada, em que a maioria das secções coreográficas se encontravam definidas ou em vias de consolidação. Assim, parte significativa do trabalho de exploração inicial e da definição dos primeiros materiais não foi vivenciada diretamente por mim. A descrição que se segue resulta, por isso, de uma combinação entre diferentes fontes: (a) observação participante nos ensaios em que estive presente, (b) registos pessoais no diário de bordo, (c) entrevista realizada ao coreógrafo Bruno Duarte e (d) conversas informais com os intérpretes da Companhia de Dança de Almada.

Este posicionamento implica que algumas etapas do processo sejam relatadas de forma mais detalhada, sobretudo aquelas que acompanhei presencialmente, enquanto outras são reconstruídas a partir de testemunhos ou da análise da obra final. A distância entre experiência direta e relato não é, contudo, um limite, mas sim uma oportunidade de refletir sobre a natureza da criação em dança contemporânea, onde muitas vezes a experimentação decorre de forma não linear, sem tarefas pré-definidas, através de processos abertos de improvisação e exploração. Assim, o presente capítulo procura articular tanto a experiência vivida como o conhecimento construído posteriormente, oferecendo uma visão situada e reflexiva do processo criativo de *Quimera*.

4.1 Definição Temática

Dentro de ti há muitos mundos, Ari, mas nem todos são para tu carregares sozinho.
(Narrador, *Quimera*, 2025)

O processo criativo da peça iniciou-se com a definição da temática central: a ansiedade em contexto juvenil e as implicações desta nas dimensões identitárias, sociais e emocionais dos jovens. A escolha do tema emerge de uma preocupação atual, refletindo debates contemporâneos sobre saúde mental, vulnerabilidade e as pressões externas relacionadas com as redes sociais, com a construção da imagem e com os desafios da transição para a vida adulta. Como refere Bruno Duarte, o interesse pela saúde mental surgiu não apenas enquanto temática artística, mas também a partir da observação das realidades vividas pelos jovens com quem trabalha diariamente, considerando tratar-se de "um tema importante" na contemporaneidade (entrevista, fevereiro 11, 2025).

Nesta fase inicial, o criador recorreu a referências visuais, sonoras e textuais como base de inspiração dramática, que serviram de fio condutor ao longo da criação. A

dramaturgia coreográfica contemporânea frequentemente parte de uma ideia ou conceito abstrato, expandindo-o através de camadas visuais, sonoras e corporais. Neste sentido, a criação coreográfica pode emergir de diferentes estímulos, incluindo ideias, imagens, emoções, acontecimentos ou problemáticas sociais, que funcionam como ponto de partida para a pesquisa e desenvolvimento do material performativo (Smith-Autard, 2010). Assim, em *Quimera*, os estímulos artísticos e teóricos foram utilizados como elementos de enquadramento e como motor de pesquisa prática no estúdio.

Segundo Bruno Duarte, o principal estímulo dramático para a criação da obra surgiu a partir do livro infantil *The Huge Bag of Worries*, de Virginia Ironside, cuja narrativa aborda questões relacionadas com a ansiedade e as preocupações vividas durante a infância e adolescência. Este contacto constituiu o ponto de partida conceptual para o desenvolvimento do espetáculo e para a definição das principais problemáticas exploradas ao longo da criação. (entrevista, fevereiro 11, 2025).

A definição da temática serviu, portanto, como eixo estruturante da obra, funcionando simultaneamente como guia dramático e como gerador de material coreográfico. Segundo Lucas e Lignelli (2017), na criação coreográfica contemporânea a dramaturgia ultrapassa a dimensão narrativa tradicional, funcionando como um dispositivo que organiza as relações entre corpo, espaço, tempo, movimento e outros elementos cénicos, contribuindo para a construção de significado da obra. No caso de *Quimera*, a ansiedade foi abordada tanto na sua dimensão individual (solos iniciais que exploram estados internos do corpo) como coletiva (momentos de grupo que remetem a pressões sociais e ao *bullying*). Para além da ansiedade, a obra procurou abordar outras problemáticas associadas ao crescimento e à construção da identidade, incluindo questões relacionadas com o consumismo, a pressão social, a relação com a imagem e a necessidade de pertença, entendidas pelo criador como preocupações recorrentes no quotidiano dos jovens. (Bruno Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025).

A partir desta definição, Bruno Duarte delineou as primeiras linhas de pesquisa, lançando desafios performativos que estimulavam os intérpretes a traduzirem corporalmente a sensação de ansiedade: aceleração dos batimentos cardíacos, estados de contração e expansão muscular, respiração ofegante, colapsos ou movimentos repetitivos. De acordo com o criador, o processo criativo iniciou-se precisamente pela definição do conceito e das questões dramáticas que pretendia explorar, sendo apenas posteriormente desenvolvida a pesquisa física e coreográfica. Tal metodologia evidencia uma abordagem em que o movimento surge como consequência da reflexão temática e conceptual, e não como ponto de partida autónomo. (entrevista, fevereiro 11, 2025).

Esta etapa evidenciou a preocupação em construir uma base temática sólida que orientasse as etapas seguintes da pesquisa coreográfica.

4.2 Pesquisa de Materiais de Movimento

A pesquisa de materiais de movimento constituiu uma das etapas centrais do processo criativo de *Quimera*, correspondendo ao momento em que começaram a emergir os primeiros elementos que viriam a integrar o vocabulário de movimento da obra. Mais do que a procura de sequências coreográficas, esta fase assumiu-se como um processo de investigação corporal e dramatúrgica, através do qual se procuraram formas de traduzir em movimento os temas centrais da peça, nomeadamente a ansiedade, a instabilidade, a pressão social, a construção da identidade e os desafios associados ao crescimento durante a adolescência.

A criação dos materiais de movimento desenvolveu-se através de uma metodologia predominantemente colaborativa, baseada na experimentação, na improvisação e na exploração de diferentes estímulos físicos e conceptuais. Esta metodologia encontra-se alinhada com a abordagem descrita por Bruno Duarte, que refere privilegiar uma fase inicial de exploração em que apresenta diretrizes e estímulos aos intérpretes, procurando observar as propostas que emergem antes de introduzir material coreográfico mais definido. Segundo o criador, esta estratégia permite ampliar as possibilidades criativas do processo e evitar que o trabalho fique excessivamente condicionado por uma única visão autoral (entrevista, fevereiro 11, 2025). Desde os primeiros ensaios, os intérpretes foram convidados a participar ativamente na procura de soluções de movimento, contribuindo com propostas físicas, interpretações pessoais e respostas a diferentes tarefas criativas lançadas pelo coreógrafo. Tal como refere Xavier (2017), os processos colaborativos permitem que o intérprete participe ativamente na construção da obra. Neste contexto, a improvisação assumiu um papel fundamental enquanto ferramenta de pesquisa, permitindo gerar materiais, descobrir possibilidades de movimento e explorar diferentes qualidades corporais antes da definição de qualquer estrutura coreográfica fixa. Como referem Blom e Chaplin (1988), a improvisação constitui um importante instrumento de investigação em dança, uma vez que possibilita a descoberta de soluções inesperadas e promove a emergência de novos vocabulários corporais.

Durante o processo de criação de *Quimera*, foram utilizados diferentes tipos de improvisação, variando entre propostas mais livres e exercícios orientados por temas, imagens, emoções ou tarefas específicas. Nalguns momentos, os intérpretes eram convidados a explorar estados físicos associados à ansiedade, ao desconforto ou à

instabilidade emocional; noutros, trabalhavam a partir de referências visuais, textos ou comportamentos observados. Estas explorações permitiram identificar gestos, dinâmicas e relações corporais que posteriormente seriam selecionados e desenvolvidos como material coreográfico. Esta metodologia encontra paralelo nas perspetivas identificadas por Xavier (2017), que refere que os processos de improvisação podem surgir a partir de estímulos, tarefas ou direções propostas pelo coreógrafo, permitindo gerar materiais em estado bruto que posteriormente são transformados em vocabulário de movimento através da composição.

A literatura em torno da improvisação na dança distingue diversos tipos, que se diferenciam pela presença ou ausência de estrutura, pela natureza da orientação e pela função que desempenham no processo criativo. Autores como Blom e Chaplin (1988), Bales e Netti-Fioli (2008) e Smith (2003) referem que a improvisação pode assumir formas livres, dirigidas ou estruturadas, dependendo do grau de liberdade concedido ao intérprete e das intenções compositivas envolvidas.

Os níveis de definição com que são propostos os desafios para os exercícios de improvisação são diversificados e constituem-se como momentos de pesquisa que podem ser bastantes complexos. Estes podem ser propostos aos intérpretes seguindo estruturas preestabelecidas que muitas vezes são consideradas como partituras ou pautas que podem ser gerais, tendo apenas como estímulo um determinado tema, ou ser mais específicas, e conter a descrição de ações ou das movimentações e relações especiais entre os vários elementos. (Xavier, 2017, pp.117-118)

Durante o processo de criação, foi possível identificar o uso de improvisação livre, improvisação dirigida e improvisação estruturada, coexistindo de forma orgânica nas várias fases do trabalho. Acima de tudo, observou-se a improvisação como ferramenta geradora de material, utilizada para criar frases de movimento, imagens ou atmosferas que mais tarde seriam selecionadas e transformadas em material coreográfico.

Nas fases iniciais, prevaleceu a improvisação livre, especialmente quando os intérpretes exploravam pela primeira vez os objetos cénicos: sacos, caixas, tabuleiros, boneco, entre outros. Estas sessões eram marcadas por uma relação direta com o espaço e pela curiosidade em perceber o potencial expressivo de cada objeto. A ausência de regras permitia que o corpo respondesse de forma espontânea, gerando material imprevisível e por vezes caótico, mas fértil. É um tipo de improvisação que, segundo Blom e Chaplin (1988),

serve para “abrir o campo das possibilidades corporais” e permitir que o intérprete descubra novas dinâmicas e estados de presença.

Com o avanço do processo, surgiram momentos de improvisação dirigida, nos quais o criador estabelecia parâmetros específicos: um tema, uma intenção, um objeto, um fragmento textual ou uma restrição espacial. Aqui, a improvisação deixava de ser completamente aberta e passava a funcionar como uma pesquisa orientada. Na secção ‘Ditadores’, no qual, embora eu não tenha estado presente, foi-me relatado pelos intérpretes que cada um recebeu vídeos de personalidades históricas e teve de extrair deles gestos e posturas características, improvisando a partir dessa gestualidade. Este tipo de abordagem, segundo Bales e Netti-Fioli (2008), enquadra-se na improvisação dirigida, visto que há uma proposta de partida que orienta o trabalho, sem determinar o resultado final.

Já numa fase mais avançada, observou-se a utilização de improvisações estruturadas, nas quais as improvisações iniciais foram transformadas em sequências semifixas, com pontos de transição, contagens, direções espaciais e dinâmicas definidas. Nalgumas secções, os intérpretes voltaram a improvisar dentro de estruturas previamente estabelecidas, mantendo espaço para pequenas variações, mas garantindo coerência temporal e espacial. Tal como refere Susan Foster (2003), este tipo de improvisação coloca o intérprete “entre o conhecido e o desconhecido”, exigindo atenção constante ao presente sem perder a estabilidade da composição. Assim, é possível reconhecer a improvisação enquanto geradora de material coreográfico. Mesmo quando não resultava diretamente em frases fixas, a improvisação funcionava como um espaço de experimentação sensível e conceptual. Era nela que emergiam gestos, ritmos, modos de relação e imaginários corporais que depois seriam selecionados, reformulados ou mesmo descartados.

Durante o estágio, o meu papel oscilou entre a observação e a participação direta nestes processos. Nas semanas em que acompanhei apenas os ensaios, registei e analisei como os intérpretes se relacionavam com as instruções, que estratégias emergiam e de que modo as decisões do criador influenciavam o fluxo de improvisação. Noutras ocasiões, participei ativamente nas sessões de improvisação, dentro dos parâmetros definidos. A experiência permitiu-me compreender na prática como diferentes tipos de improvisação convocam distintos modos de atenção, memória e escuta: do impulso livre à precisão da estrutura, do risco espontâneo à repetição consciente.

Desta forma, o trabalho desenvolvido evidencia a improvisação como um território híbrido entre liberdade e estrutura, intuição e composição: um espaço onde o corpo pensa, cria e reflete em simultâneo. Tal como refere Xavier (2017), a improvisação pode constituir-

se como um processo de pesquisa orientado por estímulos ou tarefas, a partir do qual emergem materiais em estado bruto que posteriormente são transformados em vocabulário e matéria coreográfica através da composição.

Paralelamente ao trabalho de improvisação, a pesquisa de movimento esteve profundamente ligada à exploração dos diferentes objetos cénicos presentes na obra. Elementos como o colchão, os sacos, as caixas, os tabuleiros, as bolas de Pilates ou o boneco deixaram de ser entendidos apenas como adereços para assumirem uma função ativa na construção do movimento. Cada objeto apresentava características físicas específicas: peso, resistência, instabilidade, volume ou textura, que influenciavam diretamente a forma como os intérpretes se moviam e interagiam em cena. A relação entre corpo e objeto tornou-se, assim, um importante motor de criação, originando imagens, ações e dinâmicas que dificilmente surgiriam através de uma exploração exclusivamente corporal. Como refere Louppe (2012), a dança contemporânea caracteriza-se pela abertura a múltiplos elementos e materiais que participam na construção da poética da obra, permitindo que o movimento emergja da relação estabelecida entre o corpo e tudo aquilo que o rodeia.

No trabalho desenvolvido com os sacos, a pesquisa procurou explorar simbolicamente ideias relacionadas com o consumismo, a pressão social e a construção de uma identidade moldada pelo olhar exterior. A manipulação destes objetos deu origem a diferentes possibilidades de movimento e composição visual, permitindo construir imagens que remetiam para a acumulação, para a repetição de comportamentos e para a influência das expectativas sociais.

De forma semelhante, a exploração das caixas conduziu a investigações relacionadas com limites físicos, contenção e confinamento, enquanto os tabuleiros possibilitaram trabalhar questões ligadas à exposição pública e à representação social do indivíduo.

O colchão assumiu igualmente um papel significativo nesta fase da pesquisa. Para além da sua função cénica, tornou-se um elemento gerador de movimento, permitindo explorar desequilíbrios, quedas, impulsos, deslocações e diferentes relações de peso entre os intérpretes. As suas características físicas exigiam constantes adaptações corporais, contribuindo para a construção de uma linguagem marcada pela instabilidade e pela necessidade permanente de reajustamento, aspetos que se revelaram particularmente coerentes com o universo temático da obra.

O trabalho desenvolvido com o boneco utilizado na secção 'Espelho' incidiu sobre diferentes possibilidades de manipulação e relação entre o corpo do intérprete e o objeto, procurando construir imagens que reforçassem simbolicamente as questões de identidade

presentes na dramaturgia. Através de sucessivas experiências, os intérpretes exploraram diferentes modos de interação, observando de que forma pequenas alterações na manipulação do objeto podiam transformar o significado da ação e a leitura do público.

A construção dos materiais de movimento não resultou exclusivamente da improvisação ou da experimentação individual. Uma parte do vocabulário de movimento da peça surgiu também através de processos de transmissão de material por parte do coreógrafo. Em diferentes momentos do processo, Bruno Duarte apresentava propostas de movimento, sequências ou princípios físicos que serviam de ponto de partida para o trabalho dos intérpretes. Estas propostas eram posteriormente apropriadas, adaptadas e desenvolvidas em função das características específicas de cada corpo e das necessidades dramáticas de cada secção da obra.

Neste sentido, a pesquisa de materiais configurou-se como um espaço de constante diálogo entre criação e interpretação. O material transmitido pelo coreógrafo coexistia com as descobertas resultantes da improvisação e da experimentação coletiva, gerando um processo dinâmico em que as fronteiras entre proposta e resposta se tornavam frequentemente difusas. Como refere Butterworth (2009), os processos colaborativos de criação coreográfica caracterizam-se precisamente pela negociação contínua entre diferentes contributos criativos, permitindo que os intérpretes participem ativamente na construção da obra.

Ao longo dos ensaios, os materiais encontrados eram constantemente testados, reformulados e revisitados. Algumas propostas eram rapidamente abandonadas, enquanto outras eram desenvolvidas e transformadas em secções mais estruturadas da peça. Este carácter experimental permitiu que o vocabulário coreográfico emergisse de forma gradual, através de sucessivos ciclos de tentativa, observação, seleção e transformação.

Deste modo, a pesquisa de materiais de movimento constituiu uma fase essencial para a construção da identidade física e dramática de *Quimera*. Através da conjugação entre improvisação, exploração de objetos cénicos, transmissão de material e colaboração entre coreógrafo e intérpretes, foi possível desenvolver uma linguagem coreográfica própria, capaz de traduzir corporalmente os temas e as inquietações que sustentam a obra. Esta etapa permitiu descobrir formas de pensar, sentir e comunicar através do corpo, estabelecendo as bases para todas as fases posteriores do processo criativo.

4.3 Composição dos Materiais

Composing means creating form, which in turn means pattern making, and the realization of this fact means the inevitable inclusion of an attitude of craftsmanship.

(Bauer, 1966, citada por Preston-Dunlop, 1995, p. 390).

Após a fase de pesquisa e geração de materiais de movimento, iniciou-se um processo de seleção, organização e composição que permitiu transformar as diversas propostas exploradas durante os ensaios numa estrutura coreográfica coerente. Esta etapa foi fundamental para a construção da identidade da obra, uma vez que implicou tomar decisões sobre quais os materiais que seriam mantidos, transformados ou eliminados, bem como definir a forma como cada elemento se relacionaria com o conjunto da peça.

Na criação coreográfica contemporânea, a composição pode ser entendida como o processo através do qual diferentes materiais são organizados numa estrutura significativa, estabelecendo relações de continuidade, contraste, repetição, acumulação ou transformação, como refere Smith-Autard (2010). Neste sentido, compor não significa só ordenar movimentos no tempo e no espaço, mas construir um percurso dramático capaz de comunicar ideias, emoções e significados ao público.

No processo de criação de *Quimera*, a composição dos materiais desenvolveu-se de forma progressiva e dinâmica. Os materiais gerados através da improvisação, da experimentação com objetos cénicos e das propostas transmitidas pelo criador foram sendo observados, analisados e reorganizados ao longo dos ensaios. Bruno Duarte refere que procurou evitar a imposição de soluções coreográficas totalmente definidas desde o início do processo, permitindo que as propostas surgissem gradualmente através da exploração realizada em estúdio. Segundo o criador, as ideias foram "aparecendo aos poucos" à medida que o trabalho se desenvolvia, contribuindo para uma construção progressiva da estrutura da obra (entrevista, fevereiro 11, 2025). Muitas das ideias iniciais sofreram alterações significativas à medida que eram testadas no contexto global da obra, demonstrando que a composição não constitui uma fase totalmente separada da pesquisa, mas um processo contínuo de seleção, reorganização e reformulação dos materiais (Blom & Chaplin, 1988; Smith-Autard, 2010).

Uma das principais preocupações durante esta etapa consistiu na construção de uma narrativa cénica coerente. Como refere Smith-Autard (2010), a composição coreográfica envolve a organização dos materiais de forma a construir significado e permitir a comunicação de ideias, emoções e intenções junto do público. Embora a obra não apresentasse uma narrativa linear tradicional, existia a necessidade de estabelecer relações

claras entre os diferentes quadros, permitindo que o público acompanhasse o percurso emocional e simbólico da personagem principal. Desta forma, a organização dos materiais procurou garantir uma progressão dramática capaz de articular os diferentes temas abordados ao longo do espetáculo.

Transitions are very important and perhaps the most difficult aspects of the composition. There are no set ways of making transitions from one part of a dance to another. (...) Transitions can be very short or quite long. The subtle transitions from one position to another, and the more obvious transitions from one section of the dance to another, all play an important uniting role. (Smith-Autard, 2010, p. 78)

As transições assumiram um papel particularmente relevante neste processo. Em diversos momentos, verificou-se que a simples sucessão de quadros não era suficiente para assegurar fluidez e continuidade dramática, tornando necessária a criação de novas ligações entre secções. Algumas destas transições surgiram através da reorganização de materiais já existentes, enquanto outras resultaram da criação de novo material especificamente pensado para estabelecer pontes entre diferentes momentos da obra. Este trabalho permitiu reforçar a coerência do espetáculo e evitar ruturas excessivamente abruptas na experiência do espectador. Paralelamente, foram sendo definidas estruturas espaciais, relações entre intérpretes e dinâmicas de grupo. De acordo com Blom e Chaplin (1988), as decisões compositivas relacionadas com o espaço, as relações entre intérpretes e a organização das ações constituem elementos fundamentais na construção da coerência coreográfica. Questões relacionadas com entradas e saídas de cena, distribuição espacial dos corpos, utilização dos objetos cénicos e articulação com os elementos sonoros foram progressivamente aperfeiçoadas.

A composição dos materiais envolveu igualmente um processo constante de revisão. Ao longo dos ensaios, eram realizadas passagens parciais e completas da obra, permitindo observar o comportamento dos materiais no contexto global da peça. Tal como refere Lavender (2006), os processos de criação coreográfica contemporânea implicam frequentemente ciclos sucessivos de experimentação, observação, avaliação e reformulação dos materiais produzidos. Estas revisões possibilitavam identificar momentos menos claros, secções excessivamente longas, transições frágeis ou elementos que não contribuíam para os objetivos dramáticos pretendidos. Como consequência, diversos materiais foram modificados, simplificados ou eliminados.

A repetição desempenhou também um papel fundamental nesta fase. Através da repetição sistemática das diferentes secções, os intérpretes consolidavam a memória

corporal dos materiais e aprofundavam a sua compreensão das intenções dramatúrgicas associadas a cada momento. Este processo permitiu que a atenção deixasse progressivamente de estar centrada na execução técnica para se direcionar para aspetos interpretativos, relacionais e expressivos.

À medida que a estreia se aproximava, o foco deslocou-se para a consolidação da estrutura global da obra. As decisões compositivas tornaram-se mais estáveis e os ensaios passaram a privilegiar a limpeza do movimento, a precisão temporal e a consistência interpretativa. O trabalho incidiu sobre detalhes que contribuíam para reforçar a unidade estética da peça e garantir que todos os elementos: movimento, espaço, objetos cénicos, música e interpretação, funcionassem de forma integrada.

Deste modo, a composição dos materiais constituiu uma etapa decisiva na transformação das ideias exploradas durante a pesquisa em estrutura coreográfica. Mais do que organizar sequências de movimento, este processo permitiu construir uma dramaturgia física e visual capaz de sustentar o universo simbólico de *Quimera*, articulando os diferentes contributos dos intérpretes e do coreógrafo numa obra coerente e significativa. Tal como observa Xavier (2017), os processos colaborativos contemporâneos desenvolvem-se frequentemente através de mecanismos de negociação e reformulação contínua, nos quais as propostas dos intérpretes são sucessivamente selecionadas, transformadas e integradas numa estrutura dramatúrgica mais ampla.

A observação deste processo permitiu compreender que a criação da obra resultou de um diálogo constante entre orientação artística, experimentação coletiva e reformulação contínua dos materiais, evidenciando algumas das características centrais dos processos colaborativos de criação coreográfica contemporânea.

4.4 Fixação dos Materiais

Após as fases de pesquisa e composição, o processo criativo de *Quimera* entrou num período de fixação e consolidação dos materiais coreográficos. Esta etapa correspondeu ao momento em que os materiais desenvolvidos ao longo dos ensaios começaram a estabilizar-se, permitindo a definição mais clara da estrutura da obra e a preparação para o contexto performativo. Embora continuassem a existir pequenos ajustes e reformulações, o foco deslocou-se progressivamente da descoberta e experimentação para a consolidação do vocabulário de movimento, das intenções dramatúrgicas e das relações estabelecidas entre os diferentes elementos da criação.

A fixação dos materiais não se traduziu numa repetição das sequências coreográficas. Pelo contrário, constituiu um processo de aprofundamento da relação dos intérpretes com o movimento, permitindo uma compreensão cada vez mais consistente das qualidades físicas, intenções expressivas e significados associados a cada momento da obra. Neste sentido, o trabalho desenvolvido ultrapassou a dimensão técnica da execução, aproximando-se daquilo que Susan Foster (1995) descreve como um processo de incorporação, no qual o corpo não funciona só como instrumento de reprodução do movimento, mas como um espaço de construção e produção de conhecimento. Através da repetição e da experiência continuada, os materiais deixaram gradualmente de ser apenas sequências memorizadas para se tornarem conhecimento incorporado na prática dos intérpretes.

Ao longo desta fase, os ensaios centraram-se na repetição sistemática das diferentes secções da peça. Este processo permitiu consolidar a memória corporal dos materiais, reforçar a precisão espacial e temporal das ações e aprofundar a relação entre os intérpretes. A repetição assumiu, assim, uma função essencial na estabilização da obra, não apenas como mecanismo de memorização, mas também como ferramenta de aperfeiçoamento performativo. Neste sentido, aproxima-se da perspetiva de Blom e Chaplin (1988), que entendem o processo coreográfico como um percurso contínuo de experimentação, observação, revisão e apuramento dos materiais. Através da prática continuada, tornou-se possível identificar detalhes anteriormente despercebidos, aperfeiçoar transições, clarificar intenções dramáticas e fortalecer a coerência global do espetáculo.

Ao mesmo tempo, verificou-se uma transformação gradual da atenção dos intérpretes. Nas fases iniciais do processo, uma parte significativa da concentração era direcionada para a aprendizagem, retenção e organização dos materiais. Contudo, à medida que estes se consolidavam, a atenção pôde deslocar-se para aspetos relacionados com a interpretação, a presença cénica e a qualidade das relações estabelecidas em palco. Esta evolução encontra correspondência nas perspetivas de Sheets-Johnstone (2011), que entende o movimento como uma forma de conhecimento cinestésico construída através da experiência corporal. A repetição permitiu que os materiais fossem progressivamente incorporados, reduzindo a necessidade de controlo consciente sobre a execução e favorecendo uma maior disponibilidade para a dimensão expressiva da *performance*.

Apesar da crescente estabilização da estrutura coreográfica, a fase de fixação não implicou o encerramento definitivo do processo criativo. Algumas secções continuaram a ser ajustadas em função da sua eficácia dramática, da clareza das ações ou da articulação com os restantes elementos da obra. Foram realizadas alterações em determinadas transições, reformulados alguns detalhes de movimento e redefinidas certas relações

espaciais entre os intérpretes. Tal como refere Butterworth (2009), os processos de criação coreográfica caracterizam-se frequentemente por uma negociação contínua entre diferentes contributos criativos, permanecendo abertos a reformulações mesmo em fases avançadas do processo. Neste sentido, a consolidação dos materiais coexistiu com uma atitude permanente de observação crítica e aperfeiçoamento.

À medida que a estreia se aproximava, os ensaios passaram a privilegiar a consistência da execução e a integração dos diversos elementos performativos. O trabalho incidu sobre o movimento e sobre a relação com os objetos cénicos, a música, o espaço e os restantes intérpretes. A consolidação destes aspetos permitiu reforçar a unidade estética da obra e garantir uma maior coerência entre as intenções dramáticas e a sua concretização em cena.

Enquanto intérprete, esta etapa revelou-se particularmente significativa, pois tornou evidente a forma como a repetição e a prática continuada transformam materiais inicialmente experimentais em conhecimento corporal incorporado. Através deste processo, o movimento deixou progressivamente de exigir uma atenção predominantemente técnica, permitindo uma maior disponibilidade para a interpretação, para a escuta dos restantes intérpretes e para a construção de significado em palco. Esta fase permitiu consolidar modos de presença, relações e intenções que contribuíram para a identidade performativa de *Quimera*. Mais do que estabilizar o movimento, o processo permitiu consolidar formas de estar em cena e modos de relação com os restantes intérpretes, contribuindo para uma compreensão mais profunda da obra enquanto experiência performativa coletiva.

Assim, a fixação e consolidação dos materiais constituíram uma etapa fundamental do processo criativo, assegurando a passagem dos materiais desenvolvidos durante a pesquisa e composição para uma estrutura performativa estável e coerente. Através da repetição, da incorporação progressiva dos materiais e do trabalho contínuo da sua execução, tornou-se possível preparar a obra para o contexto de apresentação pública, preservando simultaneamente a riqueza expressiva e a complexidade dramática construídas ao longo do processo. Tal como refere Kozel (2007), o conhecimento performativo desenvolve-se através da experiência repetida do corpo em ação, permitindo que o movimento deixe de ser apenas executado para passar a ser vivido e compreendido corporalmente.

4.5 Desafios Técnicos e Interpretativos

A integração num processo criativo já em desenvolvimento constituiu um dos principais desafios vivenciados durante o estágio. Ao contrário dos restantes intérpretes, que acompanharam a construção da obra desde as fases iniciais de pesquisa e experimentação,

a minha entrada ocorreu quando uma parte significativa do material coreográfico já se encontrava definida e consolidada. Esta condição exigiu uma rápida adaptação às dinâmicas de trabalho existentes, bem como a assimilação eficiente de conteúdos técnicos, espaciais e dramáticos previamente desenvolvidos.

Numa fase inicial, a integração passou sobretudo pela observação sistemática dos ensaios, pela transmissão direta de material realizada pelo coreógrafo e pelos restantes intérpretes e pela consulta frequente de registos vídeo das diferentes secções da peça. Estes recursos revelaram-se fundamentais para compreender a estrutura global da obra, as relações estabelecidas entre os diferentes quadros e as intenções dramáticas associadas ao movimento. Para além da aprendizagem das sequências coreográficas, tornou-se necessário compreender a lógica da peça, bem como os princípios físicos e interpretativos que orientavam a sua criação.

Neste contexto, a observação assumiu um papel particularmente relevante. Através da análise do trabalho desenvolvido pelos intérpretes residentes, foi possível identificar padrões de movimento, qualidades corporais, relações espaciais e modos de presença que contribuíam para a identidade performativa da obra. Esta experiência permitiu desenvolver uma atenção detalhada à forma como o movimento era construído e transformado através da interpretação individual de cada bailarino, evidenciando aquilo que Foster (2011) descreve como a dimensão incorporada da prática performativa, na qual o movimento transporta intenções, experiências e significados que ultrapassam a sua dimensão formal.

A aprendizagem do material coreográfico constituiu igualmente um desafio exigente. Aprender num curto espaço de tempo sequências de movimento, transições, formações espaciais e dinâmicas coletivas exigiu elevados níveis de concentração, memória e capacidade de adaptação. Para além da memorização das frases coreográficas, tornou-se necessário compreender as diferentes qualidades físicas presentes em cada secção da obra, procurando assimilar a estrutura do movimento e a sua energia, dinâmica e intenção dramática.

A complexidade deste processo foi reforçada pela presença constante de objetos cénicos que participavam ativamente na construção da movimentação. A manipulação de caixas, sacos, tabuleiros, bolas de Pilates e outros elementos implicava a aquisição simultânea de competências técnicas específicas relacionadas com equilíbrio, coordenação, precisão espacial e consciência coletiva. Em muitos momentos, a aprendizagem do movimento encontrava-se indissociavelmente ligada à aprendizagem da relação com o

objeto, exigindo uma adaptação contínua às suas características físicas e às exigências performativas associadas à sua utilização.

Para além dos desafios técnicos, a integração implicou igualmente um importante trabalho de natureza interpretativa. Um dos maiores desafios não consistiu em aprender a movimentação já existente, mas em compreender a intenção artística e dramática associada ao papel que estava a assumir. Tal como refere Foster (2011), a interpretação em dança contemporânea ultrapassa a mera reprodução do movimento, exigindo a construção de relações significativas entre corpo, intenção e experiência. Neste sentido, tornou-se fundamental compreender o contexto de cada secção, os temas abordados pela obra e a função desempenhada pela personagem ou entidade representada em cada momento.

Esta dimensão revelou-se particularmente relevante numa criação centrada em questões associadas à ansiedade, à identidade, ao crescimento e à pressão social. Segundo Bruno Duarte, a construção das personagens procurava transmitir estados de vulnerabilidade, insegurança e procura identitária associados à experiência da adolescência (entrevista, fevereiro 11, 2025). A compreensão destes aspetos revelou-se essencial para a construção de uma interpretação coerente com a proposta dramática da obra.

Apesar de assumir um papel previamente desenvolvido por outra intérprete, procurou-se igualmente encontrar um equilíbrio entre a fidelidade ao material existente e a incorporação das minhas próprias características corporais e interpretativas. Tal como refere Xavier (2017), os processos contemporâneos de transmissão de movimento implicam frequentemente uma negociação entre o material transmitido e a singularidade de quem o interpreta. Neste sentido, a integração não consistiu numa simples reprodução do movimento observado, mas num processo gradual de apropriação e incorporação do material coreográfico.

Outro desafio significativo relacionou-se com a integração nas dinâmicas coletivas já estabelecidas pelo grupo. A peça continha diversos momentos de contacto físico, manipulação corporal, sincronização e dependência mútua entre os intérpretes, exigindo elevados níveis de confiança e escuta coletiva. A entrada de um novo elemento implicava inevitavelmente reajustes espaciais, temporais e relacionais, tanto para quem chegava como para o restante elenco. Como refere Smith-Autard (2010), a integração de novos intérpretes em processos de criação já em curso exige frequentemente um esforço coletivo de adaptação, negociação e reconstrução de relações performativas.

Neste contexto, revelou-se fundamental desenvolver rapidamente uma ligação de confiança com os restantes intérpretes, compreender os códigos de funcionamento do grupo

e adaptar-me ao ritmo de trabalho já existente. A observação, a comunicação informal e os momentos de ensaio autónomo desempenharam um papel determinante neste processo de integração.

Para além dos ensaios regulares, foi igualmente necessário realizar trabalho autónomo de revisão e consolidação do material. A consulta frequente de vídeos, a repetição individual de secções específicas e a sistematização das informações recolhidas durante os ensaios permitiram reforçar a memorização do material e acelerar o processo de integração na obra.

A experiência de integrar um processo criativo já em desenvolvimento permitiu compreender que a aprendizagem de uma obra coreográfica não se limita à aquisição de sequências de movimento. Implica igualmente a compreensão de sistemas de relação, princípios dramáticos, dinâmicas coletivas e modos de presença construídos ao longo do processo de criação. Neste sentido, o desafio consistiu em aprender a peça e em encontrar um lugar dentro de uma estrutura artística previamente construída, contribuindo simultaneamente para a sua continuidade e para a sua concretização performativa.

Deste modo, os desafios técnicos e interpretativos vivenciados durante o estágio revelaram-se fundamentais para o aprofundamento das minhas competências enquanto intérprete. A necessidade de adaptação rápida, de observação crítica, de incorporação de material pré-existente e de integração num coletivo artístico permitiu desenvolver capacidades essenciais para a prática profissional da dança contemporânea, reforçando a compreensão do intérprete enquanto agente ativo na construção da experiência performativa.

Capítulo V | Análise Coreográfica

Ari sentia-se um pequeno universo, cheio de galáxias em colisão. (Narrador, Quimera, 2025)

A peça *Quimera* estrutura-se através de uma sucessão de secções e transições que constroem progressivamente o seu universo dramático e coreográfico. Cada parte apresenta características próprias ao nível da linguagem de movimento, da relação com os objetos cénicos, da composição espacial e das intenções interpretativas, contribuindo para o desenvolvimento da narrativa e para a exploração dos temas centrais da obra.

A presente análise encontra-se organizada de acordo com essas diferentes secções, procurando observar de que forma os elementos coreográficos, cénicos e performativos se articulam na construção do espetáculo. Mais do que uma descrição dos acontecimentos em cena, esta análise procura refletir sobre os processos de significação presentes em cada segmento, relacionando as escolhas coreográficas com a dramaturgia da obra e com a experiência interpretativa desenvolvida ao longo do estágio.

Embora seja possível realizar uma leitura externa da peça enquanto objeto artístico, a presente análise é inevitavelmente influenciada pela minha participação no processo criativo e interpretativo. Assim, para além da observação dos elementos composicionais e dramáticos de cada secção, procuro também refletir sobre os desafios técnicos, físicos e interpretativos que estas colocaram enquanto intérprete, bem como sobre as estratégias utilizadas para construir e sustentar as diferentes qualidades exigidas ao longo da obra.

A divisão por secções permite evidenciar as particularidades de cada momento da peça, sem perder de vista a sua integração num todo coerente. Apesar de apresentarem atmosferas, dinâmicas e vocabulários de movimento distintos, todas as secções contribuem para a construção de um percurso dramático centrado na ansiedade, na instabilidade emocional, na procura de identidade e nas pressões exercidas pelo contexto social contemporâneo. Desta forma, a análise que se segue procura compreender o que acontece em cena e como essas escolhas são construídas e experienciadas a partir do corpo do intérprete.

Prólogo

O 'Prólogo' estabelece desde os primeiros instantes o universo da obra, introduzindo a temática da ansiedade através de uma combinação de movimento, espacialidade e paisagem sonora. Enquanto momento inaugural do espetáculo, funciona como uma imersão sensorial que procura transportar o público para um estado de inquietação progressiva, antecipando os conflitos e tensões que atravessam a restante narrativa.

A cena inicia-se com Ari posicionado de costas para o público, enquanto os restantes intérpretes formam um círculo à sua volta. Esta disposição espacial sugere simultaneamente isolamento e exposição, colocando a personagem principal no centro de uma força coletiva que parece rodeá-la e condicioná-la. A diversidade de orientações corporais dos intérpretes reforça a ideia de que a ansiedade não se manifesta de forma uniforme, assumindo expressões distintas em cada indivíduo.

Numa primeira fase, o movimento apresenta-se contido e aparentemente controlado. Os solos desenvolvem-se de forma gradual, revelando pequenas tensões, alterações respiratórias e impulsos subtis que se instalam progressivamente no corpo. À medida que a secção evolui, estas manifestações tornam-se mais evidentes, dando lugar a uma fisicalidade fragmentada, instável e imprevisível. Contrações, interrupções súbitas do fluxo de movimento e alterações rápidas de dinâmica contribuíram para a construção de uma linguagem corporal associada à inquietação e à perda de controlo.

Do ponto de vista interpretativo, esta secção requeria um trabalho particularmente exigente de incorporação emocional. O desafio residia na capacidade de sustentar um estado corporal contínuo associado à ansiedade. Em vez de representar exteriormente uma emoção, era necessário permitir que essa sensação influenciasse a qualidade do movimento, a respiração, o foco, o olhar e a relação com o espaço. A interpretação assentava, por isso, numa constante negociação entre controlo e descontrolo, procurando evitar uma representação caricatural da ansiedade e privilegiando uma abordagem mais subtil e incorporada.

A construção desta secção resultou também de um processo de pesquisa de movimento desenvolvido ao longo dos ensaios. Os intérpretes foram incentivados a explorar sensações de instabilidade, urgência e sobrecarga através de exercícios de improvisação e experimentação corporal. Muitas das qualidades de movimento presentes no 'Prólogo' emergiram dessa investigação coletiva, sendo posteriormente organizadas e acentuadas pelo criador até integrarem a versão final da peça.

Os deslocamentos vão-se tornando progressivamente mais rápidos e irregulares, desenhando trajetórias imprevisíveis que reforçam a sensação de desorientação. Paralelamente, a relação entre os intérpretes intensifica-se, sugerindo a forma como a ansiedade se propaga e afeta não apenas a experiência individual, mas também as dinâmicas sociais e coletivas.

A parte sonora desempenhou também um papel fundamental na construção dramática desta secção. Os batimentos cardíacos que surgem no início acompanham a

progressão do movimento, acelerando gradualmente e contribuindo para o aumento da tensão cénica. A sobreposição de ruídos, sons metálicos e elementos sonoros fragmentados criou uma sensação de saturação sensorial que amplificou a experiência corporal dos intérpretes e do público. Antes do clímax final, um breve momento de respiração coletiva introduz uma aparente suspensão da tensão acumulada, funcionando como um instante de preparação para a explosão física que encerra o prólogo.

Enquanto intérprete, esta secção revelou-se particularmente significativa pela exigência de presença e disponibilidade corporal que implicava. Era necessário habitar um estado físico e emocional específico, sustentando uma qualidade de movimento coerente com a dramaturgia da obra. O desafio residia mais em procurar estados corporais que permitissem tornar visíveis sensações como a inquietação, a aceleração interna, a perda de controlo ou a sobrecarga emocional e não só em representar uma emoção de forma ilustrativa. Para tal, recorri frequentemente à memória sensorial e à observação de experiências reais associadas à ansiedade, procurando que a interpretação surgisse a partir do corpo e não apenas de uma intenção racional.

A progressiva intensificação da secção exigia também uma gestão constante da energia e da presença em cena. À medida que o movimento se tornava mais fragmentado, rápido e instável, era necessário manter a clareza das intenções e a qualidade da execução sem perder o estado emocional subjacente. Um dos aspetos mais importantes desta interpretação foi compreender que a ansiedade não se manifesta de forma igual em todos os indivíduos. Assim, apesar da existência de momentos coletivos, procurei preservar uma abordagem pessoal à experiência representada, explorando diferentes qualidades de tensão muscular, respiração e relação com o espaço. Esta procura permitiu-me construir uma interpretação mais autêntica e compreender de forma mais profunda a relação entre experiência emocional e expressão física na dança contemporânea.

Desta forma, o 'Prólogo' estabeleceu os temas centrais de *Quimera* e o tipo de envolvimento interpretativo que a peça exige ao longo de todo o seu desenvolvimento.

Apresentação de Ari

A 'Apresentação de Ari' surge imediatamente após o 'Prólogo' e constitui o primeiro momento em que o público estabelece uma relação direta com a personagem principal da obra. Através da narração em voz-off, Ari é apresentado como um jovem aparentemente comum, com características facilmente reconhecíveis pelo público infantojuvenil. Contudo, por detrás desta aparente normalidade, emerge gradualmente uma dimensão mais complexa, marcada por inquietações, dúvidas e uma crescente sensação de sobrecarga

emocional. A descrição do “burburinho” que cresce dentro da sua cabeça e a imagem de um “pequeno universo cheio de galáxias em colisão” introduzem desde cedo a temática central da peça: a experiência da ansiedade e das múltiplas pressões associadas ao crescimento.

Enquanto intérprete, esta secção assumiu uma importância particular por representar o primeiro momento de construção da identidade cénica de Ari. Apesar de a personagem não possuir uma caracterização psicológica rígida ou excessivamente definida, existia a necessidade de transmitir um estado constante de inquietação e vulnerabilidade, sem que este se tornasse excessivamente explícito. A interpretação exigia um equilíbrio delicado entre a naturalidade de uma criança ou adolescente comum e a presença de sinais subtis de desconforto interior que iriam justificar o desenvolvimento dramático das secções seguintes.

Durante esta cena, a voz-off desempenha um papel fundamental na construção da personagem, funcionando quase como uma janela para o universo interno de Ari. Enquanto o texto revela os seus pensamentos e preocupações, o corpo é responsável por materializar fisicamente essa instabilidade. As pequenas alterações de foco, momentos de distração, mudanças de direção do olhar e uma qualidade de movimento mais hesitante contribuíam para a construção desta sensação de alguém que, apesar de aparentemente integrado no mundo que o rodeia, se encontra constantemente absorvido pelos seus próprios pensamentos.

A presença das vozes de professores em sobreposição introduziram igualmente uma importante camada dramática. Os diferentes estímulos sonoros criaram uma atmosfera de acumulação de informação e exigências externas, sugerindo o início de uma sobrecarga que progressivamente se intensificará ao longo da peça. Na minha interpretação, procurei estabelecer uma relação física com estes estímulos, permitindo que o corpo reagisse subtilmente à multiplicidade de vozes e informações que surgiam no espaço sonoro.

Esta secção assume ainda uma função estrutural importante na narrativa, funcionando como uma ponte entre o ‘Prólogo’ e a secção ‘Escola’. O final da cena sugere já a entrada num contexto escolar, um dos espaços centrais de desenvolvimento da narrativa de Ari. A acumulação de vozes, expectativas e estímulos conduziu naturalmente à secção seguinte, onde as pressões associadas ao crescimento, à aprendizagem e à integração social se tornam mais evidentes. Deste modo, a ‘Apresentação de Ari’ não estabelece só a identidade da personagem, mas também as bases emocionais e dramáticas que sustentam todo o percurso desenvolvido ao longo da obra.

Escola

A secção 'Escola' constitui um dos momentos centrais do percurso dramático de *Quimera*, abordando as pressões, expectativas e desafios que acompanham o crescimento durante a infância e adolescência. Através da utilização de um colchão como principal elemento cénico, esta cena transforma um objeto quotidiano numa estrutura multifuncional capaz de representar diferentes espaços e experiências associadas ao contexto escolar.

Ao longo da secção, o colchão assume sucessivas funções simbólicas. Em determinados momentos transforma-se numa mesa de sala de aula, noutros numa superfície de apoio, obstáculo ou espaço de confronto, acompanhando a evolução da narrativa e das relações entre os intérpretes. Esta versatilidade permite que o objeto participe ativamente na construção da dramaturgia, deixando de ser um mero elemento cénico para se tornar um agente estruturante da ação coreográfica.

Do ponto de vista do movimento, a cena caracteriza-se por uma alternância constante entre momentos de organização e momentos de desordem. As dinâmicas coletivas sugerem rotinas escolares, comportamentos padronizados e relações hierárquicas, enquanto as sucessivas interrupções e alterações de ritmo revelam tensões internas associadas à pressão académica, às expectativas sociais e ao processo de crescimento. O movimento oscila entre a repetição e a ruptura, refletindo a experiência contraditória de um período marcado simultaneamente pela aprendizagem, descoberta e insegurança.

A relação dos intérpretes com o colchão desempenha um papel fundamental na construção destas imagens. O objeto condiciona trajetórias, níveis, apoios e transferências de peso, obrigando os corpos a adaptarem-se constantemente às suas possibilidades físicas. Esta interação gera situações de desequilíbrio, esforço e negociação espacial que reforçam simbolicamente os desafios enfrentados pelas personagens. Em diversos momentos, o colchão parece impor limitações ao movimento, enquanto noutros se transforma num apoio que possibilita novas ações, espelhando a dualidade presente nas experiências de crescimento e formação.

Do ponto de vista interpretativo, esta foi uma das secções que exigiu maior precisão técnica e capacidade de adaptação. A manipulação do colchão implicava uma coordenação rigorosa entre os intérpretes, uma vez que qualquer alteração de *timing* ou posicionamento afetava diretamente a segurança e a clareza da ação cénica. Para além da execução do movimento, era necessário manter uma atenção constante às relações espaciais e às transformações do objeto ao longo da cena, articulando a componente física com a intenção dramática subjacente.

A minha integração nesta secção marcou também um momento importante do estágio. Foi através do trabalho desenvolvido na 'Escola' que iniciei uma participação mais ativa no processo criativo, passando gradualmente da observação para a incorporação prática do material coreográfico. Este processo permitiu-me compreender a sequência de movimento e a lógica de construção da cena, a sua organização espacial e a relação entre as ações físicas e os significados dramáticos que lhes estavam associados.

Ao longo dos ensaios, esta secção foi alvo de sucessivas revisões, ajustes e reformulações. As questões relacionadas com transições, manipulação do colchão e qualidade do movimento foram sendo trabalhadas de forma contínua, evidenciando a natureza dinâmica do processo criativo (Apêndice C). A repetição constante permitiu consolidar o material, mas também aprofundar a compreensão das intenções interpretativas que sustentavam cada momento da cena.

A nível interpretativo, um dos maiores desafios desta secção consistiu em encontrar um equilíbrio entre a energia física exigida pela movimentação do colchão e a representação do universo escolar que a cena procura evocar. A interpretação não passava por representar literalmente uma criança em contexto escolar, mas por recuperar sensações associadas a esse período de crescimento: a pressão para corresponder a expectativas, a necessidade de integração num grupo, a aprendizagem constante e, por vezes, a sensação de insegurança perante novas experiências. Procurar estas referências permitiu-me atribuir maior profundidade ao movimento e compreender de forma mais clara a relação entre a dimensão física da coreografia e a intenção dramática da cena.

Para além da representação do espaço escolar enquanto instituição, esta secção aborda simbolicamente as pressões associadas ao crescimento e à construção da identidade. A relação dos intérpretes com o colchão, os padrões de movimento repetitivos e as dinâmicas coletivas sugeriam um ambiente onde coexistem aprendizagem, exigência, pertença e vulnerabilidade. Desta forma, a secção 'Escola' assume um papel fundamental na estrutura da obra, funcionando como um ponto de transição entre a infância e os conflitos identitários que serão aprofundados nas secções seguintes, nomeadamente no 'Espelho'.

Espelho

Esta secção surge após a secção 'Escola', estabelecendo uma ponte dramática entre as experiências externas vividas por Ari e os processos internos de transformação que acompanham o crescimento. Utilizando o mesmo colchão presente na secção anterior, o espaço cénico é ressignificado e transforma-se simbolicamente num espelho, criando uma

passagem entre o universo da aprendizagem formal e as questões relacionadas com identidade, autoimagem e percepção do corpo.

No centro desta secção encontra-se um boneco vestido de forma idêntica a Ari, assumindo a função de reflexo físico da personagem. Inicialmente, a relação entre ambos constrói-se através da reprodução direta do movimento, estabelecendo uma correspondência quase perfeita entre corpo e reflexo. Esta duplicação cria uma imagem visual imediata de reconhecimento e auto-observação, remetendo para o modo como, durante a infância, a percepção do próprio corpo tende a apresentar-se de forma mais estável e familiar.

À medida que a cena se desenvolve, esta relação começa a alterar-se. O boneco deixa progressivamente de funcionar como um reflexo fiel e passa a assumir comportamentos autónomos, sendo manipulado pelos intérpretes para ocupar posições e executar ações que Ari tenta reproduzir sem sucesso. Esta dissociação gradual constitui o principal motor dramático da secção, simbolizando as transformações físicas, emocionais e identitárias associadas à adolescência. O corpo deixa de ser inteiramente previsível e reconhecível, surgindo sentimentos de estranheza, inadequação e confronto com expectativas externas.

Do ponto de vista coreográfico, esta secção assenta numa relação constante entre controlo e manipulação. O boneco funciona simultaneamente como objeto cénico, parceiro de cena e extensão simbólica da personagem principal. A sua presença permite materializar visualmente conflitos internos que seriam difíceis de representar apenas através do corpo humano, tornando visível a distância crescente entre a imagem que Ari tem de si próprio e a forma como se percebe ou acredita ser percebido pelos outros.

A construção desta cena resultou de um processo de experimentação significativo em torno das possibilidades expressivas do boneco (Apêndice C). Durante os ensaios foram exploradas diferentes formas de manipulação, trajetórias de movimento, velocidades e relações físicas entre os intérpretes e o objeto. A procura de soluções passou por experimentar diferentes técnicas de manuseamento e, sobretudo, compreender de que forma o boneco poderia adquirir presença dramática e funcionar como uma verdadeira extensão do universo emocional da personagem. O trabalho colaborativo entre criador e intérpretes revelou-se determinante nesta pesquisa, permitindo testar diferentes imagens e selecionar aquelas que comunicavam de forma mais clara as intenções da cena.

Embora a minha participação nesta secção tenha sido predominantemente observacional, o acompanhamento próximo do processo permitiu compreender a

complexidade envolvida na construção de movimento com objetos manipuláveis. Tornou-se particularmente evidente a necessidade de precisão na coordenação entre intérpretes, uma vez que a credibilidade do boneco enquanto reflexo dependia da qualidade da sua manipulação. A intenção corporal influenciava significativamente a leitura da cena e a relação estabelecida com o público.

A presença da voz-off também reforçou esta dimensão simbólica, oferecendo pistas sobre os processos de transformação e crescimento que atravessam a personagem. Contudo, é através da relação física entre Ari e o seu reflexo que a dramaturgia encontra a sua expressão mais forte. O esforço constante para alcançar posições impostas pelo boneco evidencia a pressão associada a modelos corporais, expectativas sociais e processos de comparação que frequentemente acompanham o amadurecimento.

Do ponto de vista interpretativo, esta secção destaca-se pela sua forte carga metafórica e pela capacidade de transformar uma experiência interna numa imagem cénica. A progressiva separação entre Ari e o seu reflexo marca uma rutura importante no percurso dramático da personagem, sinalizando o início de uma relação mais complexa com a sua identidade e com o seu corpo. Desta forma, este momento assume um papel fundamental na estrutura da obra, aprofundando temas como a autoimagem, a vulnerabilidade e a procura de pertença que atravessam todo o universo de *Quimera*.

Caixas

A secção 'Caixas' constitui um dos momentos mais dinâmicos da obra, explorando a temática da mudança através da relação entre corpo, objeto e espaço. Embora a cena tenha uma dimensão lúdica e acessível ao público infantojuvenil, a sua construção coreográfica assenta numa pesquisa detalhada sobre instabilidade, adaptação e transformação.

Enquanto intérprete e observadora do processo, pude compreender que o trabalho não se centrou apenas na manipulação das caixas enquanto objetos cénicos, mas na forma como estas condicionavam o movimento e influenciavam as relações entre as intérpretes. O objeto deixou de ser um elemento externo para se tornar um parceiro de cena, exigindo constantes ajustes de peso, direção e coordenação.

A qualidade de movimento desta secção caracteriza-se pela rapidez das ações, pelas mudanças repentinas de direção e pela sucessão contínua de trocas entre as intérpretes. As caixas circulam constantemente pelo espaço, criando um jogo coreográfico marcado pela precisão e pela necessidade de escuta permanente. Existindo pequenos atrasos ou

alterações no *timing* modificava-se imediatamente a dinâmica da cena, tornando evidente a importância da relação coletiva na construção do material.

Do ponto de vista interpretativo, a cena trabalha uma dualidade interessante entre leveza e complexidade. A componente humorística surge através das situações inesperadas criadas pelas caixas, dos momentos de surpresa e das sucessivas transformações espaciais. No entanto, por detrás dessa aparente simplicidade, existe uma reflexão sobre os processos de mudança e adaptação. As caixas acumulam-se, deslocam-se, reorganizam-se e alteram constantemente a configuração do espaço cénico, refletindo simbolicamente as transformações que acompanham diferentes momentos de crescimento e transição. Curiosamente, a temática da mudança abordada nesta secção refletiu também o próprio processo criativo vivido durante o estágio. Tal como as caixas eram constantemente reorganizadas e ressignificadas em cena, também o material coreográfico se encontrava em permanente transformação, exigindo adaptação, disponibilidade e capacidade de resposta por parte dos intérpretes. Esta correspondência entre tema e processo permitiu-me compreender de forma mais profunda a natureza dinâmica da criação coreográfica contemporânea.

A presença do objeto influenciou igualmente a fisicalidade dos intérpretes. Apesar de serem leves, as caixas exigem cuidado na manipulação, condicionando a amplitude dos movimentos e obrigando a uma atenção constante às suas características materiais. Esta relação gerou um vocabulário corporal específico, marcado por ações de transportar, equilibrar, empilhar, esconder, revelar e reorganizar. Muitas das frases coreográficas surgem precisamente da interação com o objeto, demonstrando como a dramaturgia do movimento se constrói a partir da experiência física concreta. A introdução progressiva de novas caixas ao longo da secção contribuiu para aumentar a complexidade da composição. O espaço torna-se mais preenchido, as trajetórias mais exigentes e as possibilidades de interação multiplicam-se. Esta acumulação produziu uma sensação crescente de desafio e instabilidade, obrigando os intérpretes a encontrar constantemente novas estratégias de adaptação.

Do ponto de vista coreográfico, esta secção evidencia a forma como objetos quotidianos podem funcionar como motores de criação. O movimento não é construído independentemente da cenografia, mas emerge da relação direta entre corpo e matéria. As caixas transformam-se simultaneamente em adereços, obstáculos, extensões do corpo e elementos compositivos, contribuindo para a criação de uma linguagem cénica coerente com o universo visual da obra. A construção deste dueto baseou-se numa lógica de

manipulação contínua do objeto, exigindo precisão temporal, adaptação espacial e uma constante negociação entre controlo e imprevisibilidade.

A observação e análise desta secção permitiu-me compreender como a simplicidade aparente de determinados materiais pode gerar propostas coreográficas complexas e significativas. Através da repetição, reorganização e transformação constante das caixas, a cena constrói uma reflexão sobre a mudança não como um acontecimento isolado, mas como um processo contínuo de adaptação, reorganização e descoberta.

Sacos

A secção 'Sacos' caracteriza-se por uma linguagem coreográfica marcada pela acumulação, repetição e circulação contínua de objetos entre os intérpretes. O movimento desenvolve-se através de padrões coletivos que exigem constante atenção às relações espaciais e à coordenação do grupo, criando uma sensação de fluxo ininterrupto. Os sacos assumiram um papel central na composição, funcionando como elementos cénicos estruturantes do movimento, condicionando trajetórias, dinâmicas e formas de interação entre os corpos.

Durante o processo criativo, foi possível observar que grande parte do material desta secção surgiu da experimentação direta com os objetos. Os intérpretes exploraram diferentes possibilidades de manipulação, transporte e transferência dos sacos, procurando descobrir imagens, relações espaciais e qualidades de movimento que servissem simultaneamente a composição coreográfica e a intenção dramática da cena. A improvisação desempenhou aqui um papel importante, permitindo testar soluções variadas antes da seleção e posterior fixação dos materiais que integrariam a versão final da peça.

Do ponto de vista coreográfico, a secção apresenta uma forte componente coletiva. A construção do movimento assentou frequentemente na passagem de objetos entre intérpretes, em formações que se transformam constantemente e em deslocamentos que reforçam a ideia de continuidade e interdependência. As mudanças de direção, os momentos de desequilíbrio e os cruzamentos espaciais contribuíram para uma sensação de instabilidade permanente, refletindo a complexidade das relações que se estabelecem dentro da sociedade contemporânea. O corpo surge frequentemente condicionado pelo objeto, obrigando os intérpretes a adaptar a sua movimentação às exigências físicas da manipulação dos sacos.

A nível interpretativo, esta secção propõe uma reflexão sobre o consumismo e sobre os padrões de comportamento associados à sociedade de consumo. Os sacos tornam-se uma metáfora visual da acumulação excessiva, da aquisição constante e da forma como

determinados hábitos se reproduzem coletivamente. A repetição de ações semelhantes ao longo da cena reforçou a ideia de automatização dos comportamentos, enquanto a circulação contínua dos objetos entre os intérpretes sugere a transferência de responsabilidades e consequências entre indivíduos e gerações.

Um dos momentos mais significativos da secção acontece quando todos os sacos convergem para Ari. Esta imagem produz uma alteração clara da composição cénica, deslocando o foco visual para um único intérprete e criando uma sensação de sobrecarga física e simbólica. A concentração dos objetos num único corpo pode ser interpretada como uma representação do peso acumulado das escolhas individuais e coletivas, evidenciando o impacto que determinadas práticas de consumo podem ter no futuro.

Enquanto observadora deste processo, foi particularmente interessante perceber como um objeto quotidiano e aparentemente simples adquiriu múltiplas camadas de significado ao longo da criação. Através da repetição, da manipulação e da relação entre os intérpretes, os sacos transformaram-se progressivamente em elementos coreográficos capazes de comunicar ideias complexas sem recorrer à palavra. Esta secção evidencia de forma clara a capacidade da dança contemporânea para transformar objetos comuns em dispositivos de construção dramática, articulando movimento, simbolismo e composição visual numa linguagem acessível ao público infantojuvenil.

Tabuleiros

A secção 'Tabuleiros' surge como uma ponte entre a secção 'Sacos' e a secção 'Ditadores', funcionando simultaneamente como um momento de alívio cénico e de aprofundamento das temáticas abordadas ao longo da peça. Dado que o texto narrado nesta parte introduz reflexões relacionadas com consumismo, ambiente e responsabilidade social, Bruno Duarte optou por integrar uma secção de movimento que permitisse tornar estas questões mais acessíveis ao público infantojuvenil através do jogo, da imaginação e da construção de imagens visuais.

Os tabuleiros assumem-se como o principal elemento cénico desta secção. Mais do que simples adereços, funcionam como objetos simbólicos associados ao consumo contemporâneo. Cada tabuleiro apresenta um objeto em relevo representativo de diferentes áreas do consumo quotidiano, incluindo tecnologia, moda, cosmética e lazer. Através destes objetos, a cena constrói uma reflexão sobre a forma como o consumo se encontra presente em diferentes dimensões da vida contemporânea e influencia comportamentos, desejos e relações sociais.

A secção inicia-se com os intérpretes organizados em fila, remetendo para o contexto da cantina escolar. Um a um, os tabuleiros são levantados em cânone, revelando os objetos ao público como se fossem troféus ou símbolos de estatuto. A repetição deste gesto, associada à componente sonora, criou uma atmosfera ritmada e mecânica que remete para a lógica repetitiva do consumo e para a constante necessidade de adquirir novos bens materiais. A cena desenvolve-se posteriormente através da manipulação dos tabuleiros, que deixam de funcionar como objetos utilitários para se transformarem em elementos de construção imagética. Os intérpretes utilizam-nos para criar diferentes figuras coletivas, incluindo uma casa, ondas e, por fim, um dinossauro.

Estas imagens introduziram uma dimensão mais lúdica e imaginativa na cena, permitindo que temas complexos sejam abordados através da brincadeira e da transformação simbólica dos objetos. No entanto, apesar da leveza aparente, as imagens transportam significados que dialogam diretamente com as preocupações expressas na narração. A casa remete para os espaços que habitamos e construímos, as ondas evocam a natureza e os ecossistemas afetados pela ação humana, enquanto o dinossauro surge como uma imagem associada à extinção e às consequências das escolhas coletivas.

Enquanto os restantes intérpretes mantêm as estruturas construídas com os tabuleiros, Ari desloca-se entre elas de forma aparentemente desajustada. Ao caminhar sobre os tabuleiros e derrubar parte da organização criada pelo grupo, torna-se evidente a sua dificuldade em compreender a lógica associada ao consumismo e à valorização excessiva dos bens materiais. O tropeço que origina a imagem final do dinossauro funciona simultaneamente como um momento cómico e como um ponto de viragem dramático, marcando a passagem para uma reflexão mais profunda sobre o impacto das escolhas humanas no mundo contemporâneo.

Do ponto de vista interpretativo, esta secção exigia uma abordagem distinta das restantes cenas da peça. Enquanto a personagem de Ari passava pela construção de um olhar de estranheza, curiosidade, dúvida e perplexidade perante aquilo que acontecia à sua volta, os restantes intérpretes funcionam como entidades que representam estes consumos excessivos e temáticas anteriormente abordadas.

Esta dimensão interpretativa era particularmente importante porque a cena não apresenta um conflito explícito. Grande parte do significado emerge precisamente da forma como Ari observa os outros e reage às suas ações. As pequenas decisões relacionadas com o olhar, o foco de atenção, os tempos de reação e a qualidade da presença em cena

tornavam-se fundamentais para evidenciar a distância existente entre a personagem e o universo consumista representado pelos restantes intérpretes.

A voz-off reforça esta perspetiva ao revelar o pensamento de Ari: “Mas, quem é que precisa de tantas coisas?”. Esta questão resume a posição da personagem ao longo da transição e contribui para construir uma leitura crítica sobre os comportamentos apresentados em cena. Enquanto os outros intérpretes exibem e manipulam os objetos com entusiasmo e naturalidade, Ari permanece numa posição de observador, questionando o sentido daquela dinâmica coletiva.

A secção termina quando a narração introduz a referência às “pessoas zangadas na televisão”, estabelecendo a ligação dramatúrgica com a secção seguinte. Desta forma, os ‘Tabuleiros’ funcionam como um momento de ligação estrutural entre cenas e como uma etapa importante no percurso de Ari, aprofundando o seu olhar crítico sobre o mundo e preparando a entrada de novas preocupações relacionadas com discurso, poder e influência social.

Ditadores

A secção ‘Ditadores’ introduz uma mudança significativa na linguagem coreográfica da peça, aproximando-se de um universo mais gestual e teatral. Ao contrário de outras secções construídas a partir da exploração de objetos cénicos ou de dinâmicas abstratas de movimento, este quadro desenvolveu-se a partir da observação e transformação de gestos reais pertencentes a figuras políticas historicamente associadas a discursos autoritários e populistas.

O material coreográfico foi construído através de um processo de pesquisa individual realizado pelos intérpretes. Cada elemento do elenco recebeu uma personalidade política como referência e, a partir da observação de vídeos, identificou padrões gestuais, posturas corporais, formas de deslocação e modos de ocupação do espaço característicos dessas figuras. Este processo permitiu recolher um conjunto de ações físicas que serviram como matéria-prima para a composição da cena. Os comportamentos observados foram reproduzidos literalmente e os gestos foram progressivamente transformados e ampliados, adquirindo uma dimensão coreográfica sem perder a sua origem reconhecível.

Do ponto de vista da composição, a secção caracteriza-se pela repetição, amplificação e acumulação de gestos. Muitos dos movimentos apresentam trajetórias diretas, ações marcadas e uma forte projeção para o exterior, qualidades frequentemente associadas à demonstração de autoridade e domínio. O corpo assume uma presença expansiva e afirmativa, ocupando o espaço de forma determinada e criando imagens que remetem para

relações de poder e influência. Esta qualidade física contrasta com outros momentos da obra, onde predominam estados de maior vulnerabilidade ou instabilidade.

A observação deste processo permitiu compreender como o gesto quotidiano ou político pode ser transformado em material coreográfico. Um dos aspetos mais interessantes desta secção foi perceber que a expressividade não resultava da complexidade técnica do movimento, mas da carga simbólica associada a ações aparentemente simples. Alterações de direção do olhar, posicionamento do tronco, utilização dos braços ou forma de caminhar eram suficientes para evocar determinadas figuras e construir uma atmosfera específica. O trabalho revelou, assim, a importância do detalhe gestual enquanto elemento compositivo e dramático.

A nível interpretativo, a cena evidenciou o papel do corpo enquanto instrumento de comunicação e persuasão. Os gestos analisados não surgem apenas como movimentos funcionais, mas como mecanismos através dos quais determinadas figuras constroem autoridade, influência e poder. Ao serem retirados do seu contexto original e colocados em cena, estes comportamentos tornam-se visíveis enquanto códigos corporais, permitindo ao público observar criticamente a forma como a linguagem não-verbal participa na construção dos discursos políticos.

Enquanto observadora do processo, foi particularmente relevante acompanhar a transformação de material documental em linguagem coreográfica. A pesquisa realizada pelos intérpretes demonstrou como a dança pode funcionar como uma ferramenta de análise social, convertendo comportamentos reconhecíveis em matéria artística. Mais do que representar figuras políticas específicas, esta secção expõe mecanismos de comunicação associados ao poder, convidando o público a refletir sobre a influência das imagens, dos gestos e dos discursos que circulam diariamente nos meios de comunicação.

Carrossel

A secção 'Carrossel' representa simbolicamente o impacto psicológico do *bullying* e da exposição ao julgamento social, reforçando o estado emocional de Ari num momento de crescente vulnerabilidade. Através da oposição entre o movimento circular dos restantes intérpretes e a deslocação de Ari, a cena cria uma imagem de isolamento e desorientação, sugerindo a dificuldade de escapar à pressão constante exercida pelo grupo.

A metáfora do carrossel remete para a repetição incessante dos pensamentos negativos e das experiências de humilhação, funcionando como uma representação física do ciclo de ansiedade vivido pela personagem. Os intérpretes deslocam-se em círculo à volta de Ari, em movimento lento e contínuo, enquanto o riso exagerado e a atmosfera

quase caricatural transformam o espaço cénico num ambiente simultaneamente lúdico e ameaçador. Esta ambiguidade reforçou a forma como determinadas situações de exclusão podem ser desvalorizadas exteriormente, apesar do impacto emocional significativo que produzem em quem as vivencia.

Do ponto de vista dramático, esta secção estabelece uma ligação direta entre as temáticas da ansiedade, já introduzidas no 'Prólogo', e as dificuldades relacionais associadas ao crescimento e à construção da identidade. A presença constante do grupo em redor de Ari evidenciou as relações de poder assimétricas, nas quais a personagem se encontra emocionalmente fragilizada perante a influência coletiva dos outros.

Enquanto intérprete, esta foi uma das secções em que a dimensão performativa assumiu maior importância. Apesar de o material de movimento ser relativamente simples do ponto de vista técnico, a eficácia da cena dependia sobretudo da intensidade performativa dos intérpretes. A interpretação assumia um carácter deliberadamente exagerado, quase caricatural, explorando o riso, a observação insistente e a amplificação de pequenas ações para criar uma atmosfera simultaneamente lúdica e inquietante. Esta teatralidade permitia transformar o grupo numa presença opressiva que rodeava constantemente Ari, reforçando a sensação de exposição, vulnerabilidade e incapacidade de escapar ao olhar dos outros.

Durante a interpretação desta secção, tornou-se particularmente importante a relação estabelecida entre os intérpretes e a personagem principal. Embora não existisse contacto físico direto, a proximidade constante do grupo, o movimento circular e o ambiente sonoro criado pelo riso contribuíam significativamente para a construção da atmosfera cénica. A sensação de vigilância permanente e de pressão coletiva reforçou a leitura dramática da cena, evidenciando a vulnerabilidade de Ari perante o julgamento e a influência do grupo.

A oposição entre o movimento em *slow motion* dos restantes intérpretes e o tempo de reação de Ari constituiu igualmente um elemento relevante da construção dramática da cena. Esta diferença temporal criou a sensação de que a personagem experienciava a situação de forma distinta dos restantes elementos em cena, como se estivesse presa num momento que se prolonga para além do tempo real. A necessidade de sustentar esta tensão emocional ao longo da secção exigiu um trabalho contínuo de concentração e presença cénica, reforçando a importância da interpretação na construção do significado dramático da cena.

Através da conjugação entre movimento, relação espacial e interpretação, o 'Carrossel' funciona como uma representação simbólica da pressão social e das

consequências emocionais do *bullying*, preparando simultaneamente a progressão narrativa para as secções seguintes da obra.

Hello

Esta secção marca uma alteração significativa na dinâmica corporal da peça, centrando-se na relação entre controlo, manipulação e perda de autonomia. Coreograficamente, esta cena distingue-se pelo trabalho de contacto físico constante entre os intérpretes, pela utilização de transferências de peso, *lifts* e manipulações corporais que colocam Ari numa posição de aparente vulnerabilidade perante o grupo.

O desenvolvimento do material de movimento desta secção assentou na exploração das possibilidades físicas de relação entre corpos. Durante o processo de criação foram experimentadas diferentes formas de empurrar, puxar, suspender, conduzir e deslocar o corpo de Ari, procurando construir imagens que traduzissem fisicamente a sensação de estar condicionado por forças externas. A pesquisa incidu particularmente sobre a criação de movimentos que permitissem evidenciar uma tensão permanente entre resistência e submissão, gerando uma qualidade física instável e imprevisível.

Do ponto de vista compositivo, a estrutura da cena assenta numa progressão gradual. Os intérpretes surgem sucessivamente, entrando na ação um a um, o que cria uma sensação de acumulação crescente. Esta construção permite que a intensidade da cena aumente progressivamente, tanto a nível físico como dramático. Cada nova entrada acrescenta complexidade ao movimento, aumentando o número de interações e a dificuldade de Ari em recuperar o controlo do próprio corpo.

A linguagem de movimento caracteriza-se pela alternância entre momentos de aparente passividade e ações físicas de elevada intensidade. Em diversos momentos, Ari é conduzido pelos restantes intérpretes, funcionando quase como um corpo manipulado externamente. Os *lifts*, as mudanças bruscas de direção e as transferências constantes de peso criam a sensação de que o movimento não nasce da sua própria vontade, mas das ações exercidas pelos outros corpos em cena. Esta opção coreográfica produz imagens de forte impacto visual e contribui para a construção de uma atmosfera de tensão crescente.

Enquanto intérprete que integrou esta secção, esta foi uma das partes da peça que apresentou maiores desafios técnicos. A execução do material exigia um elevado grau de confiança entre os intérpretes, precisão nos *timings* e constante atenção à segurança física durante os momentos de contacto e manipulação. A complexidade das relações corporais obrigava também a um trabalho contínuo de escuta e adaptação, uma vez que pequenas

alterações na distribuição do peso ou na qualidade do movimento podiam comprometer a fluidez da sequência.

A nível interpretativo, a secção explora a materialização física das inseguranças e ansiedades que acompanham Ari. No entanto, mais do que representar emoções de forma ilustrativa, o movimento procura tornar essas sensações tangíveis através da experiência corporal. A manipulação constante do corpo do protagonista criou uma metáfora física para estados de pressão, bloqueio e vulnerabilidade, permitindo que o público compreenda estas experiências através da observação direta das relações entre os intérpretes.

Ao longo do processo, tornou-se evidente que a força desta secção não reside só na sua componente narrativa, mas sobretudo na forma como a coreografia transforma conceitos abstratos em ações físicas concretas. O trabalho desenvolvido evidencia a capacidade da dança contemporânea para traduzir experiências emocionais em relações corporais complexas, utilizando o contacto, o peso e a manipulação como ferramentas de construção dramática. Desta forma, *'Hello'* constituiu um dos momentos de maior intensidade física e emocional da obra, articulando exigência técnica, colaboração entre intérpretes e densidade simbólica numa única estrutura coreográfica.

Bolas

A secção *'Bolas'* constitui um dos momentos de maior dinamismo físico da obra, explorando a relação entre corpo, objeto e coletivo através da utilização de bolas de Pilates enquanto elementos centrais da composição coreográfica. Ao longo desta cena, as bolas deixam de assumir uma função meramente cénica para se tornarem parceiras de movimento, condicionando trajetórias, transferências de peso, níveis e dinâmicas corporais. A sua presença influencia diretamente a construção do vocabulário físico da secção, dando origem a uma linguagem marcada pela fluidez, pela instabilidade e pela constante adaptação dos intérpretes.

Do ponto de vista da composição, a cena caracteriza-se por uma sucessão contínua de duetos, trios, quartetos e momentos de grupo, criando uma estrutura em permanente transformação. Os intérpretes entram e saem dos focos de ação sem abandonar o espaço cénico, contribuindo para um fluxo ininterrupto de movimento. Esta organização gerou uma sensação de continuidade e reforça a ideia de que os desafios e dificuldades abordados na secção não desaparecem totalmente, mas permanecem presentes mesmo quando deixam temporariamente de ocupar o centro da ação.

A pesquisa de movimento desenvolvida para esta cena assentou fortemente na exploração das potencialidades físicas do objeto. As bolas permitiam rolar, impulsionar,

suportar, desequilibrar e transportar os corpos, originando uma variedade significativa de soluções coreográficas. Durante o processo criativo, foi possível observar como diferentes propostas surgiam diretamente da experimentação com o objeto, demonstrando o papel da improvisação e da descoberta física na construção do material coreográfico (Apêndice C). A posterior substituição das bolas inicialmente utilizadas obrigou igualmente a reajustes e adaptações, evidenciando a flexibilidade exigida aos intérpretes e a natureza dinâmica do processo criativo.

A qualidade de movimento desta secção apresenta uma forte componente atlética, exigindo disponibilidade física, coordenação e constante atenção às relações espaciais. Os intérpretes alternam entre momentos de controlo e situações de instabilidade, respondendo continuamente às características imprevisíveis do objeto. Esta relação gera uma fisicalidade marcada pelo risco controlado, onde o equilíbrio e o desequilíbrio coexistem como elementos fundamentais da composição.

Do ponto de vista interpretativo, as bolas funcionam como metáforas para os diferentes problemas e desafios que acompanham o percurso de crescimento da personagem principal. Contudo, mais do que representar dificuldades de forma ilustrativa, a coreografia procura materializar fisicamente a relação com esses obstáculos. Os intérpretes empurram, transportam, partilham e reorganizam as bolas ao longo da cena, transformando essas ações em imagens que remetem para estratégias de enfrentamento, adaptação e superação. O objeto deixa de simbolizar somente um problema para se tornar uma experiência física concreta que influencia diretamente a ação dos corpos.

Um dos momentos mais significativos da secção acontece quando Ari atravessa as bolas apoiado pelos restantes intérpretes. Esta imagem produz uma alteração clara da dinâmica cénica, deslocando temporariamente a atenção da luta com os obstáculos para a possibilidade de os ultrapassar. A ação evidencia a importância da colaboração e do apoio coletivo, sugerindo que a superação das dificuldades raramente acontece de forma isolada. A presença dos restantes intérpretes assume aqui uma função próxima de uma força facilitadora, contribuindo para a construção de uma imagem de resiliência e transformação.

A interação com o público através do lançamento do balão reforçou igualmente a dimensão participativa da cena. Este gesto rompe momentaneamente a separação entre palco e plateia, expandindo simbolicamente as questões abordadas para além do universo da personagem. A ação sugere que os desafios representados não pertencem apenas a Ari, mas fazem parte da experiência humana de forma mais abrangente, aproximando o público da narrativa da obra.

Visualmente, a utilização das capas castanhas sobre as bolas contribuiu para a coerência estética do espetáculo (Apêndice C). A sua integração no universo visual associado ao cartão reforça a unidade conceptual da peça, estabelecendo ligações entre cenografia, adereços e dramaturgia. Desta forma, a secção 'Bolas' exemplifica a forma como um objeto simples pode assumir múltiplas funções dentro da criação contemporânea, participando simultaneamente na construção do movimento, da composição espacial e do significado dramático da obra.

5.1 Figurinos, Cenografia e Adereços

A escolha dos figurinos na peça reflete uma narrativa visual cuidadosamente integrada no conceito central da obra, contribuindo para reforçar as ideias temáticas e os contrastes dramáticos. A distinção entre o figurino da personagem principal, Ari, e os restantes intérpretes, oferece uma leitura simbólica rica e impactante (Anexo D).

5.1.1 Figurino de Ari

A personagem de Ari, utiliza um figurino vibrante e contrastante. A combinação de ganga e verde fluorescente, com ténis de tons igualmente florescentes, cria uma forte presença visual que simboliza vitalidade, juventude e até mesmo alguma rebeldia (Apêndice C).

O uso de cores brilhantes e texturas modernas destaca Ari em relação ao ambiente monocromático e reforça a ideia de singularidade e protagonismo. Sugere uma rutura com a monotonia e a conformidade representada pelos outros elementos visuais (Anexo D).

5.1.2 Figurinos dos Outros Intérpretes

Os restantes intérpretes vestem figurinos monocromáticos em tons de castanho, evocando visualmente a aparência de cartão.

O material e a cor remetem à fragilidade, simplicidade e maleabilidade do cartão, estabelecendo uma metáfora para as questões exploradas na peça, como a transformação, preocupações ambientais e temas mais profundos, como a ansiedade em contexto escolar (Apêndice C). Esta escolha cromática cria um ambiente homogéneo, sugerindo um coletivo ou massa indiferenciada, onde os intérpretes representam conceitos ou estados em vez de personagens individualizadas.

A decisão de expandir o conceito de "cartão" para os adereços, acessórios e elementos cénicos reforça a coerência estética. Todos os elementos partilham uma mesma textura e cor, criando a sensação de um universo visual unificado, onde os intérpretes, objetos e cenário parecem feitos do mesmo material. Esta integração entre corpo, objeto e

espaço contribui para a construção de uma linguagem visual coerente, na qual os diferentes elementos cénicos participam ativamente na produção de significado e na experiência do espectador (Louppe, 2012). Esta escolha estética relaciona-se com os temas propostos pela peça de conformidade, despersonalização, um comentário sobre a sustentabilidade e o valor efémero das coisas e das relações humanas - as perguntas constantes do jovem Ari acerca do futuro, justiça e o que significa crescer.

A dicotomia entre o figurino de Ari e o dos restantes intérpretes cria uma tensão visual que serve de motor dramático para a narrativa da peça. Enquanto Ari se destaca pela sua individualidade e energia, o ambiente de cartão simboliza um pano de fundo, enfatizando a jornada, as lutas e a diferença do protagonista. Tal como refere Foster (2011), os elementos visuais presentes na cena participam ativamente na construção dramática da obra, articulando-se com o movimento na produção de significado. Esta abordagem e escolha de figurinos contribuem não só para a identidade estética da peça, mas também para a construção de significado através da linguagem visual.

5.2 Cenografia

A cenografia de *Quimera* assume um papel central na construção dramática e coreográfica da obra, ultrapassando a função tradicional de enquadramento visual para se tornar um elemento ativo da ação performativa. Os diferentes objetos cénicos utilizados ao longo da peça: colchão, caixas de cartão, sacos reutilizáveis, bolas de pilates, tabuleiros, cadernos e o boneco utilizado na secção do espelho, não surgem apenas como elementos decorativos (Apêndice C). São também extensões do corpo, apoios do movimento e veículos de significado simbólico. Esta relação entre objeto e movimento é igualmente reconhecida pelo criador, que afirma que "o próprio objeto influenciou totalmente a cena porque tudo foi criado tendo em consideração aquilo que o objeto permitia" (Bruno Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025). Os objetos surgem, assim, não apenas como componentes visuais da cenografia, mas como elementos geradores da própria ação coreográfica. A cenografia encontra-se, desta forma, profundamente integrada na composição coreográfica, influenciando diretamente a movimentação, a dinâmica relacional entre intérpretes e a construção imagética de cada quadro.

Segundo Pamela Howard (2009), a cenografia contemporânea deixou de funcionar apenas como "fundo" da ação teatral, assumindo-se como parte integrante da narrativa e da experiência performativa. Também Aronson (2018) refere que os elementos cénicos contemporâneos participam ativamente na dramaturgia do espetáculo, contribuindo para a construção de atmosferas, relações espaciais e significados simbólicos. Esta perspetiva

torna-se particularmente evidente nesta criação, onde cada objeto possui uma função física, dramática e conceptual específica.

Um dos aspetos mais relevantes da cenografia da obra prende-se com a coerência estética e material estabelecida ao longo de toda a peça. A utilização recorrente de tons castanhos, texturas associadas ao cartão e materiais aparentemente simples ou reutilizados criou uma identidade visual comum entre os diferentes quadros. Mesmo objetos originalmente distintos: como bolas de pilates, colchões ou sacos, foram adaptados visualmente através da aplicação de capas ou revestimentos, permitindo que todos os elementos cénicos partilhassem a mesma linguagem visual. Esta uniformização estética reforça a unidade dramática da obra e contribui para a construção de um universo visual próprio.

Importa salientar que muitos destes elementos sofreram transformações ao longo do processo criativo, não só a nível simbólico, mas também estrutural e funcional. O colchão constitui um dos exemplos mais evidentes desta relação entre cenografia, funcionalidade e composição coreográfica. Inicialmente explorado como objeto de experimentação física, o colchão foi progressivamente adquirindo diferentes significados cénicos ao longo da peça. Na secção 'Escola', transforma-se numa espécie de mesa escolar inclinada, permitindo aos intérpretes subir, deslizar, saltar e manipular os cadernos. Posteriormente, o mesmo objeto converte-se num espelho, através da colocação de um boneco manipulável que representa o reflexo de Ari. Desta forma, um único elemento cénico assume múltiplas identidades dramáticas, reforçando a ideia de transformação contínua presente na obra. A construção e adaptação deste objeto exigiram também diversas soluções técnicas ao longo do processo criativo. Foram adicionadas correias para garantir estabilidade durante os *lifts* e deslocações, bem como ímanes no interior do colchão para possibilitar a fixação dos cadernos durante a execução coreográfica (Apêndice C). Estas alterações demonstram que a cenografia não se encontrava dissociada das necessidades do movimento, sendo constantemente ajustada em função das exigências físicas e performativas da peça. Como refere Lehmann (2006), nas práticas performativas contemporâneas os objetos deixam frequentemente de assumir uma função meramente representacional, passando a integrar ativamente a construção da ação cénica e da experiência performativa. Neste sentido, o objeto cénico deixa de ser estático para se tornar um dispositivo coreográfico que condiciona, orienta e transforma a ação do intérprete.

Também as caixas de cartão assumem um papel cénico e simbólico relevante. A escolha deste elemento cénico encontra-se diretamente relacionada com a génese conceptual da obra. Como refere Bruno Duarte, "as caixas são um símbolo muito específico

das mudanças", tendo sido a partir desta associação entre mudança, crescimento e transformação que o conceito visual da peça começou a desenvolver-se (entrevista, fevereiro 11, 2025). Para além da sua utilização física na composição do movimento sendo empilhadas, manipuladas, atravessadas ou utilizadas como suporte corporal, as caixas funcionam enquanto metáfora visual associada ao caos, à pressão e à necessidade de organização. Ao longo dos ensaios, houve uma procura constante por imagens visualmente impactantes, quase ilusórias, que despertassem o interesse do público infantil e juvenil. Foram exploradas diferentes possibilidades de manipulação do objeto, procurando criar momentos de surpresa, desequilíbrio e transformação espacial. A preocupação com a leitura visual das imagens cénicas foi constante, sendo frequentemente realizados ajustes para aumentar a clareza, impacto e eficácia dramática das ações. Esta exploração não surgiu apenas numa fase posterior da criação. Segundo Bruno Duarte, o próprio conceito visual da obra foi progressivamente influenciado pelo cartão, uma vez que "o cartão começou quase a afetar tudo o resto" (entrevista, fevereiro 11, 2025), tornando-se um elemento estruturante da identidade estética e dramática de *Quimera*.

Os sacos reutilizáveis constituem igualmente um elemento cénico multifuncional. Para além da sua manipulação física, os sacos funcionam como extensão das relações entre os intérpretes, sendo utilizados para criar linhas, ligações, tensões e efeitos visuais em cadeia. A imagem dos sacos encaixados uns nos outros, semelhante às bonecas *matrioska*, reforçou visualmente a ideia de repetição, acumulação e dependência. Mais tarde, a criação do efeito dominó com os sacos acrescenta uma nova dimensão dramática ao objeto, demonstrando a constante reformulação cénica presente ao longo do processo.

Outro aspeto particularmente relevante prende-se com a relação entre cenografia e corporalidade. Segundo Louppe (2012), a dança contemporânea caracteriza-se pela abertura a diferentes materiais e dispositivos cénicos que participam ativamente na construção do movimento e da experiência corporal. Em diversos momentos da peça, os objetos condicionam diretamente a qualidade do movimento, exigindo adaptações físicas específicas por parte dos intérpretes. O trabalho com bolas de Pilates, por exemplo, implicava constantes reajustes de peso e relação espacial. Também o trabalho com o boneco da secção 'Espelho' exigia uma manipulação extremamente precisa, de forma a garantir correspondência entre o movimento executado pelos intérpretes e a reação corporal de Ari. Desta forma, a cenografia funcionava como base visual e um elemento que influenciava diretamente a construção da linguagem corporal da obra.

A própria criação de imagens cénicas surge como uma preocupação recorrente ao longo de todo o processo. Diversos momentos foram desenvolvidos com o objetivo de criar

impacto visual e estimular a imaginação do público, nomeadamente a cama humana, o carrossel em câmara lenta, o *strike* humano com as bolas de Pilates, o efeito dominó com os sacos ou as figuras construídas com os tabuleiros. Estas imagens surgem como dispositivos dramáticos que reforçam os temas abordados pela peça.

Deste modo, a cenografia da peça revela-se profundamente integrada na construção coreográfica e dramática da obra. Os objetos cénicos deixam de existir como elementos decorativos independentes para se tornarem matéria ativa de criação, transformação e composição. Através da constante relação entre corpo, objeto e significado, a cenografia contribui decisivamente para a identidade estética, visual e conceptual da peça, assumindo-se como um dos pilares fundamentais do processo criativo. Segundo Pavis (1999), a cenografia contemporânea constitui uma “dramaturgia visual”, capaz de comunicar significados e estruturar a experiência do espectador para além da palavra ou da narrativa linear. Neste caso específico, os elementos cénicos tornam-se verdadeiros mediadores entre movimento, interpretação e significado, participando ativamente na construção do universo simbólico da obra.

5.3 Adereços

Os adereços utilizados na da peça desempenham um papel fundamental na construção dramática, visual e coreográfica da obra, assumindo-se como elementos ativos da composição e não só objetos acessórios ou decorativos. Ao longo de todo o processo criativo, os diferentes objetos manipulados pelos intérpretes foram integrados na linguagem corporal da peça, influenciando diretamente a movimentação, a construção das relações espaciais, o desenvolvimento das imagens cénicas e a transmissão dos significados associados a cada quadro. Desta forma, os adereços tornam-se extensões do corpo performativo, participando ativamente na narrativa física e simbólica da criação.

Na dança contemporânea e nas artes performativas, a relação entre corpo e objeto tem vindo a adquirir crescente relevância, sobretudo em processos de criação onde os materiais cénicos deixam de ocupar um lugar secundário para integrarem a própria construção da linguagem coreográfica. Segundo Lehmann (2006), no teatro pós-dramático os objetos deixam de possuir uma função exclusivamente utilitária ou representativa, adquirindo autonomia performativa e participando ativamente na construção de sentido. Também Pavis (1999) refere que os objetos cénicos contemporâneos podem assumir funções simbólicas, dramáticas e corporais, transformando-se em mediadores da ação performativa.

No caso específico desta obra, os adereços encontram-se profundamente associados aos temas abordados pela peça, funcionando simultaneamente como dispositivos físicos e metáforas visuais. Cada objeto possui uma identidade própria, mas também uma capacidade constante de transformação, sendo reutilizado e reinterpretado em diferentes contextos performativos.

Um dos aspetos mais relevantes prende-se com a forma como os intérpretes foram obrigados a adaptar constantemente o movimento às características físicas dos objetos. O trabalho coreográfico não era construído independentemente dos adereços para, posteriormente, lhes ser acrescentado; pelo contrário, os objetos participavam desde o início no desenvolvimento da movimentação, condicionando peso, equilíbrios, direções, dinâmicas, relações espaciais e qualidades de movimento. Assim, o corpo e o objeto desenvolviam-se em simultâneo, influenciando-se mutuamente ao longo de todo o processo. Kozel (2007) defende que a experiência performativa emerge da interação entre corpo, espaço e materialidade, sendo impossível compreender o movimento de forma isolada dos elementos com que o intérprete se relaciona. Também Lepecki (2006) refere que muitos processos contemporâneos valorizam sistemas relacionais onde corpos, objetos e ambientes produzem significado em conjunto, contribuindo para a construção da experiência performativa. Os sacos reutilizáveis constituem um dos exemplos mais significativos desta relação entre corporalidade e objeto. Inicialmente explorados através de um dueto desenvolvido na diagonal do palco, os sacos eram manipulados como elementos de ligação física entre os intérpretes, funcionando quase como extensões dos braços e das relações corporais. A imagem dos sacos encaixados uns nos outros, semelhante às bonecas *matrioska*, criava uma metáfora visual associada à acumulação, dependência e repetição. Ao longo do processo, os sacos foram adquirindo novas funções performativas, sendo utilizados para criar linhas, tensões, movimentos circulares e efeitos visuais coletivos.

Na exploração destes objetos existiu também uma preocupação constante com a leitura visual das imagens produzidas. O movimento dos sacos, as trajetórias desenhadas no espaço e a relação entre os corpos procuravam criar imagens claras, apelativas e facilmente perceptíveis para o público infantil e juvenil. O próprio criador referia frequentemente a necessidade de tornar determinados momentos mais “impactantes” ou “memoráveis”, reforçando a importância da dimensão visual dos adereços na construção da peça. Esta preocupação encontrava-se também relacionada com o público-alvo da obra. Segundo Bruno Duarte, a criação procurava desenvolver imagens suficientemente apelativas para captar a atenção das crianças e facilitar o acompanhamento da narrativa visual ao longo do espetáculo (entrevista, fevereiro 11, 2025).

O final da secção 'Sacos' constitui um exemplo particularmente relevante do carácter colaborativo presente na utilização dos objetos. Inicialmente, os sacos terminavam acumulados nos braços de Ari; no entanto, durante o processo de revisão, surgiu a proposta de criar um efeito dominó com os sacos dispostos no chão. Esta ideia, sugerida por uma das intérpretes, foi posteriormente explorada e integrada na composição final, demonstrando como os adereços também funcionavam como estímulo para a descoberta de novas soluções coreográficas e dramatúrgicas.

As caixas de cartão assumem igualmente uma função central na construção física e simbólica da obra. Para além de estruturarem espacialmente determinados quadros, as caixas funcionavam como suporte corporal, obstáculo, superfície de apoio e elemento de manipulação coreográfica. Durante os ensaios, houve uma exploração contínua das possibilidades físicas deste objeto, procurando criar imagens visuais apelativas e momentos de surpresa associados à ideia de ilusão, desequilíbrio ou transformação. Os intérpretes experimentavam diferentes formas de transportar, empilhar, atravessar e manipular as caixas, procurando soluções que permitissem simultaneamente eficácia técnica e impacto visual.

Importa salientar que as próprias características materiais das caixas obrigaram à adaptação do objeto ao longo do processo. Inicialmente demasiado leves e frágeis, as caixas tiveram de ser reforçadas com esferovite no interior para suportarem o peso dos intérpretes e garantirem maior estabilidade durante a execução coreográfica. Esta transformação evidencia novamente a forma como os adereços eram constantemente ajustados em função das exigências físicas da obra.

Também os cadernos utilizados na secção da escola assumem uma função performativa particularmente relevante. Mais do que simples objetos escolares, os cadernos tornam-se elementos de manipulação coreográfica integrados no movimento sobre o colchão inclinado. A utilização de ímanes no interior dos cadernos e do colchão permitiu explorar novas possibilidades físicas, nomeadamente a fixação dos objetos durante deslocações, saltos e trocas rápidas. Contudo, esta solução técnica implicou igualmente múltiplos momentos de experimentação, tentativa e erro, uma vez que os intérpretes necessitavam de encontrar precisamente os pontos magnéticos durante a movimentação. Assim, os adereços exigiam coordenação física, precisão espacial e memória corporal.

As bolas de Pilates representam outro exemplo significativo da relação entre objeto, movimento e significado. Cada bola simbolizava metaforicamente um problema, sendo manipulada de diferentes formas ao longo da secção. A escolha deste objeto encontra-se

também associada à dimensão simbólica da mesma. Como refere Bruno Duarte, apesar de representarem problemas e preocupações, as bolas permitiam simultaneamente introduzir uma dimensão lúdica na cena, uma vez que eram "uma coisa grande, volumosa e até pesada", mas com a qual "nós podemos brincar" (entrevista, fevereiro 11, 2025). Desta forma, o objeto contribuía para suavizar a abordagem de temas complexos junto do público infantojuvenil.

O próprio comportamento físico do objeto - instável, móvel e imprevisível, influenciava diretamente a qualidade do movimento executado pelos intérpretes. Foram realizadas diversas alterações coreográficas devido às diferenças entre as bolas utilizadas inicialmente e as bolas finais do espetáculo, demonstrando novamente como as características materiais do objeto condicionavam o desenvolvimento da composição. Como refere Louppe (2012), os materiais e objetos utilizados na dança contemporânea influenciam diretamente as qualidades do movimento, obrigando o intérprete a adaptar continuamente a sua relação com o peso, o equilíbrio, o espaço e a dinâmica corporal.

A secção 'Espelho' introduz igualmente um objeto cénico particularmente relevante: o boneco manipulável que representa o reflexo de Ari. Neste caso, o adereço deixou de funcionar só como elemento material para assumir uma função quase corporal. Segundo Pavis (1999), determinados objetos cénicos podem adquirir uma dimensão quase performativa, funcionando como prolongamentos do corpo e participando diretamente na construção da ação dramática. O boneco era manipulado pelos intérpretes de forma extremamente precisa, procurando reproduzir e ampliar os movimentos executados por Ari diante do "espelho". Este trabalho exigia elevada coordenação coletiva, sincronização temporal e consciência espacial, uma vez que qualquer desajuste comprometia a leitura visual da imagem para o público. Houve ainda dificuldades técnicas associadas à manipulação do boneco devido à espessura do colchão, obrigando os intérpretes a encontrarem soluções que permitissem manter a eficácia visual sem comprometer a ocultação parcial dos corpos manipuladores.

Outro aspeto particularmente relevante prende-se com a constante transformação simbólica dos objetos ao longo da peça. Muitos dos adereços assumiam diferentes significados consoante o contexto dramático em que surgiam. O colchão, por exemplo, transformava-se simultaneamente em mesa escolar, superfície acrobática e espelho. Os tabuleiros eram utilizados para construir imagens associadas ao consumismo e às questões ambientais, criando figuras reconhecíveis como ondas, dinossauros ou casas. Esta multiplicidade de funções aproxima-se daquilo que Lehmann (2006) identifica como uma característica recorrente das práticas performativas contemporâneas, nas quais os objetos

deixam de possuir significados estáveis e passam a adquirir diferentes leituras ao longo da ação cénica. Desta forma, os objetos deixavam de possuir um significado fixo, adquirindo múltiplas leituras ao longo da performance. Segundo Howard (2009), os objetos cénicos contemporâneos possuem frequentemente uma função híbrida, situando-se entre o elemento visual, simbólico e performativo. Esta perspetiva reflete-se claramente nesta criação, onde os adereços participam ativamente na dramaturgia da obra e influenciam diretamente a linguagem corporal dos intérpretes.

Importa ainda destacar que a utilização dos adereços esteve profundamente associada à criação de imagens cénicas dirigidas ao público-alvo da peça. Existia uma preocupação constante em produzir momentos visualmente fortes, apelativos e facilmente legíveis para crianças e jovens. Imagens como o *strike* humano nas bolas de Pilates, o dominó de sacos, a cama humana, o carrossel em câmara lenta ou as figuras construídas com os tabuleiros demonstram como os objetos contribuíam para a construção de um universo visual dinâmico e imaginativo.

Deste modo, os adereços utilizados em *Quimera* assumem uma função muito mais ampla do que a de simples acessórios cénicos. Os objetos tornam-se elementos coreográficos, dramáticos e simbólicos, participando ativamente na construção do movimento, das relações corporais e dos significados da obra. Tal como defende Kozel (2007), a experiência performativa emerge frequentemente da relação dinâmica entre corpo, espaço, materialidade e perceção, tornando impossível dissociar o movimento dos elementos com os quais o intérprete interage. Através da constante interação entre corpo e objeto, desenvolve-se uma linguagem performativa híbrida, onde materialidade, movimento e interpretação se encontram profundamente interligados.

5.4 Música e Som

(...) music can directly express its participation in the feeling of the scene, by taking on the scene's rhythm, tone, and phrasing; obviously such music participates in cultural codes for things like sadness, happiness, and movement. (Chion, 1994, p.8).

A música e o desenho sonoro assumem um papel fundamental na construção dramática de *Quimera*, tendo como objetivo o acompanhamento do movimento, tornando-se elementos estruturantes da narrativa e da experiência performativa. Segundo Pavis (1999), a componente sonora constitui um dos elementos fundamentais da dramaturgia contemporânea, contribuindo para a construção de atmosferas, ritmos e significados que ultrapassam a dimensão verbal da cena. Ao longo da obra, o som contribui para a criação de atmosferas específicas, para a definição do ritmo das diferentes secções e

para a construção de uma relação mais próxima entre o público e o universo emocional da personagem Ari. Como refere Lehmann (2006), nas práticas performativas contemporâneas o som deixa frequentemente de assumir uma função meramente ilustrativa, tornando-se um elemento dramático autónomo que participa ativamente na construção de significado e na organização da experiência do espectador. A componente sonora integra música, efeitos sonoros, voz-off e momentos de silêncio, formando uma paisagem auditiva que acompanha e amplifica o percurso dramático da peça.

Desde o 'Prólogo', o som surge como um elemento essencial para a construção do ambiente cénico. Os batimentos cardíacos, as respirações amplificadas e os sons sobrepostos contribuem para materializar sensações associadas à ansiedade e à sobrecarga emocional. Esta utilização do som aproxima-se daquilo que Chion (1994) designa como valor acrescentado do som, ou seja, a capacidade dos elementos sonoros de ampliar e intensificar a perceção emocional das imagens e ações performativas. Neste contexto, a música não ilustra simplesmente o movimento, mas participa ativamente na criação de tensão e na transmissão dos estados internos da personagem. A relação entre movimento e som torna-se particularmente evidente na progressiva aceleração do ritmo sonoro, acompanhando a intensificação física e emocional da cena.

Ao longo da obra, cada secção apresenta uma identidade sonora própria, contribuindo para diferenciar os diversos momentos dramáticos. Em algumas situações, a música reforça o carácter lúdico e energético das ações, como acontece nas secções 'Sacos', 'Tabuleiros' ou 'Bolas'. Noutras, contribui para a construção de ambientes mais densos e reflexivos, como no 'Prólogo', na secção '*Hello*' ou nos momentos associados às preocupações e inseguranças da personagem. Esta diversidade sonora permite que a peça transite entre diferentes estados emocionais sem perder a coerência dramática do conjunto.

Segundo Bruno Duarte, a construção da componente musical não surgiu como um elemento posterior ao movimento, mas desenvolveu-se em diálogo com o processo coreográfico. Como refere o criador, "em quase todas as cenas criei a base da cena e depois fui experimentando várias músicas para perceber qual era o ritmo que era preciso para que a cena vivesse bem" (entrevista, fevereiro 11, 2025). Esta abordagem evidencia a importância da música enquanto ferramenta composicional, capaz de influenciar o ritmo, a dinâmica e a qualidade do movimento desenvolvido pelos intérpretes.

Para além da música, a voz-off assume um papel determinante na construção da narrativa. Através da figura do narrador, o público acompanha os pensamentos,

preocupações e descobertas de Ari, estabelecendo uma ligação mais direta com o universo da personagem. Esta estratégia revela-se particularmente relevante considerando o público-alvo da obra. Conforme explica Bruno Duarte, a introdução do narrador surgiu da necessidade de criar um elemento de ligação que facilitasse o acompanhamento da história por parte das crianças mais novas, permitindo-lhes compreender mais facilmente o percurso narrativo da peça (entrevista, fevereiro 11, 2025).

A voz-off funciona simultaneamente como guia narrativo e elemento dramatúrgico. Segundo Pavis (1999), a coexistência de diferentes sistemas de significação: palavra, imagem, movimento e som, permite a construção de múltiplos níveis de leitura dentro da performance, enriquecendo a experiência do espectador e ampliando as possibilidades de interpretação da obra. Para além de contextualizar determinadas ações e transições, permite aceder a dimensões internas da personagem que dificilmente seriam comunicadas apenas através do movimento. Questões relacionadas com a ansiedade, o crescimento, o consumismo, a pressão social ou a preocupação com o futuro são introduzidas através do texto narrado, contribuindo para a construção de múltiplas camadas de significado. A articulação entre palavra, movimento e imagem possibilita uma leitura mais acessível dos temas abordados sem comprometer a complexidade conceptual da obra. Tal como observa Xavier (2017), a construção dramatúrgica em dança contemporânea resulta frequentemente da articulação entre diferentes materiais performativos, permitindo que o significado emergja da relação estabelecida entre movimento, imagem, espaço, som e interpretação.

Para além da sua função narrativa, a voz-off assume um papel estruturante na organização dramatúrgica da obra. Através das intervenções do narrador, as diferentes secções que compõem a peça são articuladas num percurso coerente, permitindo ao público acompanhar a progressiva acumulação de preocupações, dúvidas e conflitos vividos por Ari. Questões relacionadas com a escola, as mudanças, a construção da identidade, o consumismo, a pressão social ou as preocupações ambientais surgem como fragmentos de uma mesma experiência emocional, sendo o narrador o elemento responsável por estabelecer continuidade entre estes diferentes universos temáticos. Neste sentido, a voz-off funciona como um verdadeiro fio condutor da narrativa, contribuindo para a unidade dramatúrgica da obra e para a construção de uma progressão emocional perceptível ao longo do espetáculo.

A importância deste recurso revela-se particularmente significativa tendo em conta o público-alvo da peça. Embora *Quimera* aborde temas complexos relacionados com a saúde mental e os desafios do crescimento, a presença do narrador permite criar uma ponte entre

a dimensão simbólica da linguagem coreográfica e a compreensão do público infantojuvenil. Conforme refere Bruno Duarte:

Eu não gosto muito de espetáculos super infantis, ou seja, infantilizados, não infantis. Mas acho que, sendo um espetáculo infanto-juvenil, vamos ter público com três ou quatro anos e, para prender essas crianças, enquanto as mais velhas ou os jovens conseguem acompanhar um espetáculo sem voz, as mais pequenas precisam de algum elo com que consigam identificar-se mais rapidamente. Daí eu ter escolhido ter esta narrativa e este narrador para conseguirem seguir mais facilmente e acompanhar a história. (Duarte, entrevista, fevereiro 11, 2025)

Esta perspetiva evidencia que a inclusão do narrador não surgiu apenas como uma escolha estética ou narrativa, mas também como uma estratégia de mediação entre a complexidade temática da obra e a diversidade etária do público. A voz-off permite que diferentes camadas de espectadores acedam ao espetáculo de formas distintas, oferecendo um suporte narrativo às crianças mais novas sem comprometer a riqueza simbólica da criação.

Paralelamente, a narração contribui para aprofundar a construção da personagem principal, oferecendo acesso a pensamentos, dúvidas e emoções que dificilmente poderiam ser comunicados apenas através do movimento. Em vez de descrever diretamente os estados emocionais de Ari, o texto recorre frequentemente a imagens metafóricas e poéticas que ampliam a dimensão simbólica da obra. Expressões como “Ari sentia-se um pequeno universo, cheio de galáxias em colisão”, “Dentro de ti há muitos mundos, Ari” ou “Dentro de ti há espaço para o mundo. Só tens de o carregar devagar” transformam experiências internas complexas em imagens acessíveis e evocativas, permitindo diferentes níveis de interpretação por parte do público. Através desta linguagem imagética, a voz-off não apenas explica a ação, mas contribui ativamente para a construção do universo poético da peça.

Esta utilização da palavra aproxima-se das perspetivas defendidas por Chion (1994), segundo as quais a combinação entre som, voz e imagem produz significados que ultrapassam aquilo que cada elemento comunica isoladamente. Em *Quimera*, a voz-off não funciona como mero comentário exterior à ação, mas como uma camada dramatúrgica integrada na experiência performativa, influenciando a forma como os acontecimentos são percecionados e interpretados pelo espectador.

Deste modo, o narrador assume uma função que ultrapassa a condução narrativa. Através da sua presença constante ao longo da obra, torna-se mediador entre o universo interior da personagem, a linguagem simbólica da coreografia e a experiência do público,

contribuindo de forma decisiva para a clareza dramática, a acessibilidade dos temas abordados e a construção da identidade artística da peça.

Enquanto intérprete, a componente sonora revelou-se uma ferramenta fundamental para a construção da interpretação. A música influenciava diretamente a qualidade do movimento, o ritmo das ações e a intensidade de cada secção. Segundo Foster (2011), a experiência performativa em dança constrói-se através da articulação entre diferentes estímulos sensoriais e corporais, sendo o som um dos elementos capazes de influenciar a percepção do movimento e a qualidade da presença cénica. Em diversos momentos, a relação com o som permitia encontrar estados corporais específicos, servindo como suporte para a construção das intenções dramáticas da personagem e das diferentes entidades presentes em cena.

Da mesma forma, a voz-off funcionava como um importante elemento de apoio interpretativo. Ao fornecer informação sobre os pensamentos e emoções de Ari, permitia compreender de forma mais clara o contexto de cada situação e aprofundar a intenção das ações desenvolvidas em palco. Esta relação entre texto narrado e interpretação revelou-se particularmente importante em secções onde os conteúdos emocionais assumiam maior protagonismo, contribuindo para uma construção mais consistente da presença cénica e da comunicação com o público.

Deste modo, a música e o som constituem elementos centrais na estrutura de *Quimera*, desempenhando funções que ultrapassam o mero acompanhamento da ação. Nesta perspetiva, o desenho sonoro aproxima-se daquilo que Lehmann (2006) identifica como uma dramaturgia sensorial, na qual os diferentes elementos da cena participam ativamente na produção da experiência performativa. Através da criação de atmosferas, da organização dramática e da construção de significado, estes elementos contribuem ativamente para a experiência do espectador e para o trabalho interpretativo dos bailarinos, reforçando a relação entre movimento e narrativa que atravessa toda a obra.

Capítulo VI | Reflexão sobre o Papel do Intérprete na Criação Coreográfica

6.1 Contribuição do Intérprete para a Peça

Ao longo do processo de criação de *Quimera*, tornou-se evidente que o papel do intérprete ultrapassou largamente a função tradicional de execução de material previamente definido pelo coreógrafo. Embora a direção artística e a visão global da obra tenham sido conduzidas por Bruno Duarte, os intérpretes assumiram um papel ativo na pesquisa, experimentação, desenvolvimento e transformação dos materiais coreográficos, contribuindo de forma significativa para a construção da peça.

A criação desenvolveu-se através de uma metodologia colaborativa, onde a improvisação, a exploração de objetos cénicos e a partilha de propostas constituíram ferramentas fundamentais de trabalho. Em diversos momentos do processo, os intérpretes foram convidados a gerar material de movimento a partir de estímulos específicos, imagens, temas ou objetos, participando diretamente na construção do vocabulário coreográfico da obra. Esta abordagem permitiu que as experiências, sensibilidades e singularidades de cada intérprete fossem incorporadas no processo criativo, enriquecendo a diversidade e a complexidade do material produzido.

A importância desta participação é reconhecida pelo próprio criador. Segundo Bruno Duarte, “toda esta peça, na verdade, tem muito daquilo que os intérpretes dão” (entrevista, fevereiro 11, 2025). Esta perspetiva confirma a relevância do contributo dos intérpretes não apenas enquanto executantes, mas enquanto colaboradores ativos na construção da obra.

Um dos exemplos mais evidentes desta dinâmica colaborativa ocorreu durante o desenvolvimento da secção ‘Ditadores’. Conforme relatado por Bruno Duarte, a ideia inicial para esta cena sofreu alterações a partir de propostas apresentadas pelos intérpretes durante o processo de criação, demonstrando como o material gerado em estúdio influenciou diretamente decisões dramáticas e composicionais. Situações semelhantes verificaram-se noutras secções da peça, onde sugestões de movimento, soluções espaciais ou formas de interação com os objetos foram sendo integradas e transformadas ao longo dos ensaios.

Para além da criação de material, os intérpretes desempenharam igualmente um papel determinante na concretização cénica da obra. A natureza simbólica de *Quimera* exigia que cada um contribuísse para a construção de entidades, atmosferas e imagens coletivas que não dependiam exclusivamente da técnica de execução, mas também da capacidade interpretativa e da qualidade da presença em cena. Neste contexto, a individualidade de

cada intérprete não era anulada em favor da uniformidade, mas integrada como parte da identidade da própria peça.

A observação e participação neste processo permitiram compreender que a criação coreográfica contemporânea se constrói frequentemente através de relações de troca e negociação entre criador e intérpretes. Esta experiência encontra correspondência nas perspectivas defendidas por Butterworth (2009), que identifica diferentes níveis de participação dos intérpretes nos processos de criação coreográfica contemporânea. Em *Quimera*, a contribuição dos intérpretes revelou-se fundamental não só para a geração de movimento, mas também para a construção de significado, para o desenvolvimento da dramaturgia e para a consolidação da identidade artística da obra. O intérprete assume, assim, nesta peça, uma posição que se aproxima da co-autoria, participando ativamente na transformação de ideias abstratas em experiência performativa e contribuindo para a construção da identidade artística da obra. A sua participação não se limita à execução do movimento, mas estende-se à produção de significado, à experimentação de soluções coreográficas e à materialização cénica das intenções dramáticas propostas pelo criador.

Conclusão

A realização deste estágio na Companhia de Dança de Almada permitiu uma reflexão aprofundada sobre o papel do intérprete nos processos de criação coreográfica contemporânea, constituindo uma oportunidade de aprendizagem artística, técnica e humana particularmente relevante para o meu percurso profissional. Através da participação no processo de criação e apresentação da obra *Quimera*, foi possível observar, experienciar e analisar diferentes dimensões do trabalho interpretativo, compreendendo de forma mais clara a complexidade das relações estabelecidas entre criador, intérpretes, movimento, dramaturgia e público.

Ao longo deste relatório procurou-se demonstrar que o intérprete contemporâneo ocupa uma posição que ultrapassa largamente a função tradicional de executante. A observação do processo criativo e a participação direta em diferentes momentos da obra evidenciaram que os intérpretes contribuem ativamente para a construção do material coreográfico, para a definição de significados e para a concretização da identidade artística da peça. Em *Quimera*, a improvisação, a exploração de objetos cénicos, a partilha de propostas e a constante adaptação do material revelaram a importância da colaboração enquanto elemento estruturante do processo criativo.

A análise realizada permitiu igualmente compreender que a interpretação em dança contemporânea envolve uma articulação permanente entre dimensão física, emocional e conceptual. Ao longo do estágio, tornou-se evidente que a construção da presença cénica não depende apenas da execução técnica do movimento, mas também da capacidade de atribuir intenção, significado e coerência dramática às ações realizadas em palco. Esta compreensão revelou-se particularmente importante nas diferentes secções analisadas, onde a interpretação exigia a mobilização de estratégias distintas, adaptadas às especificidades de cada contexto performativo.

Do ponto de vista pessoal e profissional, esta experiência permitiu consolidar competências de observação, adaptação, análise crítica e trabalho colaborativo. A realização deste estágio constituiu uma oportunidade particularmente significativa para o meu desenvolvimento enquanto intérprete, permitindo-me aprofundar competências artísticas, técnicas e reflexivas num contexto profissional de criação coreográfica contemporânea. Para além da participação na construção e apresentação da obra *Quimera*, esta experiência proporcionou-me um contacto próximo com diferentes metodologias de criação, com a dinâmica de trabalho de uma companhia profissional e com os desafios inerentes à integração num processo artístico em curso.

Um dos aspetos mais marcantes deste percurso foi a possibilidade de observar e compreender a criação coreográfica a partir de diferentes perspetivas. Durante uma parte significativa do estágio, o meu papel centrou-se na observação dos ensaios, na documentação do processo e na análise das decisões tomadas pelo criador e pelos intérpretes. Posteriormente, a integração progressiva em diferentes secções da obra permitiu-me experienciar o mesmo processo a partir do lugar do intérprete. Esta alternância entre observação e participação revelou-se particularmente enriquecedora, permitindo-me desenvolver uma compreensão mais abrangente da relação entre criação, composição e interpretação.

A integração num processo criativo já em desenvolvimento constituiu um desafio exigente, mas simultaneamente enriquecedor, obrigando ao desenvolvimento de uma postura autónoma e reflexiva perante o trabalho artístico. Ao contrário de situações em que o intérprete acompanha a construção da obra desde o primeiro momento, foi necessário integrar materiais já existentes, compreender rapidamente a lógica interna da peça e adaptar-me a dinâmicas de trabalho previamente estabelecidas. Este contexto exigiu capacidade de observação, flexibilidade, autonomia e uma disponibilidade constante para aprender e responder às necessidades do processo. Ao longo do estágio, estas exigências contribuíram significativamente para o desenvolvimento da minha capacidade de adaptação enquanto intérprete.

A experiência permitiu-me também aprofundar a minha relação com a dança contemporânea. Embora o meu percurso artístico tenha sido construído através de diferentes linguagens do movimento, incluindo o *ballet*, o contemporâneo, os *streetstyles*, a dança comercial e a *performance*, a participação em *Quimera* possibilitou um contacto aprofundado com processos de criação centrados na pesquisa, na experimentação e na construção colaborativa de significado. Esta vivência: o contacto com a linguagem artística desenvolvida por Bruno Duarte e com o contexto profissional da Companhia de Dança de Almada reforçou o meu interesse pela criação contemporânea e permitiu-me reconhecer novas possibilidades de exploração artística dentro da minha própria prática.

Para além do seu impacto no contexto específico da dança contemporânea, esta experiência revelou-se igualmente significativa para o desenvolvimento da minha prática profissional em diferentes áreas da dança. As competências adquiridas ao longo do estágio, nomeadamente a capacidade de observação crítica, a análise do movimento, a adaptação a processos criativos distintos, a consciência dramaturgica e a valorização do intérprete enquanto agente criativo, constituem ferramentas que reconheço como relevantes em múltiplos contextos performativos. Enquanto intérprete, coreógrafa e professora, considero

que esta experiência contribuiu para aprofundar a minha forma de pensar o movimento, de construir propostas artísticas e de orientar processos criativos com outros intérpretes e alunos. Independentemente da linguagem de movimento ou do contexto em que venha a desenvolver a minha atividade profissional, levo deste estágio uma compreensão mais ampla da relação entre criação, interpretação e colaboração, que continuará a influenciar o meu percurso artístico futuro.

Este estágio confirmou a relevância do intérprete enquanto agente criativo e colaborador ativo nos processos de criação coreográfica contemporânea. Mais do que executar movimento, o intérprete participa na construção de significado, na transformação de ideias em experiência performativa e na mediação entre a obra e o público. Assim, a participação em *Quimera* não constituiu apenas uma oportunidade de aprendizagem prática, mas também um momento de crescimento artístico e humano, contribuindo para uma compreensão mais profunda do papel do intérprete na criação contemporânea e para a construção da minha identidade enquanto artista.

Referências Bibliográficas

- Albright, A. C., & Gere, D. (Eds.). (2003). *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. Wesleyan University Press.
- Aronson, A. (2018). *The history and theory of environmental scenography*. Bloomsbury.
- Bales, M., & Netti-Fiol, R. (2008). *The body eclectic: Evolving practices in dance training*. University of Illinois Press.
- Bandura, A. (1977). *Social learning theory*. Prentice Hall.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in sneakers: Post-modern dance*. Wesleyan University Press.
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1988). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Burt, R. (1998). *Alien bodies: Representations of modernity, "race" and nation in early modern dance*. Routledge.
- Butterworth, J. (2009). *Too many cooks? A framework for dance making and devising*. In J. Butterworth & L. Wildschut (Eds.), *Contemporary choreography: A critical reader* (pp. 177–194). Routledge.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound on screen*. Columbia University Press.
- Companhia de Dança de Almada. Consultado de maio 2025 a junho 2026, em <https://www.cdanca-almada.pt/>
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2018). *The Sage handbook of qualitative research* (5th ed.). Sage.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2.^a ed.). Lisboa: Edições Colibri.
- Fernandes, J., & Xavier, M. (2024). *Modos de materializar a obra coreográfica: Um sistema de análise*. *Revista Capim Dourado: Diálogos em Extensão*, 7(3), 136–166. <https://doi.org/10.20873/WAYSOFMATER>

Foster, S. L. (1995). *Choreographing history*. Indiana University Press.

Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.

Hanna, J. L. (1988). *Dance, sex and gender: Signs of identity, dominance, defiance and desire*. University of Chicago Press.

Howard, P. (2009). *What is scenography?* Routledge.

Kozel, S. (2007). *Closer: Performance, Technologies, Phenomenology*. MIT Press.

Lavender, A. (2016). *Performance in the twenty-first century: Theatres of engagement*. Routledge.

Lehmann, H.-T. (2006). *Postdramatic theatre*. Routledge.

Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.

Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.

Lucas, J., & Lignelli, C. (2017). *Dança, música e dramaturgia: Plano de colaboração e dispositivo dramatúrgico*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, 7(1), 19–44. <https://doi.org/10.1590/2237-266063565>

Manning, E. (2013). *Always more than one: Individuation's dance*. Duke University Press.

Midgelow, V. (2007). *Reworking the ballet: Counter narratives and alternative bodies*. Routledge.

Neto, A. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). *Uma cartografia para o intérprete contemporâneo – Um lugar entre a formação e a criação coreográfica*. Revista Portuguesa de Educação Artística, 10(2).

Neto, A. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). *Um olhar sobre a criação coreográfica contemporânea no seu potencial educativo*. Convergências – Revista de Investigação e Ensino das Artes, 13(26), 191–201. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.26.25>

Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: Contact improvisation and American culture*. University of Wisconsin Press.

- Parviainen, J. (2002). *Bodily knowledge: Epistemological reflections on dance*. Dance Research Journal, 34(1), 11–26.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research & evaluation methods* (4th ed.). Sage.
- Pavis, P. (1999). *Dicionário de teatro*. Perspectiva.
- Preston-Dunlop, V. (1995). *Dance words*. Routledge
- Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of movement* (2nd ed). John Benjamins.
- Sklar, D. (2000). *Reprise: On dance ethnography*. Dance Research Journal, 32(1), 70–77.
- Smith-Autard, J. M. (2010). *Dance composition: A practical guide to creative success in dance making* (7th ed.). Methuen Drama.
- Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa.

Apêndices

Apêndice A

O vídeo integral da apresentação pública da obra *Quimera*, desenvolvida durante o estágio na Companhia de Dança de Almada, encontra-se disponível através do seguinte endereço eletrónico para consulta:

21 de fevereiro de 2025.

Apêndice B

Entrevista ao criador

Transcrição da entrevista

Data: 11 de fevereiro de 2025

Entrevistadora: Joana Lopes

Entrevistado: Bruno Duarte

Local: Companhia de Dança de Almada

Nota: A presente transcrição corresponde a uma versão editada da entrevista realizada ao coreógrafo Bruno Duarte. Foram efetuadas apenas pequenas correções de oralidade, pontuação e repetições, sem alteração do conteúdo ou do sentido das respostas.

Processo Criativo

Joana Lopes: Qual foi a principal inspiração para esta peça e como surgiu a ideia inicial?

Bruno Duarte: Fui convidado para criar um espetáculo infantojuvenil. O projeto já tinha sido apresentado há alguns anos e, desde então, comecei a ler vários livros infantis para perceber que temas me interessavam explorar. Foi nesse contexto que encontrei *A Big Bag of Worries*, de Virginia Ironside. A história chamou-me imediatamente a atenção por abordar a saúde mental, um tema que me interessa muito e que sinto diariamente através dos alunos com quem trabalho. Esse livro acabou por ser o principal ponto de partida para a criação do espetáculo.

Joana Lopes: Como descreves o teu processo de construção coreográfica? Preferes começar por uma ideia mais conceptual ou por material de movimento?

Bruno Duarte: Normalmente começo sempre pela ideia. Nas primeiras fases do processo gosto de propor improvisações e explorações, dando algumas diretrizes aos intérpretes para perceber aquilo que eles próprios propõem. Prefiro não começar logo por transmitir material coreográfico, porque isso limita bastante o processo. Gosto de perceber primeiro o que surge naturalmente a partir das propostas dos intérpretes.

Joana Lopes: De que forma o tema do cartão e esta estética relacionada com materiais recicláveis influenciaram as tuas escolhas coreográficas e visuais? Como surgiu esta ideia?

Bruno Duarte: A ideia inicial surgiu porque muitas vezes a ansiedade, o *stress* e as questões relacionadas com a saúde mental estão associadas a processos de mudança. As caixas simbolizam precisamente essas mudanças. Quando mudamos de casa, por exemplo, transportamos tudo em caixas. Foi a partir desta imagem que comecei a desenvolver o espetáculo.

Inicialmente, a minha intenção era utilizar apenas objetos insufláveis, mas, à medida que fui refletindo sobre o conceito, percebi que o cartão fazia muito mais sentido dentro desta ideia de mudança. A partir daí, o cartão começou praticamente a influenciar todo o restante processo criativo.

Joana Lopes: Qual é o papel do narrador em voz-off na construção da narrativa e de que forma contribui para a experiência do público?

Bruno Duarte: Nunca gostei muito de espetáculos excessivamente infantilizados, embora goste de criar para crianças. Este espetáculo destina-se a um público infantojuvenil, mas sabemos que teremos crianças muito pequenas, algumas com apenas três ou quatro anos.

Enquanto crianças mais velhas ou jovens conseguem acompanhar um espetáculo apenas através do movimento, as mais pequenas necessitam de um elemento que lhes permita seguir a história com maior facilidade. Foi precisamente por isso que decidi introduzir um narrador, funcionando como um elo de ligação que acompanha o público ao longo da narrativa.

Joana Lopes: Qual foi o maior desafio durante a criação desta obra?

Bruno Duarte: Curiosamente, o maior desafio teve mais a ver comigo do que propriamente com o processo criativo. Encontro-me numa fase da vida muito exigente, com muitas responsabilidades em simultâneo, e isso dificultou bastante a preparação prévia dos ensaios.

O mais difícil foi conseguir chegar ao estúdio já com uma ideia muito clara do que pretendia desenvolver em cada sessão, em vez de chegar e decidir tudo naquele momento.

Joana Lopes: Como foi desenvolvido o processo de pesquisa para trabalhar os temas abordados na peça?

Bruno Duarte: Acabou por ser um processo bastante natural. As preocupações que a personagem vive são também preocupações que todos nós experienciamos no dia a dia. Naturalmente fiz alguma pesquisa para perceber de que forma queria abordar cada tema, mas não senti necessidade de aprofundar demasiado porque são questões que também fazem parte da minha própria experiência.

Joana Lopes: Como encontraste um equilíbrio entre a narrativa e a fisicalidade do movimento?

Bruno Duarte: Gosto que aquilo que crio tenha sempre uma base conceptual. Não gosto de fazer movimento apenas por fazer coreografia e só depois tentar encaixar um significado. Prefiro que o movimento surja já relacionado com o tema que está a ser desenvolvido.

Não diria que os movimentos são ilustrativos, mas procuram estabelecer uma relação direta com o conceito que está a ser explorado. Por isso, a dimensão interpretativa acaba por surgir naturalmente associada ao próprio movimento.

Joana Lopes: Houve algum momento em que o processo criativo tomou um rumo inesperado? Se sim, como lidaste com isso?

Bruno Duarte: Sinceramente, não sinto que isso tenha acontecido. O processo foi bastante linear. Nunca tentei impor uma ideia fechada desde o início; preferi deixar que as coisas fossem surgindo gradualmente. Como o processo foi evoluindo de forma muito orgânica, não houve propriamente um momento de rutura ou uma mudança inesperada de direção.

Intérpretes, Personagens e Dramaturgia

Joana Lopes: Qual é a importância da contribuição dos intérpretes no desenvolvimento do movimento? Podes partilhar algum exemplo específico em que uma proposta dos bailarinos tenha influenciado uma secção da peça?

Bruno Duarte: Para mim, essa contribuição é muito importante. Houve uma altura em que gostava de coreografar tudo e sentia necessidade de controlar todos os movimentos. Hoje já não penso dessa forma. Acho que as peças ficam muito mais ricas quando todos contribuem para aquilo que está a acontecer.

Na verdade, toda esta peça tem muito daquilo que os intérpretes deram ao processo. Um exemplo muito claro aconteceu na secção 'Ditadores'. Inicialmente, essa cena iria começar apenas com todos os intérpretes a dançar. No entanto, o solo que a Inês criou acabou por me sugerir a ideia do ditador. Nem sequer era um solo pensado sobre ansiedade, mas os movimentos que ela apresentou despertaram-me essa associação. A partir daí surgiu toda a primeira parte dessa secção.

Joana Lopes: Que qualidades físicas ou expressivas procuraste destacar na construção da personagem Ari?

Bruno Duarte: Procurei sobretudo transmitir esta insegurança característica da infância e da adolescência. O Ari é uma personagem que parece estar constantemente à procura do seu lugar, sem saber muito bem onde pertence ou como deve estar no próprio corpo. Essa sensação de procura permanente e de insegurança foi aquilo que tentei construir.

Joana Lopes: Como é trabalhar com intérpretes que trazem as suas próprias sensibilidades e experiências para o movimento?

Bruno Duarte: Acho que isso é essencial. Muitas vezes imagino uma determinada ideia para colocar em prática e, quando a tento concretizar, simplesmente não funciona. Como estou muito preso à imagem que tenho na cabeça, torna-se difícil encontrar outra solução.

É precisamente aí que os intérpretes são fundamentais. Uma visão exterior ajuda muitas vezes a resolver problemas que, estando demasiado envolvidos na ideia inicial, deixamos de conseguir ver. Essa troca é extremamente importante.

Joana Lopes: Até que ponto os solos e as improvisações dos intérpretes influenciaram a coreografia final?

Bruno Duarte: Influenciaram totalmente. O exemplo da Inês é muito claro. Foi precisamente através do material que ela criou que surgiu toda a ideia para a secção 'Ditadores'. Esse é apenas um dos vários momentos em que as propostas dos intérpretes alteraram significativamente o rumo da criação.

Joana Lopes: Como abordas a relação entre a personalidade individual dos bailarinos e a necessidade de criar uma identidade visual e dramática coerente para a peça?

Bruno Duarte: Gosto muito de ver a personalidade dos bailarinos em cena. Acho que isso é visível ao longo do espetáculo. Existem poucos momentos em uníssono, mas mesmo nesses momentos considero interessante que cada intérprete execute o movimento de forma ligeiramente diferente.

Por exemplo, na secção 'Ditadores', apesar da estrutura coreográfica ser comum a todos, gosto de observar como cada um faz aquele material à sua maneira. Não me incomoda que essa personalidade transpareça; pelo contrário, considero que enriquece a entidade que cada intérprete constrói em palco.

Temáticas e Construção da Narrativa

Joana Lopes: Como caracterizas a personagem Ari e a sua evolução ao longo da peça?

Bruno Duarte: Desde o início procurei que o Ari fosse uma personagem o mais neutra possível, evitando que fosse demasiado associada ao universo masculino ou feminino. O objetivo era permitir que o maior número possível de crianças se identificasse com ela.

Ao longo da peça, o Ari vai construindo, quase sem se aperceber, um estado crescente de ansiedade e de *stress*. Essas preocupações vão-se acumulando até que, com ajuda, percebe que muitas das dificuldades que vive são universais e podem ser enfrentadas e resolvidas.

Joana Lopes: A peça utiliza metáforas como as caixas e as bolas para representar problemas e desafios. Como desenvolveste estas imagens e qual era a principal mensagem que pretendias transmitir?

Bruno Duarte: O meu objetivo foi aliviar um pouco o peso do tema. Sabia que estava a trabalhar uma questão muito sensível e precisava de encontrar uma forma de a apresentar às crianças de maneira acessível.

Foi por isso que recorri aos objetos. As bolas, por exemplo, representam problemas grandes, pesados e difíceis de transportar, mas continuam a ser objetos com os quais podemos brincar. Interessava-me precisamente transmitir essa ideia: mesmo aquilo que parece pesado pode ser enfrentado e transformado.

Joana Lopes: Como encontraste um equilíbrio entre momentos mais leves ou cómicos e temas tão complexos como a ansiedade, o consumismo ou a pressão social?

Bruno Duarte: Como já referi, nunca quis criar um espetáculo excessivamente infantilizado. Ao mesmo tempo, sabia que, se o espetáculo fosse permanentemente pesado e triste, as crianças desligariam facilmente.

Por isso procurei equilibrar essas duas dimensões: abordar temas importantes, mas através de uma linguagem suficientemente leve, dinâmica e divertida para manter o interesse e a atenção do público ao longo de toda a peça.

Joana Lopes: Como orientaste os intérpretes na construção da sua expressividade ao longo da criação?

Bruno Duarte: Normalmente, quando começo uma cena, deixo primeiro os intérpretes bastante livres. Como todos são diferentes e apresentam interpretações distintas, observo aquilo que cada um faz naturalmente.

Depois, à medida que o trabalho evolui, vou percebendo quais as propostas que melhor funcionam em cada momento e começo a orientar os restantes nesse sentido. Posso pensar que, numa determinada cena, faz mais sentido seguir o caminho que a Lúcia encontrou; noutra, talvez a proposta da Mariana seja mais interessante. Vou construindo essa direção a partir daquilo que observo no trabalho de cada um.

Joana Lopes: A cena do espelho utiliza um boneco manipulável como metáfora das transformações corporais. Qual foi o maior desafio na construção desta secção?

Bruno Duarte: Essa cena sofreu alterações muito significativas durante o processo. Inicialmente, a ideia era que os intérpretes construíssem um corpo coletivo que se deformava atrás do Ari. No entanto, comecei a perceber que essa imagem não era lida pelo público da forma que eu pretendia. Em vez de um corpo deformado, parecia surgir uma espécie de monstro ou uma entidade completamente diferente.

Foi por isso que surgiu a ideia de introduzir o boneco. Nesse caso, o movimento nasceu muito mais das possibilidades oferecidas pelo próprio objeto do que o contrário.

Elementos Cénicos, Música e Reflexão Final

Joana Lopes: Qual foi o impacto dos adereços, da cenografia e dos figurinos na composição coreográfica?

Bruno Duarte: Tiveram um impacto muito significativo. Sobretudo nas secções das caixas, dos sacos e do colchão, o movimento foi inteiramente criado a partir do objeto. Ou seja, o objeto existia antes da cena e foi ele que determinou as possibilidades de movimento. A coreografia nasceu daquilo que cada objeto permitia fazer e das suas características específicas.

Joana Lopes: Então os objetos, como as bolas, os sacos, as caixas e os tabuleiros, influenciaram diretamente a criação do movimento?

Bruno Duarte: Sim, completamente. O processo começou sempre pelo objeto. Mesmo no caso dos tabuleiros, que surgiram mais tarde, o trabalho foi desenvolvido sempre a partir das possibilidades oferecidas pelo próprio objeto.

Joana Lopes: Como foi pensada a relação entre a música, o desenho sonoro e o movimento?

Bruno Duarte: Com exceção da música utilizada na secção final dos sacos, que já tinha escolhido desde o início, o processo foi quase sempre o mesmo. Primeiro criava uma base para cada cena e só depois experimentava diferentes músicas para perceber qual funcionava melhor.

Procurava encontrar o ritmo de que cada cena precisava para "viver" e também o ambiente adequado. Em alguns momentos experimentei muitas músicas diferentes até perceber qual era aquela que realmente fazia sentido. Depois continuava a pesquisa dentro desse ambiente e desse ritmo.

Também gosto muito de acrescentar pequenos efeitos sonoros porque considero que ajudam a captar a atenção das crianças. No entanto, procurei encontrar um equilíbrio para que esses sons enriquecessem a experiência sem se tornarem excessivos.

Reflexão Final

Joana Lopes: Como situas esta peça no teu percurso enquanto coreógrafo?

Bruno Duarte: Comparo muito esta peça com *Fobos*, uma criação anterior que fiz para a Companhia e de que gosto particularmente. Foi uma peça que circulou bastante e foi muito bem recebida.

Durante todo este processo pensei muitas vezes nisso. O meu objetivo era conseguir criar uma obra que tivesse um impacto semelhante, que fosse suficientemente clara, envolvente

e comunicativa. Neste momento ainda não sei como será recebida, mas espero que consiga alcançar um percurso semelhante.

Joana Lopes: Como vês a importância do processo colaborativo e experimental na criação contemporânea, particularmente na formação dos intérpretes?

Bruno Duarte: Muitas vezes o processo colaborativo é entendido apenas como uma forma de alimentar o coreógrafo com novas ideias. No entanto, considero que o benefício é mútuo.

Quando um intérprete participa na criação, aprende também como o seu próprio material pode ser transformado, desenvolvido ou reinterpretado. Eu próprio, enquanto intérprete, aprendo muito quando proponho material a um coreógrafo e observo aquilo que ele faz com essas ideias. Essa experiência influencia inevitavelmente a forma como, mais tarde, volto a criar ou a improvisar.

Por isso considero que o processo colaborativo é extremamente importante para todas as pessoas envolvidas.

Joana Lopes: O que esperas que o público leve consigo depois de assistir ao espetáculo?

Bruno Duarte: Gostava, antes de mais, que as pessoas saíssem felizes e bem-dispostas, porque esse também é um dos objetivos do espetáculo.

Mas espero igualmente que saiam a refletir sobre as suas escolhas do dia a dia, sobre a forma como lidam com as próprias preocupações e também sobre a maneira como olham para as escolhas e as dificuldades dos outros.

Joana Lopes: Que conselhos darias a jovens bailarinos e criadores relativamente aos processos de investigação e criação coreográfica?

Bruno Duarte: Uma das coisas que mais me ajuda é ver diferentes formas de arte. Curiosamente, a dança nem sempre é aquilo que mais me inspira, porque quando vou ver dança acabo por olhar para ela de uma perspetiva muito profissional.

Gosto muito de ir ao teatro, ver cinema ou contactar com linguagens artísticas que me obriguem a sair do meu ponto de vista habitual. Acho que isso ajuda muito a abrir horizontes e a alimentar o processo criativo.

Joana Lopes: Muito obrigada, Bruno.

Bruno Duarte: Obrigado eu.

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA
Instituto Politécnico de Lisboa

CONSENTIMENTO LIVRE, ESCLARECIDO E INFORMADO

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

Responsável pela investigação

Joana Lopes

Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais – Especialização em Interpretação

Escola Superior de Dança – Instituto Politécnico de Lisboa

Declaração de Consentimento

Eu, **Bruno Duarte**, declaro que fui devidamente informado sobre os objetivos da investigação desenvolvida por **Joana Lopes**, no âmbito do Relatório de Estágio do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais – Especialização em Interpretação, da Escola Superior de Dança.

Compreendo que a entrevista realizada no dia **11 de fevereiro de 2025** será utilizada exclusivamente para fins académicos, integrando o respetivo relatório de estágio, podendo ser citada, parcialmente transcrita ao longo do texto e incluída integralmente nos apêndices do documento.

Declaro que:

- Fui informado sobre os objetivos da investigação;
- Compreendo a finalidade da utilização da entrevista;
- Autorizo a gravação, transcrição e utilização das minhas respostas para fins exclusivamente académicos;
- Autorizo a identificação do meu nome enquanto entrevistado, na qualidade de criador da obra em análise;

- Compreendo que a informação recolhida será utilizada apenas no contexto da presente investigação académica.

Declaro ainda que li e compreendi o presente documento e que tive oportunidade de esclarecer todas as dúvidas relativas à utilização da entrevista.

A presente autorização é concedida de forma livre, esclarecida e informada, sem qualquer tipo de coação.

Entrevistado

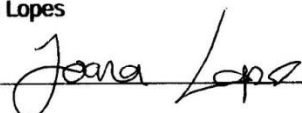
Nome: Bruno Duarte

Assinatura:  _____

Data: 02 / 07 / 2026

Responsável pela investigação

Nome: Joana Lopes

Assinatura:  _____

Data: 02 / 07 / 2026

Apêndice C

Registo fotográfico do processo criativo (fotografias autorais)



Figura 1. Registo das primeiras experiências com o colchão, captado a 2 de dezembro de 2024.



Figura 2. Registo das primeiras experiências com os sacos, captado a 3 de dezembro de 2024.



Figura 3. Registo de experiências com as bolas de pilates, captado a 9 de dezembro de 2024.



Figura 4. Registo de experiências com as bolas de pilates, captado a 9 de dezembro de 2024.



Figura 5. Registo de experiências com o figurino de Ari, captado a 6 de janeiro de 2025.

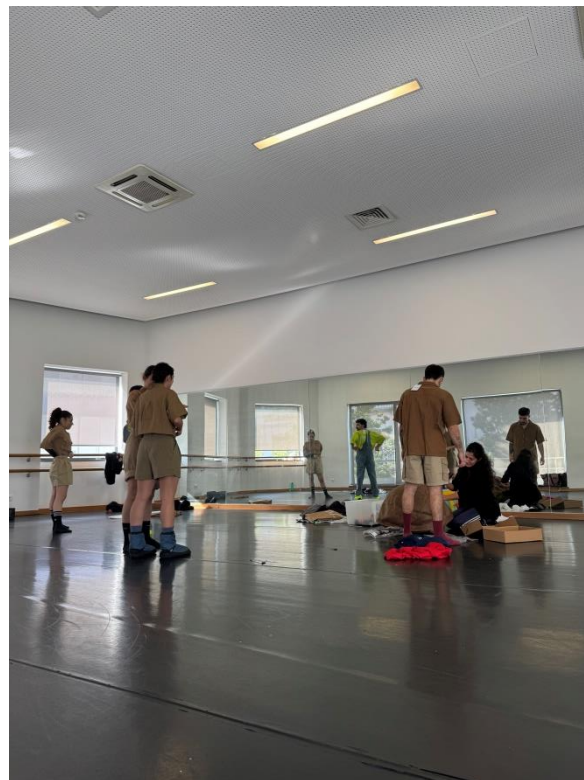


Figura 6. Registo dos intérpretes a experimentarem os figurinos, captado a 6 de janeiro de 2025.



Figura 7. Registo de testes com o colchão, captado a 8 de janeiro de 2025.

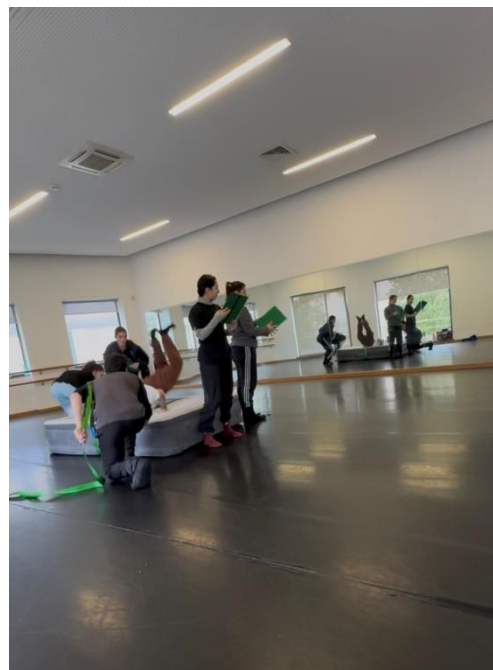


Figura 8. Registo de ensaio com o colchão, captado a 8 de janeiro de 2025.



Figura 9. Registo de exploração com o colchão, captado a 9 de janeiro de 2025.



Figura 10. Registo do meu primeiro contacto com as caixas, captado a 10 de janeiro de 2025.



Figura 11. Registo do meu primeiro contacto com as caixas, captado a 10 de janeiro de 2025.



Figura 12. Registo do meu primeiro contacto com as caixas, captado a 10 de janeiro de 2025.



Figura 13. Registo do processo de exploração do boneco, captado a 21 de janeiro de 2025.



Figura 14. Registo do processo de exploração do boneco, captado a 21 de janeiro de 2025.



Figura 15. Registo em contexto de ensaio da secção 'Colchão', captado a 18 de fevereiro de 2025.



Figura 16. Registo em contexto de ensaio da secção 'Colchão', captado a 18 de fevereiro de 2025.

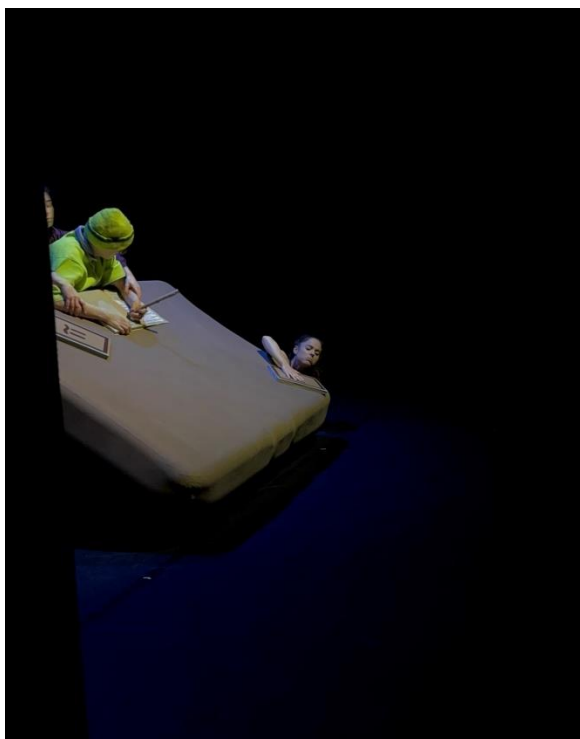


Figura 17. Registos do ensaio geral, captado a 19 de fevereiro de 2025.



Figura 18. Registos do ensaio geral, captado a 19 de fevereiro de 2025.



Figura 19. Registos do ensaio geral, captado a 19 de fevereiro de 2025.



Figura 20. Registos do ensaio geral, captado a 19 de fevereiro de 2025.



Figura 21. Registo do meu figurino, captado a 20 de fevereiro de 2025.

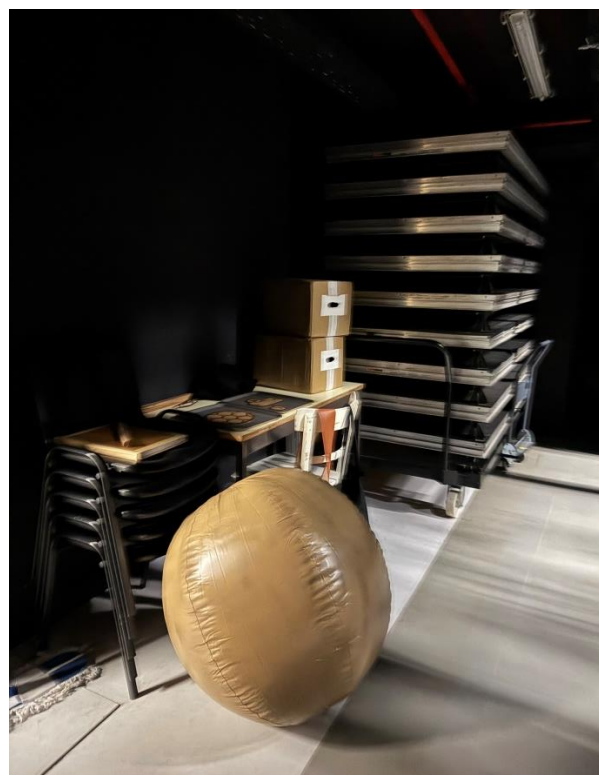


Figura 22. Registo do backstage preparado para espetáculo, captado a 21 de fevereiro de 2025.

Anexos

Anexo A

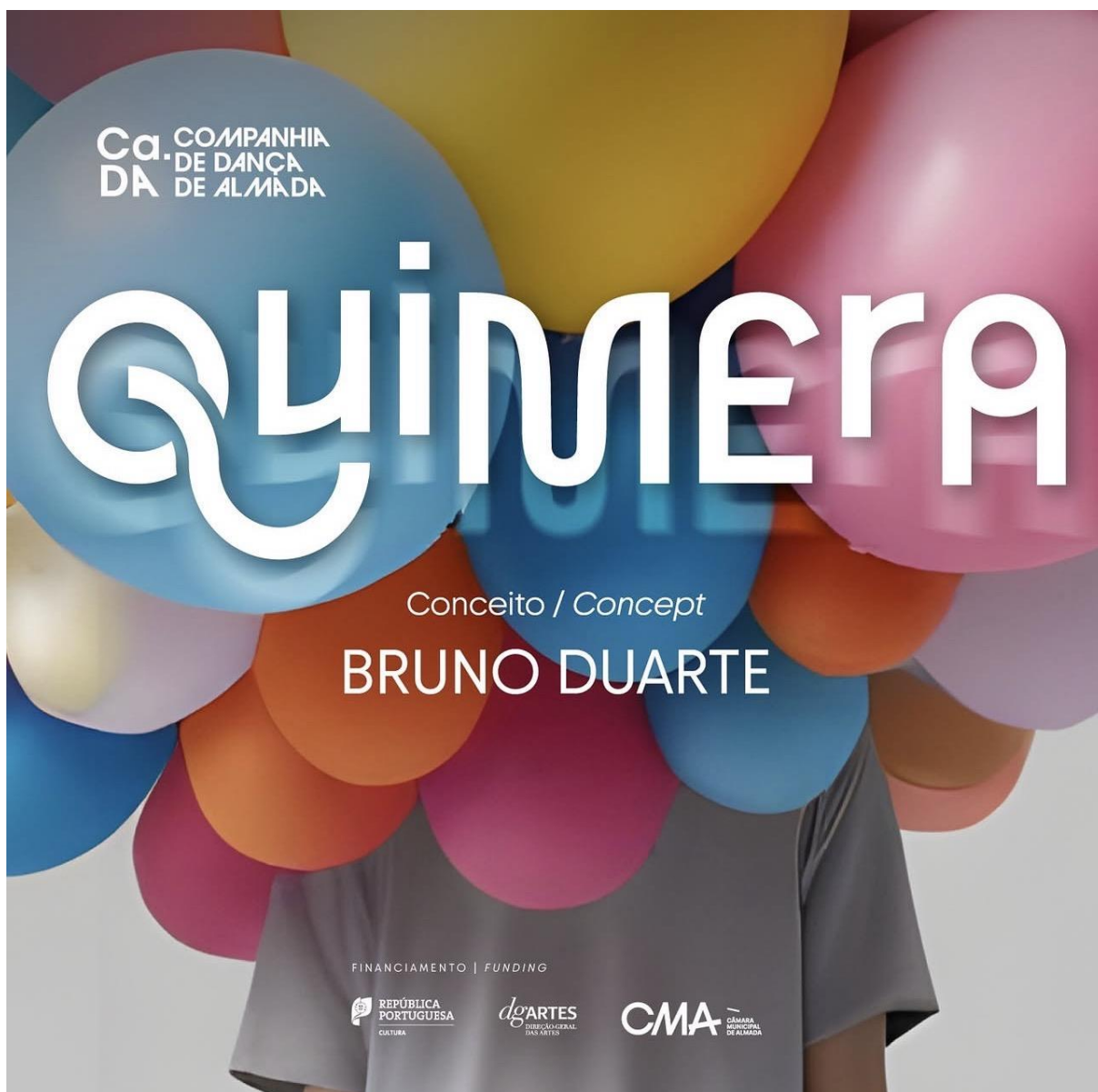


Figura 23. Cartaz da Peça Quimera 2025.

Anexo B

Ficha Artística e Técnica

Conceito, figurinos e composição musical: Bruno Duarte

Cocriação e interpretação: Bruno Duarte, Inês Barros, Lúcia Salgueiro, Mariana Romão, Raquel Tavares e Vítor Afonso (equipa artística da Companhia de Dança de Almada); Filipa Pereira (estágio extracurricular)

Participação especial: Joana Lopes (estágio curricular)

Desenho de luz: Stageplot

Narração: Luís Malaquias

Direção de ensaios: Maria João Lopes

Agradecimentos: Inês Costa, Maria Lopes, Miguel Mendes, Rosa Figueiredo e Violeta Gonçalves

Anexo C

Sinopse

Na cabeça de Ari, cada preocupação tem forma, peso e volume. Objetos invisíveis para o mundo, mas esmagadores para quem os carrega. Com o tempo, a coleção destes pensamentos inquietos torna-se uma coroa, um imenso quebra-cabeças. "Quimera" é a história de uma luta silenciosa, travada por dentro, onde cada fragmento carrega a memória das perguntas que Ari e tantos outros fazem sobre o futuro, a justiça e o que significa crescer. Inspirado por conversas reais com crianças e jovens, este espetáculo ergue-se como um ato de resistência e partilha. Afinal, desmanchar uma quimera é um trabalho que nunca se faz sozinho.

Anexo D

Registo fotográfico da obra



Figura 24. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 25. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 26. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet

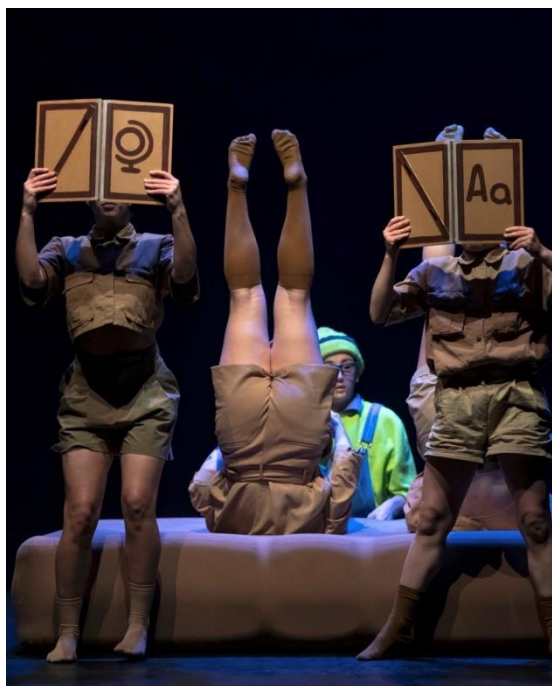


Figura 27. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 28. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 29. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet

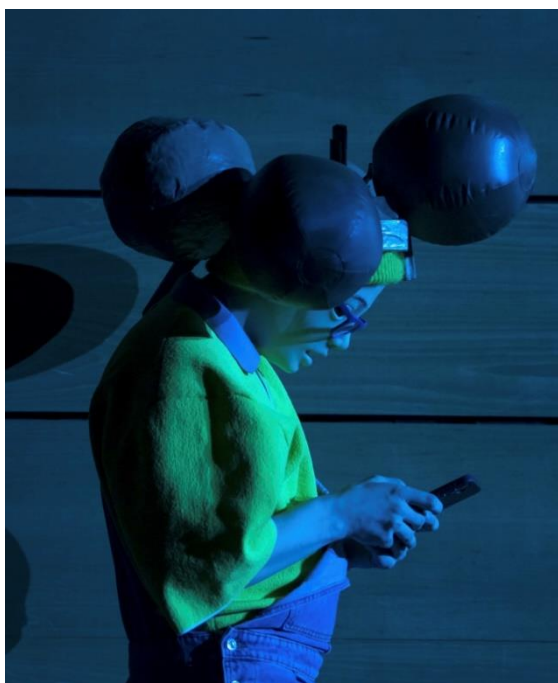


Figura 30. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 31. Fotografia de Hugo David,
Publicada na Internet



Figura 32. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 33. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 34. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 35. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 36. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 37. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 38. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet



Figura 39. Fotografia de Hrant Khachtryan, Publicada na Internet