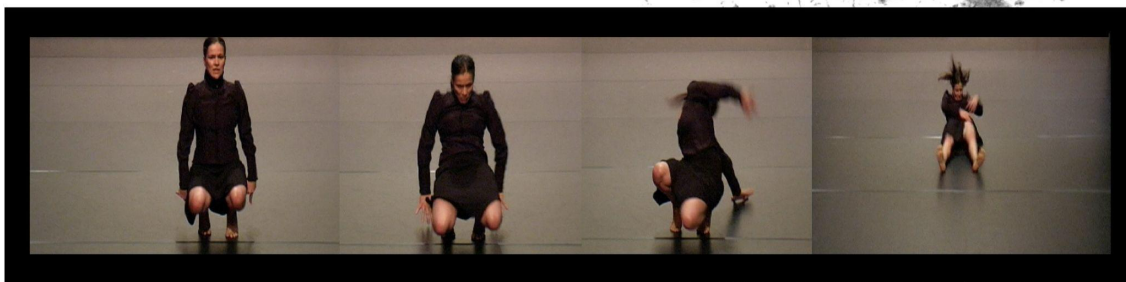


INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
Escola Superior de Dança

COREOGRAFIA COMO PAISAGEM-EM-AÇÃO

Da relação com o espaço, enquanto bailarina, à construção de espaço,
enquanto coreógrafa



Trabalho de natureza profissional na área de Dança, elaborado com o objectivo de obter o Título de Especialista, conforme estabelecido pelo Decreto-Lei n.º 206/2009, de 31 de Agosto, com as alterações introduzidas pelo Decreto-Lei n.º 27/2021

Maria Ramos de Barros

Julho 2023

Júri

Presidente:

Professora Doutora Maria José Fazenda

Presidente do Conselho de Representantes da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, por delegação de competências do Presidente do Instituto Politécnico de Lisboa

Dois vogais, profissionais de reconhecido mérito na área para que são requeridas as provas:

- Criadora, Performer, Investigadora Doutora Ana Trincão (Arguente)

Indicada pelo Conselho Técnico-Científico da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa

- Coreógrafo, Performer, Professor e Investigador João Fiadeiro (Arguente)

Indicado pelo Conselho Técnico-Científico da Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa

Três vogais, professores, investigadores e especialistas de reconhecido mérito, docentes em áreas do conhecimento para que são requeridas as provas:

- Professora Doutora Cláudia Marisa Silva de Oliveira

Professora Coordenadora na Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo do Instituto Politécnico do Porto

- Professora Doutora Marisa Daniela Fernandes Barroso (Arguente)

Professora Adjunta na Escola Superior de Educação e Ciências Sociais do Instituto Politécnico de Leiria

- Professor, Performer, Bailarino Peter Michael Dietz (Arguente)

Professor Adjunto Convidado na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa



Figura 1. Imagens de divulgação do solo *7pm/Rumour*, de Maria Ramos. Fotografia © David Costa, 2006

Dear Maria,

I like the pictures of you in the snow – black and white a good place for body-work.

I liked the bit in the dance where you balance on your feet with small spasms.

Antony Gormley

Nota. Em Janeiro de 2006, estabeleci uma correspondência pessoal com o escultor Antony Gormley, expondo o meu interesse pelo seu trabalho e destacando os pontos de contacto que considerava existirem entre coreografia e o seu modo de pensar escultura. Nesse contacto, enviei-lhe uma carta acompanhada de um vídeo do ensaio do meu solo *7pm/Rumour*, antes da sua apresentação no CCB-BoxNova. A resposta de Gormley refere-se directamente à carta e ao vídeo enviados.

Agradecimentos

À Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa e à Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria, onde exerço a minha actividade docente, assim como aos colegas e comissões de curso destas escolas, agradeço pelo acolhimento.

À bibliotecária do Centro de Documentação da ESD, Dora Matta e Silva, pelas revisões do CV e apoio com bibliografia, e às colegas Prof.^a Sylvia Rijmer e Prof.^a Madalena Xavier pela troca de impressões relacionadas com o CV e com o trabalho.

Às pessoas que me trouxeram para o ensino da Dança, mesmo sem o saberem: o coreógrafo/director Angus Balbernie, que me foi passando o testemunho no contexto das suas produções coreográficas, a Coordenadora do Conservatório do Funchal, Prof. Vanessa Fernandes, que em 2009 me convidou para leccionar e criar duas peças para os alunos do conservatório, e a então Directora do Forum Dança, Cristina Santos, que em 2012 me convidou para dar aulas regulares no Forum Dança.

Aos meus alunos e alunas da ESD, ESAD.CR e Forum Dança, bem como a todos os que participaram nos workshops desenvolvidos no âmbito dos projetos coreográficos referidos neste trabalho. Aos estudantes do Laboratório Coreográfico, que de forma indirecta acompanharam este trabalho de escrita através da contínua materialização da minha pesquisa coreográfica em estúdio e dos diálogos que se geraram a partir das aulas, numa troca muito enriquecedora.

Aos coreógrafos/as e co-bailarinos/as com quem trabalhei enquanto bailarina.

Às bailarinas e bailarinos, designer de luz, artistas plásticos, músicos e técnicos com quem desenvolvi os trabalhos coreográficos que analiso nesta reflexão.

Ao coreógrafo Angus Balbernie e à coreógrafa Clara Andermatt pela consultoria artística. Ao coreógrafo Jonathan Burrows, pela disponibilidade para conversar sobre o seu processo de

criação, e por me ter concedido uma entrevista durante o festival de dança de Berlim *Tanz im August*, em 2007, realizada no âmbito da minha investigação de mestrado.

Ao escultor Antony Gormley, com quem tive a oportunidade de trocar correspondência sobre Corpo e Espaço no contexto de Escultura e Dança durante o processo coreográfico do solo *7pm/Rumour* e com quem tive o prazer de conversar ao vivo na sua exposição a solo - *Blind Light* na *Hayward Gallery*, em Londres, que visitei em Julho de 2007 no âmbito da unidade curricular de ‘Estudos Independentes’ do mestrado em Coreografia da ArtEZ.

Ao David, que me ajudou a manter a rotina de escrita, mesmo quando a actividade pedagógica se mostrava cheia como a maré.

Resumo

Neste trabalho traça-se o percurso de Maria Ramos como bailarina e coreógrafa, dando-se relevância às práticas e metodologias utilizadas pela autora na criação das suas peças coreográficas, tendo por base os trabalhos *7pm/Rumour* e *Something Still Uncaptured*. Inspirada pelas reflexões do escultor Antony Gormley sobre os paradoxos da escultura e a relação do corpo com o espaço, a coreógrafa desenvolveu uma concepção coreográfica própria, testando os princípios basilares da coreografia e expandindo esse pensamento coreográfico para o campo mais alargado da contemporaneidade artística. Essa sua pesquisa explora a relação do corpo e do espaço na coreografia, questionando a natureza desses elementos e como se potenciam mutuamente. Para além disso, cria o conceito de paisagem-em-acção como hipótese de construção coreográfica, em que a pesquisa coreográfica procura uma abordagem não antropocêntrica, tratando todos os elementos no espaço performativo como um ‘corpo’ em movimento e mutação. Com esta abordagem, a coreógrafa visa potenciar a acção e o movimento, provocando o pensamento coreográfico. Este estudo destaca, também, a importância da prática artística como *locus* de produção de conhecimento e como investigação. Neste estudo sublinha-se, ainda, a relevância da experiência profissional e do conhecimento prático adquirido ao longo da trajetória artística da autora, para o ensino da dança.

Palavras-chave: relação corpo-espaço, coreografia e escultura, ‘coreografia como paisagem-em-acção’, prática como investigação, ensino da dança.

Abstract

This paper traces the trajectory of Maria Ramos' career as a dancer and choreographer, highlighting the practices and methodologies used by the author in the creation of her choreographic pieces, based on the works *7pm/Rumour* and *Something Still Uncaptured*. Inspired by sculptor Antony Gormley's reflections on the paradoxes of sculpture and the body's relationship to space, the choreographer has developed her own choreographic concept, testing the basic principles of choreography and extending this choreographic thinking into the wider field of artistic contemporaneity. Her research explores the relationship between body and space in choreography, questioning the nature of these elements and how they reinforce each other. She also develops the concept of landscape-in-action as a hypothesis for choreographic construction, in which choreographic research seeks a non-anthropocentric approach, treating all elements in the performance space as a 'body' in movement and mutation. With this approach, the choreographer aims to enhance action and movement and to provoke choreographic thinking. This study also emphasizes the importance of artistic practice as a site of knowledge production and research. This study also highlights the relevance of the professional experience and practical knowledge gained throughout the author's artistic career to dance education.

Keywords: body-space relationship, choreography and sculpture, 'choreography as landscape-in-action', practice as research, dance education.

Índice

Agradecimentos	5
Resumo	7
Abstract	8
Índice	9
Notas prévias	10
Formatação do texto.....	10
Regulamento e utilização da primeira pessoa.....	10
Introdução	11
Processos de criação	13
The art of surrounding	13
A importância da prática como locus de produção de conhecimento	15
Mapeando o início do meu percurso na dança	18
Dançar a dança	25
Coreografar a dança	28
Pensamento coreográfico.....	28
Trabalho de autor	28
O que procuro num/a bailarino/a	30
Trabalhos coreográficos	32
Um certo grau de imobilidade.....	32
7pm/Rumour	32
Coreografia como paisagem-em-acção	37
Something Still Uncaptured	40
Remake - Something Still Uncaptured.....	44
Ensino, investigação e criação	48
Caderno de aula	49
Caderno de exercícios.....	53
Reflexão final	56
Referências bibliográficas	59
Bibliografia	60
Anexos	63
Registos de vídeo - Something Still Uncaptured	63

Notas prévias

Formatação do texto

Neste trabalho, sigo os procedimentos e normas de escrita adoptados pela Escola Superior de Dança (ESD). A bibliografia é redigida de acordo com as normas de escrita académica da *American Psychological Association* - APA (7.^a edição), também adoptadas pela ESD. O texto é escrito conforme a antiga ortografia. As citações estão na língua original para preservar a essência da ideia (quando traduzidas, essa indicação é feita no texto).

Regulamento e utilização da primeira pessoa

A alínea b) do artigo 4.º do Regulamento para Atribuição do Título de Especialista no Politécnico de Lisboa estabelece que uma das provas para obtenção do referido título consiste na “apresentação, apreciação crítica e discussão de um trabalho de natureza profissional no âmbito da área em que são prestadas as provas, preferencialmente sobre um trabalho ou obra constante do seu currículo profissional” (Despacho n.º 1696/2010, artigo 4.º). Por essa razão, visto que esta reflexão aborda o trabalho da própria candidata, o texto será redigido na primeira pessoa. Para além disso, as orientações de escrita académica da *American Psychological Association* (APA, 2020) não impõem restrições quanto ao uso de pronomes na primeira pessoa em trabalhos desta natureza. Pelo contrário, a APA até incentiva o uso da primeira pessoa, para tornar o discurso mais claro ao abordar as experiências pessoais e reflexões dos próprios autores.

Introdução

Neste trabalho, reflito sobre os meus processos de criação coreográfica, numa abordagem pluri-dimensional, perspectivando-me, simultaneamente, como bailarina, coreógrafa e professora.

No capítulo inicial, introduzo o conceito de "*The Art of Surrounding*", que representa a imersão como uma metodologia utilizada para desencadear um processo criativo, e que uso tanto na escrita deste texto como na construção das minhas peças coreográficas.

De seguida, fundamentando-me nas contribuições de investigadores como Susan Melrose e Ben Spatz, reflito sobre a importância da prática como investigação e como *locus* de produção de conhecimento. Afirmo, ainda, que a documentação e a análise da prática artística, permite aprofundar e transmitir conhecimento no campo da dança.

Nos capítulos "Mapeando o início do meu percurso na dança" e "Dançar a dança", faço uma reflexão sobre a minha trajetória pessoal na dança, abordando as aprendizagens e experiências vividas enquanto bailarina/intérprete e sublinhando que a filosofia de trabalho aprendida e desenvolvida ao longo deste percurso é um elemento fundamental na construção da minha abordagem pedagógica actual.

Ao longo do capítulo "Coreografar a dança", refiro e fundamento algumas concepções de composição coreográfica no meu trabalho de criação. De seguida, faço uma descrição e análise mais detalhadas de duas das minhas peças coreográficas, "*7pm/Rumour*" e "*Something Still Uncaptured*"/"*Remake-Something Still Uncaptured*", explicitando os seus princípios e as questões que as desencadearam. Nestas criações, investigo a relação do corpo com o espaço, e crio o conceito de coreografia como paisagem-em-ação, provocando o pensamento coreográfico sobre a natureza do corpo e do espaço.

No capítulo "Ensino, investigação e criação", relaciono a prática profissional com a produção de conhecimento e com o ensino. Também sumário algumas técnicas de dança trabalhadas nas aulas e descrevo alguns exercícios práticos que nelas utilizo.

Por último, na "Reflexão final", chego a algumas conclusões sobre os meus processos de criação coreográfica e reafirmo a relevância do conhecimento adquirido ao longo do meu percurso profissional, para o ensino da dança.

Processos de criação

The art of surrounding

Ao iniciar este processo de escrita, sigo o método que utilizo quando começo a trabalhar as minhas peças coreográficas. Para explicar melhor o que quero dizer, cito parte de um texto em que descrevo o que acontece quando entro em estúdio para começar a trabalhar:

I begin by surrounding my body with the materials of my work.

I arrive in the studio and lay out all the materials: the poem, Gormley's books, photographs, scattered notes and writings by other artists.

Like the detective, I observe.

Like the choreographer, I absorb.

(Ramos de Barros, 2008)

Trata-se de um excerto do capítulo da tese¹ com a qual concluí o mestrado em coreografia na *ArtEZ University of the Arts*, em que falo sobre o processo de trabalho de *7pm/Rumour*². Este fragmento pertence ao subcapítulo *The art of surrounding*.

Surrounding no sentido de envolver, rodear, ou seja, criar uma atmosfera de referências e de conteúdos que me façam imergir num processo de trabalho de forma intensiva durante um tempo determinado.

É assim que começo a escrever este trabalho. Foi assim que comecei a coreografar as peças *7pm/Rumour* (que analiso nesta reflexão) e *Nerves Like Nylon*³. E foi assim que comecei a coreografar *Something Still Uncaptured*⁴ (que também analiso nesta reflexão) e *Árida*⁵.

¹ Tese de mestrado que aborda as práticas coreográficas que desenvolvi nas peças *7pm/Rumour* e *Nerves Like Nylon*. Consultar comprovativo 01 - Resumo Tese de Mestrado¹, p. 9 do *Curriculum Vitae CV*.

² *7pm/Rumour* estreou em Portugal, no CCB-BoxNova, em 2006 e nos Países Baixos, no Korzo Theatre, em 2007.

³ *Nerves Like Nylon* estreou nos Países Baixos, Zaal 1 - ArtEZ, 2008, e em Portugal, Teatro TEMPO, 2010.

⁴ *Something Still Uncaptured* estreou no Teatro Municipal Joaquim Benite, em Almada, em 2013; posteriormente, foi feita uma reposição na mostra P de Dança, na Fundação Calouste Gulbenkian, em 2021. Consultar comprovativo 81, do CV, p. 31.

⁵ *Árida* estreou no Centro Cultural de Belém - CCB, em 2016. Consultar CV, pp. 31-32.

Existe muita informação inscrita nas múltiplas camadas de papel que me rodeiam e em que documentei os meus processos de criação. A análise desses registos, que para além da minha própria memória e da memória física (do corpo), contêm informações sobre os métodos de trabalho utilizados nos meus processos coreográficos, é uma importante base de reflexão sobre as minhas experiências e aprendizagens enquanto coreógrafa e bailarina e sobre as práticas artísticas abordadas neste estudo.

Para abrir, estender e analisar estas camadas de papel, foi necessário espaço físico e tempo. Esta acção de *unfolding*⁶ - abrir, desdobrar, desenrolar algo no espaço e no tempo, é como coreografar: começar um movimento⁷, estender esse movimento no tempo e no espaço, identificar pontos de partida, trabalhar com a simultaneidade e a multiplicidade de eventos e gerir a inevitabilidade do tempo.

Esta reflexão escrita é, simultaneamente, uma documentação e uma análise dos métodos e processos de criação utilizados nos meus trabalhos coreográficos de modo a contextualizar a pesquisa de trabalho desenvolvida. Quais foram as práticas e métodos utilizados para a concretização destes trabalhos? Qual a proveniência, o historial, dessas práticas e métodos? E como é que essa metodologia fomenta conhecimento e informa a minha acção pedagógica, hoje? São algumas das questões que me proponho tratar ao longo deste estudo.

Tomando esta oportunidade para organizar e analisar o 'pensamento de estúdio' e o 'pensamento da acção', recorri a cadernos de ensaio e de aulas, textos corridos, apontamentos e mapeamentos coreográficos, alguns deles organizados, outros dispersos, e a registos áudio de conversas entre mim e a minha colaboradora artística Vinny Jones (designer de luz/cenógrafa) sobre o processo de trabalho, alguns deles transcritos, outros não. Recorri também a textos divulgados nos programas e folhas de sala dos espectáculos e a textos do site do meu trabalho coreográfico⁸. Para além disso, recorri ainda à minha tese de mestrado, já mencionada, e aos artigos e capítulos de livros publicados na Revista Científica *Danswetenschap in Nederland* e no livro *Inventing Futures*, editado pela ArtEZ Press que, quando citados, são devidamente identificados no texto.

⁶ O termo em inglês - *unfolding*, é a palavra mais adequada para exprimir esta acção no espaço e no tempo.

⁷ Um movimento com o corpo, mas um movimento também enquanto reflexão.

⁸ Estes registos podem ser consultados no *Curriculum Vitae*, documento que complementa este trabalho escrito.

A importância da prática como *locus* de produção de conhecimento

“I come to academically framed research from my position as a practising artist and performer, and am interested in using the opportunity to question what might constitute research within dance practice, and how academic views might also encompass non-linear, unstable and wasteful aspects of artistic work.”

(Jonathan Burrows, Coventry University, 2023)

Esta questão é muitas vezes colocada e pensada por teóricos e por coreógrafos-artistas, como os investigadores Susan Melrose⁹ e Ben Spatz¹⁰, que estudam e escrevem sobre métodos e processos de criação no âmbito das artes performativas, e se debruçam também sobre as problemáticas que essa própria escrita pode levantar.

Neste âmbito dos estudos teóricos sobre os processos artísticos das artes performativas, ambos partilham uma abordagem que a mim me interessa particularmente. Melrose, enquanto investigadora em dança e tendo escrito extensivamente sobre dança contemporânea e performance, nomeadamente sobre o trabalho da coreógrafa Rosemary Butcher, defende a importância da investigação baseada na prática, para compreender os processos artísticos, e Spatz, como intérprete e investigador, explora o potencial da prática incorporada, como forma de investigação nos estudos de performance.

Houve um aspecto no pensamento destes dois investigadores que me chamou à atenção e, para explicar melhor o que me interessou, cito Peter Brook, em *The Empty Space* que é, por sua vez, citado por Spatz no seu livro *What a Body can Do*: “The one thing that distinguishes the theater from all the other arts is that it has no permanence.” (Brook, 1968, p. 129)

⁹ Docente e investigadora de Artes Performativas (*Performing Arts*) na Universidade de Middlesex, “a major contributor to the debate in the university on the ‘knowledge status’ of professional arts practices.” In Rosemary Butcher, *Choreography, Collisions and Collaborations*, p. 207.

¹⁰ Docente de *Drama* (termo em inglês), Teatro e Performance na Universidade de Huddersfield - como performer e investigador, explora o potencial da prática incorporada como um modo de investigação em estudos de performance. Autor do livro *What a Body can Do*.

As artes performativas que são apresentadas ao vivo têm, de facto, essa característica efémera, pois são experienciadas num momento, determinado por um princípio e por um fim, partilhado com um público ao vivo. E isso significa que essa experiência, partilha e vivência são irrepetíveis, porque aquele momento é único.

No entanto, e aqui continuo a seguir o pensamento que Melrose e Spatz (entre outros investigadores) nos propõem, uma questão se coloca: serão as práticas e as técnicas utilizadas para criar essas obras, também elas efémeras?

O processo de criação de um trabalho coreográfico, como eu o experiencio, implica planeamento, preparação, disponibilidade para um processo contínuo de repetição e de tentativa e erro, disponibilidade para procurar modos e estratégias de resolução de problemas coreográficos, etc. Este modo processual origina metodologias e técnicas próprias, e essas técnicas e metodologias, usadas para realizar um determinado trabalho ou para atingir um determinado resultado, ao contrário do momento da apresentação da obra ao público, têm pouco de efémero, como refere Melrose no artigo *Just in Time - 'Momentary' Events in the Making of Rosemary Butcher's Signature Practices*:

Despite the popularity of the notion of 'ephemerality' in certain performance studies writers, the notion of time and of time lost is actually proper to a temporally-limited spectator engagement with performance, rather than to that of the different expert practitioners involved in performance-making, for whom 'the work' has never been ephemeral. It is, on the contrary, work, which takes its time, struggles with 'resistant materialities', and leaves its marks. It follows that the performance event itself (when spectating occurs) is non-identical with the processes, challenges, enquiries and discoveries that are constitutive of expert practitioners' engagement. (Melrose et al., 2013)

No *workshop* que fiz com a coreógrafa Deborah Hay, no *London International Summer School*, em 2003, houve um encontro em torno dos livros que tinha escrito sobre o seu processo de trabalho. Hay dizia-nos, com algum ímpeto e alguma preocupação: “Escrevam, escrevam sobre

as vossas práticas coreográficas, documentem e divulguem o vosso conhecimento, os vossos métodos e processos de trabalho. Há muito pouco trabalho publicado nesta área.”

Mais tarde, quando comecei a coreografar o solo *7pm/Rumour* compreendi o que Hay queria dizer e foi durante o meu percurso de mestrado na ArtEZ que tive oportunidade de documentar as práticas desenvolvidas nas minhas peças *7pm/Rumour* e *Nerves Like Nylon*. Foi através dessa reflexão escrita e sua análise que comecei a identificar um padrão de interesses metodológicos, que depois iriam servir de base para os meus trabalhos coreográficos seguintes, *Something Still Uncaptured* e *Árida*.

Identificar o que acontece num processo artístico e como acontece, reflectir sobre as práticas, as metodologias e as técnicas aplicadas, documentando-o, permite analisá-lo, compreendê-lo e transmiti-lo, tanto em contexto de ensaio como de sala de aula.

Tanto Melrose como Spatz realçam a importância da prática como *locus* de produção de conhecimento e da prática reflexiva como investigação. Esta concepção era uma das linhas básicas de pensamento do curso de mestrado na ArtEZ, determinando o modo como o programa de estudos estava construído e as unidades curriculares organizadas. Também a minha ação, tanto no contexto profissional artístico, como no contexto do ensino, se baseia no entendimento da prática artística reflexiva como oportunidade de investigação e de transmissão de conhecimento, no meu caso, em dança. Ambas as actividades se têm cruzado ao longo do meu percurso profissional, de forma transversal, e são complementares. A experiência profissional e o conhecimento que advém da prática, da nossa prática enquanto bailarinos e enquanto criadores, são fundamentais para o ensino da dança.

Voltando a Spatz, no seu livro *What a Body can Do*, “If technique is knowledge, then practice can be research.” (Spatz, 2015, p. 61)

É esse desafio que proponho a mim própria - continuar a documentar os procedimentos e conhecimentos desenvolvidos através da minha prática enquanto bailarina e da minha prática coreográfica, para os poder continuar a estudar, analisar e transmitir, segundo o conselho de Deborah Hay.

Mapeando o início do meu percurso na dança

A dança contemporânea é, na sua essência, a que recusa seguir um modelo exterior ao que é elaborado a partir da individualização de um corpo e de um gesto - todos os instrumentos e conhecimentos visam a construção desta singularidade -, é a que faz da sua matéria de trabalho a realidade do próprio corpo. É, ainda, a que se rege por valores éticos como «a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância [...]»

(Fazenda, 2012, p.12)

Cresci no barlavento algarvio, no extremo sudoeste do Parque Natural do Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina. Cresci e vivi nesse território e nesse ambiente natural até ao verão de 1994, quando fui para Lisboa, com 18 anos.

Enquanto completava os ensinios básico e secundário, estudei dança clássica no estúdio Gwen Franco, em Lagos, professora considerada por toda a comunidade, ao longo de várias gerações.

Os últimos verões do secundário foram preenchidos com os Estágios Internacionais de Dança de Lisboa, no Ginásio Clube Português - dança clássica, jazz e dança contemporânea (moderno).

Entre o verão de 1994 (quando terminei o 12.º ano e o exame do VI grau da RAD¹¹) e o verão de 1996 estudei na Pro.Dança.

A primeira aula de dança contemporânea que fiz, foi com a bailarina, coreógrafa e professora Amélia Bentes. Embora não estivesse totalmente familiarizada com o vocabulário de dança contemporânea utilizado na aula, “senti-me em casa”, intuitivamente compreendia a energia, o mexer rápido dos pés enquanto os ombros relaxavam e os braços se soltavam para agarrar o ar denso de Lisboa, em pleno mês de Agosto, no primeiro andar do edifício dos Bombeiros Voluntários Lisbonenses, na Rua Camilo Castelo Branco. Percebia o espaço e a tangente com o corpo do outro, percebia as mudanças rápidas de ritmo e compreendia as diagonais, compreendia a *flow*, sentia a adrenalina do salto e do movimento contínuo e havia sempre tempo

¹¹ Dança Clássica, segundo o programa de estudos da *Royal Academy of Dance*.

para a golfada de ar antes da *fall into space* (os termos em inglês que muitas vezes utilizo, também em aula, definem movimentos e conteúdos específicos da dança e já foram catalogados, como no livro *Dance Words* compilado por Valerie Preston-Dunlop). Dessa primeira aula, recordo nitidamente o equilíbrio perfeito entre a precisão do movimento (cumprir o objectivo e a proposta) e a liberdade de ser (onde cada um decidia respirar, ou onde decidia suspender o movimento). A descoberta dessa liberdade individual aliada à precisão do movimento, foi, para mim, uma revelação.

Para além disso, o corpo de dança de Bentes era um corpo vibrante, que transmitia movimento detalhado, enérgico e contagiante. As frases de movimento que fazíamos como estudo de sistematização, para mim, eram sobretudo apreendidas através da compreensão da sua energia, dos pontos de início do movimento, do desenho espacial, da intenção e da *flow* que imprimia às sequências. Aprendia através do seu corpo em movimento - foi isso que retive, e ainda hoje nas minhas aulas sei como é importante para a aprendizagem, a transmissão dessa experiência total de movimento.

Depois, foi nas aulas regulares com Amélia Bentes, Sofia Neuparth, Peter Michael Dietz e Alicia Rosado, na Pro.Dança, que fui trabalhando as articulações e o tempo próprio de cada movimento. O tempo ‘do desdobrar do cotovelo’, o tempo ‘do desenrolar da coluna vertebral’ e, com Alicia Rosado, o *timing* e o ‘fio de prumo’ perfeito para as *pirouettes* em pontas.

Sofia Neuparth fomentava em nós a construção da ‘ponte’, como nos dizia, entre a aula de contemporâneo e as aulas de clássico. Nas suas aulas de clássico, Neuparth utilizava os princípios técnicos de *Release*¹² (*breath, weight, flow, less muscle tension*) o que permitia uma abordagem mais fluida e com menos tensão muscular.

Com Peter Michael Dietz trabalhávamos *floor work* e *Contact Improvisation*. Nas suas aulas aprendíamos a levantar voo para o corpo do outro, aprendíamos a ‘cair’ para logo deslizarmos pelo chão, aprendíamos a dançar corpo a corpo e a resolver imprevistos através do movimento.

¹² Ver Quadro 1 e notas 15 e 17, para uma descrição mais detalhada de *Release Technique*.

As aulas da coreógrafa Clara Andermatt integravam elementos de composição em Dança. Depois do aquecimento, vinham as frases de movimento, em que dominávamos o espaço quadrimensional - altura, profundidade, largura e tempo. Nesta fase da aula, começávamos a transformar essas frases, e o meu corpo lançava-se à vertigem do movimento, sem saber exactamente como fazer, mas aprendendo a fazer, fazendo. Andermatt usava muito a tática da resolução rápida, resolver o ‘problema’ de movimento através do movimento - eram aulas técnicas, mas com elementos de composição coreográfica.

Entre 1994 e 1996, fiz todas as aulas e workshops que aconteciam em Lisboa, com os protagonistas da NDP e com coreógrafos-bailarinos americanos e europeus, e dancei nas peças de Neuparth e São Nunes. Nessa altura já não tinha dúvidas - queria aprofundar o meu conhecimento em Dança e queria uma escola que tivesse uma visão artística sólida e que fosse relevante para o meu futuro profissional na área da dança. Perguntei, por isso, aos meus professores Amélia, Peter e Sofia, que escola me aconselhavam. E em Junho de 1996 fui fazer audição no EDDC/ArtEZ¹³.

As palavras na brochura do EDDC foram-nos oferecidas de modo poético e impactante pela sua directora artística Mary O'Donnell Fulkerson¹⁴, professora e coreógrafa que, através do seu trabalho artístico e pedagógico, marcou e influenciou várias gerações de alunos, bailarinos, coreógrafos e professores:

There are no definitive answers anymore about how dances should be made. Choreographers search for temporary answers, which arise from experience, skill, imagination and necessity. Creative works then exist within the subtle interface of the moment of their performance and the projected future of time. Afterwards not a scrap of material evidence remains. The live performance itself

¹³ “The ArtEZ Institute of the Arts, a prominent arts institution in the Netherlands, comprises four faculties: Art & Design, Architecture, Music, and Theatre and Dance. These faculties offer a range of Bachelor's and Master's programs. The Faculty of Theatre and Dance encompasses the Academy of Theatre and the School of Dance. Among its accolades is the renowned European Dance Development Centre (EDDC), founded in Arnhem in 1989. EDDC has been a hub for educating dancers and choreographers from all over the world.” In ArtEZ Institute of the Arts, Arnhem, 2012

¹⁴ Sobre o trabalho de MOF: <https://contredanse.org/en/mary-odonnell-fulkerson-hommage/>

has vanished or become transformed by memory, video or notation into something else. The dance artist creates a mystery, having the reality of flesh and bone.

A audição foi num fim de semana em que a escola abriu aos candidatos e durante o qual conheci todos os professores. Mary recebeu-nos apresentando o programa da audição, que incluía as performances dos alunos finalistas. Falou-nos desses trabalhos, das unidades curriculares em que essas criações tinham sido feitas e também dos objectivos dos alunos enquanto *dancers* e *dance-makers* (termos que se usavam e ainda usam no EDDC/ArtEZ para definir as preferências de especialização dos alunos). Este programa de audição proporcionava aos candidatos uma visão muito generosa e aberta do que era a escola, a sua estética, os seus princípios e a sua filosofia de educação e criação em dança.

Mary, como lhe chamávamos, tinha uma qualidade única de ser, e a sua filosofia de trabalho, enquanto docente e directora artística, era um dos pilares fundamentais desta escola. No estúdio, a dar aulas, era simultaneamente artista, coreógrafa, bailarina, investigadora e professora. Dominava estas valências de uma forma extraordinária, e estas qualidades marcaram-nos (mesmo os alunos mais independentes e, por vezes, contestatários, como eu, nessa altura) pela sua sabedoria, perspicácia, humanidade e independência artística.

Iniciei este capítulo com uma definição de Dança Contemporânea pelas palavras da Docente e Investigadora Maria José Fazenda, no prefácio do livro *Poética da Dança Contemporânea*, de Laurence Louppe. Pois esse primeiro encontro com Mary, no dia das audições do EDDC, foi pautado precisamente por esta perspectiva: «a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio da não-arrogância [...]». Os valores éticos e artísticos praticados nesta escola vinham ao encontro das minhas convicções e foram factores importantes na minha formação, fundamentando a minha filosofia de trabalho. Esta escola era também um enriquecedor ponto de encontro entre vários coreógrafos e artistas da Dança europeia e americana, e essa realidade, essa vivência e modos de fazer, estimulantes, novos e diferentes para mim, eram, ao mesmo tempo, extremamente familiares, identificando-me com eles.

Nesta escola, estudei com professores-bailarinos-coreógrafos que tiveram uma formação em dança clássica e em dança moderna, que dançaram Merce Cunningham ou Trisha Brown. Bailarinos que fizeram parte do contexto *Judson Dance Theater*, momento histórico que reconhece a Dança como um lugar de criação artística, de reflexão crítica e de relação com o mundo e com a sociedade. Algumas obras que marcaram essa mudança na dança e que conheci através dos meus professores-bailarinos, foram *Trio A*, de Yvonne Rainer (1966), *Satisfyin Lover*, de Steve Paxton (1967), *Man Walking Down the Side of a Building*, de Trisha Brown (1970). (Mais tarde, no *Summer Intensive* de Londres, em 2003, aprendi o solo *Trio A*, com a própria Yvonne Rainer.)

Ver Eva Karczag e Lisa Kraus (ex-bailarinas da companhia Trisha Brown e ambas minhas professoras no EDDC/ArtEZ) dançar, era, em si, um momento profundo de aprendizagem. Karczag com um inigualável movimento articulado, Kraus com um movimento mais elástico e explosivo. Era extraordinário ver aqueles ‘corpos’ com um movimento tão detalhado e ao mesmo tempo tão total, dinâmico e indomável - eram corpos ‘ilimitados’ - quando dançavam, deixavam-se tomar pelo movimento.

Her whole body vibrating and moving the space with her, powerful and graceful, smooth and crisp, flowy and vivid. One never wonders about what she is doing, we are ‘in the moment’ with her and it is transforming.

(Notas minhas, nos já referidos cadernos de aulas - EDDC)

Estas qualidades de movimento e os processos técnicos para as atingir, são um guia para mim, também enquanto professora, porque na minha experiência de aprendizagem, esse percurso do movimento no corpo, esses estratos de informação no corpo dos meus professores, me exaltavam e me faziam compreender e apreender os princípios de movimento transmitidos nas aulas - não era uma aprendizagem apenas pela cópia, pela reprodução, mas uma aprendizagem vívida e vivida no corpo e com o corpo.

O termo usado para enquadrar as técnicas de dança contemporânea que faziam parte do programa de estudos do EDDC/ArtEZ era - *Release Technique*¹⁵ (RT) - uso este termo como ‘*termo umbrella*’ para situar o contexto de dança em que me formei.

O meu entendimento de RT advém desta minha experiência como aluna das já referidas professoras-bailarinas Karczag e Kraus e professora-coreógrafa O'Donnell Fulkerson (que esteve na origem do desenvolvimento da *Release Technique* na Europa), assim como de Gill Clarke (que dançou com as coreógrafas Siobhan Davies, Rosemary Butcher, entre outros) e de Paxton (*Material For the Spine*¹⁶), entre muitos outros.

Estas aulas, embora contivessem princípios de movimento das técnicas da Dança Moderna (Cunningham, entre outras), eram caracterizadas por um movimento (e por uma filosofia de trabalho) mais articulado e menos muscular, uma técnica baseada na mecânica do esqueleto, que procura um movimento fluido e preciso. As aulas destes professores eram sempre acompanhadas pelas suas palavras, de modo a que não tivéssemos de parar para ver ou ouvir, devíamos manter-nos em movimento a trabalhar as propostas e os exercícios, e as palavras dos professores activavam o nosso imaginário, ampliando as possibilidades de movimento.

Release Technique é uma categorização lata, que pode englobar diferentes práticas e modos de trabalhar ‘técnica’. Todos os professores¹⁷ e coreógrafos com quem estudei e trabalhei faziam um entendimento próprio do que era RT e esse entendimento dependia, fundamentalmente, da sua própria formação em dança (do seu historial na dança). No meu caso, para contextualizar o âmbito da minha prática técnica, também uso este termo, embora não como definidor do trabalho que desenvolvo.

¹⁵ Como refere Gabriele Wittmann, no livro *Tanztechniken*, “*Release Technique emerged as an amalgam of these developments in the collective environment that included a group of researchers, primarily from New York (in the 1970s and 80s) and in a few satellite locations in Europe.*” (Diehl & Lampert, 2011, p. 274)

¹⁶ Paxton - [Material For the Spine](#).

¹⁷ RT segundo Karczag: “(...) *practices that engender trust in the body's innate capacity for ease and efficiency and create integrated openness and buoyant suppleness, characteristic of Trisha Brown's fluid, easeful style of dancing.*” In [TBDC](#). RT segundo Clarke: “*I tend to resist giving a label to what I do because I think the term RT can be very misleading. 'Release' can be misunderstood as meaning 'relax'. What I teach is clearly grounded in refining awareness of the body in movement, in experiential anatomy, relation to gravity, integration.*” (Diehl & Lampert, 2011, p. 201)

Para além das aulas propriamente ditas, no EDDC/ArtEZ os alunos também podiam reservar estúdio para trabalhar por sua iniciativa, sozinhos ou com colegas. Fazíamos sessões de improvisação livres ou guiadas, preparávamos os trabalhos de criação no contexto do programa de estudos e ensaiávamos as nossas peças. Hoje sei que essas sessões foram fundamentais para a incorporação e compreensão das aprendizagens feitas nas aulas e para o desenvolvimento de uma linguagem de movimento própria.

Dançar a dança

“If you are a dancer, your body is your instrument. And within the body is all that you are.”

Anna Halprin (Citizen Film, 2010)

No início dos anos 2000, já como bailarina profissional, dancei com os coreógrafos Katja F. M. Wolf (coreógrafa residente da *tanzhaus nrw* e *Forum Freies Theater*, Dusseldorf) e Angus Balbernie (artista associado da Tobacco Factory Bristol), que desenvolviam o seu trabalho de autor na Alemanha, Inglaterra, Escócia e EUA. Eram ‘coreógrafos independentes’, como era costume designar-se os coreógrafos apoiados pelos ministérios da cultura locais e estruturas de produção artística, mas não afectos a uma companhia ou a uma só estrutura de produção.

No seu trabalho, ambos procuravam linguagens de movimento baseadas nas qualidades individuais dos bailarinos e modos de coreografar que se expandiam para além da linguagem da dança, utilizando também as linguagens do teatro (trabalho a partir de texto, também verbalizado...), da imagem (imagem projectada) e das artes plásticas (formas de pensar o espaço performativo e o ‘lugar’ do público).

Convocavam equipas de trabalho diversificadas: artistas plásticos, designers de luz, cenógrafos (que também construíam os objetos cenográficos), músicos (que também tocavam ao vivo nos espetáculos), dramaturgos e/ou assistentes de ensaio. O projecto era iniciado pelo coreógrafo, mas toda a equipa, incluindo os bailarinos, trabalhava na peça desde o início dos ensaios, havendo momentos em que todos nos encontrávamos para fazer uma passagem com todos os elementos constitutivos da performance (cenário, objectos, música, imagem), após o que, coreógrafos e equipa alargada reuniam informações para as próximas etapas do trabalho.

Wolf convidava os bailarinos a participar nas decisões artísticas e coreográficas, dando-nos também o lugar de co-criadores, mas nem sempre era possível manter esse modo colaborativo até ao final do projecto, por ser complexa a gestão de toda a informação que se gerava.

Já Balbernie assumia a direcção total da performance, desde a sua génese até ao final, incluindo

o processo de trabalho que nos propunha, mas simultaneamente tínhamos liberdade artística absoluta enquanto bailarinos e intérpretes. Orientava-nos no sentido da atmosfera e ‘ethos’ geral da peça, mas a nossa individualidade artística, vocabulário e linguagem de movimento eram sempre preservadas. Coreografava a ouvir o nosso movimento - preferia ouvir o ritmo do movimento no espaço, a vê-lo, embora também o fizesse. O seu background musical fazia-o coreografar como quem dirige uma orquestra: colocava-se no centro da acção, no estúdio conosco (geralmente um elenco grande de bailarinos e performers) e organizava as cenas e os movimentos no espaço enquanto as ensaiávamos (sequências de grupo, trios, duetos, solos, entradas e saídas de palco, texto, movimento, música...), criando a sua peça a partir da simultaneidade e multiplicidade de eventos em cena.

Num outro tipo de experiência e numa estética de movimento mais formal, dancei para a companhia de dança/teatro da coreógrafa Olga Pona, para a coreógrafa coreana baseada na Alemanha, Yun Jung Kim, em produções da tanzhaus Düsseldorf no ano 2000, e para a coreógrafa australiana-baseada em Bristol, Janis Claxton, coreógrafa residente no Bristol Dance Centre, em Bristol, em 2004. Estas coreógrafas focavam a sua atenção no trabalho de movimento *per se*, convocando equipas de trabalho menos diversas - bailarinos, assistente de ensaio, músico e figurinistas. Os ensaios eram mais circunscritos no espaço e no tempo, traziam a sua visão específica e, enquanto intérpretes, ‘cumpríamos’ essa visão.

Nessa altura, vivia nos Países Baixos e viajava frequentemente em trabalho (Alemanha, Inglaterra, Escócia, EUA) no âmbito das produções destes coreógrafos, tendo sido também assistente-coreógrafa de Balbernie em projectos produzidos pela Dancehouse e apresentados no Centro de Arte Contemporânea de Glasgow (CCA), Escócia, e North Wall, Oxford.

Trabalhar como bailarina (intérprete-performer), materializar as ‘premências’ dos coreógrafos/criadores, dar-lhes uma fisicalidade e uma expressividade, era um trabalho extraordinário, que eu gostava imenso de fazer. Já tinha desenvolvido uma linguagem e qualidade de movimento próprias, mas capaz de incorporar as ideias dos coreógrafos e de lhes dar densidade e textura, cruzando a dança com uma expressividade performativa e teatral.

No entanto, pela simultaneidade de projectos e linguagens, mas sobretudo pelo facto das criações serem cada vez mais rápidas, sofrendo as lógicas de produção e de financiamento (sobretudo aquelas a que os coreógrafos independentes estavam sujeitos), houve um momento em que comecei a sentir falta de ter tempo - tempo para trabalhar o movimento, tempo para aprofundar concepções coreográficas, ou só tempo, tempo para fazer um trabalho.

Comecei a sentir necessidade de ‘ir para estúdio sozinha’, como fazia no EDDC/ArtEZ. E comecei a sentir necessidade e vontade de viver e trabalhar também no meu país. Foi quando surgiu a possibilidade de fazer um curso breve de criação em dança, no Forum Dança, em Lisboa, com os coreógrafos Rui Horta, Clara Andermatt e Francisco Camacho. Agradou-me que fosse um curso de apenas cinco meses, e pensei que seria a forma ideal de me reconectar com a comunidade da dança em Lisboa, da qual já não tinha muitas referências, por ter vivido e trabalhado tantos anos fora de Portugal.

Depois do curso, houve oportunidade de desenvolver vários trabalhos em co-criação com colegas e criadores da dança, como Lígia Teixeira, Nuno Lucas, Joana Chandelier, Vítor Roriz, Ana Santos - tínhamos sido todos alunos desse curso no Forum Dança (Curso de Pesquisa e Criação Coreográfica). A seguir, com a companhia Dançarte de Palmela, dancei e coreografei em co-criação com Pedro Ramos e Sofia Belchior.

E foi nesta sequência, embora não tão linear como aqui a descrevo, que comecei a ‘ir para estúdio sozinha, para ver o que acontecia’. Iniciara esse processo nos Países Baixos, nos intervalos das produções com Balbernie e Wolf, mas foi numa residência artística no Forum Dança que comecei a trabalhar com tempo, com o meu tempo, no que viria a ser *7pm/Rumour*, a minha primeira experiência como coreógrafa.

Coreografar a dança

Pensamento coreográfico

Trabalho de autor

Uma obra coreográfica é um trabalho de equipa por excelência, em que se congregam diferentes saberes e competências artísticas, técnicas e teóricas. No entanto, considero importante reconhecer o que caracteriza um trabalho coreográfico de cocriação e um trabalho coreográfico de autor.

O meu trabalho de autor (*7pm/Rumour*, *Nerves*, *SSU* e *Árida*) começa como um processo individual, quase intimista, e com uma premência, uma urgência, como gosto de chamar às ideias e perguntas que o desencadeiam, e que depois se transformam numa proposta delineada e escrita por mim, que é por fim submetida a candidatura de financiamento, já com um plano pré-estabelecido de co-produções, de residências artísticas e de circulação do espectáculo (peça coreográfica). Entretanto, vou contactando e reunindo com os colaboradores, explicitando o conceito e objetivos do trabalho e combinando os diversos aspectos organizacionais. Garantido o apoio financeiro, fecho o contrato de trabalho com a equipa que irá integrar o projecto, desde os bailarinos, à produção e gestão, e aos técnicos e colaboradores artísticos mais próximos. Quando finalmente chego a estúdio e começo a trabalhar com a equipa, eu própria já passei por um processo prévio de ‘imersão’ nos conteúdos e fisicalidade do trabalho e de preparação e organização do projecto.

Assim, o processo de trabalho que começa em estúdio e termina no espectáculo, momento em que se formaliza a existência da peça coreográfica, é um processo desenvolvido a partir de uma visão própria - neste caso, a minha, enquanto pessoa, coreógrafa e bailarina, no qual, no âmbito das suas valências, todos colaboram para se atingir um objectivo artístico segundo uma perspectiva de autor. É nestes trabalhos que experimento e exploro a minha sensibilidade e perspectiva coreográficas - são um espaço de liberdade em que trabalho a partir das minhas

inquietações, questões e curiosidades e em que ‘contamino’ a equipa e a convido a apropriar-se e a desenvolver comigo essas ideias, conceitos e movimentos, de modo a que se materializem.

Já enquanto bailarina, foi-me fundamental observar e incorporar a intenção e visão do/a coreógrafo/a - gostava (e precisava) de observar essa pessoa em movimento e os seus gestos quando explicava o que queria, pois enquanto o fazia, imprimia intenção e ritmo às palavras, ao movimento - intenção que se pretendia que eu transformasse em dança, em *performance*. Sim, enquanto bailarina gostava de ir ao encontro da especificidade única de cada coreógrafo.

Para mim, tem sido importante reflectir sobre o que define uma cocriação e o que é um trabalho de equipa. Os trabalhos coreográficos que desenvolvo sustentam-se numa intensa colaboração entre toda a equipa de trabalho, que procura materializar, concretizar, sublinhar e amplificar uma determinada “perspetiva de autor”. Neste contexto, reconheço a empatia das equipas com que ao longo dos anos fui trabalhando. Apesar de ter havido algumas mudanças, manteve-se um “núcleo duro” - designer de luz/cenógrafa, bailarinas, técnicos. Prezo bastante o que de positivo advém de experiências profissionais partilhadas - para além da empatia que pode existir naturalmente, há ainda a procura activa de empatia, através do entendimento construído em experiências anteriores, através de pensamento, vocabulário e imaginário que já se conhece e partilha, e isso é parte essencial do processo de preparação e de organização de um trabalho, e é uma escolha que eu pratico conscientemente.

O que procuro num/a bailarino/a

Certeza nos músculos e alguma fúria nos tendões. Uma pessoa que também pense e fale com o corpo. Que olhe mesmo para as coisas e saiba apreciá-las. Uma pessoa que se conheça bem, as suas fragilidades, defeitos, qualidades e virtudes.

Entrevista a Maria Ramos (Coffeepaste & Lucas, 2015)

Estudei e dancei no contexto artístico da Nova Dança Portuguesa (NDP), em Lisboa, antes de continuar os meus estudos nos Países Baixos.

“A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo dominante, prevalecendo a pluralidade de propostas (...) e a individualidade das visões do mundo. A Nova Dança foi um movimento que emergiu sobretudo em contextos em que as representações e Visões do mundo do *ballet* eram ainda preponderantes.”
(Fazenda, 2012, p.178)

Foi precisamente neste contexto que a palavra “intérprete” começou a ser preferida à palavra “bailarino”. A comunidade de coreógrafos/criadores da NDP debatia estes termos intensamente, como reporta Fazenda no livro atrás referido, aludindo a um episódio do Dia Mundial da Dança de 1996, na Culturgest, que gerou uma acesa discussão entre público e coreógrafos/criadores, sobre as várias questões conceptuais que agitavam a Dança portuguesa nessa altura. Eu estava presente e tinha participado em duas apresentações nessa mostra informal organizada pela Associação Portuguesa para a Dança (APD), uma delas uma criação de dança da minha professora na altura e coreógrafa Sofia Neuparth, que pesquisava a relação entre o movimento, a voz e o humor físico. Tinha acabado de fazer 20 anos e não tinha dúvida que a dança era o meu lugar, mas uma dança não circunscrita a um movimento perfeitamente desenhado.

Nesta reflexão escrita, uso, com mais frequência, o termo ‘bailarino’, em vez de ‘intérprete’, para me referir aos bailarinos com quem trabalhei no âmbito dos meus trabalhos coreográficos,

pois considero que um bailarino é, por excelência, um intérprete (criador), não apenas um executante.

Nas peças coreográficas que desenvolvi, trabalhei com pessoas que tinham uma história de dança no corpo, que pesquisavam movimento, que tinham uma fisicalidade própria, mas que ao mesmo tempo eram capazes de se apropriar de outras linguagens de movimento.

Para mim, é importante valorizar o conhecimento aprofundado do movimento e da dança que permanece num corpo como sedimentos de informação preciosa que se vai depositando em estratos, como os estratos geológicos de uma montanha ou falésia. Gosto de ir ao encontro dessa informação inscrita no corpo das bailarinas/os, de observar o movimento que define os seus corpos e vê-las, depois, a absorver novas qualidades de movimento e uma perspectiva coreográfica que se vão tornando também suas - interessou-me sempre trabalhar com bailarinas/os que tivessem a sua linguagem e qualidade de movimento, mas que pudessem também materializar as minhas próprias premências físicas: um movimento simultaneamente cirúrgico e não domesticado.

Nota: no texto, uso o termo primeiramente no feminino - 'bailarina' - porque, no contexto do trabalho coreográfico que desenvolvi, trabalhei maioritariamente com mulheres.

Trabalhos coreográficos

Um certo grau de imobilidade

7pm/Rumour

I turned to sculpture because it was a way of confronting the way things were, of getting to know that in material terms.¹⁸

Antony Gormley

A peça 7pm/Rumour, coreografada e interpretada por Maria Ramos com desenho de luz de Nol Tilanus, desenho de som de David Costa e espaço cénico de Martinho R. Fernandes, estreou no Centro Cultural de Belém - BoxNova, em Lisboa, em Abril de 2006.



Figura 2. Vídeo stills da peça 7pm/Rumour, coreografada e interpretada por Maria Ramos, Korzo Theater, Den Haag, 2007. As imagens foram capturadas por Winston Huisman e a montagem fotográfica realizada por David Costa.

¹⁸ Na palestra *Learning to Think: Sculpture as Physical Intelligence*.

A investigação coreográfica que comecei a desenvolver em 2006 e a que chamei “Um Certo Grau de Imobilidade”, pensa coreografia a partir da imobilidade, não no sentido de imobilizar o corpo, mas no sentido de o conter para amplificar o espaço. Esta investigação teve como resultado as obras coreográficas que circularam em Portugal, Países Baixos e Argentina, *7pm/Rumour*, *Nerves Like Nylon (NLN)* e *Something Still Uncaptured (SSU)*, ciclo de trabalhos que compõem esse momento criativo.

Coreografar aprende-se, sobretudo, fazendo.

A necessidade que sentia de coreografar, advinha do querer perceber como se trabalhava corpo, espaço, tempo - os princípios basilares da coreografia.

Na palestra *Learning to Think: Sculpture as Physical Intelligence*, Gormley refere que “*the primary condition of sculpture is stillness*”.

Quis usar a mesma lógica para pensar coreografia: a condição primária da dança é movimento.

Mas será que a condição primária da coreografia é dança?

(Notas minhas, nos já referidos cadernos de ensaios.)

Foi este questionamento que me levou aos “paradoxos existentes em escultura”¹⁹ a que o escultor Antony Gormley se refere nessa palestra:

- *‘stillness can express its opposite’*²⁰
- *‘movement is best encouraged by a static object’*²¹

Este escultor encara o corpo ‘como um objecto no espaço’ e ‘como um objecto que contém espaço’. Trabalha a figura humana usando o seu próprio corpo como material e ferramenta - ‘como um sensor na produção e apreciação de objectos no espaço’²². O processo utilizado por Gormley na execução das suas esculturas e a maneira como as integra no espaço público, aproximam-se, quanto a mim, de um pensar coreográfico - o modo como organiza as obras no

¹⁹ *Learning to Think: Sculpture as Physical Intelligence*, palestra de Gormley, não disponível, mas que faz parte dos registos de M. Ramos.

²⁰ Tradução livre para português: “A imobilidade/quietude pode exprimir o seu oposto.”

²¹ Tradução livre para português: “A melhor maneira de impulsionar movimento é fazê-lo através de um objecto estático.”

²² Idem.

espaço, não só a colocação das esculturas no espaço, mas a relação das esculturas com o espaço envolvente é, para mim, uma acção coreográfica. Essa acção de Gormley revela uma relação com o espaço enquanto corpo e com o corpo enquanto espaço.

Embora de outra forma, o trabalho de Gormley, para mim, resumia bem os princípios da composição em dança - espaço, corpo, tempo. Nos seus trabalhos, como na instalação *Another Place*, vemos o tempo a passar - à medida que a maré vai cobrindo e descobrindo os corpos de ferro, ou que o aparecimento da ferrugem vai transformando a matéria da escultura. No meu trabalho, essa percepção da passagem do tempo, da passagem do tempo num corpo que dança, é feita a partir do uso da repetição. A repetição abre 'brechas', provoca pequenos 'deslizes', pequenas 'quedas', pequenas 'falhas' no corpo - uso a repetição para poder aceder a uma qualidade de movimento em que essas 'falhas', 'deslizes' e 'brechas' que se abrem, não são um efeito coreográfico, mas causa-efeito do próprio tempo sobre a massa corporal - músculos, tendões, nervos. Voltaria a usar a repetição como ferramenta de composição coreográfica mais tarde, na peça *SSU*, cujo processo de criação abordo no capítulo seguinte.

Quando comecei então a 'ir para estúdio sozinha', a minha intuição era a de que, provavelmente, poderíamos fazer coreografia sem 'dança'. No seu livro *A Choreographer's Handbook*, gosto muito do modo como Burrows formula essa indagação, porque consegue fazê-lo de uma forma simples: "*In what way might choreography be separate from the act of dancing?*" (Burrows, 2010, p.71)

Uma das práticas que eu usava em estúdio, para testar ou tentar resolver estes questionamentos que iam surgindo durante o processo de trabalho, era fazer as acções e os movimentos no espaço e, depois, retirar-me do espaço para visualizar essas marcas e rastos invisíveis do movimento. Nessa altura, durante o processo de trabalho, escrevi num dos meus cadernos de ensaio: "*Choreographing a solo (being both dancer and choreographer) it is like choreographing empty space.*"

Interessava-me o modo como Gormley coreografava a interacção entre as esculturas e o espaço expositivo e interessava-me a liberdade com que este escultor 'brincava' com esses dois

elementos - espaço e corpo. Interessava-me essa utilização que fazia do ‘corpo’ das suas esculturas, simultaneamente como sujeito e objecto.

E se na coreografia usasse o meu corpo como um objecto no espaço? Explicito: usasse o meu corpo apenas como mais um objeto no espaço? Todos os corpos estão sujeitos às mesmas leis da física: gravidade, pressão, força, energia. Poder equiparar o meu próprio corpo aos demais corpos que me rodeiam, não o diferenciando em particular, foi, nesse momento, uma ideia libertadora, que me interessou aprofundar. Para além de trabalhar o corpo “em dança”, podia usar o corpo “simplesmente” como um material, um volume no espaço. Esse pensamento libertou-me coreograficamente. Nesse momento, o estúdio transcendia a sua condição de espaço de dança e tornava-se uma galeria expositiva, e isso mudou a minha perspectiva - podia “pensar coreografia” sem que esta estivesse ligada ao acto de dançar “... separate from the act of dancing.”

As notas que abaixo transcrevo, da coreógrafa Clara Andermatt e do escultor Antony Gormley, foram tiradas no contexto da minha investigação coreográfica no mestrado da ArtEZ²³.

→ Notas de ensaio, com Andermatt

Excerto de uma conversa com a coreógrafa Clara Andermatt sobre o solo *7pm/Rumour*, numa sessão de trabalho em palco, depois de ter feito uma passagem geral da peça, já com todos os elementos performativos: desenho de luz, som, cenografia, figurino.

“Se a tua intenção é transmitir a sensação de que tudo está ao contrário (Andermatt refere-se à cena, na peça, em que estou de cabeça para baixo com os pés na parede), essa concepção tem

²³ Um dos requisitos para estudar no mestrado da ArtEZ era que os candidatos tivessem, pelo menos, três anos de experiência profissional enquanto bailarinos/coreógrafos. O plano de investigação que apresentei na candidatura a este mestrado incluía o desenvolvimento e o prolongamento deste solo após a sua estreia na BoxNova, CCB. Este meu plano, conforme explicitado na proposta elaborada na candidatura ao mestrado, prendia-se mais uma vez com a necessidade de ter tempo para analisar metodologias e trabalhar nas peças de um modo mais aprofundado, tanto a nível conceptual, como a nível da concepção coreográfica (movimento, composição). Foi nesse contexto que convidei Andermatt como orientadora, ou seja, Andermatt teve o papel de Consultora Artística durante essa segunda fase do processo de trabalho desta peça, que viria a estrear nos Países Baixos, no Korzo Theatre e que mais tarde foi novamente apresentada em Portugal, na Semana da Dança, no Teatro das Figuras, em Faro, e depois remontada no Espacio Lem, em Buenos Aires.

de estar presente também no modo como pensas as outras dimensões da peça, por exemplo, no modo como usas a luz no espaço.”²⁴

→ Notas enviadas por Gormley²⁵

“I like the pictures of you in the snow – black and white a good place for body-work.

I liked the bit in the dance where you balance on your feet with small spasms.

Not sure of the development - there could be more expansion.

The things on the wall are fine, if a bit unnecessary but you do not need to do anything with them.

The feet on the wall bit is good but perhaps the intimation that the up/down of architectural space is not a constant needs to go further.”

Relaciono estas duas notas de Andermatt e de Gormley a uma passagem do livro *Incarner une abstraction*, em que Anne Teresa De Keersmaecker cita Thierry De Mey quando este refere que uma estrutura é “como uma parede contra a qual nos atiramos com todas as nossas forças”. (De Keersmaecker, 2020, p. 9) Foi assim que usei estas observações de Andermatt e de Gormley, ou seja, tinha criado as premissas e o ‘campo coreográfico’²⁶ - o campo de acção em que me queria ‘mover’. Agora, tinha de aplicar essa concepção a todas as dimensões da peça, desde o desenho de luz, ao desenho de som, ao uso dos objectos na parede, à perspectiva que tinha do espaço cénico e como queria que o público percepcionasse esse espaço performativo. Estes aspectos foram fundamentais nas peças seguintes, como descrevo no capítulo em que falo de *SSU*.

²⁴ Encontro de trabalho com a coreógrafa, orientadora externa no âmbito da unidade curricular ‘Choreographic Project’ do mestrado na ArtEZ, Arnhem, em Abril de 2007.

²⁵ Em Janeiro de 2006, estabeleci uma correspondência pessoal com o escultor Antony Gormley, expondo o meu interesse pelo seu trabalho e destacando os pontos de contacto que considerava existirem entre coreografia e o seu modo de trabalhar escultura. Nesta comunicação, enviei-lhe uma carta acompanhada de um vídeo do ensaio do meu solo *7pm/Rumour*, antes da sua apresentação no CCB-BoxNova. A resposta de Gormley refere-se diretamente à carta e ao vídeo enviados.

²⁶ Usando uma expressão de Jérôme Bel “*choreographic field*” - [Parallel voices](#), Siobhan Davies Studios, 2007.

Coreografia como paisagem-em-acção

In the late 1990s, much of the new choreography to be seen in New York, Paris, Brussels and Berlin could be called 'conceptual dance' (...). The body was 'material'; the venue, whether black box or proscenium, was 'space'. Watching dance was as much a thought-process as it was a visual or visceral pleasure. (Goldberg, 2018, 156)

No trabalho que desenvolvo, a presença ou a necessidade coreográficas surgem quando sou confrontada com os elementos basilares da composição coreográfica: o corpo, o espaço e o tempo. *Something Still Uncaptured* e *Árida* são duas peças que fazem parte do mesmo momento criativo e em que me interroguei sobre o próprio conceito de corpo e de espaço, explorando as suas possibilidades, testando os seus limites, questionando a sua definição. Em que pensamos, quando pensamos em 'corpo'? E em espaço? Como expectamos que o corpo se manifeste? E o espaço? Como concebemos a relação entre ambos? Só será possível coreografar o corpo? E poderei tornar o espaço tangível?

Dramaturgicamente, interessou-me trazer para o palco as agitações do mundo natural, criando uma paisagem-em-ação - uma sucessão de eventos que geram diferentes paisagens e ambiências em palco - e colocar intérpretes e público nessa sua envolvência. Interessou-me construir paisagens coreográficas em que o espaço cénico e o espaço 'vazio' que envolve intérpretes e público, se tornasse perceptível. Nestas peças, procurei fazer com que o próprio espaço fosse experienciado como um elemento 'vivo'.

- Em *SSU*, explorei os conceitos de contrair e expandir o espaço através do adensamento do espaço 'vazio'.
- Em *Árida*, explorei os conceitos de aridez e de vastidão, através do despojamento e expansão do espaço cénico.

A primeira acção coreográfica destas peças foi a materialização e a 'construção' destas 'paisagens' no próprio espaço cénico, utilizando a luz e o som como ferramentas dramáticas.

SSU, uma paisagem mais ártica (como as paisagens islandesas), e *Árida* uma paisagem mais planáltica e agreste (como as paisagens do cabo de São Vicente).

Nestas peças, criamos diferentes ambientes:

- Em *SSU*, surgem nuvens densas de fumo (produzidas por máquinas de fumo) que ora envolvem o corpo das/os bailarinas/os ou se difundem pelo espaço cénico e pelo espaço envolvente, tocando tudo, invadindo tudo, em evoluções lentas, criando mudanças repentinas de luz e de quase escuro no espaço (o fumo propaga a luz, o corpo das pessoas em palco reflecte a luz).
- Em *Árida*, há tempestades de vento e partículas (com ventiladores), situações extremas de luminosidade, evoluções lentas e mudanças repentinas de luz no espaço (através de uma tela branca que direcciona, movimenta e reflecte a luz).

O trabalho de movimento com as/os bailarinas/os é feito nestes ambientes concretos, que induzem diferentes estados físicos. A vivência do lugar e da ambiência do lugar são fulcrais no desenvolvimento destas propostas coreográficas e são inerentes ao processo de criação. Os intérpretes são envolvidos por uma 'natureza' imprevisível (fumo, vento, poeira) e extrema (inóspita, ofuscante) e existem nela, em interação com estes elementos.

Em palco, corpo humano e objectos estão igualmente sujeitos à passagem do tempo e aos elementos: luz, vento, poeira, névoa, temperatura.

Nestes dois trabalhos, do ponto de vista coreográfico, não me interessou usar uma visão antropocêntrica, mas explorar todos os elementos em palco como um 'corpo' em movimento. Os corpos humanos em palco não são os únicos que se movem. Em alguns momentos, não há pessoas em palco, mas o *momentum* coreográfico não cessa, continua, com o movimento do vento, da névoa, da luz, da poeira...

A exploração de movimento surge da interacção das/os bailarinas/os com esse espaço cénico que já está 'activo' e 'vivo' - um espaço, uma atmosfera, um movimento, um som, um ritmo e uma dinâmica próprios:

- as/os bailarinas/os interagem com um espaço que tem um movimento/tempo próprio
- o movimento não é iniciado unicamente pelas bailarinas/os, há um movimento global e a dois tempos: um tempo mais rápido, que é o tempo do corpo e um tempo mais lento, que é o tempo dos elementos no espaço cénico.
- o espaço cénico transmite uma percepção de tempo diferente da do tempo do corpo (os elementos em interacção entre eles transmitem essa noção).

Nestes trabalhos, a relação com o espaço é um factor que potencia a acção, a acção do movimento e do pensamento, e que, pessoalmente, me impacta o corpo em todas as suas dimensões (físicas, emocionais, concretas e subjectivas). Sempre fui sensível ao ‘espaço’ envolvente, também enquanto bailarina, e nestes trabalhos quis explorar a sua natureza e o que pode potenciar.

Gormley fala desta relação com o espaço: “*The work of De Maria, Robert Smithson and Richard Serra, and their place in American art, was critical for me, as was the engagement of body with material and place, irrespective of image-making.*” (Gormley, 2019, p. 8).

O contexto artístico a que Gormley aqui alude foi também uma referência para estes trabalhos, pelas mesmas questões que coloco acima: o que é, afinal, coreografia? Será que quando Gormley recolhe as pedras que vai encontrando num terreno árido do Arizona (Gormley, 2019, p. 8), essa acção, antes e depois ‘do recolher das pedras’, pode ser considerada coreografia? E quando Goldsworthy, no Novo México, atira uma mão cheia de cinza ao ar (Goldsworthy & Friedman, 2000, p. 150), essa acção, essa interacção com o espaço, pode ser considerada coreografia?

Questões que provocam o pensamento coreográfico e que me instigam a coreografar. Além destas questões, que se aproximam mais de uma concepção espacial, existe também um interesse e uma exaltação pelo movimento do corpo, pela procura de uma fisicalidade fervente. Coreografei estas peças a dois tempos e vivi esse conflito: o tempo do corpo humano (tempo mais rápido) e o tempo do espaço e dos elementos no espaço cénico (tempo mais lento ou o ‘tempo geológico’, como costumava dizer Balbernie a propósito das suas caminhadas na Isle of Skye, nos intervalos das suas produções coreográficas).

Something Still Uncaptured

A peça *Something Still Uncaptured*, coreografada por Maria Ramos com desenho de luz de Vinny Jones, som de Francisco Salgado, interpretada e criada originalmente com as bailarinas Benedetta Maxia e Marta Cerqueira, estreou no Teatro Municipal Joaquim Benite (TMJB) - no Ciclo Sala Experimental, em Almada, em Setembro de 2013

You can't have a subtext, otherwise the work will become an illustration of something aside from direct experience... that's exactly what artwork should be liberated from (...). But art should try to bear witness to existence in some way.
(Gormley et al., 1999, p.39)

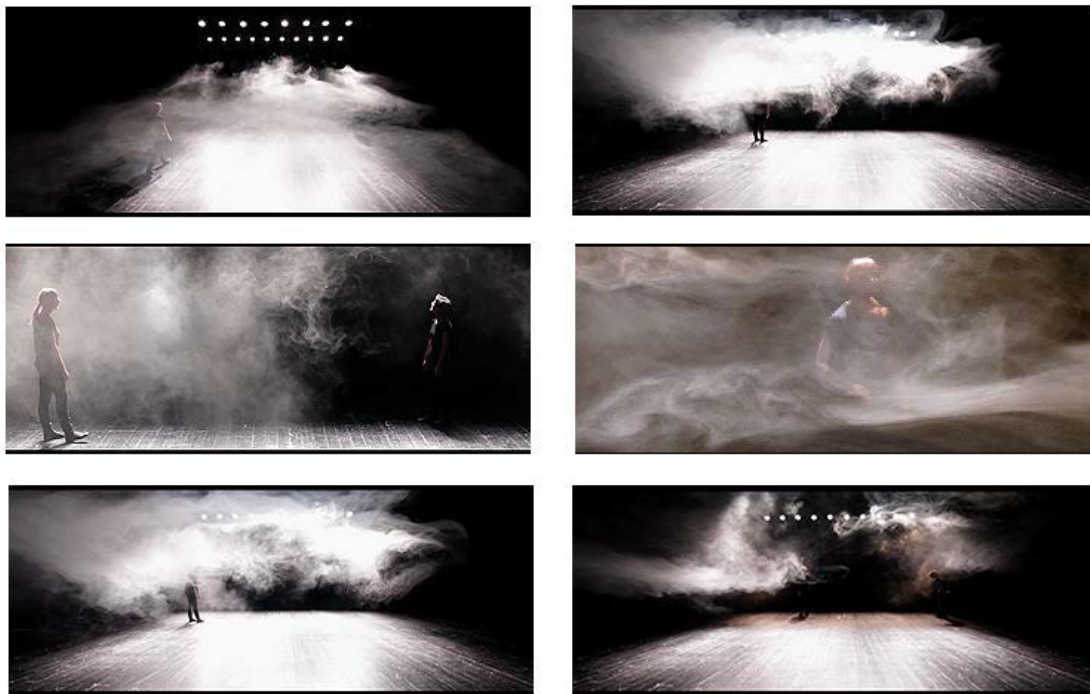


Figura 3. Vídeo stills da peça *Something Still Uncaptured*, coreografada por Maria Ramos com desenho de luz de Vinny Jones, TMJB, 2013. As imagens foram capturadas por Miguel Faro e a montagem fotográfica realizada por V. Jones.

Coreografar é um terreno de pura invenção, não há regras específicas que tenhamos que cumprir (...). E pode-se coreografar mesmo quando não há pessoas. Acho interessante partir para um trabalho coreográfico com um certo grau de desprendimento do corpo, afinal o corpo não é a essência da coreografia, talvez a relação espacial entre os corpos seja. Antony Gormley coloca o corpo, assim, em frente e dentro do mar a erodir e exposto ao tempo. Ou no alto de uma montanha, a contemplar. Ou com um buraco no tórax para o ar passar. Acho interessante este escultor expor o corpo aos elementos naturais. Acho interessante o buraco no tórax por onde o ar passa. E o facto de muito do seu processo de construção para fazer uma escultura passar pelo seu próprio corpo. O espaço que o seu corpo ocupou está agora desocupado e é espaço dentro das esculturas.

Entrevista a Maria Ramos (Coffeepaste & Lucas, 2015)

Tendo como base os princípios anteriores, neste projecto interessou-me trabalhar a partir de um espaço cénico vazio, mas denso. Quis fazer com que o espaço vazio de um teatro *black box* se tornasse visível e ganhasse densidade, de modo a que o próprio espaço fosse experienciado como um corpo com o qual as intérpretes interagiam, alterando-o e manipulando-o fisicamente.

A primeira vez que formalizei as ‘premências’ que queria desenvolver em *SSU* foi nesta nota que escrevi num workshop com Jonathan Burrows (WS de improvisação e composição no *International Post-Graduate Gathering* - ArtEZ, Dezembro 2010)

Five heads above smoke.

Five heads emerging from a space filled with smoke.

(Ramos, *Escritos* [Processo Criativo - Um Certo Grau/SSU, 2010-2012])

Quando escrevi essas anotações no papel e verbalizei a frase “*Five heads above smoke*”, senti uma certa agitação - parecia ser um problema interessante para resolver. Foi com essa frase-chave que iniciei o diálogo com a designer de luz Vinny Jones²⁷.

²⁷ Vinny Jones, aborda a questão do ‘olhar tátil’ como forma de tornar perceptível o espaço entre o público e a ação em palco. Esta designer enquadra o seu trabalho de investigação no âmbito do pensamento filosófico do fenomenólogo Marcel Merleau-Ponty, interessando-lhe a noção de que a perceção da dimensão, distância e profundidade de um determinado espaço é experienciada também a nível orgânico. Vinny procura uma visão sensorial, aquela que nos envolve e provoca uma sensação e uma reacção física.

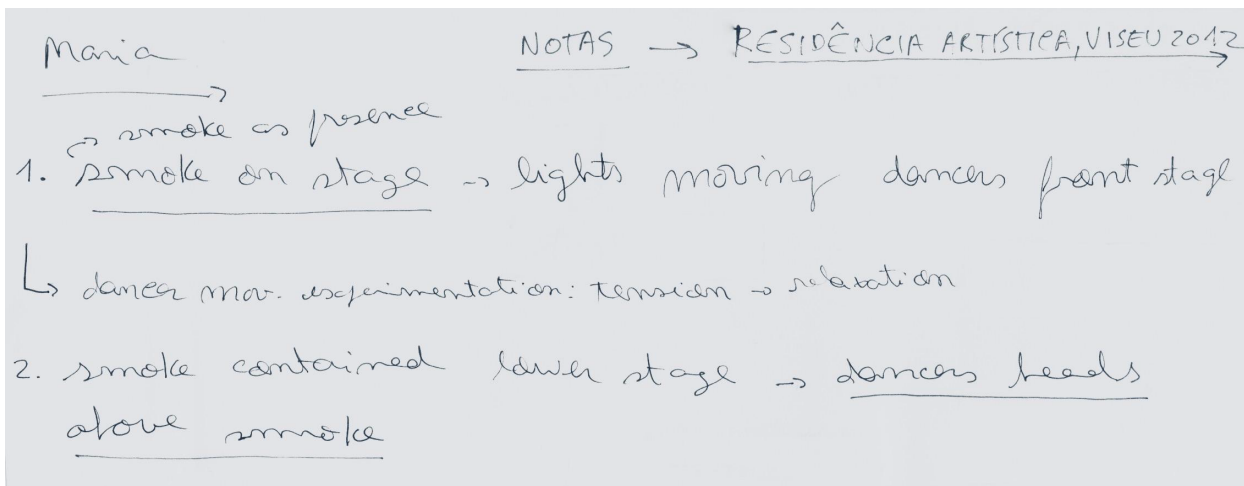


Figura 4. Ramos, *Escritos* [Processo Criativo - Um Certo Grau/SSU, 2010-2012])

Interessava-me, portanto, fazer um trabalho coreográfico em que as/os bailarinas/os interagissem com o espaço - mas como é que se interage de forma palpável com o espaço, de maneira a que essa interacção seja visível para o público, se o espaço é ‘vazio’?

Foi a frase-chave “*five heads above smoke...*” que desencadeou o início do processo de trabalho com a designer de luz, colaboradora que esteve sempre presente desde o início da concepção coreográfica: preenchemos o espaço com fumo - “assim o espaço vazio torna-se visível, assim o gesto coreográfico deixa rasto, assim os bailarinos estão em interacção com a matéria do fumo, assim o fumo preenche o ‘vazio’ do espaço e o espaço cénico torna-se plástico, assim vemos o corpo a ‘furar’ o espaço e o fumo a deslocar-se e a envolver o corpo das bailarinas, assim há uma interacção entre a massa de ar e a massa do corpo”. As ideias fluíram, logo seguidas de outras questões e dúvidas - “sendo o fumo impossível de capturar e o seu comportamento imprevisível, como conter o fumo num palco de um teatro, como fazer para que não escapasse, como conseguir com que se adensasse abaixo das cabeças das bailarinas?”

Para isso, fizemos várias experiências, com projectores de luz convencionais e não convencionais e com máquinas que produzem diferentes tipos de fumo, de modo a que este fumo-névoa fosse mais denso ao nível do solo, fazendo com que aí a luz ficasse mais difusa, enquanto que a névoa ao nível dos olhos da audiência era menos densa, oferecendo melhor

visibilidade. Era nesta atmosfera adensada que as bailarinas se moviam. O fumo era injectado no palco e por momentos os corpos desapareciam, voltando a emergir à medida que o ‘corpo’ do fumo se ia tornando menos denso, mais poroso, mais transparente. Simultaneamente, o corpo das bailarinas ‘sofre’ essa mesma transformação, passa pelo mesmo processo, um processo de compressão e de expansão (do espaço e do corpo), como o fumo. Foi através dessas forças físicas, concretas, experimentadas com as bailarinas através de várias propostas de exploração, que fomos encontrando a linguagem de movimento²⁸, ora tensa, cirúrgica e específica, ora distendida e dilatada no tempo e no espaço.

SSU surgiu, assim, da necessidade de dar resposta aos problemas que um conjunto de materiais e de corpos em palco nos colocam (corpo humano, espaço, luz, som, outros corpos e elementos como fumo ou vento...). Ou seja, *SSU* não está relacionada com uma narrativa ou história, contrariando o ponto de partida dos meus trabalhos anteriores. Começou com uma pergunta, uma dúvida, que se tornaram prementes. Neste caso, essas curiosidades tinham a ver com o movimento e comportamento dos elementos naturais, de como nos relacionamos com eles, de que modo é que os espaços naturais selvagens nos afectam física e emocionalmente, e de como é que a dimensão humana, a dimensão instintiva de sobrevivência, se poderia transformar numa pesquisa de movimento e de composição coreográfica.

Neste trabalho interessou-me, pois, explorar a plasticidade do corpo em interacção com a plasticidade do espaço. Trabalhei o movimento a partir da imagem do músculo como elástico - tensionar e distender gradualmente os músculos, explorando esse pulsar, esse jogo de tensão e distensão²⁹ muscular. No contexto das improvisações que fazíamos em estúdio, ia acrescentando informações que as bailarinas iam explorando e amplificando no seu movimento e na sua fisicalidade: “Vamos abrindo espaços no corpo, entre o músculo e o tendão, entre o músculo e o osso” - imagens, ‘*prompts*’³⁰ que serviam de estímulo para a exploração do ‘movimento total’ do corpo. As propostas que utilizei procuravam uma qualidade ‘corpovulcão’, no sentido em que há sempre um movimento interno a acontecer, um movimento que

²⁸ Ver capítulo ‘Exercícios’: ‘Tensão/Distensão’.

²⁹ Ver capítulo ‘Exercícios’: ‘Tensão/Distensão’.

³⁰ Frases curtas ou palavras que incitam e potenciam o imaginário e a acção.

atravessa e viaja por entre os diferentes sistemas, tecidos, massa corporal, antes de se expressar concreta e visualmente - o movimento muscular de tensão/distensão, o movimento da respiração, são algumas das práticas que utilizo para activar essa plasticidade do corpo, que prepara os bailarinos para a qualidade de presença física que procuro.

“Há sempre uma acção que não se vê, mas que está a acontecer” - antes de colocar o meu corpo em acção, numa acção que seja visível para os outros, antes disso, já existe um movimento interno de forças e contra-forças, como notou Steve Paxton quando desenvolveu a prática ‘*the Small Dance*’³¹ que experienciei nas suas aulas no EDDC/ArtEZ, em 2000, ou como notou Deborah Hay quando dizia “*I imagine every cell in my body has the potential to perceive ah-ha! and nada (nothing), at once.*” (Hay, 2000, p. 103), no WS no *London International Summer School*, em 2003.

(...) o rigor da composição da gramática gestual que vai de um domínio formal do movimento ao entendimento do corpo como objeto escultórico na sua relação com o espaço (a inspiração na escultura que domina a obra de Maria Ramos, é o exemplo máximo disso mesmo) (...) ³² Cláudia Galhós

³¹ No livro *Gravity* de Steve Paxton, Contredanse, 2018

³² Excerto de um texto de Cláudia Galhós (jornalista), no programa *New Age New Time* (ciclo de dança contemporânea portuguesa), no aniversário dos 15 anos do Teatro Viriato. Consultar comprovativo 90, do CV, p. 33.

Remake - Something Still Uncaptured

O *remake* da peça *Something Still Uncaptured*, interpretado por Marta Cerqueira (bailarina que fez parte do elenco original da peça) e Luís Guerra (que integra o elenco pela primeira vez), foi apresentado na mostra de dança - *P de Dança: a dança e a Gulbenkian em Portugal*, em Julho de 2021. *SSU* estreou em Setembro de 2013, circulou até Novembro de 2014 e a sua remontagem foi oito anos depois da estreia.

Quando começámos a trabalhar na remontagem da peça, foi necessário tornar a identificar a sua essência, a sua natureza própria e especificidade. Assim voltámos às questões que tinham desencadeado *SSU*, mergulhando novamente no seu historial.

Um dos processos que utilizei para remontar a peça, foi ver e rever o registo da sua estreia no TMJB. Parecendo um processo óbvio, o que aqui quero evidenciar, e voltando ao pensamento de Melrose e Spatz, é que fomos de novo confrontados com a questão “serão as práticas e as técnicas utilizadas para criar as obras coreográficas, também elas efémeras?”

Outra questão interessante que surgiu foi: “Como lidar com a tentação de fazer mudanças na peça?” Remontar uma peça não é modificar a peça. Remontar uma peça também não é fazer uma cópia exacta do que a peça foi. Assim, antes de ceder à tentação de a modificar, primeiro re-analisámos a peça e deixámos que fosse ela própria a dizer-nos o que era. Ou seja, se formos revendo cada uma das cenas e a intenção de cada uma das cenas, é o próprio trabalho coreográfico que nos dá as coordenadas que devemos seguir.

O ‘*choreographic field*’³³ da peça, usando novamente a expressão de Jérôme Bel, foi mais imediato de atingir, no sentido em que tecnicamente tudo estava garantido: palco amplo com as correntes de ar controladas; máquina de fumo e líquido específico para criar a densidade de fumo pretendida; o desenho de luz, sempre adaptado a cada espaço, mas garantidos todos os

³³ [Parallel voices](#), Siobhan Davies Studios, 2007.

projectores necessários; o papel utilizado na peça, que tinha de ter uma largura e densidade específicas, tudo isso estava garantido e preparado.

Mas o movimento foi mais complexo de “remontar” - embora estivesse amplamente registado (cadernos de ensaio, vídeos do processo de trabalho), os estratos de informação de movimento no corpo da bailarina (a que aludo nos capítulos anteriores), já não estavam tão presentes. Não obstante, e isso foi também uma descoberta e uma aprendizagem muito significativas, embora já não estivessem tão imediatamente acessíveis, nem de uma forma tão exaustiva, ainda estavam de algum modo gravados no corpo da Marta. Os movimentos da sequência com que a peça começa, chamam-se ‘Progressão’ e eram desencadeados através de ‘*prompts*’ muito específicos. Na remontagem da peça, essa sequência e qualidade de movimento iam sendo lembrados em simultâneo com a verbalização dos referidos ‘*prompts*’, potenciando-se mutuamente, num processo quase instintivo, feito naturalmente por nós as duas, à medida que a Marta ia reencontrando e reacendendo ao movimento.

Em *SSU*, a qualidade de movimento é angulosa, fragmentada, sincopada, com arranques e recuos no espaço, com direcções de olhares e orientações precisas no espaço. A memória espacial, o ritmo e o ‘subtexto’ (causa-efeito) de cada movimento tinham também ficado gravados no corpo da Marta Cerqueira. Voltar a fazer este trabalho, foi voltar ao espaço cénico que havíamos construído para *SSU*. Voltar a ver o corpo da Marta a ir buscar o movimento de 2013, fez-me pensar que o ‘*choreographic field*’ que havíamos criado, era o que definia o seu ‘estado físico’, era o que desencadeava a memória física da Marta.

Enquanto eu e a Marta relembávamos o vocabulário de movimento e as suas referências espaciais, o Luís “bebia” essa informação, a todos os níveis, e o seu corpo ia absorvendo a qualidade de movimento, incorporando a dinâmica e materializando os movimentos de acordo com as referências espaciais.

Neste contexto da reativação do movimento e de como esse processo ocorre no corpo de um bailarino que já possui esses “estratos” de informação de movimento incorporados, e de como depois esse movimento é transmitido e apropriado por outro bailarino que integra uma peça pela

primeira vez, surge uma reflexão muito interessante que gostaria de aprofundar futuramente. É um tema instigante e enriquecedor para o campo da dança, que levanta questões importantes sobre processos de incorporação de movimento e sublinha a relevância da prática artística como fonte de produção de conhecimento.

Para voltarmos a fazer esta peça, foi necessário embrenharmo-nos novamente nessa paisagem performativa, a paisagem que criámos no espaço cénico e que não dominávamos totalmente, pois estava sempre em mutação, ou através do pulsar gradual da luz, que assume o movimento da maré, ou através de uma nuvem de fumo que se propaga pelo espaço e entre os corpos³⁴ assumindo o movimento repentino da neblina... uma *coreografia enquanto paisagem-em-ação*. É, então, nesse lugar de envolvimento do “corpo com o material e o lugar” (Gormley, 2019, p.8), que acontece o *unfolding* do ‘movimento’, do movimento da dança e do movimento da coreografia.

³⁴ Entre os corpos dos bailarinos, que estão em palco, e os corpos do próprio público, que está na plateia.

Ensino, investigação e criação

Dar aulas é uma experiência extremamente enriquecedora para mim, tanto enquanto bailarina, como enquanto coreógrafa e investigadora. Neste contexto, identifico-me com as palavras de Michelle Huneven:

"Ensinar ensina os alunos e também ensina o escritor que está a ensinar"

ao falar sobre as suas aulas e metodologias utilizadas no ensino a futuros escritores (*The Writer Files*, Michelle Huneven (Reid, 2022)).

De forma semelhante, ao ensinar dança sinto que estou constantemente a aprender no processo de partilha de conhecimentos e experiências com os alunos. Partindo da observação das descobertas e progressos dos estudantes, sou impulsionada a reflectir sobre as minhas próprias práticas artísticas e abordagens pedagógicas. O acto de ensinar torna-se, assim, um diálogo contínuo de aprendizagem e crescimento mútuos.

As experiências vividas e as aprendizagens feitas enquanto bailarina e coreógrafa, informam e fundamentam a minha filosofia de trabalho como professora e a minha abordagem pedagógica, incentivando-me a proporcionar aos meus alunos a oportunidade de viver e compreender a dança de forma plena e significativa. Procuro propiciar um ambiente de ensino enriquecedor, em que a aprendizagem desenvolvida na sala de aula advenha de um conhecimento prático vivenciado e adquirido através de uma abordagem dinâmica e relevante, preparando-os para enfrentar os desafios e para usufruir das oportunidades do mundo artístico actual, capacitando-os para explorar a dança com criatividade e confiança. A minha experiência profissional é, assim, uma bússola que me guia na construção de um ambiente de aprendizagem estimulante e informado, no qual os meus alunos são encorajados a descobrir e expressar a sua própria voz artística.

(...) it is difficult to make a separation between teaching and research and making art. There is a categorization, still perceived and enforced, that teaching is only a pedagogical experience, sometimes a research experience, and rarely an artistic experience. (...) For me, it is all-together. Lance Gries, ex-bailarino da companhia Trisha Brown (Diehl & Lampert, 2011, p.)

Não podia haver melhor ideia que sintetizasse o que eu própria penso e experiencio como bailarina - coreógrafa - professora de dança.

Caderno de aula

A ideia que exponho no capítulo *Something Still Uncaptured* quando me refiro ao processo de criação de movimento com as bailarinas no contexto dessa peça - “Há sempre uma acção que não se vê, mas que está a acontecer”, também está subjacente ao trabalho que realizo com os meus alunos. Essa qualidade de movimento, essa fisicalidade, é uma das práticas pedagógicas que desenvolvo em aula para que os estudantes adquiram uma plasticidade física elástica e maleável. É imprescindível incorporar a ideia de que dançar é estar em constante relação com o espaço físico, envolvidos num jogo de oposição de forças.

Por exemplo, ao considerarmos o contacto dos pés com o chão, estes não se limitam apenas a estar ‘no’ chão, mas sim a estabelecer uma conexão ‘com’ o chão. Da mesma forma, quando exploramos a relação do corpo com o espaço, percebemos que o corpo tem a capacidade de estar em relação com diversas direcções do espaço simultaneamente, visualizando que o espaço ‘vazio’ é maleável, manipulável e tangível. Essa compreensão oferece uma perspectiva quadridimensional do corpo e do espaço, potenciando uma melhor percepção e entendimento da dança.

É este jogo de relação entre forças opostas (ceder e não ceder à gravidade), entre diferentes densidades, texturas e dinâmicas, que torna o corpo ‘pronto’. Pronto para um voo rasante de um lado ao outro da sala (lembrando aqui o ‘Flying Low’ de David Zambrano). Pronto para o *folding* e *unfolding simultâneo* das diferentes articulações do corpo (lembrando aqui Eva Karczag, Lisa Kraus e Gill Clarke).

Escrevi o seguinte texto após uma *masterclass* leccionada na ESD, em Fevereiro de 2021. É dirigido aos estudantes e resume a qualidade de movimento que procuro e o modo como a verbalizo, procurando explicitá-la aos alunos, ao mesmo tempo que os inspiro e instigo.

“First I like to move with the space, then with the cause and effect of the movement, then to physicalize its intention, then to experience it in all corners of the body, then to play with precision and time, then with streams of movement, then with speed and sudden

suspensions, then to explore the different zones of resistance and elasticity in the body, different textures and volumes, and then to play with it all, tasting and challenging the relationship between these "things". Today I felt that you were dancing in relation to something other than 'just' movement. Perhaps you were moving more from a sense of self, a sense of place, a sense of relatedness. Perhaps you were more receptive to your own 'questions', your single drive and 'forces'. Perhaps today you were moving 'with' rather than 'just'."

No quadro seguinte, sintetizo as "Técnicas de Dança incorporadas", que foram fundamentais na minha formação enquanto bailarina e criadora - não só as que estudei nas escolas que frequentei, mas também as que estudei com os coreógrafos com que trabalhei e durante a minha formação contínua e complementar. Estas técnicas constituem a base da minha metodologia de trabalho e são transversais ao meu trabalho coreográfico e ao trabalho que desenvolvo nas aulas. Neste quadro, indico também as "Qualidades e princípios de movimento" que transmito nas aulas, procurando identificar os termos e palavras que utilizo para as expressar.

Quadro 1

Técnicas de dança que estudei

Princípios e qualidades de movimento que procuro

Técnicas de dança que estudei							
Princípios e qualidades de movimento que procuro e os termos e palavras que utilizo para as transmitir (no estúdio de ensaio ou na sala de aula)							
Técnicas de Dança	<p>- <i>Release Technique (RT)</i>³⁵ - através das professoras e bailarinas Karczag & Kraus (ex-bailarinas da companhia Trisha Brown), O'Donnell Fulkerson (uma das fundadoras da RT - <i>Anatomical Release Technique</i>) e Gill Clarke.</p> <p>- <i>Contact Improvisation</i> - através do professor e bailarino Steve Paxton.</p> <p>- <i>Floor work</i> - através do professor e bailarino Iñaki Azpillaga (membro da companhia Wim Vandekeybus) análise e sistematização do trabalho de chão: pontos de apoio; deslocações; deslizar; atirar; fluidez; rapidez.</p> <p>- <i>Flying Low</i> - através do professor e bailarino David Zambrano (análise e sistematização do trabalho de chão: movimento constante 'in and out of the floor' através da acção de 'deslizar' e do movimento em 'espiral').</p> <p>- Dança Clássica e Dança Moderna (Graham, Cunningham).</p>						
Princípios da física	Gravidade - o jogo de ceder à gravidade e de não ceder à gravidade	Acção - Reacção (<i>prompt</i> através do toque)	Pontos de apoio (com o chão e com outros corpos)	Velocidade e dinâmica	Mecânica e funcionalidade do esqueleto	Elástico - abrir-fechar, <i>folding-unfolding</i>	Força - Resistência
Alguns dos coreógrafos que utilizam esta terminologia quando falam sobre princípios de movimento - Paxton, Hofesh, Forsythe					Causa - efeito (se início o movimento pelo pé, a perna segue, o pélvis segue, a coluna vertebral segue, etc.)	(Corpo maleável; relação extremidades - <i>core</i> ; relação com o espaço - direcções no espaço.)	compressão - expansão tensão-distensão

³⁵RT é uma categorização lata, que pode englobar diferentes práticas e modos de trabalhar 'técnica'. Lance Gries: "(...) Overall, I believe there is something that is constant about this research that is beyond a style or quality of moving - something about coming back to the reality of the body and the functioning of the body and trying to understand it better, trying to make it more efficient (...), more personal. (...) An idea of Release is that the body is working in multi-directions and the thoughts and awareness are working in multi-directions (...)." (Diehl & Lampert, 2011, p. 270)

Caderno de exercícios

No contexto do meu percurso artístico e pedagógico, fui desenvolvendo alguns exercícios como práticas que fazem parte das ferramentas de trabalho que utilizo em contexto de criação em dança e de ensino da dança. Esses exercícios são propostas que normalmente desenvolvo nos ensaios, com vista à criação de uma peça, ou em workshops e nas aulas, e que vão sendo adaptados ao referido contexto ou ao grau de proficiência/experiência técnica e artística dos bailarinos/alunos.

Para mim, é difícil utilizar exercícios, metodologias ou processos artísticos que sejam uma cópia exacta dos utilizados por outros criadores. Esses podem, claro, funcionar como inspiração, mas, na minha perspectiva, as metodologias escolhidas precisam de estar em sintonia com o *modus operandi* do criador, assim como à sua individualidade pessoal, para que possam ser aplicadas e transmitidas genuína e convictamente. Os exercícios que uso, normalmente surgem de uma pesquisa coreográfica/artística própria ou de uma necessidade específica. No meu caso, têm a ver com uma questão de fundo: que presença performativa e que fisicalidade procuro numa peça coreográfica e que propostas de movimento necessito de criar para ir ao encontro dessa especificidade considerando, também, as pessoas com quem estou a trabalhar. Existe uma similaridade de posicionamento também enquanto professora, aplicando-se estes princípios às minhas aulas.

Nas peças que coreografei, houve também uma pesquisa de práticas, de exercícios e de ‘modos de fazer’ que desenvolvi no contexto específico desses trabalhos para provocar ou potenciar uma determinada qualidade de movimento, ‘estado físico’ e imaginário. Os dois exercícios que se seguem incluem-se nessas práticas que desenvolvi e fazem parte das minhas ferramentas de trabalho quando estou em criação, ou quando estou em sala de aula. No entanto, não são propostas estanques, mas pontos de partida, que são alterados e trabalhados consoante a natureza concreta do trabalho que tenho em mãos.

1. ‘Tensão/Distensão’

Contexto

Pesquisa de movimento desenvolvida em *SSU* (o movimento expande-se pelo corpo, assim como o fumo se expande pelo espaço).

Descrição

Tensionar (gradualmente) e distender (gradualmente) os músculos.

Começar essa acção no corpo todo, depois, ir isolando diferentes partes do corpo.

Sentir a sensação física do pulsar muscular e deixar que esse movimento ‘viaje’ de uma zona do corpo para outra zona do corpo, convocando a simultaneidade da acção e a multiplicidade de zonas do corpo.

→ Durante a exploração desta proposta, a acção ‘tensionar e distender’ o músculo vai sofrendo alterações e pode passar a ser ‘activar e desactivar’ os músculos - são precisamente estas variantes e a simultaneidade das diferentes acções que vão surgindo, que tornam a proposta desafiadora e podem provocar um ‘estado físico’ que depois desencadeia mais, ou outros, movimentos e acções.

2. ‘Lobos’

Contexto

Este exercício foi usado na audição de *SSU*, Auditório Fernando Lopes Graça, Cascais, Julho 2012; na criação da primeira peça que fiz para os alunos finalistas da ESD, Dezembro 2019; e em *Árida*, entre mim e a Marta Cerqueira e entre a Marta Cerqueira e os materiais (objectos) em palco.

Descrição

O exercício começa com um aglomerado de pessoas, próximas umas das outras e próximas do chão, em posições que lhes permitem mover o corpo de forma rápida e ágil (assumindo um comportamento de lobo) - ‘Como se fossemos uma alcateia de lobos que acaba de chegar a um território novo, agimos em conjunto, mas cada um de nós vai

reagindo individualmente a tudo o que se mexe e se agita à nossa volta (os *inputs*³⁶ podem ser: vento a entrar pela janela, ruídos, etc).’

Começar parado e atento, mas não estático - ‘Como uma alcateia de lobos que chega a um novo planalto e perscruta o espaço, mantendo o grupo coeso para o proteger de perigos iminentes.’

→ O objectivo deste exercício é activar a ‘escuta’ (a atenção) de grupo e o trabalho em equipa (só ‘sobrevivem’ se agirem em conjunto); amplificar as divergências que vão acontecendo (a forma como cada pessoa reage aos *inputs* que a rodeiam) e trabalhar os diferentes focos de atenção (atenção ao espaço, atenção ao corpo do outro, atenção a diferentes partes do próprio corpo).

³⁶ Com *inputs* quero dizer ‘estímulos’, estímulos que ‘alimentam’ a acção. Uso o termo em inglês por melhor transmitir o que é pretendido e também porque é uma palavra usada com frequência no contexto dos ensaios e das aulas.

Reflexão final

Neste trabalho, reflito sobre o meu percurso enquanto bailarina, coreógrafa e professora.

Dedico-me, em particular, ao meu trabalho coreográfico, onde estabeleci uma base conceptual sólida a que chamo ‘coreografia como paisagem-em-acção’ e desenvolvi e explorei uma linguagem de movimento e um pensamento coreográfico próprios no âmbito da criação contemporânea.

Desde o início do meu processo artístico que adoptei o questionamento como metodologia de criação. Para além disso, assumi uma visão não antropocêntrica, com o propósito de reflectir sobre o papel do corpo humano na dança.

Ao longo do trabalho, explicito o modo como o pensamento do escultor Antony Gormley, na sua abordagem singular do corpo como objeto e espaço, inspiraram e fundamentaram o meu próprio questionamento em dança e em coreografia. Essa visão escultural despertou em mim a vontade de explorar novas abordagens na dança, desafiando os conceitos de coreografia a partir da relação entre corpo e espaço. Com base nesse estudo, procurei desenvolver um pensamento coreográfico próprio, que dialogasse com os princípios da escultura.

Reflito, também, no modo como, através do meu trabalho coreográfico, promovo a pesquisa, a experimentação e a criação em dança, expandindo os conceitos de coreografia e inserindo-a num contexto mais amplo da contemporaneidade artística.

Enriqueci a minha pesquisa ao relacionar as premissas da dança com as da escultura no processo de criação - essa abordagem ampliou as fronteiras da minha própria linguagem artística, enriquecendo a minha abordagem enquanto coreógrafa.

Através de métodos de composição coreográfica, criei ambiências específicas em palco, instigando um outro modo de pesquisar o movimento dos intérpretes, proporcionando, assim, uma experiência diferenciada em cada espetáculo, tanto para os bailarinos como para o público.

Para além do trabalho coreográfico desenvolvido, refiro o papel fundamental que o meu percurso profissional na dança, enquanto bailarina e coreógrafa, tem na minha actividade pedagógica atual.

Referências bibliográficas

- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge.
- Butcher, R., & Melrose, S. (Eds.). (2005). *Rosemary Butcher: Choreography, Collisions and Collaborations*. Middlesex University Press.
- Coffeepaste & Lucas, R. (2015, Junho 4). *Maria Ramos - Entrevista*. Coffeepaste. Retrieved June, 2023, from <https://www.coffeepaste.com/en/artigo/maria-ramos-entrevista/>
- Coventry University. (2023). *Jonathan Burrows — Coventry University*. Coventry University. Retrieved May, 2023, from <https://pureportal.coventry.ac.uk/en/persons/jonathan-burrows>
- De Keersmaeker, A. T. (2020). *Incarner une Abstraction* (J.-L. Plouvier, Ed.; édition bilingue ed.). Actes Sud.
- Diehl, I., & Lampert, F. (Eds.). (2011). *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*. Henschel.
- Fazenda, M. J. (2012). A Dança Como Visão Do Mundo: Da Grande Modernidade À Época Actual. In *Poética da Dança Contemporânea* (Edição Portuguesa ed., pp. 6-16). Orfeu Negro.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações* (2.^a edição revista e actualizada ed.). Colibri.
- Goldberg, R. (2018). *Performance Now*. Thames & Hudson.
- Goldsworthy, A., & Friedman, T. (2000). *Time*. Thames & Hudson.
- Gormley, A. (2019). *Antony Gormley on Sculpture* (M. Holborn, Ed.). Thames & Hudson.
- Gormley, A., Theweleit, K., & Theweleit-Kubale, M. (1999). *Gormley Theweleit* (H.-W. Schmidt, Ed.). Kerber Verlag.
- Hay, D. (2000). *My Body, The Buddhist*. Wesleyan University Press.
- Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea* (Edição Portuguesa ed.). Orfeu Negro.
- Melrose, S., Sachsenmaier, S., & Butcher, R. (2013). *Just in time: 'momentary' events in the making of Rosemary Butcher's signature practices* [Performance Studies International Conference (PSi 19), 26-30 Jun 2013, Stanford, CA, United States]. Middlesex University Research Repository. <https://eprints.mdx.ac.uk/id/eprint/13361>

Paxton, S. (2018). *Gravity*. Contredanse éditions.

Ramos de Barros, M. (2008, June). *Detecting Choreographing Sculpting - How does an action create the germ of a narrative?* [Master thesis]. ArtEZ Library, Arnhem, The Netherlands.

Reid, K. (2022, Abril 29). *The Writer Files: Writing, Productivity, Creativity, and Neuroscience* [How Award-Winning Author Michelle Huneven Writes] [Podcast]. Apple Podcasts. Retrieved Abril, 2022, from <https://podcasts.apple.com/>

Bibliografia

- Aeschlimann, R. (2002). *Trisha Brown: Dance and Art in Dialogue, 1961-2001* (H. Teicher, Ed.). Addison Gallery of American Art, Phillips Academy.
- Atwood, M. (1998). *Eating fire : selected poetry 1965-1995*. Virago Press.
- Bachelard, G. (1994). *The poetics of space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press.
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Wesleyan University Press.
- Bigé, R. (Ed.). (2019). *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques*. Culturgest.
- Burrows, J. (2022). *Writing Dance*. Varamo Press.
- Carlos, I., & Carneiro, A. (2007). *Alberto Carneiro: a escultura é um pensamento*. Caminho.
- Carneiro, A. (2007). *Das notas para um diário e outros textos: antologia* (C. Rosendo, Ed.). Assírio & Alvim.
- Celant, G. (Ed.). (1999). *Merce Cunningham*. Charta.
- Charmatz, B., & Launay, I. (2011). *Undertraining: On a Contemporary Dance* (A. Preger, Trans.). Presses du réel.
- Cools, G. (2016). *Imaginative Bodies: Dialogues in Performance Practices* (G. Cools & L. M. Bowler, Eds.). Valiz.
- Coverley, M. (2010). *Psychogeography*. Pocket Essentials.
- Foster, S. L. (2002). *Dances that describe themselves: the improvised choreography of Richard Bull*. Wesleyan University Press.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Relógio D'Água.
- Goat Island. (2000). *Schoolbook 2*. Goat Island and The School of the Art Institute of Chicago.
- Goulish, M. (2000). *39 Microlectures: In Proximity of Performance*. Routledge.
- Keersmaecker, A. T. d., & Cvejić, B. (2019). *A Choreographer's Score: Fase, Rosas Danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Mercatorfonds.
- Overlie, M. (2016). *Standing in Space: The Six Viewpoints Theory & Practice*. Fallon Press.
- Preston-Dunlop, V. (Ed.). (1995). *Dance Words*. Harwood Academic Publishers.
- Stuart, M. (2010). *Are We Here Yet?* (J. Peeters, Ed.). Presses du réel.
- Trotman, D., Lees, H. E., & Willoughby, R. (Eds.). (2017). *Education Studies: The Key*

Concepts. Routledge.

Tufnell, M., & Crickmay, C. (2004). *A Widening Field: Journeys in Body and Imagination*.

Dance.

Anexos

Registos de vídeo - *Something Still Uncaptured*

A peça *Something Still Uncaptured*, coreografada por Maria Ramos com desenho de luz de Vinny Jones, som de Francisco Salgado, interpretada e criada originalmente com as bailarinas Benedetta Maxia e Marta Cerqueira, estreou no Teatro Municipal Joaquim Benite (TMJB) - no Ciclo Sala Experimental, em Almada, em Setembro de 2013

Vídeo integral da performance

<https://vimeo.com/82522125>

O *remake* da peça *Something Still Uncaptured*, coreografada por Maria Ramos com desenho de luz de Vinny Jones e adaptação de luz de Tasso Adamopoulos, som de Francisco Salgado, interpretado por Marta Cerqueira e Luís Guerra, foi apresentada na mostra de dança - *P de Dança: a dança e a Gulbenkian em Portugal*, em Julho de 2021. SSU estreou em Setembro de 2013, circulou até Novembro de 2014 e a sua remontagem foi oito anos depois da estreia.

Vídeo integral da performance

<https://vimeo.com/579855189>

Nota: No *Curriculum Vitae*, são também mencionadas hiperligações das obras que podem ser relevantes para a contextualização geral do meu trabalho coreográfico, no entanto, o trabalho de natureza profissional sobre o qual aqui reflito em mais detalhe é a peça *Something Still Uncaptured*.