



Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança

# *(Dis)Forma*: Processo Criativo de um Solo

Marta Almeida

Orientadora  
Professora Doutora Madalena Xavier

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

Outubro 2024



Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança

# *(Dis)Forma: Processo Criativo de um Solo*

Marta Almeida

Orientadora  
Professora Doutora Madalena Xavier

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

Outubro 2024



# Agradecimentos

Devo o resultado deste trabalho à importante e graciosa colaboração de um vasto conjunto de pessoas. Sem elas não teria sido possível.

Agradeço à Professora Doutora Madalena Xavier, por toda a inspiração e apoio demonstrado. Desde o dia em que me recordo ter afirmado estar a pensar criar uma peça que senti sempre a sua reação positiva e o seu incentivo para este projeto. Ao longo de todo o processo fui sempre acompanhada, e muitas vezes incentivada, sempre com interesse e paciência. Esta fase final foi uma luta contra o tempo, mas sem a sua sabedoria, assertividade e sentido prático teria sido tudo mais difícil.

Agradeço ao Rafael Leitão e à Nélia Pinheiro, por sem hesitar terem acreditado e confiado em mim, oferecendo-me um espaço e condições para a apresentação desta peça. Sem o vosso importante voto de confiança nada disto teria sido possível.

À Escola Superior de Dança, Centro de Artes de Marvila, Companhia de Dança Contemporânea de Évora e Centro de Artes de Formação, por me disponibilizarem espaços de ensaio. Espaço para a experimentação, reflexão e encontros que foram essenciais para a concretização deste projeto.

A todos os professores do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais que contribuíram com a partilha do seu conhecimento e experiências. A todos os meus colegas, que durante este tempo permitiram que se criasse um importante espaço de partilha e reflexão, o que muito contribuiu para o meu desenvolvimento pessoal e artístico, e, nesse sentido, também para esta peça.

Ao Rafael Barreto que desde o primeiro dia em que partilhei esta ideia, não hesitou em abraçar e viver esta verdadeira aventura comigo. Fazemos parte do percurso um do outro, e não podia estar mais grata

À Rita Moniz Pereira e ao André Carrajola, por contribuírem com a sua visão e expressão artística e desse modo permitirem a criação desta peça.

Para os meus mais próximos, as palavras não chegam, mas o mínimo com que posso retribuir é com uma referência neste documento. Ao Francisco, por me apoiar em todas as minhas ideias. Aos meus irmãos que, mesmo a quilômetros de distância, conseguem sempre fazer-me sentir o seu amor e amizade. Ao meu pai por trazer sempre leveza e boa disposição para tudo. À minha mãe por nunca me largar a mão!

E a todos que direta ou indiretamente contribuíram para a concretização deste relatório.

# Resumo

A peça (Dis)Forma nasce no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, da Escola Superior de Dança, na especialidade em coreografia.

Os estímulos para a criação são distintos, de coreógrafo para coreógrafo, e não são estanques durante o percurso artístico. O mote para esta criação, surge de um impulso interior, de uma urgência em exteriorizar uma inquietação. Tomando como ponto de partida um conjunto de questões genéricas, o processo artístico passou por aproveitar as respostas obtidas para refletir e pesquisar, questionando de novo e repetindo uma e outra vez, gerando assim um processo de decomposição e filtragem de ideias até alcançar a temática da peça - a procura incessante por um corpo perfeito, as suas contingências e implicações.

Sendo esta criação suscitada por uma vivência autobiográfica, foi essencial estabelecer que não se trataria de um relato de acontecimentos da vida pessoal, mas sim uma reflexão e desconstrução em torno de três grandes conceitos: dismorfia corporal, distorção perceptiva e perfeccionismo.

O cariz autobiográfico determinou outras características específicas desta peça, em particular a opção de materializar estas inquietações sob a forma de um solo, criado e interpretado pela mesma pessoa, tirando proveito, e sofrendo as contingências, tanto dos desafios quanto das dificuldades que este duplo papel acarreta.

Assumidas estas decisões, inicia-se um processo de trabalho que se divide em quatro fases: investigação, exploração de enunciados, seleção do material e articulação do material coligido. Foi sempre claro que se pretendia que a pesquisa de movimento tivesse como base a improvisação e que existiria um elemento externo para assumir o apoio à criação. Não obstante esta definição clara da metodologia que se pretendia implementar e prosseguir, o processo criativo materializou-se com o corpo em movimento e com a experimentação. Esta experimentação permitiu uma camada evolutiva abrindo a descoberta de diferentes caminhos e práticas que não tinham sido programadas, como a prática da improvisação livre e da improvisação, a relação com o espelho em estúdio, o recurso ao registo de vídeo, o impacto da apresentação de um *work in progress* e, não menos importante, a reorganização do material após esta apresentação.

Este projeto é apresentado pela primeira vez em formato de *work in progress* no dia 14 de Maio de 2024, no ExploreZ Festival, em Amesterdão. Volta a ganhar vida, numa versão integral mais consolidada e elaborada, com apresentação em estreia no dia 19 de Setembro de 2024, no âmbito do Festival Internacional de Dança Contemporânea, no Salão Central, em Évora.

**Palavras-chave:** métodos e processos de criação, solo, criador/intérprete

# Abstract

The piece (Dis)Forma was born in the context of the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices at the Escola Superior de Dança, in the speciality of choreography.

The stimuli for creation are different from choreographer to choreographer and are not watertight during the artistic journey. The motto for this creation arises from an inner impulse, an urgency to externalise a restlessness. Taking a set of generic questions as a starting point, the artistic process involved taking advantage of the answers obtained to reflect and research, questioning again and again, thus generating a process of decomposition and filtering of ideas until the theme of the piece was reached - the incessant search for a perfect body, its consequences and implications.

As this creation was prompted by an autobiographical experience, it was essential to establish that it would not be an account of personal life events, but rather a reflection and deconstruction around three major concepts: body dysmorphia, perceptual distortion and perfectionism.

The autobiographical nature determined other specific characteristics of this piece, in particular the choice to materialise these concerns in the form of a solo, created and performed by the same person, taking advantage of, and suffering the contingencies of, both the challenges and the difficulties that this double role entails.

Once these decisions had been made, a work process began that was divided into four phases: research, exploration of statements, selection of material and articulation of the collated material. It was always clear that the movement research would be based on improvisation and that there would be an external element to support the creation. Despite this clear definition of the methodology that was to be implemented and pursued, the creative process materialised with the body in movement and with experimentation. This experimentation allowed for an evolutionary layer, opening up the discovery of different paths and practices that had not been programmed, such as the practice of free improvisation and improvisation, the relationship with the mirror in the studio, the use of video recording, the impact of presenting a work in progress and, not least, the reorganisation of the material after this presentation.

This project was presented for the first time in work-in-progress format on the 14<sup>th</sup> of May 2024 at the ExploreZ Festival in Amsterdam. Brought back to life in a more consolidated and elaborated full version, with a premiere presentation on the 19<sup>th</sup> of September 2024, as part of the International Contemporary Dance Festival, at the Salão Central in Évora.

**Keywords:** creation methods and processes, solo, creator/interpreter

# Índice

<b>I - O INÍCIO</b> .....	<b>1</b>
1.1. INTRODUÇÃO.....	2
1.2. MOTIVAÇÃO.....	4
1.3. OBJETIVOS.....	5
1.4. CONTEXTO DE APRESENTAÇÃO: FIDANC E EXPLOREZ FESTIVAL .....	6
1.5. SINOPSE E FICHA TÉCNICA.....	7
<b>II - O MEIO</b> .....	<b>8</b>
2.1. PROCESSO CRIATIVO: DECISÕES PRÉVIAS.....	9
2.1.1 <i>Definição da temática</i> .....	9
2.1.2 <i>A criação de um solo</i> .....	12
2.1.3 <i>Desafios do criador intérprete</i> .....	16
2.1.4 <i>Apoio à criação: funções e desafios</i> .....	18
2.1.5 <i>Como começar?</i> .....	21
2.2. PROCESSO CRIATIVO: DECISÕES E DESCOBERTAS EM MOVIMENTO .....	24
2.2.1 <i>Improvisação como ferramenta de pesquisa</i> .....	24
2.2.2 <i>O espelho como elemento de trabalho</i> .....	28
2.2.3 <i>O registo de vídeo como ferramenta para uma perspetiva exterior</i> .....	29
2.2.4 <i>Deixar espaço para o que não se sabe</i> .....	31
2.2.4 <i>Caos organizado</i> .....	33
2.2.5 <i>Práticas não programadas</i> .....	33
2.2.6 <i>Work in progress</i> .....	35
2.2.7 <i>Criação de uma partitura</i> .....	38
2.2.8 <i>Recomeçar ou reaproveitar?</i> .....	41
2.2.9 <i>Partitura Final</i> .....	48
2.3. PROCESSO CRIATIVO: ESPAÇO CÉNICO, FIGURINOS, AMBIENTE SONORO E DESENHO DE LUZ.....	50
2.3.1 <i>O espaço cénico</i> .....	50
2.3.2 <i>Figurinos</i> .....	54
2.3.3 <i>Ambiente Sonoro</i> .....	57
2.3.4 <i>Desenho de Luz</i> .....	60
<b>III - UM POSSÍVEL FIM</b> .....	<b>64</b>
3.1. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	65

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>69</b>
<b>ANEXOS</b> .....	<b>I</b>
ANEXO I REGISTOS DE VÍDEO (DIS)FORMA, FIDANC 2024 .....	II
ANEXO II REGISTOS DE VÍDEO DE ENSAIO VERSÃO <i>WORK IN PROGRESS</i> EXPLOREZ FESTIVAL 2024 .....	III
ANEXO III FOLHA DE SALA FIDANC 2024.....	IV
ANEXO IV FOLHA DE SALA EXPLOREZ FESTIVAL 2024.....	V
ANEXO V REGISTOS FOTOGRÁFICOS (DIS)FORMA, FIDANC 2024 .....	VI
ANEXO VI MOODBOARD DA FIGURINISTA RITA MONIZ PEREIRA .....	IX
<b>APÊNDICES</b> .....	<b>X</b>
APÊNDICE I – MIND MAP.....	XI

## Índice de Figuras

Figura 1 – A presença de um intérprete em relação com o público .....	15
Figura 2 - Imagem do figurino prateado .....	37
Figura 3 - Diferentes explorações do processo de construção do cenário .....	53
Figura 4 – Espaço Cénico no Salão Central .....	53
Figura 5- Primeiro figurino da peça (Dis)forma .....	55
Figura 6 - Segundo figurino da peça (Dis)forma .....	57
Figura 7 - Corredores de luz da peça (Dis)forma.....	61
Figura 8 - Diferentes ambientes de luz presentes na peça (Dis)forma .....	62

# I - O Início

## 1.1. Introdução

Este relatório sintetiza o culminar de dois anos de trabalho. Pretende ser o registo escrito de um conjunto de dúvidas, ansiedades, procura de respostas, um conjugar de ideias e conceitos que depois de organizados se reformulam e de novo voltam a ser equacionadas. Mas também pode ser um livro de criação da peça, um documento que regista todos os pensamentos e decisões desenvolvidos à medida que a própria criação ia evoluindo.

A criação da peça original *(Dis)Forma*, e consequentemente este relatório final, são a concretização do trabalho de pesquisa artística e de investigação para o Projeto Prático em Coreografia do 2º ano do Curso do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, da Escola Superior de Dança. A peça teve a sua primeira apresentação ainda em formato de *work in progress*, no dia 14 de Maio de 2024, no *ExploreZ Festival*, em Amesterdão. A estreia e apresentação da peça integral, aconteceu no dia 19 de Setembro de 2024, no âmbito do Festival de Dança Contemporânea de Évora (FIDANC). O vídeo da apresentação do FIDANC pode ser consultado no anexo I, enquanto os registos de vídeo de ensaio da apresentação do *work in progress* podem ser consultados no anexo II.

A temática central deste projeto, resulta de experiências profundamente pessoais, e por isso este projeto assumiu uma dimensão autobiográfica. Esta característica suscitou questões sobre a forma como essa dimensão poderia ser traduzida para o movimento e colocada na prática. Nesse sentido, foi importante perceber que tipos de impulsos existem para a criação, se estes partem sempre de um estímulo interior ou exterior e de que forma estes influenciam o processo de criação. Para esse fim, foi realizado um levantamento teórico com o objetivo de compreender como determinados autores e artistas se posicionam em relação a esta temática. Essas leituras evidenciaram a complexidade de catalogar obras coreográficas e reduzi-las a uma única definição. No entanto, também proporcionaram um enquadramento que permitiu refletir sobre a forma como, partindo de experiências pessoais, se desejava abordar este tema.

Para a materialização deste projeto carregado de experiências íntimas fazia sentido que se definisse ser um solo. Embora fosse uma decisão bastante intuitiva, foi importante perceber quais as especificidades que existem num trabalho de solo. Esta reflexão não se limitou às possibilidades de leitura que a presença de uma única pessoa em palco permite, mas também ao potencial que o processo de criação de um solo tem para um artista.

Uma das características deste projeto é o facto de a criação e interpretação se centrarem numa só pessoa. Esta especificidade, foi analisada, não só na perspetiva de se tentar compreender as suas principais vantagens e diversidades, tendo por base a experiência

de outros artistas, mas também no sentido de se tentar estabelecer ligação com as experiências e decisões tomadas durante este processo criativo em particular.

As reflexões dos autores convocados vão sendo sempre intercaladas com as reflexões decorrentes do processo criativo, numa lógica que propõe organizar e sistematizar, por ordem cronológica, o desenrolar do próprio processo. A opção de se estruturar o relatório desta forma, justifica-se por estas leituras surgirem e constituírem um apoio ao processo criativo. Algumas destas referências foram encontradas tanto antes como durante o processo criativo, auxiliando assim na compreensão e decisão sobre algumas características da peça. Por contrapartida, outras leituras aconteceram *à posteriori* e neste caso auxiliaram sobretudo a organização do pensamento, permitindo não só compreender qual o posicionamento deste processo em relação a outros, mas possibilitando também a reflexão e escrita do próprio processo. Na verdade, considera-se que o processo criativo só termina com a finalização deste relatório.

Não se poderão deixar de mencionar algumas dificuldades implícitas nesta proposta. Provavelmente a de maior impacto terá sido a dificuldade em escrever sobre esta peça que, por me ser tão próxima, obrigou a um esforço acrescido de distanciamento. Por outro lado, a sistematização de processos criativos resulta sempre numa tarefa complexa, já que estes tendem a organizar-se em etapas que se diluem no tempo e numa constante articulação entre procedimentos e/ou eventos. Acresce ainda que se todo o processo criativo incluiu experimentação, impasses, decisões e dúvidas, este processo em particular não foi diferente.

Uma questão que sempre me suscitou curiosidade e, simultaneamente me inquietou, foi 'Como é que surge uma ideia?'. Assumindo esta questão, é possível prosseguir a mesma linha de raciocínio e questionar se essa ideia surge de forma singela e isolada ou se, pelo contrário, vem já, de alguma forma, moldada pelas nossas próprias vivências? Como é que se poderá desenvolver essa ideia? Será que a concretização dessa ideia se tem que traduzir obrigatoriamente num resultado conclusivo e imutável? Não se poderá admitir um resultado que mude e se altere conforme as circunstâncias?

Seguindo o mote desta questão, propõe-se fazer uma análise e reflexão sobre o processo de desenvolvimento de uma ideia, neste caso o da criação da peça *(Dis)Forma*. Para esse efeito, o relatório final que aqui se apresenta estrutura-se em três partes: O Início, O Meio e Um Possível Fim.

O enquadramento geral, intitulado de **O Início**, aborda tanto a origem do desejo de criar como os objetivos delineados para o projeto. Apresenta-se ainda uma breve contextualização dos dois momentos de apresentação da obra e, por fim, uma sinopse e a ficha técnica do projeto.

A segunda parte do relatório, denominada de **O Meio** e que corresponde a uma análise do processo criativo, assume-se como o bloco central do documento onde a exposição é desenvolvida em três segmentos principais. Num primeiro segmento, incluem-se todos os aspetos que se consideram basilares neste processo criativo, tais como a definição da temática, o que levou à escolha da criação de um solo, os desafios enfrentados pelo criador-intérprete, a forma como se pretendia desenvolver este processo e também a opção sobre a existência de alguém que desempenhasse o papel de apoio à criação. No segundo segmento, abordam-se decisões e reflexões que foram acontecendo com o desenrolar do próprio processo criativo, nomeadamente o uso de diferentes géneros de improvisação como ferramenta de pesquisa, o uso do espelho no processo criativo, a apresentação do *work in progress* e o impacto desta no desenvolvimento subsequente do processo criativo e obtenção da versão integral. No último segmento, reflete-se sobre a construção de outros elementos do espetáculo, como o cenário, os figurinos e o ambiente sonoro.

Intencionalmente, o enquadramento teórico não surge em separado ou como contextualização da descrição ou reflexões apresentadas, antes sendo articulado ao longo de cada um destes segmentos, assumindo-se esta opção por se considerar que desta forma se traduzia de forma mais clara e precisa a evolução do processo criativo.

**Um Possível Fim**, assume o lugar da conclusão. Nesta terceira e última parte do relatório apresentam-se algumas considerações finais que resultam da reflexão sobre o processo de criação de *(Dis)Forma*.

## 1.2. Motivação

Quando iniciei o Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, o que me movia era uma genuína vontade e curiosidade de adquirir conhecimento sobre criação coreográfica, sem ter, contudo, e à partida, qualquer ideia ou pretensão em vir a criar uma peça da minha autoria. De facto, sentia não só vontade, mas também necessidade, de adquirir competências sobre o processo criativo em si, até porque sentia que esse conhecimento me poderia enriquecer não só como intérprete, mas também como professora, e, sobretudo, como assistente de coreografia e ensaio, que tem sido uma vertente que, embora apenas recentemente tenha começado a explorar, me agrada bastante. Assim, ao longo deste contexto académico, fui afirmando nas diversas apresentações que realizámos que não queria ser coreógrafa. Devo confessar que ainda não estou certa de que o venha a ser!

Não obstante esta perspetiva, a verdade é que a vontade de criar foi crescendo ao longo do primeiro ano letivo, sobretudo quando o confronto com algumas tarefas de aula nos incentivavam a pensar no que nos movia, sobre o que nos inquietava. Começo assim a

perceber que, com regularidade, trago as mesmas inquietações para a aula, e que, simultaneamente, começo a encontrar alguns caminhos para as desenvolver. Caminhos não só de reflexão, mas também de prática.

Lavender (2009) criou um modelo de apoio ao coreógrafo e à sua criação, que denomina de IDEA. Uma das fases que inclui neste modelo e que denominou de Intention Framing, consiste em convidar o coreógrafo a enquadrar as suas intenções através de diferentes questões tais como: 'I am making a dance by ...' (a process for creating); 'I am making a dance in which ...' (intended imagery); 'I am making a dance that ...' (outcomes for the work to achieve); 'I am making a dance about ...' (theme or subject-matter). (p.173)

Neste contexto, as intenções não precisam de ser estanques nem imutáveis durante o processo de criação, não se trata de uma resposta fechada. A intenção de questionar é fazer o coreógrafo pensar e, no processo de verbalizar essa dúvida ou questão, também perceber de que forma se identifica com a sua resposta.

Não posso deixar de sentir que foi um pouco isto que foi proporcionado no primeiro ano de mestrado. Com efeito, e embora os estímulos oferecidos por cada professor fossem distintos, houve oportunidade de questionar, de expor ideias e, sobretudo, explorar inquietações. Em simultâneo, houve igualmente a possibilidade de debater e de criar pequenas propostas que inquestionavelmente ajudaram a clarificar o que é que efetivamente pretendia trabalhar. Será justo afirmar que foram esses vários estímulos que permitiram concluir pela decisão de criar e assim chegar à criação de *(Dis)Forma*.

### 1.3. Objetivos

Uma vez tomada a decisão de criar, foi importante perceber quais os objetivos que se pretendiam atingir com esta criação. Para esse efeito foram estabelecidos os seguintes:

- Criar um solo a partir de uma abordagem autobiográfica;
- Desenvolver um processo de criação que responda eficazmente aos propósitos do solo e à temática escolhida;
- Encontrar estratégias e metodologias de trabalho que permitam um diálogo e análise entre a posição de coreógrafa/intérprete;
- Perceber de que forma a mostra de um *work in progress* impacta a criação;
- Trabalhar em colaboração com figurinista e músico.

## 1.4. Contexto de apresentação: FIDANC e ExploreZ Festival

A realização desta obra só foi possível graças ao inestimável apoio da Companhia de Dança Contemporânea de Évora (CDCE). Para além de disponibilizar uma data para apresentação, a CDCE concedeu um apoio financeiro, bem como proporcionou condições para uma residência artística nas suas instalações. Os restantes ensaios tiveram lugar no Centro de Artes de Marvila, na Escola Superior de Dança e no Centro de Artes e Formação do Lumiar.

A data de apresentação final deste projeto foi a 19 de Setembro de 2024, no Salão Central, em Évora, no âmbito do FIDANC.

O FIDANC – Festival Internacional de Dança Contemporânea, é organizado pela Companhia de Dança Contemporânea de Évora, e acontece na cidade de Évora desde 1998. Agendado habitualmente entre os meses de setembro e outubro, pretende contribuir para a criação de uma plataforma artística, voltada para a apreciação e exploração de práticas artísticas na arte contemporânea. É um festival que procura programar tanto artistas reconhecidos como jovens artistas emergentes.

O FIDANC 2024, com a curadoria de Amélia Bentes e Rafael Leitão, decorreu entre 16 e 28 de setembro, e foi apresentado de forma descentralizada pela cidade de Évora (Teatro Garcia Resende, Salão Central, Black Box, Biblioteca Pública, Praça de Giraldo) e aldeias de Monsaraz e Vera Cruz.

Dado que a colaboração com a CDCE não se limitava à minha participação no festival, foi programado um workshop com um grupo de alunos do ensino secundário, ainda na fase de desenvolvimento do processo criativo da peça, que pretendia apresentar o projeto, partilhar algumas das práticas de movimento e, sobretudo, conversar com estes jovens sobre a própria temática abordada na peça. Este mesmo grupo veio depois assistir à apresentação da peça em Évora.

Ainda no âmbito da programação do festival, foi feita uma segunda apresentação da peça no dia 28 de setembro de 2024, na aldeia de Vera Cruz.

De referir que foi igualmente através da colaboração com a CDCE que surgiu a oportunidade de apresentar um *work in progress* da peça *(Dis)Forma*, numa versão reduzida de 10 minutos, no ExploreZ Festival, em Amsterdão, Países Baixos, no dia 14 de Maio de 2024.

Este festival é organizado pela companhia ZID Theatre, e pretende promover o contacto entre criadores experientes com novos criadores, assim como uma plataforma de mostra de trabalhos.

Nesta 9ª edição, que decorreu de 7 a 18 de Maio de 2024, subordinada ao tema “Change”, 14 criadores emergentes, de várias nacionalidades (Espanha, Itália, Portugal, Alemanha, Servia, Países Baixos) tiveram a oportunidade de apresentarem um *work in progress* das suas peças originais.

Foi uma oportunidade importante para o desenvolvimento do processo criativo da peça, já que para além da troca de experiências com outros criadores, foi também possível obter alguns *inputs* que permitiram refletir sobre o processo.

## 1.5. Sinopse e Ficha Técnica

### Sinopse

(Dis)Forma exterioriza de forma crítica o impacto da constante procura da imagem perfeita, com especial incidência sobre os estereótipos associados ao conceito de estética/beleza ainda muito enraizados no mundo da dança. Procura responder à inquietude de saber em que medida a minha perceção sobre mim própria - pessoa/corpo/imagem - é real ou não passa apenas de uma consequência ou de um reflexo do juízo que os outros fazem de mim. São explorados os conceitos de dismorfia corporal, distorção perceptiva e perfeccionismo.

### Ficha Técnica

Criação/Interpretação: Marta Almeida

Apoio à criação: Rafael Barreto

Ambiente Sonoro: André Carrajola

Figurinos: Rita Moniz Pereira

Apoio ao desenvolvimento do desenho de luz: Pedro Bilou

Duração: 30min aproximadamente

Co-Produção: Companhia de Dança Contemporânea de Évora

Apoios: CAM-Centro de Artes de Marvila, Escola Superior de Dança

# II - O meio

## 2.1. Processo criativo: decisões prévias

Este processo de trabalho engloba um conjunto de decisões tomadas dentro e fora do estúdio. Contudo, estas decisões não aconteceram todas em simultâneo, algumas foram tomadas num momento mais inicial do processo enquanto outras foram sendo descobertas durante o próprio processo.

Com efeito, existiram diretrizes de como o processo criativo se iria desenrolar, que foram prévias à pesquisa de movimento, e conseqüentemente, ao trabalho de estúdio. Nomeadamente, a definição da temática, a decisão de esta peça se desenrolar em formato solo, criado e interpretado pela mesma pessoa, a escolha de integrar uma pessoa como apoio à criação e a metodologia que se iria seguir.

### 2.1.1 Definição da temática

Segundo Xavier e Monteiro (2016) a motivação para a criação coreográfica pode surgir de diferentes formas. Destacam-se, contudo, três – (1) quando a vontade para criar surge de um impulso interior, de inquietações e desejos que habitam o criador; (2) para abordar uma temática previamente estabelecida, seja de um conceito, ou a adaptação de um livro ou filme, entre outras possibilidades; (3) de forma especificamente direcionada para um intérprete ou grupo específico, caso em que a temática é definida de acordo com as suas especificidades e características.

Estes *inputs* de criação são distintos de coreógrafo para coreógrafo, e dependem muitas vezes também do momento e/ou etapa do percurso profissional do próprio.

Nesta reflexão, o foco incide sobre a motivação que parte de um impulso interior, do desejo íntimo de abordar um determinado universo ou tema. Este impulso interior é, uma vez mais, distinto de coreógrafo para coreógrafo.

Numa coletânea de entrevistas realizadas por Xavier (2017a), é possível verificarmos as grandes diferenças de estímulos, e o que pode desencadear este impulso interior. Por exemplo, para Tânia Carvalho “Normalmente são ideias de movimento. Pode ser a ideia de um grupo de pessoas a fazer qualquer coisa. Estas ideias estão sempre relacionadas com pessoas, no meu caso nunca são ideias filosóficas.” (p.181). Para Sílvia Real pode ser “um acontecimento específico na minha vida, mas também pode ser um filme, uma peça de roupa, um objeto, uma música, uma frase (...)” (p.157).

Por contrapartida, para Miguel Pereira:

O meu trabalho tem sido desenvolvido sempre numa perspetiva autobiográfica. Em termos temáticos, há sempre a ideia do particular para o universal. Procuo desenvolver os meus trabalhos a partir do questionamento de quem sou eu e de quem é outro. Talvez esta seja a razão por ser, muitas vezes, intérprete criador das minhas peças, mesmo quando há outros intérpretes envolvidos na criação. (p.111)

Foi precisamente nesta perspetiva que se pretendeu abordar a dimensão autobiográfica na criação de *(Dis)Forma*.

Como referido anteriormente, a vontade de criar não surgiu de uma vontade súbita nem de uma ideia solta que despertasse particular interesse, foi antes, o resultado de diferentes desafios que foram propostos. Estes desafios estimularam não só a identificação de uma ideia, como também a vontade de a estruturar e explorar. Abordar a temática da procura incessante pela imagem perfeita, nesta perspetiva, advém de um conjunto de questões com que sempre me confrontei ao longo do meu percurso profissional, e também pessoal.

A maior parte dessas questões que me inquietam resultam, na sua essência, do conflito, que tantas vezes senti, entre o incentivo para explorar a liberdade associada à expressão corporal, característica identitária da dança, e a imposição para seguir e respeitar vários estereótipos específicos associados à estética, com a justificação de que, na sua essência, a dança procura sempre uma imagem perfeita.

Este foi o meu ponto de partida e também o meu espaço de reflexão. A que modelos estéticos nos vinculamos? Como é que o olhar dos outros, crítico, julgador, ou benevolente, condiciona ou molda a perceção que temos de nós próprios? Conseguiremos alcançar o modelo perfeito que procuramos?

É importante realçar que estas reflexões são resultado da minha própria experiência na dança, que moldou a forma como me vejo e como me relaciono com o meu corpo.

Sendo que a intenção era partir de uma experiência e vivência muito pessoal, começo a deparar-me com a reflexão sobre se a minha obra se enquadrará, ou não, numa obra autobiográfica?

Segundo Champagne (1999) a razão da autobiografia encontrar o seu caminho tão rapidamente para a performance é exatamente pelo facto de o artista usar como material aquilo que tem nas suas mãos. Também Louppe (2012) afirma que “A dança é uma arte que se exerce a partir de tão pouco: a matéria do ser, a organização de uma certa relação com o mundo.” (p. 257)

É o potencial de se trazer algo do mundo interior de cada um que torna a arte viva. Goldberg (2012) inicia uma reflexão muito interessante sobre o desenvolvimento que as obras autobiográficas trouxeram para a história. Nos anos 70, aliado ao movimento feminista que se sentia na Europa e Estados Unidos, algumas performers começam a trazer para o palco assuntos autobiográficos, da sua vivência e esfera íntima que até aí tinham sido pouco explorados por artistas do sexo masculino. (p.221)

Será, contudo, justo afirmar que o coreógrafo usa as suas vivências, experiências, o seu sentido estético e visão do mundo, na sua criação, quer quando a ideia parte de si quer quando trabalha a partir de uma encomenda? Sem dúvida, tal como nos indica o testemunho de Olga Roriz, “[...] há toda uma necessidade de mergulhar profundamente nas propostas que me são apresentadas, de forma a encontrar o meu próprio posicionamento perante determinada ideia que nunca teria imaginado fazer. [...]” (Xavier, 2017a, p.118)

Mas será essa assunção suficiente para tornar essa obra autobiográfica? Talvez não. Aspectos como, a visão do mundo, a filosofia de pensamento, o sentido estético, podem estar numa obra sem que esta seja objetivamente uma obra com uma temática autobiográfica. Isto é, as obras artísticas na minha perspetiva, terão sempre algo de identitário do artista, porque é difícil separar o artista da sua obra, contudo existem algumas obras que utilizam assumidamente experiências pessoais, como é exemplo, o trabalho de Diana Niepce. Na peça *Anda, Diana*, a artista explora a transformação do seu corpo após sofrer um grave acidente e como um corpo não normativo se insere numa sociedade que tem ideias e preconceitos sobre a estética dos corpos.

Existem vários coreógrafos que consideram essencial participar nas peças que assumem de carácter autobiográfico. É por exemplo o caso já referido anteriormente, de Miguel Pereira, coreógrafo e intérprete, que afirma que o trabalho que tem desenvolvido tem sido numa perspetiva autobiográfica, e que talvez por essa razão sinta sempre a necessidade de entrar nas suas peças como intérprete mesmo quando há outros intérpretes envolvidos. (Xavier, 2017a, p.111)

Rui Horta, no seu solo *Vespa*, evidencia que este “tem um registo pessoal, pessoalíssimo, de exposição, é evidente, não posso deixar de ser eu.” (Horta, 2017). Não obstante, rejeita que se trate de um solo autobiográfico, argumentando que “Como diz o Mário de Carvalho, ‘desconfio sempre dos artistas que contam a vidinha’. De algum modo, a minha vidinha está lá. É pessoal. Não há criação se não houver um grito pessoal, mas não é autobiográfico.” (Galhós, 2017)

No presente projeto, quando se iniciou a reflexão sobre se esta peça teria um cariz autobiográfico, também não se pretendia limitar este conceito apenas a obras que relatam o percurso de vida de alguém. Identifico-me com a ideia de Miguel Pereira de que as obras

autobiográficas partem de problemáticas que surgem numa esfera individual, mas que depois assumem um carácter universal. Revisitando o exemplo da peça *Anda, Diana*, embora a artista parta de algo muito pessoal, ela não se limita a contar a sua história, utilizando-a antes como ponto de partida. Neste caso, a minha experiência na dança moldou a forma como me relaciono com o meu corpo, como me vejo e como me perceciono. Mas os padrões de beleza existem em qualquer esfera da sociedade e não apenas na dança. E embora sempre tenham existido, a verdade é que as redes sociais ampliaram de forma considerável o seu efeito. O universo virtual está preenchido de pessoas perfeitas!

Contudo, e fazendo uso das palavras de Rui Horta, não pretendia que isto fosse um conto da minha “vidinha”. Pretendia que a pesquisa incluísse o meu olhar sobre estes tópicos e iniciar um questionamento sobre eles. É, tal como Rui Horta refere, um grito interior, uma vontade de trazer cá para fora algo que estava latente.

Para terminar esta reflexão, invocam-se as palavras da artista Laurie Anderson, citada por Goldberg (2012), em relação às obras autobiográficas que “ ‘Há o que aconteceu e há o que eu disse e escrevi sobre o que aconteceu’ ” (p.218)

Esta reflexão interessa particularmente pela perspetiva que oferece de que em todas as histórias existe uma perceção pessoal dos acontecimentos, que depois são recordados e contados tendo em conta essa mesma vivência. Duas pessoas podem viver a mesma experiência e senti-la de formas diferentes. Esta ideia reforça o que sempre pretendi transmitir, isto é, as minhas experiências enquanto estudante de dança levaram-me a que me confrontasse com as dificuldades de atingir um ideal de beleza, com a opressão de sentir que a minha visão e perceção não correspondiam à visão e perceção dos outros, fatores que, entre outros, contribuíram para criar uma relação complexa com o corpo, com o meu olhar e com o olhar dos outros. Contudo, não significa que todos os estudantes de dança percecionem experiências semelhantes da mesma forma. Mas é também isto que eu escolho trazer para palco. Nesse sentido, existem três conceitos chave que foram importantes para sintetizar a temática e despoletar a criação: perfeccionismo, dismorfia corporal, distorção perceptiva.

### **2.1.2. A criação de um solo**

As motivações para a criação de um solo são bastante variadas. Podem ir desde o desejo do artista de aperfeiçoar as suas capacidades técnicas e artísticas, até à necessidade de explorar uma ideia que estava em suspenso, ou ainda à vontade de assumir o controlo da sua carreira e criar algo próprio que possa realizar quando e onde quiser. (Bruno & Dixon 2015)

Neste caso, a motivação para criar um solo foi fundamentalmente por ter vontade de desenvolver algo que sendo tão pessoal, que sentia como tão íntimo, só faria sentido ser `verbalizado´ por mim. Sem prejuízo desta razão principal, não se pode deixar de reconhecer que também existia uma grande vontade de me desafiar, de aproveitar este momento como uma oportunidade para explorar as minhas capacidades.

Também o facto de ter optado por um solo permitiu apaziguar receios sobre se conseguiria ser ou não capaz de alcançar o resultado desejado. Com efeito, estar a solo tranquilizava-me um pouco mais, porque sentia que poderia demorar o meu tempo, nos meus próprios *timings*, sem que tivesse alguém a depender da minha direção, ao contrário do que aconteceria caso fosse um dueto ou uma peça de grupo.

Louppe (2012) reflete sobre este assunto, dizendo:

O solo foi um laboratório do movimento e do ser, para além dos limites do conhecimento corporal. Está obviamente fora de questão convidar outros a juntarem-se a nós antes de termos testado todas as possibilidades (e limites). Nesta fase de criação de um novo corpo, o criador encontra-se por sua conta na procura da própria linguagem. Não há nada a partilhar. O que então sucede não tem nome nem imagem. Qualquer relação com outro bailarino seria perigosa ou mistificadora dado que, nesse momento, ainda não existe um leque de referências práticas que permita ao corpo construir a sua identidade. (pp. 293-294)

Esta era, em grande medida, a sensação que predominava mesmo antes do início do processo de criação. Existiam dúvidas sobre como estruturar o processo criativo, como desenvolver a prática em estúdio, e como conjugar o trabalho com a figurinista e com o músico. Todas estas dúvidas e incertezas recorrentes contribuíram para que fosse tomada a decisão de fazer um solo.

Francisco Camacho, vem ajudar na confirmação desta decisão, ao relatar a sua experiência. A sua peça a solo *O Rei no Exílio*, decorre da sua experiência em criar para um grupo e ter sentido, no decorrer desse trabalho, que ainda não possuía as ferramentas suficientes que lhe permitissem sentir-se capacitado para dirigir esse mesmo grupo. Nesta linha de raciocínio, considerou que deveria trabalhar sobre si próprio para, partindo da aprendizagem de como se devia dirigir a si mesmo, aprender a forma mais correta para dirigir outros. Essa experiência, permitiu-lhe adquirir um efetivo conhecimento sobre a forma como um intérprete recebe indicações e processa *inputs* e estímulos. (Camacho, 2016)

Contudo, esta, tal como todas as decisões, está sempre sujeita a prós e contras. Nas palavras de Bruno & Dixon (2015):

(...) many find their solo venture can be frustrating, stressful and lonely process because they are not used to working alone. By yourself, the empty studio can seem so much harder to fill with words, and even once great ideas, that used to keep you up at night with excitement, can seem to lose their sheen when it's the walls that bounce them back at you. (p.2)

E foi precisamente esta sensação que acompanhou frequentemente o processo de criação. Mas, tal como muitas vezes sucede, essa sensação de solidão teve um duplo efeito já que ao colocar-me fora da minha zona de conforto me forçou a descobrir coisas novas. De alguma forma, essa solidão permitiu um crescimento, em particular na capacidade de tomada de decisões, de assumir ideias e de persistir na procura de respostas.

Reconheço que por vezes essa solidão proporcionou momentos de maior desamparo, como a sensação descrita por Bruno & Dixon (2015) de um dia se sentir que as ideias eram boas e iam funcionar e no dia seguinte se sentir que não era o que se procurava.

Identifica-se que essa sensação não se limitava ao estúdio, acontecendo com frequência e recorrência no dia a dia, porque também o processo de criação não se limita ao espaço e ao tempo de estúdio. No meu caso, esta criação ocupou uma parte significativa da minha vida, do meu pensamento e da minha energia.

Ter uma equipa transversal, na opinião de Francisco Camacho, é importante na criação de um solo, já que permite colmatar a solidão que, na sua opinião, se for excessiva pode tornar-se angustiante. (Camacho, 2016) Uma estratégia utilizada para colmatar a questão da sensação de solidão passou precisamente pela decisão de incluir um parceiro para o apoio à criação, cujo papel concreto neste processo se desenvolverá mais adiante. Para além deste membro da equipa, incluiu-se também neste processo criativo uma figurinista e um músico, que, de uma forma ou outra, tiveram colaborações ativas durante a última fase de criação.

Para além da motivação pessoal que pode ser determinante para a decisão, existem também questões práticas relacionadas com a decisão de colocar apenas um ou diversos intérpretes em palco. Criar para um ou para mais intérpretes traz possibilidades distintas no que respeita às relações que são criadas entre os intérpretes. Fazenda (2016) reflete precisamente sobre esta questão e de como o número de intérpretes em palco cria inúmeras possibilidades com diferentes leituras e possíveis significados. Passo a citar:

(...) criadores e intérpretes estabelecem modelos de interação através dos quais exprimem o modo como se veem a si próprios na sua relação com os

outros. Pela forma como se dispõem espacialmente e interagem, confrontando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupar ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e aos valores e ideias implícitos a essa organização. (p.166)

Pode-se assim concluir que o número de intérpretes em palco contribui quer para a construção da peça quer para a atribuição de significados.

Nesta perspetiva, considerava-se que o facto de haver apenas uma pessoa em palco, iria possibilitar que a atenção do espectador estivesse centrada apenas naquele corpo, e, dessa forma, potenciar também o seu papel de observador. Nas palavras de Bruno & Dixon (2015) “The audience is dependent on you and this can build a sense of intimacy which can complement many narratives, like the confessional or biographical work.” (p.15) E era precisamente este lugar de intimidade que se pretendia trazer para esta peça. Como a intenção era criar um espaço de observação, de intensidade e da própria invasão derivada dessa observação, fazia sentido também jogar com esta desigualdade de proporção que se traduz num único intérprete em palco com várias pessoas no público.



*Figura 1 – A presença de um intérprete em relação com o público*

©Vanessa Paraíba

Loupe (2012) afirma que o solo já não tem o mesmo peso historicamente, mas que continua a “servir o bailarino como um caminho de autodescoberta, um limiar para aceder à sua própria visibilidade. (p.294)” Sem dúvida que a criação deste solo foi um grande caminho de autodescoberta. Permitiu-me conhecer-me como criadora, uma nova posição para mim, mas permitiu-me também (re)descobrir-me como intérprete.

### 2.1.3. Desafios do criador intérprete

Tal como a definição da temática e a escolha do número de intérpretes em palco contextualiza a obra, também a posição que o criador ocupa dentro do processo criativo é uma característica identitária da obra.

No universo da dança contemporânea os modelos de criação são muito distintos e surgem como resultado da visão que cada artista tem para a criação da sua obra, pelo que é frequente existirem múltiplas formas para os criadores assumirem o seu posicionamento enquanto coreógrafos e/ou intérpretes das suas peças.

Não obstante esta multiplicidade de papéis, é possível identificar duas grandes dimensões – a dos artistas que criam e também interpretam as suas peças e artistas que apenas criam e que fazem questão de deixar a interpretação entregue a outros. Qualquer uma destas dimensões se aplica a peças de grupo, duetos ou solos.

Considerando as especificidades desta peça, irá ser feita uma reflexão sobre a primeira dimensão referida, isto é, o papel de criador/intérprete, não esquecendo as questões associadas à dualidade que advém desta dupla função.

Será justo afirmar que este duplo papel é comum quando se trata da criação de solos. Nas palavras de Xavier (2017b):

Na maioria dos exemplos em que os coreógrafos se referiram a processos criativos que conduziram à construção de um solo, verificámos que o coreógrafo assumiu simultaneamente a interpretação da obra. Esta parece-nos uma especificidade do processo de criação cuja implicação se revela pela forma mais fluida como se desenvolve o processo de criação quando o criador assume simultaneamente o lugar de intérprete. (p.112)

Neste caso, dado o cariz autobiográfico do tema, sempre fez sentido assumir simultaneamente o papel de criadora e intérprete, e sempre fez sentido ser a única intérprete em palco. É algo que é meu, que vem de dentro e que pretendia que fosse experienciado por mim. É o meu espaço, o meu tempo, o meu momento de catarse.

Uma das artistas que incluiu na sua criação artística o trabalho de solo, criado e interpretado por si, é Ana Rita Teodoro. Esta refere que sempre sonhou com a ideia de trabalhar mais como um artista visual, que está no seu atelier a trabalhar de forma individual e que de repente tem um objeto e o pode mostrar. Considera que sente que necessita de trabalhar desta forma, trabalhar de forma mais individual, de estar consigo própria e a partir daí, fazer e tecer até aparecer algo. (Sekoia, 2024a)

Importa referir que o facto de estar apenas comigo própria durante este processo criativo, concedeu-me a possibilidade de ter tempo e espaço para uma exploração totalmente ajustada ao meu tempo, ao meu corpo e ao meu ritmo. O fator tempo foi aliás uma variável muito importante em toda esta exploração. Com efeito, aproveitando o tempo que se dispunha até à data de apresentação, o objetivo passou por expurgar o processo criativo de alguma pressão para a obtenção de resultados mais rápidos e imediatos.

Camacho (2016) refere que quando trabalha a solo para si, não prepara da mesma forma o trabalho do que quando trabalha numa peça de grupo. Segundo ele, quando se trata de um solo, como a peça acontece no seu próprio corpo, ele vai vivendo diariamente com ela, esta acompanha-o no seu dia a dia. Relata ainda que, o facto de trabalhar a solo acaba por facilitar que o trabalho não aconteça apenas no estúdio, antes podendo acontecer em qualquer outro lugar - por exemplo, pode ocorrer estar a preparar o jantar e começar a ficar obcecado com uma ideia e começar a trabalhar nela de imediato. Sublinha que não é que esta necessidade de estar a pensar de forma recorrente numa ideia não ocorra noutros trabalhos, o que realmente acontece, como frisa, é que como num solo a pesquisa passa pelo seu próprio corpo, esta situação acaba por ser sempre mais frequente.

Também se teve esta mesma sensação, uma certa obsessão por tentar experienciar de imediato uma ideia, uma sensação. Esta situação era ainda potenciada pelo próprio tema da peça, já que inúmeros objetos ou situações conduziam a pensamentos e estímulos que depois importavam para desenvolver e incorporar no trabalho de criação.

Contudo, se ocupar este duplo papel permitiu uma melhor exploração do eu, estar sozinha comigo mesma também trouxe alguns obstáculos.

Recorrendo uma vez mais à experiência de Camacho (2016) este refere como no processo de trabalho da peça *O Rei no Exílio*, ia para o estúdio e havia dias em que não conseguia produzir nada, ou começava e achava tudo sem interesse e concluía que não o iria levar a lado nenhum. Para colmatar essa dificuldade, estipulou a regra de que todos os dias tinha de encontrar pelo menos um movimento, e tinha que haver um movimento que achasse que ia ficar na versão final do trabalho. Teve de aplicar esta disciplina para contrariar o excesso de autocrítica.

Com efeito, a autocrítica é uma das grandes dificuldades de ocupar este duplo papel. No meu caso pessoal, como intérprete, criticava muito mais as propostas que sugeria como criadora, e, como criadora, criticava muito mais as propostas que aportava como intérprete. A uma dada altura, foi necessário adotar a estratégia de me obrigar a não parar nas improvisações, independentemente de considerar que o que estava a produzir, poder ser, ou não, interessante. O que acontecia era que me colocava muito no lugar de observadora, a olhar de fora para o trabalho que estava a desenvolver. Esta postura implicava que, enquanto

intérprete, acabava, por um lado, por não me envolver ativamente, por estar sempre neste lugar de observação, e, por outro, a limitar o meu trabalho na pesquisa de movimento, na medida em que estava constantemente a censurar ou a limitar a improvisação em função da minha autoavaliação.

Para ultrapassar este problema, tive de adotar a disciplina de me forçar a estar presente no momento estritamente como intérprete, e apenas quando terminava a proposta de exploração poderia então proceder à avaliação e autocrítica do que tinha estado a ser feito.

Tal como relata Francisco Camacho, também se vivenciaram dias em que parecia que a inspiração não chegava, as ideias não surgiam e a produção de trabalho não acontecia. Para além disto, também nem sempre a vontade de fazer acontecer estava presente. A ausência de alguém externo que tomasse a direção do trabalho também facilitava que se criassem desculpas para o evitar. Para eliminar esta situação, impôs-se a rotina de, sempre que se estava em estúdio, ser obrigatório explorar e produzir algo (que tanto podia ser uma exploração física, como de voz ou mesmo escrita) mesmo que depois se concluísse que não iria integrar a versão final.

Constatou-se também que esta situação era algo que acontecia maioritariamente quando estava completamente sozinha. Quando estava acompanhada por outros elementos da criação, tornava-se mais fácil contornar os sentimentos de frustração, preguiça, falta de inspiração.

Outro aspeto muito interessante que deve ser destacado neste duplo papel de criador/intérprete é a possibilidade de trabalhar com uma matéria-prima que é muito familiar. Se por um lado considero que essa será claramente uma vantagem, porque ao conhecer as minhas capacidades físicas e psicológicas sei como trabalhar para potenciar a minha performance e atingir o que pretendo, por outro, existe o risco de criar algumas autolimitações na convicção de que não se conseguirá alcançar alguns patamares. Uma vez mais, ter alguém como olhar exterior também permite auxiliar estes momentos.

É justo concluir que, criar para o próprio corpo, é um processo desafiador, e simultaneamente, profundamente enriquecedor, pelos estímulos que proporciona e pela oportunidade de autoconhecimento e crescimento que oferece.

#### **2.1.4. Apoio à criação: funções e desafios**

Na perspetiva de Fernandes & Xavier (2019) os processos colaborativos destacam-se pela possibilidade que trazem “de reunir uma equipa artística cujo contributo para a construção da obra pode promover um novo olhar sobre o formato da obra, os elementos que a compõem e, inevitavelmente, os modos de operar e procedimentos implicados.” (p.127). Nesse sentido

e por se reconhecer o potencial de se estar rodeado de outras mentes criativas, que questionam e ajudam a trazer olhares e *inputs* diferentes, optou-se por integrar alguém que faria o papel de apoio à criação.

No caso concreto, o que se pretendia era precisamente encontrar alguém que ao assumir este papel e embora partilhasse um universo criativo semelhante, não deixasse de introduzir um olhar crítico e exterior. A pessoa escolhida para este papel foi Rafael Barreto. A sua formação base é em teatro, contudo, a sua vivência artística está também muito ligada à dança, não apenas ao nível da formação, mas também na participação em projetos multidisciplinares. Esta amplitude assumia-se como uma mais-valia importante já que ia permitir um olhar mais amplo e leituras distintas do processo que se pretendia desenvolver. Para além de ter acompanhado a construção desta ideia, sempre existiu uma boa articulação e partilha de visão artística, pese embora as diferenças nos contextos artísticos de base. Neste sentido, o Rafael Barreto destacou-se, desde o início, como a opção certa para este papel de apoio à criação.

Burrows (2010) coloca três questões em relação à posição de um mentor: “Are you required to have a mentor? What do you need from them? How might you help them to help you?” (p.97)

Neste caso em particular, a pessoa que se escolheu para integrar o processo não deve ser considerada um mentor, mas antes um apoio à criação. Sem prejuízo desta clarificação, essas três questões continuavam a ser relevantes, na medida em que importava compreender quais eram as intenções em trazer alguém para dentro do processo, o que é que se pretendia dessa pessoa e o que é que esta acrescentaria neste processo de criação, que não fosse apenas suavizar algum sentimento de solidão.

É comum nas companhias de repertório existir o papel de assistente de ensaio ou ensaiador, que corresponde à pessoa que conhece todas as peças, as ensaia, acompanha os processos de criação e remonta as peças se necessário. Dependendo da companhia, o papel desta pessoa pode alargar-se a outras funções, tais como ficar responsável pelas aulas de aquecimento, pela criação de horários, gestão de equipas, direção de cena, montagem de cenários, etc. (Bert & Braga. 2010)

É comum também os coreógrafos terem assistentes que fazem o trabalho de remontagem das peças, como é o caso de Ohad Naharin, que quando uma peça é apresentada noutra companhia é usual ser um assistente seu a realizar esse trabalho. Pressupõe-se assim que um assistente deve estar bastante familiarizado com a peça, conhecer bem o universo do artista, para que possa fazer este acompanhamento. Segundo a partilha da experiência de Bert (Bert & Braga, 2010) o assistente não cria a coreografia, mas participa de perto, trazendo e discutindo ideias.

Neste caso, a intenção de trazer alguém para o processo seguia mais esta última referência “o assistente não cria a coreografia, mas participa de perto, trazendo e discutindo ideias”. Havia a intenção de incluir alguém que participasse de perto no processo, alguém com quem se pudesse conversar e partilhar ideias, que pudesse interferir nos ensaios sempre que se sentisse necessidade de ter uma perspectiva diferente. Considerava-se uma mais valia ter a possibilidade de trazer alguém que, embora familiarizado com a temática, tivesse a capacidade de uma certa frescura na visão global, justamente por não estar envolvido da mesma forma.

Lavender (2009) utiliza o termo facilitador para designar aquele que acompanha o processo criativo. Tal como argumenta que o facilitador não deve desempenhar esse papel de forma similar para todos os coreógrafos e processos, propõe uma categorização distinta de possíveis formas de atuação desse facilitador ao longo do processo criativo. Uma das categorias é o *Creative Process Mentoring*, em que, neste caso, a prática do facilitador consiste apenas em envolver-se numa conversa pré e pós ensaio e centra-se mais nas intenções do coreógrafo e nas suas perspectivas sobre o processo. Outra categoria que ele descreve é *Rehearsal Criticism*, na qual o trabalho é assegurar a máxima compreensão e apropriação das ações coreográficas por parte do coreógrafo e a utilização dos métodos de trabalho eficazes em estúdio. Neste caso, o facilitador está presente no estúdio, no processo criativo e pode questionar e ajudar na avaliação do material. Nestas duas categorias o objetivo é permitir que o criador ganhe conhecimento sobre as suas ações coreográficas, permitindo uma compreensão alargada sobre o seu processo. Em qualquer das posições, o facilitador não se envolve no material que está a ser produzido, mas sim na forma como está a ser produzido. Por último categoriza a posição de *Choreographic Provocation*, papel em que o facilitador já tem um envolvimento maior com o que está a ser construído. Neste caso, sugestões tais como “What if” e “Let’s try” podem ser consideradas.

Embora se reconheça a dificuldade que é dividir de forma muito categórica o envolvimento do facilitador nesta criação como Lavender (2009) o faz, uma vez que se identifica a sua participação nas três categorias, reconhece-se também que durante o processo criativo o seu envolvimento não foi sempre o mesmo. Numa primeira fase, o apoio à criação integrou uma posição mais ativa quer na discussão de ideias e intenções, quer na participação do processo criativo. Numa segunda fase, quando se iniciou um processo de trabalho mais individual, ele esteve envolvido num formato mais semelhante ao descrito no *Creative Process Mentoring*. Envolvia-se apenas na conversa pré e pós ensaio. Na terceira e última fase, esteve envolvido de forma bastante ativa, trazendo para os ensaios perguntas e sugestões como “What if” e “Let’s try”.

Resumindo, a opção foi a de iniciar este processo de criação acompanhado pelo Rafael Barreto com a função de apoio à criação. Em seguida, optou-se por prosseguir com um período de trabalho individual até a apresentação do *work in progress*, sendo que o Rafael Barreto regressaria de novo mais tarde para a construção da versão final da peça.

### 2.1.5. Como começar?

Depois de definida qual a temática da criação e que esta se desenvolveria na forma de solo, era ainda necessário definir qual seria o processo de trabalho que fazia sentido aplicar.

Nas palavras de Louppe (2012) “o milagre e o desafio da criação coreográfica: tecer fios a partir do invisível, dar corpo ao que não existe (...)” (p.257) Com a consciência desta dificuldade estimulante que é materializar algo que está ainda apenas numa fase conceptual, reduzida apenas a uma ideia, a um pensamento, partiu-se da questão colocada por Burrows (2010) “What is the right way to work for the thing that you want to do?” (p.25)

Os métodos de criação são muito diversificados, dependendo não só das preferências de cada coreógrafo, mas também das fórmulas que cada um encontra para alcançar o resultado que considera que melhor o identifica como artista.

João Fiadeiro desenvolveu a sua metodologia de trabalho através da Composição em Tempo Real, Wayne McGregor desenvolveu o seu método Choreographic Thinking Tools, enquanto outros, como por exemplo Tânia Carvalho, adotam o método de transmissão de movimento. Sofia Dias & Vítor Roriz reconhecem que têm tendência a começar o seu trabalho por um período de investigação e procura de material teórico, seguindo depois para a utilização da improvisação, e mais tarde para o processo de seleção de material. (Xavier, 2017a)

Partindo deste universo de possibilidades, era importante perceber qual o método que melhor serviria os propósitos desta criação. Assim, e considerando as várias opções de métodos disponíveis para a criação, definiu-se que a metodologia para este processo criativo seria estruturada da seguinte forma: 1) investigação; 2) exploração dos enunciados; 3) seleção do material; 4) articulação do material; 5) *performance*.

Contudo, importa lembrar que, embora tivesse sido definida uma metodologia, os processos criativos não são estanques no tempo. Nesse sentido, esta foi a organização estabelecida, mas existiram momentos de avanços e recuos nas diferentes fases.

A investigação, o primeiro momento deste processo, iniciou-se praticamente com um ano de antecedência. Incluiu-se nesta fase de investigação as primeiras abordagens sobre a escolha da temática a desenvolver e também todas as reflexões sobre o que se pretendia efetivamente fazer e como. Importa salientar que esta fase de investigação, que se define

como fase 1, se prolongou durante todo o processo criativo, já que foi acontecendo, de diferentes formas, desde a leitura e visionamento de filmes sobre a temática, à conversa e debate sobre este assunto com colegas e profissionais da área, assim como com a partilha desta temática num formato *workshop* com jovens alunos.

No que respeita à fase 2, optou-se por se criar enunciados de exploração de movimento que foram postos em prática através da improvisação. Estes enunciados de exploração foram distintos durante o processo, recorrendo-se, por vezes, a imagens, sons, palavras e frases. Segundo Flatt (2019) a improvisação é “way to connect with finding authentic movement material, intuitively, through a framework of instructions. Movement is discovered through the feeling of what happens, rather than being thought out consciously.” (p. 44)

No seguimento desta reflexão, a convicção de se ir usar a improvisação, derivava essencialmente de duas observações. A primeira, o facto de se ter consciência, por experiências anteriores, de que ao coreografar existia uma tendência natural para recorrer a material familiar, limitando a exploração a movimentos que de alguma forma eram mais confortáveis. A segunda, a vontade e a intenção de tentar procurar e alcançar estados emocionais.

Para Franklin (1996) temos inúmeras nuances expressivas e muito potencial para explorar, pelo que defende que a improvisação nos traz essa possibilidade:

While improvising you forget about dance technique, and yet your technique ultimately improves. You forget alignment rules and anatomical reference points, and yet your alignment improves. Improvising is an opportunity to clarify and accumulate a repertoire of sensations which can be transferred to the performance of specific shapes and movement sequences. (...) Being able to stay with an image and just hold it in your mind's eye is a powerful way of digging into what you are about as a dancer and ultimately as a person, and improvisation will simply give you more control over what you are able to express. (pp. 21-22)

Nesta linha, considerou-se que a improvisação seria a ferramenta mais útil para alcançar os objetivos pretendidos e que possibilitaria criar um espaço desafiante para testar novas possibilidades e novos limites quer a nível física quer a nível emocional.

Semelhante ao processo de Sofia Dias e Vítor Roriz, que trabalham a partir da improvisação e depois fazem uma seleção de material, optou-se por trabalhar a partir de um processo equivalente. Segundo Burrows (2010) este processo denomina-se de “cut and paste” (p.26), e consiste no processo de seleção de material de improvisações que é depois

memorizado e reorganizado. Nesse sentido, para a seleção do material, na fase 3, recorreu-se ao registo de vídeo como ferramenta para visionamento das improvisações. Porém, o registo de vídeo não foi a única forma de avaliar e selecionar o material desenvolvido, privilegiando também a sensação e intuição pessoal como forma de avaliação e seleção de material.

Contudo, é importante sublinhar que a intenção não foi a de retirar e copiar movimentos exatos, mas antes extrair momentos e ideias que se considerassem interessantes. Estes momentos que foram sendo retirados resultaram de premissas de improvisação, correspondendo assim ao que se procurava - que premissas, palavras ou imagens despoletaram aquele momento, criando assim uma forma para que se conseguisse voltar a repetir.

Após a seleção de material, deu-se lugar à articulação do material, que se organiza através da construção de partituras de movimento. Esta penúltima fase, desenrola-se num processo de tentativa e erro. Simultâneo à articulação do material de movimento, também se inclui a composição dos outros elementos do espetáculo nomeadamente, o ambiente sonoro, figurino, cenário e desenho de luz.

A *performance* é considerada a fase que sucede a articulação de material. A *performance* pode ser vista como a última fase de um processo criativo, a criação da peça como objetivo final. Não foi o caso deste processo. Existiram momentos distintos de performance, nomeadamente uma apresentação em formato *work in progress*, que permitiu que se considerassem novas possibilidades. Também a apresentação, considerada a final para este relatório, permitiu uma vivência da peça distinta que influenciou a perceção do processo e consequentemente as apresentações subsequentes.

Segundo Brannigan (2023):

The context and event for performance alter the nature of choreographic work; dancing is affected by the space-time in which it appears with degrees of consciousness about this. So, in comparison to other works of art, dance and performance have the unique capacity to adapt to their environment. They can be in an evolving dialogue with their context, enabling the processual development that embeds the situation in the work. (p.46)

Assim, cada apresentação se torna uma experiência única, influenciada por fatores como a arquitetura do espaço e o público presente. Esse diálogo contínuo não apenas enriquece a obra, mas também a torna relevante ao incorporar as particularidades do

momento e do lugar. O impacto destes fatores permite um entendimento diferente da obra, criam-se novas perspectivas como criadora e intérprete.

A performance num processo criativo abre espaço para novas interpretações e significados, transformando cada apresentação num evento único.

## **2.2. Processo criativo: decisões e descobertas em movimento**

Neste bloco apresentam-se decisões e reflexões enquanto resultado das experimentações realizadas ao longo do processo de trabalho em estúdio. Em retrospectiva, é possível identificar que este processo de trabalho teve dois momentos chave. O primeiro, que corresponde ao processo de trabalho que culminou na apresentação do *work in progress*, no ExploreZ Festival e o segundo, respeitante à conclusão da peça integral e consequente apresentação no FIDANC.

### **2.2.1. Improvisação como ferramenta de pesquisa**

A pesquisa de movimento baseou-se na improvisação, e embora essa premissa se mantivesse ao longo do processo, importa referir que, assumiu dois formatos ligeiramente distintos, adaptados ao que se pretendia para cada momento. Para o primeiro bloco de improvisação, com a participação do Rafael Barreto, optou-se pela prática de improvisação livre. Para o segundo bloco recorreu-se à improvisação, e o trabalho foi individual. Embora ambas se denominem de improvisação, estas têm especificidades ligeiramente distintas.

Smith Autard (2010) aborda o que nomeia de improvisação livre. Na distinção entre improvisação e improvisação livre, a autora refere que no que respeita à primeira opção esta baseia-se na experiência de iniciar uma improvisação com uma ideia em específico para desenvolver, seja uma qualidade de movimento, conexão com uma música, etc... enquanto na prática da improvisação livre a autora descreve como a possibilidade de emergir numa improvisação sem ideias pré-estabelecidas e sem a procura de algo em concreto.

Para facilitar utiliza-se um exemplo dado pela autora de como esta improvisação livre pode ser colocada em prática, neste caso num contexto académico: Os alunos colocam-se numa posição confortável, enquanto o professor conta uma história ou lê um texto que estimule a emoção e o movimento. O aluno é livre para se mexer quando assim o sentir. Durante este processo os alunos devem estar extremamente focados no seu interior, e quando o movimento acontece, este deve estar conectado com as suas emoções, caso contrário a improvisação livre não aconteceu.

Fazendo um paralelismo com a prática deste processo criativo, considera-se que as primeiras improvisações do processo de trabalho se identificam muito com a prática da improvisação livre. Com o apoio da pessoa que estava a fazer apoio à criação, coloquei-me na posição de aluno e ele na de professor. A improvisação seguia guiada pelo Rafael Barreto. Não obstante a procura desta liberdade, é de notar que existiram várias conversas prévias, trocas de ideias, partilha de referências visuais, sonoras, e de histórias, para que ele tivesse o material necessário para criar a sua história.

Será legítimo questionar se a partilha anterior que acabei de referir, e consequentemente, o facto de já existir algum conhecimento prévio da temática que se pretendia abordar, não desvirtua o conceito de improvisação livre. A convicção é que não. Com efeito, a forma como o Rafael Barreto decidiu tratar e transmitir a informação que se tinha falado foi uma verdadeira surpresa e permitiu-me colocar num lugar desconhecido. Nunca teria feito daquela forma, nem, provavelmente, teria dado atenção a alguns pormenores da forma como ele o fez. Não menos importante, o facto de ser alguém que não eu a conduzir a narrativa permitiu-me alcançar um lugar de total abandono, de escuta do meu corpo e emoções.

Estou segura ao afirmar que este início foi bastante importante, já que permitiu desbloquear a pesquisa, descobrir novos caminhos, fugir do já conhecido, e, principalmente, mergulhar nas emoções. Simultaneamente, aconteceu o que se procurava para esta primeira fase do projeto, isto é, a descoberta de um estado emocional associado ao movimento.

Efetivamente, ainda antes de se iniciar o processo em estúdio, idealizou-se que o movimento para esta peça devia surgir de um estado emocional, ao invés de se criar movimento forçando uma emoção *à posteriori*. Nesse sentido, as improvisações desta fase permitiram encontrar estes estados, e, a partir daí, compreender que tipo de movimentos é que estes estados faziam surgir. É importante realçar que estas improvisações foram improvisações de longa duração, em média, cerca de uma hora. Considerou-se que a possibilidade de permanecer por períodos longos nas improvisações, iria permitir entrar mais profundamente no desbloqueio de novas matérias e na procura de estados emocionais. O corpo tem memória física e, se não for contrariado, tem uma tendência para cair nos mesmos padrões de movimento, resvalando, de forma natural e frequente, para zonas onde se sente mais confortável e que mais facilmente lhe são acessíveis. Não desvalorizando esta possibilidade, pretendia-se descobrir novos caminhos, e uma das formas tentadas para o conseguir foi através da permanência. Esta opção foi utilizada quer na prática de improvisação livre quer nas improvisações que se seguiram.

A permanência permitiu que se atravessassem diversas fases durante a proposta de improvisação. Identifica-se, em seguida, uma breve descrição de cada uma:

- Primeira fase - sensação de estranheza, sensação de medo do desconhecido, receio de como será possível passar para o corpo uma ideia, aliado a uma boa sensação que deriva da descoberta. Conexão com o corpo. Primeiros impulsos de movimento.

- Segunda fase - entusiasmo da exploração e experimentação deste novo movimento, fisicalidade. O olhar passa para o interior, maior conexão com as sensações, deixar de estar de fora a analisar.

- Terceira fase - surge o aborrecimento, um certo cansaço, a sensação de que já se está há demasiado tempo naquela tarefa, que já se explorou tudo sobre aquele estímulo. Aparece o desejo por outra novidade, vontade de explorar algo novo.

- Quarta fase - surge uma redescoberta, isto é, desbloqueiam-se novas ideias e formas de experimentação que se julgava já não serem possíveis surgir ou para as quais já nem haveria espaço. Libertam-se velhos hábitos. Constata-se que é precisamente nesta fase que surgem ideias e movimentações menos convencionais, que é nesta fase que se consegue sair daquilo a que se está habituado, que se consegue ir um pouco mais além.

Gil (2001) referencia uma expressão de Steve Paxton que relata o paradoxo sentido e sobre o qual se pretende refletir “dançar da maneira mais inconscientemente consciente possível”. (p.158) Esta referência cativa especialmente, por se identificar que a improvisação tem a capacidade de provocar este lugar tão distinto, a possibilidade de entrar num estado de abandono e libertação que é simultâneo a um grande estado de atenção. É o que se identifica que acontece na quarta fase, um foco intenso do corpo e das suas ações, simultâneo a uma descoberta e abandono na tarefa.

É de frisar que a decisão da permanência nas tarefas se aplicou à improvisação e à improvisação livre e que os seus efeitos foram benéficos nas duas situações, embora tenham sido sentidos de forma distinta. Como a improvisação livre estava a ser conduzida por alguém de fora, estas fases descritas anteriormente foram assimiladas de forma diferente. Na improvisação livre, os obstáculos encontrados foram mais ao nível da frustração, do sentimento de que naquele momento poderia não existir vontade de ir naquela direção ou abordar aquele tema, enquanto na improvisação os obstáculos sentidos foram ao nível do confronto com o aborrecimento, o sentimento de solidão e de desorientação em não saber como continuar a exploração.

Numa tentativa de exemplificar a metodologia seguida, enuncia-se um conjunto de ideias que foram obtidas após a improvisação livre, e que foram selecionadas com o objetivo de serem posteriormente recuperadas para continuarem a ser trabalhadas.

### **Pontos a aprofundar**

Corpo sem músculos  
Mãos e pés agarrados ao chão enquanto o resto do corpo se move  
Desconforto de ser observado  
Corpo que se retrai e descontrai  
A liberdade de dançar  
Invisibilidade  
Observação do reflexo  
Manipulação do corpo  
Monstrença - Personificação do meu próprio reflexo interno  
Libertação, expurgação  
Obsessão

Após as sessões de trabalho realizadas em colaboração com o Rafael Barreto, iniciou-se um período de pesquisa individual. Além das ideias já previamente mencionadas, que foram recuperadas para este processo individual, exploraram-se também outras premissas. Estas premissas consistiam tanto em desejos de testar materiais que tinham sido experimentados no laboratório de mestrado com a turma, e que se pretendia aprofundar, como também outras ideias que foram surgindo e que existia interesse em experimentar.

### **Premissas de exploração:**

Visualizar, observar, sentir e manipular/transformar  
Mapear do corpo. Desenhar o corpo em papel.  
No que se transforma a violência das palavras?  
Que feridas são estas?  
Mexer a partir da parte do corpo que menos gosto  
Apatia

Outra característica distinta destas improvisações foi a utilização de música. Na improvisação livre foi utilizada música, que ficou a cargo do Rafael Barreto. Assim como decidiu como guiar esta improvisação livre, também teve a opção de incluir música ou não, e a sua opção foi a de incluir. Uma vez iniciado o trabalho de exploração individual, não foi utilizado qualquer ambiente sonoro. Hay (2000) refere "In my mind, the idea of choreographing to music bordered on coercion. I don't like being controlled by rhythm. I don't want any one outside influence to determine the course of the development or performance of my dances." (p.7)

Tal como a artista, nesta fase não se pretendia ter a influência de um estímulo exterior, neste caso um estímulo sonoro. Na minha experiência, a música tem uma forte influência no movimento, o corpo naturalmente segue o ritmo e neste caso não se pretendia que este influenciasse a pesquisa.

Esta vontade talvez se justifique por também não haver propriamente um ambiente sonoro em específico que se imaginasse para aquele momento, e nesse caso fazia mais sentido optar pelo silêncio. Apenas no momento de composição da versão do *work in progress* se começou a visualizar um ambiente sonoro, e introduziu-se música no processo de ensaios.

### **2.2.2. O espelho como elemento de trabalho**

Uma das características que se considera relevante para ser abordada neste processo criativo é a relação com o espelho. O espelho é um dos elementos que habitualmente está presente num estúdio de dança, local onde maioritariamente se desenrolou a pesquisa física desta criação.

Marlene Monteiro Freitas, numa entrevista sobre o seu trabalho, fala sobre a sua peça Paraíso, e refere-se a propósito do espelho “ à força de estar demasiado consigo próprio, está-se fora de si.” (Balona, 2018, p.273)

Esta reflexão despertou interesse e instigou a reflexão. Sem dúvida que o espelho permite trazer uma perspetiva exterior daquilo que nós somos, essa é a sua função, e no que respeita ao movimento, permite também perceber a linha do movimento que estamos a criar, a sua forma e, sobretudo, a sua estética.

Contudo, considera-se que focar apenas neste olhar também dificulta a capacidade do ouvir interior, do sentir e do experienciar. É neste aspeto que a citação de Marlene Monteiro Freitas revela particular interesse, nesta ideia de que, estar tão focado no exterior, naquilo que ele emana, tão consciente do que somos de fora, afasta-nos de nós próprios.

Mais uma vez, creio que esta perceção resulta muito das minhas experiências anteriores, em que o espelho representou sempre este confronto com a autoimagem, com a constante correção, com a obsessão com o detalhe e com ideais de perfeição.

Hay (2000) refere esta problemática, relatando o momento em que, numa faculdade de artes, lhe disponibilizaram um estúdio de dança para trabalhar sozinha antes de lecionar as suas aulas. Ao entrar neste estúdio, Hay, apercebeu-se de imediato de todas as características que um estúdio de dança tem que de alguma forma já condicionam a forma como os alunos se relacionam com aquele espaço. Em relação ao espelho, refere como a procura de autoidentificação e consciência é procurada através deste elemento. Trabalhar com a ausência do espelho, permitiu, segundo a própria, desenvolver uma monitorização da

própria presença, aprendeu a projetar um outro eu para fora do seu corpo mas virada para si mesmo.

É nesse sentido, que se toma a opção de não se enquadrar o espelho no processo criativo, dando-se primazia à escolha de estúdios sem este elemento. Quando tal não era possível optou-se por tapar o espelho, usar outra frente quando o trabalho não exigia deslocação espacial ou ainda simplesmente recorrer ao fechar dos olhos. Fechar os olhos limita a projeção do olhar, como também limita a capacidade de orientação espacial, o que resultou que nem sempre se recorreu a essa opção. No entanto, também se sentiu que fechar os olhos facilitava o olhar para dentro, o conectar com as sensações e emoções.

### **2.2.3. O registo de vídeo como ferramenta para uma perspetiva exterior**

A dança é uma arte que é efêmera, acontece no corpo daquelas que a praticam e desaparece assim que cada dança termina. Ao contrário de outras artes, como a pintura ou a escultura, a dança vive no corpo e no tempo presente, não sendo possível de ser replicada.

Desta forma pode-se questionar a forma como se documentam obras coreográficas, visto que quer a notação escrita, quer o registo de vídeo ou outros meios de documentação tentam fixar algo que é etéreo e efêmero. Nesse sentido, é justo refletir sobre a utilidade destas ferramentas e a sua aplicabilidade, uma vez que uma peça de dança não é só sobre os passos executados, as formações espaciais, os objetos cénicos, luzes ou música, é muito mais. É nas palavras de Crespo (2016) um momento que permite que exista “uma dimensão que só pode ser descoberta, ou potencialmente revelada, estando presente no evento, começando desde logo pela energia que os corpos emanam.” (p.142) No entanto, é preciso reconhecer que este tipo de ferramentas possibilitam a documentação de todos os tipos de trabalho, e que por isso permitem que sejam revisitados, estudados e divulgados, e que perdurem nos anos.

Embora se reconheça a dificuldade da documentação, optou-se por documentar todo o processo criativo e respetivas apresentações. Esta documentação foi feita através do registo de vídeo e anotações escritas. A documentação neste caso assume objetivos distintos. A vantagem de documentar a obra final prende-se pela possibilidade de preservar a obra no tempo. No que respeita à documentação do processo criativo, a documentação possibilitou a revisão dos materiais. Principalmente num processo de trabalho que se estendeu no tempo, a documentação permitiu visitar e recuperar ideias experienciadas em momentos distintos, e embora não fosse possível reproduzir exatamente o que tinha sido feito, permitia uma aproximação.

A autora Reed (2018) aborda esta dificuldade de documentar obras coreográficas, e sugere: “Video records are undeniably useful modes of preservation; they provide valuable resources that enable the development of dance studies, analysis and criticism. However, as complete archival records, they are enigmatically problematic. (...)I suggest that in addition to providing a comprehensive set of visual cues, video records also serve the equally valuable function of activating kinaesthetic memories.” (p.232) É nesta função de ativador de memórias cinestésicas que o registo de vídeo serve esta criação. Mesmo com o tempo decorrido entre a filmagem e o seu visionamento, a observação possibilitou uma reativação de memórias físicas, um relembrar da sensação ao executar aquela exploração e ainda da imagética que lhe estava associada.

Para além desta função de documentação, a gravação de vídeo desempenha outras funções, neste caso a possibilidade que aporta de olhar para o trabalho de uma perspetiva exterior, sobretudo num processo em que se assume o papel de criador e intérprete.

Sendo que o método de pesquisa de movimento foi a improvisação, o registo de vídeo aparece como uma ferramenta fundamental. Segundo Flatt (2019) o processo de improvisação implica a utilização de processos mentais distintos daqueles que empregamos ao aprender sequências coreográficas, o que torna mais difícil recordar o material produzido.

Citando Smith-Autard (2010):

(...) it is clear that improvisation can be about taking risks, abandoning rules and guidelines to arrive at free and unrestricted responses. Nonetheless, however unrestrained it is, if it is to be used in any way for composition purposes, there is always an element of evaluation taking place. This will lead to decisions to select particular movements from the improvisations which seem appropriate to the idea for the dance and a discarding of those that do not. (p.100)

Sendo que se recorreu à improvisação como uma ferramenta de pesquisa para depois se compor, o registo de vídeo trouxe a possibilidade de registar o que a mente não consegue, como Flatt (2019) sugere e a possibilidade de avaliação que Smith-Autard (2010) descreve. Além destes aspetos, a certeza de que o material poderia ser revisto posteriormente permitiu uma maior concentração na execução da improvisação, sem distrações.

Contudo, importa salientar que o visionamento destes vídeos não seguiu sempre a mesma metodologia. Precisamente, derivado da dificuldade que é sentir através de um vídeo o que aconteceu em tempo real, foi tomada a decisão de na fase de improvisação livre não ser consultado qualquer registo do que tinha sido feito. Pretendia-se que o foco fosse apenas aquilo que se sentia, e por isso nesse momento não se visava um confronto com o resultado das improvisações. Pode acontecer que a sensação que acompanhou o momento de

exploração não corresponda depois às expectativas, quando confrontados com o que gerou a nível de movimento, e por isso queria-se evitar estes desencontros.

Nesse sentido, apenas após o bloco completo de improvisação livre, procedeu-se ao visionamento dos vídeos para retirar ideias do que se pretendia continuar a explorar e poder iniciar outro bloco de improvisação desta vez mais estruturada.

Para o segundo bloco, abandonou-se a improvisação livre e iniciou-se uma improvisação mais direcionada. Transportaram-se ideias das improvisações livres, trouxeram-se outras novas para estúdio e iniciaram-se outras explorações. Neste caso, a consulta dos vídeos não aconteceu apenas no final do bloco, mas foi acontecendo, contudo, sempre de forma espaçada no tempo, em regra, no final de cada semana de trabalho.

Surge a dúvida sobre se, no registo de vídeo, é mais complicado captar detalhes sensíveis para além do movimento, como foram selecionadas, então, as ideias para o segundo bloco de improvisação? Continuando com a ideia de Reed (2018) de que o vídeo pode ser um ativador de memórias cinestésicas, “Video documentation provides records that simultaneously preserve choreographic works and enact physical memories.” (p.245)

Surpreendentemente, ao visionar os vídeos foi possível reconhecer e associar a cada fisicalidade o que tinha sentido naquele momento, qual era o subtexto e o desenrolar da história que estava a criar interiormente. Assim, o trabalho passou precisamente por perceber que momentos é que conjugavam o que se procurava, a nível emocional, com algo que se considerasse que interessava em termos de movimento.

Apenas quando surgiu o momento de começar a compor o *work in progress* é que se começou a consultar o vídeo no final de cada ensaio. Nesta fase, a consulta diária do vídeo fazia sentido, porque permitia ter uma visão exterior do fio condutor, dos *timings*, das transições, que nessa etapa era importante.

#### **2.2.4. Deixar espaço para o que não se sabe**

Ao longo do processo de criação sentiu-se que numa primeira fase existia alguma desordem e caos na forma como se implementavam as ideias em estúdio. Havia a crença de que teria que estar tudo planeado, e saber-se precisamente quais propostas implementar e em que momento. Contudo, numa partilha com uma profissional da área, debateu-se como os inícios de um processo criativo podem ser facilmente comparados a um vulcão de ideias e propostas criativas que podem naturalmente parecer avassaladores e desorganizados. Contudo, a permanência e a experimentação possibilitam a identificação de um caminho. O importante é dar espaço para experimentar, testar, falhar e continuar, e eliminar a censura.

Esta reflexão levou a que se recordasse um texto da Joana Von Mayer Trindade (2020):

Não há composição sem quebrar algo, quebrar formas, destruir através das formas, compor através das formas. Para isto, o caos é 'inevitável'. Conflito e crise são imanente aos actos de composição, a sensação de pânico que se sente ao enfrentar os olhos monstruosos do caos, o pânico de que algo irá acontecer ou nada de nada irá acontecer, não somente uma sensação de medo, mas mais como se o tempo tivesse parado. (p.316)

Assim, revelava-se necessário deixar espaço para o caos, para o medo e para o pânico, e aprender a navegar sobre esta tempestade, permitindo experienciar, sentir, não colocar limites, não julgar e fazer escolhas. Contudo, Von Mayer Trindade (2020) também afirma que não nos devemos aproximar do caos sem um plano, que devemos preparar-nos para que possamos sobreviver ao confronto e acima de tudo a própria afirma que "Para sobreviver verdadeiramente ao caos, em fragilidade produtiva, em composição, devo adotar um estado de vigilância onde nada é indiferente." (p.310)

Este estado de vigilância é algo que se considera bastante relevante neste processo de criação, um estado um pouco distinto daquele que se tinha sentido apenas como intérprete. Um estado que permite estar-se atento ao que rodeia, estar sensível àquilo que se procura, mas também estar atento ao que aparece no caminho.

Embora não o nomeiem estado de vigilância, Sofia Dias, Vítor Roriz e Maria Ramos (2011), refletem na capacidade de deixar espaço para o acaso. Estes artistas falam da relutância que existe para reconhecer que o acaso pode fazer parte, e que nem tudo é resultado de uma construção conceptual, mas isso não retira valor ou importância ao ato do acaso, até porque segundo Sofia (2011) para se reconhecer este acaso como possível material para a peça também se criou abertura para ele e também a atenção teria que estar direccionada nesse sentido. Assim sendo, a possibilidade de reconhecer o acaso e a sua força, e até a capacidade de o trazer de forma consciente só é possível, na minha perspectiva, se houver este estado de vigilância.

Estas palavras e reflexões ressoaram. O nervosismo natural de uma primeira viagem, aliado a uma personalidade que tem necessidade de planear e organizar tudo, conduziu à ideia que desde o início do processo teria que se saber exatamente aquilo que se pretendia explorar, como se queria fazer, e que todos os passos seriam pensados e justificados. Tudo teria de ser planeado. Rapidamente se percebeu que isso não seria assim, que deveria haver uma preparação antes do trabalho de estúdio, mas que também se deveria deixar espaço

para o imprevisível e o acaso. Deveria deixar espaço para o não saber, para o não produzir constantemente, mas para isso devia manter um estado de vigília.

Este estado de vigília, permitiu compreender que, durante o processo de estúdio, muitas das resoluções surgiam através da prática, ou seja, a partir do momento em que colocava o corpo em movimento. Constatei, que em diversas ocasiões, sentia um bloqueio e sem saber como prosseguir. Nesses momentos, no lugar de tentar perceber como prosseguir intelectualizando e pensado sobre a problemática, colocava em prática uma proposta física, o que auxiliava na resolução do problema com o qual me tinha deparado.

## **2.2.4. Caos organizado**

Para conseguir navegar este caos, foram-se criando estratégias que permitissem organizar a desordem que se sentia.

Aliada a esta sensação caótica e enquanto os cadernos se transformavam num conjunto de frases sem ordem aparente, deu-se início à elaboração de um mapa virtual, em que se colocou todos os tópicos que iam surgindo, quer em estúdio, quer em pensamento. Isto ajudou a ter uma referência visual do processo.

No Apêndice I é possível aceder a este mapa virtual através de um conjunto de imagens. Importa destacar que a linguagem utilizada é bastante simples, pois resulta do registo de ideias, percepções, estímulos e objetivos que emergiram ao longo do trabalho prático em estúdio. Neste sentido, este mapa virtual resulta como um caderno de notas de ensaio que permitiu ir registando a evolução do processo de criação.

## **2.2.5. Práticas não programadas**

Brannigan (2023) distingue a prática, do processo coreográfico e performance. Do seu ponto de vista dentro do processo, estão incluídas a prática, a composição e a performance. Partindo do mesmo espaço de reflexão, pode-se afirmar que o processo é o que acontece desde que a ideia nasce até à sua conclusão, que pode acontecer com um momento de apresentação. Neste sentido, foi necessário descobrir qual a prática que melhor se adequaria à criação e a cada fase do processo.

Sendo que neste momento não se tinha objeto de comparação de outras criações, teria que se descobrir o que melhor se adequava ao que se procurava. Segundo Burrows (2022) “How to begin is a good place to begin, because practice usually begins by asking how to begin, and because in practice it only matters that we begin and that we allow the practice to continue.” (p.22) Seguindo este pensamento, concluiu-se que o ato de iniciar um processo

criativo, sem garantias de resultado, torna-se uma prática em si mesma, e o mais relevante não é atingir um objeto perfeito, mas sim permitir que o processo se desenvolva e evolua. Neste sentido, o importante seria começar permitindo que o tempo revelasse o que funcionava, e descobrir o caminho através da própria prática.

Em retrospectiva, é possível indicar que, de forma geral, o trabalho em estúdio se desenrolava da seguinte forma, um aquecimento físico e mental, revisitar dos estímulos que iriam servir para esse ensaio, revisitar possíveis anotações, exercícios de exploração individual e reflexão escrita.

Contudo, mesmo dentro desta organização existiram práticas que se foram instalando de forma não programada inicialmente, mas que passaram a fazer sentido serem integradas, como é o caso de uma prática de aquecimento.

Partindo de umas premissas de exploração, que se tinha experimentado anteriormente num laboratório com os colegas de mestrado e que, posteriormente, se experienciou em formato individual, encontrou-se esta prática de aquecimento. Entre a pesquisa de material e o começo de experimentação de uma partitura, constatou-se que se recorria a estas premissas como aquecimento mental e emocional para o ensaio.

Eram as seguintes:

1. Visualização do corpo.
2. Sentir o corpo.
3. Observar o corpo.
4. Manipular do corpo ou de uma parte do corpo de diferentes formas.

O facto de existir um género de ritual permitia não só estabelecer uma rotina de familiaridade com o ensaio, mas também a descoberta de novas possibilidades dentro da própria premissa. Esta constatação não era uma novidade, mas permitiu relembrar que embora a premissa se mantenha a mesma, existe a possibilidade de descobrir coisas diferentes, e trouxe de novo a reflexão de como é que dentro do familiar se encontra algo novo?

Uma vez que este processo se tornou consciente acrescentou-se a esta sequência de premissas uma questão. Esta questão podia ir ao encontro de algo que se queria explorar especificamente naquele ensaio ou podia ser uma pergunta mais geral. Algumas questões foram previamente definidas enquanto outras iam surgindo durante este aquecimento. Aquelas que eram pertinentes eram selecionadas e utilizadas como material de exploração.

Alguns exemplos:

- O que é a perfeição? Como é mexer/dançar de forma perfeita?; O que é um corpo perfeito?; Como é que me dá prazer mexer/dançar?; Como é que cuido deste corpo?; Que história carrega este corpo?; No que é que este corpo se transforma depois desta mutação?; Como é que termina esta história?

Este momento de aquecimento revelou-se muito importante para o processo. Isto porque a criação do movimento esteve desde o início ligada a um estado emocional, e por essa razão este aquecimento possibilitava um aquecimento emocional, de conexão com o corpo e de estímulo para a peça.

Descobrir algo novo que integra o já conhecido, não é algo com que me tenha deparado pela primeira vez. Enquanto intérprete de outras peças fui me debruçando algumas vezes sobre esta problemática, isto é, como é que ao fim de ensaiar e apresentar uma peça que já está coreografada muito detalhadamente, ainda é possível manter a peça viva e interessante? Neste caso, urgia perceber como é que se conseguia chegar a certos estados emocionais que no início da pesquisa surgiam como verdadeiros, mas que com a força da repetição se foram tornando cada vez mais habituais e rotineiros. Para esse efeito as práticas que antecederam quer a exploração de enunciados quer a própria peça, quando esta já estava montada, precisavam de se ajustar à preparação emocional necessária.

Brannigan (2023) recorre a uma citação de Parkinson, que demonstra que o importante da prática é que esta esteja em constante mudança, visto que uma vez que esta pára deixa de ser funcional.

Olhando em retrospectiva, reconheço que a minha prática não foi sempre a mesma. Numa fase mais inicial, recorria a imagens, vídeos e sons que tinha como referências e que consultava antes dos ensaios, enquanto o aquecimento acima descrito, foi uma prática que começou a ser utilizada no final da pesquisa individual, e quando se iniciou a composição do *work in progress*. Na fase de criação da partitura, já não utilizava nenhuma das práticas anteriores, mas recorria à visualização como ferramenta de preparação para o trabalho.

### **2.2.6. *Work in progress***

Recorrendo novamente ao acrónimo IDEA, modelo de apoio ao coreógrafo e à sua criação pensado por Lavender (2009), este identifica quatro fases, neste modelo, nomeadamente: Improvisation, Development, Evaluation, Assimilation. O autor refere-se a este modelo como “a map of the intrinsic operations of dance making” (p.171), e o ponto que irei desenvolver é a Avaliação. Sobre este momento, Lavender (2009) diz, “Choreographers must evaluate (instantaneously or reflectively) their actions and outcomes. When outcomes disappoint, one finds alternatives or gets stuck. In every case, to move forward (which may mean restoring earlier conditions) artists must evaluate the consequences of earlier choices and any new options they can envision.” (p.172)

Pode-se assim concluir que a avaliação faz parte de qualquer processo criativo, podendo acontecer de diferentes formas. Pode acontecer de forma instantânea no estúdio

quando se identificam ideias ou movimentos que podem interessar ou, pelo contrário, que podem não resultar. Pode acontecer *à posteriori* num momento de revisão de material, como aconteceu com a improvisação e o seu registo em vídeo para que se pudesse fazer esta avaliação. Pode ainda acontecer durante o processo criativo, numa apresentação informal, ou acontecer no final do projeto, quando se faz uma análise da peça e do processo criativo.

Existia o interesse de ter um momento de avaliação e de confronto com o público. Havia uma curiosidade em perceber de que forma é que o material que estava a ser trabalhado poderia ser percecionado. Hämäläinen (2009) em relação a este assunto diz: “Reflective discussions on working processes are an essential part of self-evaluation especially when a student is dancing in her or his own work.” (p.246)

Embora a vontade de fazer uma partilha do processo já existisse desde o início, o desejo de fazer esta mostra intensificou-se quando se começou a trabalhar de forma mais individual. Poderá esta vontade ter-se tornado mais intensa devido ao isolamento que se proporcionou ao estar sozinha em estúdio? Segundo Flatt (2019): “It is useful to show your emerging work at different stages to an ‘outside eye’ for a reaction and feedback. (...) It enables you to stand back to take an objective view through someone else’s eyes, rather than be immersed in the construction process and feeling isolated.” (p.161)

Não se poderá afirmar taxativamente que esta vontade não surgisse mais intensa como resultado de se querer quebrar o isolamento, mas nesse caso talvez a solução passasse apenas por recorrer à presença do Rafael Barreto em estúdio. Nesta etapa, a sua participação estava numa fase de *Creative Process Mentoring*, em que o seu envolvimento passava mais por reflexões e conversas pré e pós ensaios. Creio que o interesse por partilhar o processo coincidiu com este momento de trabalho individual, mas não foi este o único gatilho. Nesse momento, contava-se com um período considerável de pesquisa e começava a surgir a dúvida sobre como transformar este material, como é que este faria sentido em conjunto. É neste ponto que surge a vontade de começar a compor, e talvez por isso é aqui que começa a vontade de partilhar o processo, e essa partilha fazia sentido ser feita com quem não tivesse tido praticamente contacto com a temática.

Neste sentido, surge a questão “Is your piece ready for feedback?” (Burrows, 2010, p.96) Como é que fazia sentido mostrar trabalho? O que é que se pretendia mostrar?

Iniciado o processo de composição, começou-se a experimentar articular material, e a elaborar uma partitura, com a intenção de fazer uma mostra informal. Curiosamente, neste momento surge a oportunidade de apresentar o trabalho, em formato *work in progress*, no *ExploreZ Festival* em Amesterdão, nos Países Baixos.

Para esta apresentação havia um limite de tempo de 10 minutos. Assim, selecionou-se parte do material que se considerava que estava mais sólido, e que se conseguiria utilizar de

forma a ter um fio condutor. O imaginário visual nesse momento estava nos tons prateados, provavelmente em consequência da relação com os espelhos. Nesse sentido, optou-se por utilizar para o figurino umas calças e top prateados. Havia um conjunto de músicas que começaram a ser utilizadas neste processo de composição do *work in progress* e que proporcionavam um ambiente sonoro que agradava, no entanto não acompanhavam o crescimento do movimento. Isto é natural, visto que a partitura de movimento foi criada de forma independente da música.



Figura 2 - Imagem do figurino prateado

Por essa razão, fez sentido iniciar aqui a colaboração com o André Carrajola, que é depois quem irá também executar o ambiente sonoro da versão final da peça. Como o convite para esta apresentação chegou já muito em cima da própria data do festival, em relação à música não se trabalhou em articulação e com o tempo que se desejaria. Neste caso o ambiente sonoro desta versão da peça foi feito isoladamente, ou seja, foram enviados vídeos da partitura de movimento e a música foi criada para o movimento.

Considera-se que a mais valia desta apresentação não foi apenas o *feedback* gerado pelos outros, mas principalmente o *feedback* pessoal. Esta apresentação permitiu tornar mais claro alguns aspetos desta criação. A título de exemplo, confirmou-se que o espaço de apresentação deveria ser, sem qualquer dúvida, em formato arena. Com esta decisão de espaço performático, experienciou-se a proximidade e energia dos corpos, que era algo que se procurava. No que respeita ao foco do olhar acentuaram-se algumas dúvidas e revelou a fragilidade de algo que ainda não estava bem trabalhado: olhar ou não olhar para o público? Mantêm-se esta decisão durante toda a peça ou só nalgumas partes? Olhar de que forma?

Assume-se que se sabe que o público está próximo, ou fica-se na própria bolha? O porquê de olhar, quando é que ele aparece ou desaparece?

“It requires confidence to show a work in progress.” (Hämäläinen, 2009, p.247) E esta foi outra vantagem que a apresentação deste *work in progress* trouxe ao processo criativo, confiança no trabalho. Não sei se esta confiança se limita apenas à apresentação de um *work in progress*, já que arrisco afirmar que para apresentar qualquer trabalho é necessária alguma dose de confiança e coragem. No caso concreto, essa foi a minha experiência, já que mostrar o meu trabalho obrigou-me a assumi-lo, e a assumir um conceito e uma posição artística.

Tão importante como a apresentação do *work in progress* foi o ato de explanar e dialogar sobre a peça com terceiros, pois permitiu desenvolver uma maior clareza e certeza em relação à temática e à peça.

Após esta apresentação do *work in progress* foi feita uma pausa do processo criativo em estúdio, ou seja, da pesquisa de movimento. Com esta pausa pretendia-se ganhar distância e perspectiva do que tinha sido criado, visando facilitar a avaliação do processo até aquele momento.

### **2.2.7. Criação de uma partitura**

Desde o início desta criação que a intenção final não passava por criar frases de movimento fixas, ou seja, fixar movimentos específicos que se encadeavam de forma previamente programada. A intenção era antes que a estrutura da peça fosse uma improvisação estruturada, com alguns elementos-chave. Nesse sentido, à medida que o processo foi avançando foi também crescendo a necessidade de criar uma partitura.

Segundo Van Imschoot (2005):

Contrairement à ce qui se passe dans la tradition musicale, la danse contemporaine ne réserve pas le terme « partition » à un objet précis, codé par une notation, qui peut dès lors être exécuté avec une grande rigueur au moment de la performance. Elle n'a jamais disposé non plus d'une politique de publication et de canaux de diffusion permettant de publier et de vendre des partitions. (...) Les partitions de danse n'aspirent pas, en général, à cette « autonomie ». Ce sont des instruments de travail « hétéronomes », destinés à un usage en situation, local, et le plus souvent en complément d'indications verbales et physique. (p.113)

Por analogia, no que concerne à música, existem partituras de obras intemporais, como por exemplo das obras de Beethoven e Mozart, que continuam a ser interpretadas por músicos

de todo o mundo. Não obstante, será legítimo questionar se, mesmo partindo de uma base comum - a partitura - que indica precisamente as notas, o tempo e os instrumentos que executam cada seção, não existirão variações interpretativas dependendo do músico ou do maestro.

Admitindo como provável esta possibilidade, é inevitável retomar a questão exposta previamente, isto é, como documentar obras de uma arte, que pela sua própria natureza é efêmera?

No caso concreto da dança, esta dificuldade é ainda maior já que não existe uma forma universal de registo de partituras. Cada coreógrafo auxilia-se daquilo que melhor se adequa ao seu próprio processo e à sua peça.

De acordo com Burrows (2010), existem dois tipos de partituras, e estas tanto podem ser feitas antes, como durante ou após o processo de criação.

Um destes géneros de partitura traduz-se por existir uma representação da peça, mais ou menos detalhada, na qual se regista uma definição clara do que deve acontecer, no tempo e no espaço, similar, por exemplo, a uma partitura de música clássica. Exemplos deste estilo de partituras são as que usam a notação de Laban ou Benesh.

Por oposição, o outro género de partitura, menos `rígida`, fornece apenas informação acerca da imagética, inspiração e interpretação, servindo assim, fundamentalmente, apenas como base para quem depois a lê.

Pode-se concluir que o primeiro exemplo de partitura permitirá uma reprodução mais exata e próxima do que o coreógrafo pretende, a nível do movimento, enquanto o segundo modelo será uma partitura que abre espaço para uma maior divergência, ou maior liberdade, nas interpretações.

Considerando esta questão, será justo afirmar que esta será uma realidade comum a todas as partituras, sejam elas de cariz mais fechado ou aberto. O mesmo é dizer que, todas as partituras precisam de alguém que as decifre de modo que possam ser habitadas e se tornem mais do que apenas um pedaço de papel. É o corpo que materializa a dança e, conseqüentemente, esta leitura ou este decifrar de códigos necessita de passar pela experimentação.

Para a elaboração desta peça, foi utilizado o segundo modelo de partitura apresentado por Burrows (2010). Uma vez definido o género de partitura a seguir, neste caso mais aberto, tornou-se necessário compreender qual seria o propósito da mesma. Que tipo de indicações deveriam constar nesta partitura? De que forma ela contribuiria para o desenvolvimento do trabalho?

Goldman (2008) identifica a forma muito própria como Deborah Hay utiliza a partitura no seu método de trabalho:

Rather than strictly choreographing a series of `moves`, Hay constructs scores for each of her dances, which performers interpret while engaging in a practice of perpetual questioning, designed to decentralize the dancer and stimulate his/her curiosity and physical responsiveness. Hay's scores are not written down and given to the dancers to read as notes. Rather, she gives a series of oral directives with varying degrees of specificity, which she refines throughout the rehearsal process based on choices the dancers make when practising. (p.283)

Contudo, segundo Van Imschoot (2005) nem sempre a partitura precisa de funcionar apenas como instrumento de trabalho à qual apenas coreógrafo e intérpretes têm acesso, podendo também tornar-se parte da peça. A autora apresenta os exemplos da performance de Myriam Gourfink, em que a partitura está integrada nuns computadores que fazem parte da cenografia. Outro exemplo que sugere é o de Jonathan Burrows e Matteo Fargion, no espetáculo *Both Sitting Duet*, em que a partitura é colocada em cena, como se se tratasse por exemplo de um músico em palco, e o movimento é interpretado atrás da partitura.

Neste caso, a necessidade de ter uma partitura surge com o objetivo de criar um registo escrito e visual do que se estava a passar na peça, ao nível das ações e sensações do corpo. Nesse sentido, a partitura assumiria apenas o papel de instrumento de trabalho e seria executada em formato escrito.

Burrows (2010) fala na possibilidade de a partitura poder também contribuir para uma certa objetividade. De acordo com a minha experiência, elaborar uma partitura trouxe-me essa possibilidade. Como optei por escrever a partitura em papel, consegui importar um elemento mais visual para a composição. Este aspeto facilitou o processo, pois permitiu mais facilmente visualizar que ações e momentos é que estavam a ser utilizados e como é que os podia conjugar, riscando, escrevendo por cima, alterando posições e, acrescentando, ou retirando, mais descrições.

Foram escritas duas partituras, a partitura que corresponde ao *work in progress* e a partitura que corresponde ao trabalho final.

Em ambas, a opção foi a de resumir a partitura à escrita de ações ou questões que representavam explorações específicas, com o objetivo de tornar a partitura o mais curta possível ao nível do número de palavras. O objetivo era facilitar a sua leitura uma vez que a partitura era utilizada como auxiliar de memória e de visualização da peça.

Na tentativa de exemplificar o referido, apresenta-se em seguida a primeira experiência de partitura:

### **(Dis)Forma - Partitura *work in progress***

Todas as premissas acontecem com a consciência que não existe uma frente.

#### **Em rotação, no lugar:**

Observar espelho

Manipular o corpo: 1. Pescoço; 2. Clavícula; 3. Barriga; 4. Rabo

Corpo contraído – como se continua a deslocar desta forma?

Continua a manipulação.

Manipula a pele do rosto.

#### **Pelo espaço:**

Transformação em mostrenga. Brincar com as pausas e as poses modelo.

Vai desmanchando a *monstrenga* parte do corpo a parte do corpo. Durante este desmanchar vai observando estas partes do corpo. Vai desmanchando até voltar ao centro e recomeçar a rotação inicial.

## **2.2.8. Recomeçar ou reaproveitar?**

Após a apresentação do *work in progress*, foi decidido que deveria existir um momento de pausa antes de se retomar o processo criativo para alcançar a peça integral.

Com esta pausa pretendia-se ganhar alguma perspectiva sobre o que tinha sido feito no *work in progress*, procurando compreender como é que se avaliava o resultado alcançado distanciando-me do processo e das escolhas feitas anteriormente.

Ao refletir sobre este trabalho, percecionou-se que o que tinha sido apresentado em Maio era um encadeamento de material muito cru. Com a utilização da expressão cru, o que se pretende transmitir, é a sensação de se ter colocado o material no *work in progress* praticamente da mesma forma como tinha sido feito nas explorações, ou seja, sem outras camadas. As dúvidas que surgiram, por exemplo, em relação ao olhar, eram resultado desta falta de precisão sobre qual a relação com o público, e o que é que desencadeava cada momento e movimento.

Francisco Camacho, no documentário de Olga Ramos (2024) sobre a remontagem da peça *Gust* fala da importância de ativar uma realidade interior e de como o teatro,

nomeadamente o trabalho com Lee Strasberg lhe proporcionou trabalhar sobre esta realidade. Camacho exemplifica de como esta realidade interior pode ser criada, utilizando o exemplo de como pode estar a olhar para uma determinada pessoa, mas poder estar a ver outra que lhe dá as sensações que precisa para a cena, ou também como pode estar presente num espaço, mas estar a imaginar que está num espaço da sua infância, ou num antigo local de trabalho, que melhor poderá servir para ativar o estado que pretende para uma cena específica. Esta técnica, embora já não a use de forma consciente, é algo que está presente no seu trabalho e que lhe permite ativar estados emocionais e sensações.

Uma vez que, na fase inicial desta criação, uma das intenções era precisamente que o movimento surgisse de um estado emocional, o que se sentia que necessitava de ser mais trabalhado era precisamente a procura de uma realidade interior que proporcionasse recuperar esses estados emocionais. Não obstante esse aspeto estar presente no *work in progress*, porque a fisicalidade era resultado de um estado e sabia identificá-lo, sentia que se limitava apenas a alguns momentos. Precisava de criar a minha própria realidade interior durante toda a peça, por exemplo criar esta realidade logo para o momento que entro em cena, decifrar porque é que estou ali ou o que é que me faz parar, e principalmente o que é que levava de uma exploração de movimento a outra.

A partir deste trabalho e, sobretudo, da clarificação do que se pretendia que fosse a realidade interior, a dúvida para onde se deveria passar a direccionar o olhar tornou-se imediatamente mais clara.

Por exemplo, na primeira secção da peça, a Obsessão, assume-se que a intérprete vê o público a olhar para ela e também a intérprete olha para o público. A intenção era precisamente explorar o desconforto destes olhares, ao ponto de se tornar insuportável. Para além do olhar do público se tornar efetivamente desconfortável, invocavam-se também memórias de momentos que tivessem como base a avaliação e julgamento, e que fossem desconfortáveis e invasivos, de forma a introduzir uma camada interpretativa mais profunda.

Camacho descreve no mesmo documentário, (Olga, 2024) como pretende que os seus bailarinos criem a sua própria realidade e que esta seja muito vívida, que vá para além da escrita coreográfica. De certa forma, até aprecia que a escrita coreográfica seja sabotada, porque permite que os seus intérpretes percebam que o mais importante não é a escrita coreográfica, mas o modo como vivem essa escrita. Se tiverem de escapar uma vírgula, se existir um rabisco para cima e outro para o lado, ou se a letra ficar torta, isso não lhe interessa, o modo como está a ser dita é que é importante.

Isto revelou-se importante na medida em que se persistiu na intenção de manter uma estrutura de improvisação para a partitura final. Neste sentido, existia uma fisicalidade específica para cada secção e alguns elementos-chave devidamente sinalizados (tal como a

noção sobre a necessidade de aumentar ou diminuir a intensidade em partes específicas, ou manter algumas direções espaciais) que eram importantes manter, mas sem que tal corrompesse a forma flexível como cada secção se desenrolava.

Verificou-se, contudo, que nos ensaios em que havia uma maior preocupação em não excluir nenhum elemento-chave, ou em não esquecer nenhuma marcação especial, existia uma maior desconexão com a realidade interior, o que implicava que esses momentos acabavam por não resultar. Esta perceção era bastante nítida quer para mim, enquanto intérprete, quer para o Rafael Barreto, enquanto olhar exterior.

É importante frisar que nesta fase o Rafael Barreto, que fazia apoio à criação, regressou de forma regular aos ensaios. Entrava-se numa fase em que era necessário perceber a leitura exterior da peça, e nesse sentido, ter alguém de forma permanente em estúdio auxiliou essa tarefa.

Ao nível do material de movimento, levantava-se a dúvida sobre como continuar este processo. Será que se deveria recomeçar e pesquisar material novo ou será que fazia sentido reaproveitar e retrabalhar o material que já existia tendo em conta a reflexão acima? Neste caso, a escolha incidiu sobre utilizar o material já existente e dar-lhe um novo olhar, perceber como é que ele poderia ser melhor trabalhado e explorado tendo em vista as fragilidades detetadas.

Nesse sentido, fez-se um aglomerado de premissas de exploração, conjugando umas que tinham sido já integradas na versão de 10min, e outras que, embora tivessem sido consideradas interessantes, tiveram que ser deixadas em *stand-by* devido à limitação de tempo para a apresentação do *work in progress*.

Premissas de exploração:

- Manipular do corpo
- Violência contra este corpo
- Observar-me ao espelho
- Mostrar a ferida - cabelo
- Puxar do cabelo
- Passerelle – Desfile
- Sensação de ser observada
- Desconforto
- Corpo contraído/Corpo relaxado
- Monstrença VS Modelo
- Calma podre

Em seguida, ainda antes de começar a compor ideias, organizou-se uma possível estrutura para a peça dividida em 3 partes:

1ª – Obsessão

2ª – Violência

3ª – Bipolaridade/Dualidade

Será importante reforçar que, embora a intenção fosse perceber como é que se poderia utilizar o mesmo material aprofundando-o, não se fechou completamente a porta a outras ideias que pudessem surgir.

Como resultado, dentro de cada fase foi destinada uma exploração de movimento específica, com algumas ideias chave, à qual foi associada uma realidade interior.

De seguida apresenta-se um quadro síntese com a sistematização desta construção:

*Tabela 1 – Estrutura da peça. Descrição das diferentes fases*

<b>Fase</b>	<b>Exploração de movimento/Fisicalidade</b>	<b>Realidade Interior</b>
1ª Fase Obsessão	Caminhar pelo espaço; Manipulação do corpo	Há um desconforto da espera, desconforto do olhar do outro. Pouca naturalidade perante o olhar dos outros que me observam. Sensação de que os outros me estão a julgar, a olhar para determinadas partes do corpo. Lembra-te de alguns comentários? Esta sensação torna-se cada vez mais intensa, começo a tentar esconder de forma natural. Sentimento de ser ridícula por ser cada vez mais difícil esconder o corpo parecendo natural. Se ao menos conseguisse alterar rapidamente algumas partes. Esta ideia torna-se uma obsessão.
2ª Fase Violência	Circular a arena. Puxar do cabelo. Puxar do cabelo pelo espaço.	Olho-me ao espelho. Vejo esta ferida. Pego nesta ferida e mostro-a. Esta ferida que domina agora a forma como me comporto. A violência que cometemos contra nós próprios. Esta violência que acontece incentivada por outros e aos olhos dos outros e ninguém faz nada. Não interessa o caminho desde que se chegue ao ideal pretendido.
3ª Fase Bipolaridade/ Dualidade	Observação num espelho. Monstrenga. Passerelle. Resignação.	Observo-me, como é que gostaria que este corpo fosse diferente? Como me vejo e como me sinto. A confusão de já não saber como sou. Perdão por estar a ocupar este espaço.

Não se deverá considerar que esta peça se defina como uma peça narrativa, já que segundo Flatt (2019), se pressupõe que uma peça narrativa apresenta as seguintes características: “has key characters, figures, symbols and representation; has a linear, as in

straight-forward, story told through a series of events; may have a deconstructed story, told through episodes and is non-linear.” (p.39)

Esta realidade interior transforma-se ela própria quase numa espécie de história, uma narrativa que se constrói e na qual se habita. No entanto, não se pretendia que essa narrativa fosse evidente para o público; o objetivo era que ela permanecesse exclusivamente para a intérprete, servindo como uma base de sustentação. Por essa razão, optou-se por adotar a expressão utilizada por Francisco Camacho, designando essa base como 'realidade interior'.

Nesta linha de raciocínio, considera-se que esta peça se encaixa mais na definição de uma peça temática, tendo em conta as seguintes características apresentadas por Flatt (2019): “centred around a single theme explored in the work; dance language creates or evokes a mood; dance language represents ideas through metaphors.” (p.39)

Louppe (2012) desperta a atenção para a duração das peças e o seu contexto histórico. Segundo a própria, uma das características que se destaca no primeiro terço de século é a variedade dos formatos das peças no que respeita à sua duração:

(...) um solo de Martha Graham ou de Mary Wigman pode durar apenas cinco a oito minutos. A digressão de Harald Kreutzberg e de Yvonne Georgi nos Estados Unidos abrangia um programa de doze peças numa só noite. Water Study, uma peça essencial de Doris Humphrey, dura entre doze a vinte minutos (sem acompanhamento musical, a sua duração varia unicamente em função do estado corporal e da respiração dos bailarinos), transmitindo uma extraordinária mensagem sobre respiração, ritmo e instabilidade. (p. 292)

Percebe-se que no contexto histórico mencionado, a duração servia a peça, era algo que fazia parte das características identitárias de cada obra. Pode-se concluir que as diferenças na duração da peça existiam nessa altura porque não havia a preocupação de corresponder a um padrão *standard* de duração, tal como a autora nos refere que acontece atualmente: “Na Europa de hoje, com a sua programação cronometrada que obriga o coreógrafo não a partilhar um tempo sentido, simbólico e uma duração singular, mas a «preencher» o tempo social de uma soirée, sentimo-nos no direito de suspirar por essas figuras de uma liberdade feliz.” (Louppe, p.292)

Embora não tivesse sido feita nenhuma exigência por parte da organização no que respeita ao tempo de duração da peça, uma vez que havia sido oferecida a oportunidade de apresentar a peça numa noite destinada exclusivamente para esse efeito, havia subjacente alguma preocupação com a duração da mesma. Contudo, importa sublinhar que a liberdade

que foi dada permitiu uma relativa despreocupação no que respeita a esse assunto e ir percebendo, ao longo do processo, qual seria efetivamente o tempo de duração que mais faria sentido para a peça em si.

Será importante retomar a reflexão de Louppe (2012) em relação aos tempos de hoje, e à padronização de um tempo de duração adequado, e à utilização da expressão “tempo sentido”. Embora se concorde com a autora no que respeita à utilização desta expressão, assume-se que a dificuldade de se abordar esta questão é que o “tempo sentido” parte de uma esfera muito pessoal, do olhar e da intuição individual de cada um, não sendo por isso uma ciência exata, o que dificulta a sua explicação e justificação.

Esta peça teve a duração aproximada de 30 minutos. Aproximada porque a contabilização desta duração contava com a entrada e saída do público, e por este ser um tempo que não é possível controlar definiu-se a duração como aproximada. Mais concretamente, no que respeita a momento fixo coreográfico a peça contava com cerca de 23 minutos.

Flatt (2019) afirma que “Everything is relative and it can be hard to sense how long a section of created material could or should last. When making a section of choreography, we can fear that an audience will get bored if material is too drawn out. However, the audience’s eye needs to be able to catch up with the action.” (p.59) Esta foi a grande dificuldade, perceber quando é que uma imagem consegue manter-se viva em cena ou quando é que é necessário iniciar outra secção.

Para esse efeito, aproprio-me da expressão de Louppe (2012), “o tempo sentido” e utilizo-o para descrever a forma como foram feitas as escolhas da duração de cada secção. “O tempo sentido” foi experienciado em diferentes perspetivas: da perspetiva de quem interpreta e da perspetiva de um olhar exterior. A perspetiva de quem interpreta era apenas minha, por oposição à do olhar exterior, que, neste momento do processo, era de duas pessoas. Contudo, estes dois olhares exteriores também tinham perspetivas diferentes, se o olhar do Rafael Barreto era um olhar imediato, que acontecia no presente, o meu olhar exterior acontecia à *posteriori* com o visionamento do vídeo e com a informação física da sensação experienciada, o que poderia influenciar a própria percepção desse tempo. Embora o meu olhar exterior fosse relevante para perceber de que forma a peça se desenrolava e para poder analisar estes *timings*, o facto de saber que estava alguém de fora a fazer esse papel, permitiu-me conectar com o “tempo sentido” como intérprete e, dessa forma, permitir em simultâneo que o Rafael Barreto assumisse mais exclusivamente o papel de olhar exterior. Em suma, a construção da duração de cada imagem foi feita com a conjugação destes três olhares e intuições.

Este detalhe referente à duração foi, provavelmente, o aspeto que mais tempo exigiu para ser ajustado, de tal forma que o ambiente sonoro só foi finalizado com as durações corretas na semana anterior à estreia. A principal razão foi porque se percebeu que existiam diferentes variáveis que podiam alterar a perceção deste tempo. Por exemplo, caso o ambiente sonoro não estivesse perfeitamente alinhado com o movimento, ou vice-versa, a perceção do tempo era logo alterada. Ou, também, no caso em que a interpretação não estava bem afinada e executada, uma parte da peça já poderia parecer demasiado longa e aborrecida. Sendo que se estava a trabalhar com base numa improvisação estruturada, havia margem para uma maior flutuação de dinâmicas e intensidades, o que tornou a afinação das durações de cada secção mais complexa.

O único momento que assumidamente derivou de uma decisão autónoma sobre o tempo que iria durar uma secção, em vez de se relacionar apenas com a intuição, foi, concretamente o momento de *black out*, na secção do espelho, tendo-se optado por não interromper o ambiente sonoro nesse tempo. A razão desta escolha decorreu do facto de nesse momento acontecer uma mudança de figurino, o que obrigou a que existisse necessidade de se prolongar um pouco este momento de escuro no palco para garantir que esta troca era feita.

## 2.2.9. Partitura Final

### 1ª parte

**Entrada de público: Espera que toda a gente esteja sentada. Ligeiro desconforto que vai aumentando. Não saber onde colocar braços, posições de espera desconfortáveis.**

**O olhar está direcionado para o público.**

**Sensação de que as pessoas estão a observar, julgar determinada parte do corpo, causa desconforto, preocupação. Esconde essa parte do corpo mas tentando parecer natural.** (barriga, rabo, parte interior das pernas, maxilar/papo, parte interna dos braços, etc)

**Este desconforto e a sensação de julgamento começam a tornar-se tão fortes que começa a acontecer uma manipulação nestas partes do corpo para tentar que elas correspondam àquilo que acho que é esperado.** (parte interna braços, maxilar/papo, raspar interior das pernas, murro na barriga, esfregar rabo, clavícula, bater no rabo com dois braços, esfregar rabo no chão, bater na barriga com um braço e dois braços, pausa segurar a barriga)

**Esta manipulação deve tornar-se obsessiva, quase desenfreada.**

**Mostra a barriga ao público.**

## **2ª parte**

**O olhar transporta-se agora para um espelho que me rodeia.**

**Começo agora a libertar o cabelo. Verifico esta ferida.**

**Apanho o cabelo todo com as duas mãos. Caminho em círculo enquanto mostro esta ferida.**

**A mão começa a puxar o cabelo, o que faz com que me movimente. Este puxar vai-se tornando cada vez mais forte e violento.**

**Arrancar da ferida. Violência contra o próprio corpo.**

**As memórias fazem me parar. Recuo em linha reta enquanto me observo num espelho e faço pequenos ajustes no meu corpo de como gostaria que ele fosse.**

## **3ª parte**

**Transformação para aquilo que eu acho que sou, para a forma distorcida como me vejo.**

**Bipolaridade entre a sensação de sentir disforme e assumir o corpo. | Cansaço. Perdão. Não querer ocupar um espaço que não lhe pertence.**

## 2.3. Processo criativo: espaço cénico, figurinos, ambiente sonoro e desenho de luz

### 2.3.1. O espaço cénico

David Marques, coreógrafo e intérprete, diz em entrevista para o *podcast* de dança contemporânea portuguesa - *Sekoia* (2024b), que para ele, compor é colocar em relação. Mais do que pensar que vai criar alguma coisa do zero, David Marques prefere pensar que há vários elementos que pode colocar em relação, a forma como coloca o gesto, um som, uma escolha do espaço, um título, e que é isso que talvez crie a sua perspetiva sobre algo.

Na mesma ordem de pensamento também acredito que a escolha do espaço que o artista e o público ocupam também é uma forma de colocar em relação - o espaço em relação com o intérprete, e o intérprete em relação com o público - sendo por isso uma decisão que contextualiza a obra.

A título de exemplo, a escolha de fazer uma peça num espaço não convencional ou num teatro cria possibilidades e dimensões à obra muito distintas. Uma obra que é feita em espaços não convencionais não é pensada da mesma maneira do que uma peça feita num teatro tradicional, porque à partida a forma como o espectador se vai colocar em relação ao intérprete é distinta.

Contudo, mesmo dentro dos teatros existem artistas que fogem ao tradicional espaço de apresentação, que é mais frequentemente usado com os artistas a ocuparem o palco, enquanto o público permanece na plateia sentada. Dois exemplos que escolho mencionar por os ter assistido ao vivo é *Black Out* de Philippe Saire e *Tábua Rasa* de São Castro, António Cabrita, Henriette Ventura e Xavier Carmo. Em *Black Out* o público foi colocado por cima dos bailarinos, numa estrutura alta e quadrada, o que significava que o público tinha uma perspetiva de cima e o espaço cénico dos bailarinos era quadrado e uns metros abaixo do nosso olhar, enquanto na *Tábua Rasa* os artistas optaram por colocar intérpretes e público no mesmo espaço, o palco. Em ambos os casos, desde o início da experiência de assistir a estes espetáculos que a experiência é muito distinta. Nas duas situações, o espectador quando entra no espaço é confrontado com uma mudança de paradigma que cria de imediato uma relação diferente com aquilo que vai assistir, ao ser retirado do lugar convencional do expectável começa de imediato a entrar no universo da peça.

Partindo desta reflexão, colocavam-se as questões: Qual a relação que se pretendia criar entre público e intérprete; como se pretendia que o público interagisse e observasse esta peça?

Se várias outras perguntas ficaram por responder quase até ao final da criação, não foi o caso desta matéria já que desde o início se sabia o que se queria. Esta decisão acabou por se confirmar e consolidar ainda mais com a apresentação do *work in progress*. Pretendia-se criar um espaço intimista, de proximidade, e para esse efeito a escolha recaía sobre usar o espaço cénico em formato arena - intérprete no centro, público em redor e bastante próximo.

No fundo, a intenção era diminuir o fosso entre performer e público. Segundo Goldberg (2012) o artista dos anos 70, Dan Graham pretendia diminuir este fosso, trabalhando através do comportamento ativo e passivo do espetador. Um exemplo desta tentativa, era uma das performances deste artista passar por colocar uma mulher sentada “em frente de um ecrã de vídeo que mostrava o seu rosto, enquanto um homem olhava através da câmara de vídeo apontada para o rosto dela. Ela examinava os próprios traços e apresentava uma descrição verbal do que via, enquanto o homem fazia o mesmo (...). Desta forma, tanto o homem como a mulher eram elementos ativos, uma vez que criavam a performance, mas também eram espectadores passivos, no sentido em que observavam mutuamente as suas performances.” (p.205)

Contudo, o meu entendimento de diminuir o fosso entre estes dois indivíduos não passava por alterar a posição de sujeito passivo - público, sujeito ativo - performer. A ideia, nesta criação, para reduzir esse fosso passava por querer proporcionar ao espetador a possibilidade de evoluir de um estado de contemplação de algo a que não pertence, para passar a estar no centro da ação, mesmo que de forma passiva. Como, por exemplo, a sensação de observar uma conversa entre um grupo de amigos à distância ou estar integrado nesse grupo e dentro dessa conversa, mesmo que só esteja a escutar de forma passiva.

A diminuição da distância permitiria, segundo a minha expectativa, trazer o ambiente de que a intérprete está a ser observada, mas também de que o público está a ser observado. Um olhar que o intérprete procura, mas que também pode ser bastante intimidador. Procurava explorar um pouco o sentimento de intrusão, associado a esta ideia da minha experiência de quando o professor olhava de perto para corrigir cada detalhe do movimento e do corpo. Explorar a sensação de que se está constantemente a ser observado, e até a fantasia de que o facto de ter alguém a olhar na nossa direção é certamente por que está a analisar e a julgar.

Na sequência da leitura de McAuley (2000), ficou-se também alerta para a importância que a preparação do espaço cénico tem para o público. Nesse sentido, ficou ainda mais evidente que não haveria um momento de entrada da intérprete, isto é, pretendia-se que quando o público entrasse neste universo que o mesmo já estivesse construído, que todo o ambiente sensorial sonoro, visual e o facto de haver um corpo no espaço, permitissem que a viagem do espetador fosse iniciada ainda antes de ver este corpo mexer.

É assim que se inicia a 1ª secção da peça, com a intérprete já em palco. No seguimento desta entrada de público, fez sentido incluir-se as ideias de sensação de estar a ser observada, desconforto desta observação, desconforto que se vai tornando cada vez maior, obsessão pelo olhar do outro que culmina numa manipulação corporal que se vai tornando cada vez mais intensa e obsessiva.

Tal como o dispositivo cénico escolhido foi importante para definir como é que a peça se devia iniciar, teve igual importância para perceber como é que esta iria terminar.

McAuley (2000) também aborda a questão de como o baixar do pano nos teatros é relevante pois marca o fim formal de algo. A forma como os agradecimentos são feitos é uma escolha que é também importante para a conceção do espetáculo, e são várias as hipóteses que podem servir diferentes propósitos. Alguns exemplos dados por McAuley (2000) são os atores agradecerem ainda interpretando a personagem que fizeram na peça ou, por exemplo quando vão agradecer fazerem uma clara distinção entre a personagem que interpretaram e eles próprios, e para esse efeito até retiram de si um elemento que tenham usado na peça, como por exemplo uma peruca para criar este distanciamento.

Com efeito, isto proporcionou a reflexão de que tal como se pretendia ter o ambiente já montado para quando o público entrasse no espaço cénico, também se pretendia que o final desta peça não fosse um desmanchar completo do que tinha sido feito. Neste caso não haveria um pano para baixar por isso não seria esse o sinal de fim. Não parecia certo para esta peça haver um momento de desmanchar o que esteve a ser construído, nem de haver um fim preciso. Pretendia-se criar uma sensação de que quando o público entrasse algo já estaria a acontecer e quando este saísse, da mesma forma algo continuaria a acontecer. O público é convidado a entrar e a viajar connosco, mas esta história que vai ser partilhada já estava em andamento e continuaria a ser construída. Criar-se-ia assim uma espécie de ciclo.

O universo de cor para esta peça, como já mencionado anteriormente, era o prateado como cor base. Para o *work in progress* utilizou-se o prateado no figurino, mas na peça integral pretendeu-se transferir esta paleta de cor para o cenário.

Com efeito, para o cenário procurou-se que este adicionasse alguma densidade ao nível da cor, algo que preenchesse o espaço e que acrescentasse volume. Nunca se pretendeu interagir com o cenário, pelo que ele cumpria uma função estética, nomeadamente criar uma atmosfera visual.

A ideia inicial era ter um chão que fosse entre o espelhado e o prateado para que se pudesse criar um efeito imersivo com a luz. No entanto, foi difícil encontrar um material que se enquadrasse no orçamento disponível, e que, em simultâneo, permitisse dançar por cima em segurança. Aliado a esta dificuldade, no decorrer dos ensaios começou a ser mais

evidente que no lugar de algo plano e estático, o que fazia falta no cenário era algo que concedesse mais volume e dinamismo ao espaço.



*Figura 3 - Diferentes explorações do processo de construção do cenário*

Assim, após se terem pensado várias hipóteses, a escolha final recaiu sobre colocar uns espelhos suspensos por cima da arena onde se iria dançar. Estes espelhos tinham diferentes formas e foram pendurados de forma dispersa, para oferecerem um visual mais desorganizado. Para complementar a paleta de cores, optou-se por colocar linóleo cinzento claro no chão.



*Figura 4 – Espaço Cénico no Salão Central*

### 2.3.2. Figurinos

Para esta criação houve a oportunidade de colaborar com uma figurinista. Os processos colaborativos são uma vantagem pela possibilidade que conferem de ter diferentes perspectivas. Olga Roriz, em entrevista para Castro (2010) aborda as vantagens de trazer outros profissionais para o seu processo de trabalho:

O que me leva a trabalhar com cenógrafos e figurinistas tem a ver com uma extensão da criação coreográfica, com uma cumplicidade com outro criador e, ainda, com um enriquecimento de um ponto de vista que não é só meu. Geralmente, têm muito a ver com ideias a que correspondem imagens muito precisas e a partilha, com esse outro criador que vai criar a segunda pele do bailarino, é para mim um enriquecimento face àquilo que eu imagino. (p.173)

Ter a possibilidade de ter uma especialista na área da criação de figurinos foi sem dúvida uma grande ajuda, principalmente pela dificuldade que sentia de não dispor das ferramentas necessárias para colocar o meu imaginário em prática. Esta dificuldade era sentida também por não ter uma ideia de um figurino em específico, existia uma imagética e referências visuais muito fortes mas não uma conceção sobre como conjugar estes elementos. Segundo Castro (2010) o figurino “é inseparável do corpo do intérprete. O corpo físico, emocional e intelectual, cuja personalidade influencia a roupa, assim como esta influencia o intérprete: estão condenados a ser inseparáveis, e por isso é imperioso entenderem-se.” (p.13) Urgia, perceber como é que o figurino serviria a peça, não pretendendo que fosse apenas um complemento, mas sim uma parte integrante da criação, como frisado por Castro (2010) “inseparável do corpo do intérprete”.

Como estímulo para a criação do figurino, foram trocadas com a figurinista sinopses, descrições da peça, vídeos, referências visuais e palavras, tais como: perfeição, obsessão, bonito/feio, disforme. Como resultado desses *inputs*, a figurinista elaborou uma *moodboard*, que poderá ser consultada no anexo VI, e que faz um resumo do imaginário visual que girava em torno desta criação. A *moodboard* que é apresentada é a segunda versão da mesma, uma vez que após o envio da primeira existiram momentos de conversa e mais trocas de imagens, para se perceber de que forma é que nos era possível aproximar cada vez mais. Esta *moodboard* também contém desenhos elaborados pela própria figurinista.

Quando se iniciou a criação de figurinos, o cenário era algo que ainda não estava totalmente fechado, mas, como existia já a ideia dos tons espelhados e prateados, a decisão

foi optar por usar um tom contrastante, neste caso o preto, com os tons mais luminosos que se previa que iriam estar em palco.

A descoberta dos figurinos foi um processo interessante, porque foi uma descoberta em conjunto. A ideia inicial era fazer dois fatos num só, de modo a integrar duas ideias que se pretendia trabalhar. Contudo, durante o processo, o conceito foi evoluindo e aconteceu que esta criação resultasse em dois figurinos distintos, embora de alguma forma complementares entre si.

O primeiro encaixava na ideia de corpo enclausurado, com várias riscas verticais e horizontais que se entrelaçam, mas que resultam numa imagem bonita, com algumas transparências. Com este figurino pretendia-se transmitir a imagem de algo bem arranjado, estético, mas que está limitado ao seu próprio espaço. Uma peça elegante, mas sem liberdade.



*Figura 5- Primeiro figurino da peça (Dis)forma*

Não tinha idealizado sapatos como parte do figurino e curiosamente a figurinista também não. Para além do conforto que sinto ao dançar descalça, o que também é um fator importante na decisão, tinha a pretensão que fosse criada uma linha mais contínua do chão até ao corpo da intérprete. Nesta lógica, fazia sentido que não existissem sapatos, até para que o cinzento claro do linóleo continuasse para o corpo da intérprete. Este foi também um dos fatores que determinou que se optasse por elaborar um figurino de calções, para que a parte inferior do corpo pudesse estar nua.

A proposta inicial era a de um vestido, no entanto no final acabou por se optar por um macacão. Tendo em conta o meu perfil havia o receio de que o vestido trouxesse uma imagem mais suave, mais angelical e doce e por isso pretendia-se fugir dessa imagem.

Embora o movimento não estivesse completamente fechado, sabia-se que muita da exploração física que iria integrar a peça passava por manipular o corpo e por isso havia também a preocupação de criar algo que fosse resistente a esta manipulação. Fazia sentido que com a manipulação pudesse haver algo que saísse do sítio ou que ficasse torto, até porque a manipulação pretendia-se real e que acontecesse com a intenção certa, mas não se pretendia que esta manipulação levasse à destruição do figurino e assim era necessário ter este aspeto em conta.

Sem prejuízo de estar realmente satisfeita com este figurino, continuava com uma grande vontade de experimentar a ideia de um figurino disforme, um figurino que demonstrasse esta ideia da distorção perceptiva. Neste sentido, quando se começou a montar a versão final da peça começou-se também a tentar perceber se a introdução de um segundo figurino ainda fazia sentido, e se sim, quando e como?

Foi decidido que o figurino iria entrar na terceira parte, da qual fazia parte a pesquisa da monstrença. Após o segmento de me observar ao espelho, havia um *black out* e quando a luz surgia eu deveria estar exatamente na mesma posição, mas com outro figurino. A simbologia desta secção e do figurino, estava conectada com a ideia de como é que eu me vejo ao espelho, como é que há uma distorção do olhar. Para além disso, a secção que se segue, que denomino de monstrença, é também uma exploração que tem como origem a confusão de, por vezes, já não se saber exatamente como é que se é na realidade.

Havia o receio de que este figurino acrescentasse à secção da monstrença uma camada redundante, repetindo o mesmo conceito — ou seja, sobrecarregando a secção com a mesma ideia, apenas apresentada de formas diferentes.

Apesar destes receios, mantinha-se a vontade de arriscar na integração deste figurino, e, no final, sentiu-se que a sua inclusão permitiu vivenciar esta secção de uma forma distinta. Ao apropriar-me desta “segunda pele”, senti que ela me dava outra carga para a interpretação, era outra experiência sensorial ter o segundo ou o primeiro figurino vestido. Isto reflete a força e a capacidade que os figurinos têm de potenciar a criação de uma realidade interior. Nas palavras de Castro (2010), “O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo do intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia, para que de ator, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplicidade partilhada da sua definição.” (p.13)



*Figura 6 - Segundo figurino da peça (Dis)forma  
©Paula Gil*

Para além destas problemáticas e decisões que foram tratadas na criação dos figurinos, havia algo que era também tão importante, que era a forma como me sentia com o figurino. Este precisava de ser confortável, adequado para qualquer movimento, e que me fizesse sentir bem, para que quando estivesse em cena não estivesse mais preocupada com o mesmo. Só com o equilíbrio entre estes fatores artísticos e os práticos é que seria possível, fazendo uso das palavras de Castro (2010), tornar-me inseparável desta segunda pele.

### **2.3.3. Ambiente Sonoro**

Nesta criação, no que se refere à utilização de elementos sonoros, o foco esteve na construção de um ambiente sonoro que dialogasse de maneira profunda com o movimento, garantindo uma simbiose entre ambos. Desde o início, a intenção era não permitir que o som fosse apenas um complemento ao movimento, mas sim um elemento igualmente relevante. Para assegurar esta sinergia, optou-se por desenvolver o ambiente sonoro e a coreografia em simultâneo, promovendo uma criação conjunta entre o músico e a intérprete, ainda no trabalho de estúdio.

A partir de determinada fase do processo criativo, quando se inicia o processo de criação da partitura final, o músico esteve presente a tempo inteiro, trabalhando ao vivo e em interação constante com a intérprete. Sempre que se iniciava uma nova proposta de improvisação estruturada, eram dadas ao músico diretrizes baseadas em sensações, ambientes e palavras-chaves, de modo que a improvisação fosse realmente colaborativa. O ambiente sonoro, em diversas ocasiões, estimulou o movimento, assim como o movimento também influenciou a

criação sonora. O método de avaliação diária, no qual se identificava o que tinha funcionado bem, permitiu que tanto o som quanto o movimento fossem refinados e reaproveitados em explorações posteriores.

O ambiente sonoro, criado com sons variados e por vezes ligados a memórias afetivas, foi desenvolvido para ter um ritmo próprio, mas sem vínculo a uma melodia fixa. A exceção é um único momento melódico presente na terceira secção da peça. A criação sonora pretendia, ser disruptiva, mas ao mesmo tempo imersiva, presente desde o momento em que o público entrava no espaço até à sua saída, sugerindo uma continuidade indefinida que reforça a atmosfera imersiva da obra.

Esta abordagem sonora justifica a escolha do termo “ambiente sonoro” em detrimento do termo `música, pois o objetivo era criar uma paisagem auditiva que transcendesse a utilização de uma ou mais faixas de música encadeadas. Houve nesta escolha a preocupação de estabelecer uma relação direta com a própria experiência do público.

Na criação coreográfica as opções de abordagem sonora ou escolhas musicais são múltiplas. A música pode ser composta antes, durante ou após a criação do movimento, ser gravada ou tocada ao vivo, fixa ou improvisada (Stiefel, 2002). Para este trabalho, optou-se por desenvolver a música e o movimento simultaneamente na peça integral, embora no *work in progress* a música tenha sido criada após a partitura de movimento.

A razão pela qual no *work in progress* o ambiente sonoro não foi construído em simultâneo, prende-se com o tempo e condições disponibilizadas nesse momento. Contudo, essa experiência veio reforçar a vontade de que quando chegasse o momento de iniciar a criação da partitura final, o ambiente sonoro seria criado em simultâneo à partitura de movimento. Embora se reconheça que construir o ambiente sonoro após o movimento já estar definido é uma opção tão adequada como outra qualquer, no caso concreto desta peça, a sensação foi a de que esta opção apenas permitia que o ambiente sonoro surgisse para pontuar e embelezar o movimento, sem acrescentar dimensão ou profundidade. Sem prejuízo de esse ambiente sonoro inicial conferir uma atmosfera específica e intencional à peça, subsistia a sensação de ser possível obter um resultado em tudo semelhante com um outro ambiente sonoro que igualmente se ajustasse ao movimento. O que se procurava era uma simbiose tão próxima entre o ambiente sonoro e o movimento que fosse difícil, ou mesmo impossível, conceber a peça com qualquer outro ambiente sonoro. Esta harmonia e conexão foi possível através da composição do ambiente sonoro em simultâneo com a composição do próprio movimento.

Nas palavras de Cunningham, citado por Fazenda (2019):

The separation of music and dance of course began with John Cage, and John's idea was that one thing should not be dominant over the other. In other words, it is really a political move that says things are equal. [...] By joining the two, they could together produce something which was not necessarily predictable in the beginning. This was a long time ago, back in the '40's. But I remember even now the experience of freedom that that gave me. (p.268)

Embora o processo criativo na relação com o som, não tivesse seguido exatamente o método de Cunningham, existe uma identificação com a sua visão de que nenhum elemento da criação deve ser dominante sobre o outro. Cunningham, em colaboração com John Cage, acreditava que música e dança deveriam coexistir de forma independente, sem que um prevalecesse sobre o outro (Fazenda, 2019). Essa ideia de equilíbrio entre os elementos, sem hierarquias, ressoa com a abordagem adotada nesta peça. A metodologia de Cunningham, chamada "colaboração à distância", consistia em desenvolver música, cenário e coreografia separadamente, unindo-os apenas na performance final (Copeland, 2004). No entanto, neste caso a escolha foi por uma colaboração direta e ao vivo, enriquecendo mutuamente tanto o movimento quanto o ambiente sonoro ao longo de todo o processo criativo.

A escolha do termo "ambiente sonoro" também está alinhada com as reflexões de Burrows (2010) e Flatt (2019), que distinguem entre música, som e silêncio. Para esta criação, foi mais apropriado usar "ambiente sonoro" ou "criação sonora" para descrever a proposta, em vez de "música", pois foi objetivo criar uma experiência auditiva imersiva e contínua. Segundo Flatt (2019), ao editar sons para compor um ambiente sonoro, é essencial dar forma e estrutura, sobretudo em termos de duração e sequência, de modo a integrar-se de maneira eficaz com a coreografia.

A opção seguida foi a de que o ambiente sonoro, tal como a intérprete, já estivessem instalados quando se abrissem as portas da sala e o público começasse a entrar. Pretendia-se que não houvesse um momento específico de início da peça, e o ambiente sonoro foi essencial para alcançar o efeito pretendido. Embora tivesse ficado definido um sinal, tanto para os técnicos como para a intérprete, que indicava o início da peça, que consistia numa mudança de faixa, esse aspeto não era perceptível para o público uma vez que o ambiente sonoro se mantinha o mesmo.

Em *(Dis)Forma* o ambiente sonoro, com a ausência de uma melodia fixa, contribuiu significativamente para a atmosfera e para a experiência total da obra.

### 2.3.4. Desenho de Luz

“The question is: what do you want the light to do?” (Burrows, 2010, p.188)

Uma das funções que se procurava para a luz era que permitisse reforçar a ideia de arena. Embora as cadeiras já se encontrassem dispostas em torno da intérprete, estas não se encontravam em círculo, mas em formato quadrangular, pelo que se desejava que o desenho de luz permitisse acrescentar esta dimensão circular.

Esta disposição circular em formato arena, que se define como repleta de contrastes nas suas diferentes dimensões era o efeito que se desejava introduzir na peça. O círculo é uma forma geométrica que é geralmente associada à perfeição, pois não tem um princípio nem um fim. É uma forma fluída e contínua. A perfeição, foi uma palavra indissociável desde o início do desenvolvimento deste processo. Por oposição, andar em círculos acarreta também a dimensão de rondar de forma constante e recorrente sem se conseguir sair do mesmo lugar. Não existe qualquer ponto de fuga.

As grandes arenas existem desde a época romana, e eram caracterizadas por uma estrutura oval ou circular, onde a plateia se posicionava em redor desse espaço. Eram espaços que acolhiam variados géneros de espetáculos cujo principal objetivo era o de entreter a população. Esta disposição favorece que a atenção do público se direcione para o centro. O facto de não existirem ângulos mortos impede a quem está no centro qualquer possibilidade de desaparecer do campo de visão de quem está ao seu redor.

Foi essa conjugação de ideias que se procurou transportar para o universo desta peça, utilizando a iluminação como elemento essencial para criar tal efeito.

Nesta abordagem, o desenho de luz desenvolveu-se prosseguindo esta ideia central de criar um efeito de arena, não sofrendo outras alterações ao longo do decorrer da peça que não apenas a intensidade e a cor utilizadas. Existem apenas dois momentos diferenciados, um em que o efeito de arena é quebrado, pela primeira e única vez, de modo a se construir um corredor de luz, e outro, no final, em que esta arena fica mais diluída e a luz passa a ocupar o espaço todo.

Esta alteração de uma luz que é constantemente circular para um corredor, pretendia alterar o foco da relação que se mantinha com o espaço cénico até àquele momento, e, simultaneamente, passar a identificar um ponto específico onde a ação se desenrolava. Tal como Cooper (1996) refere esta é uma das possibilidades que o trabalho de luz pode acrescentar a uma peça “lighting creates mood and atmosphere; lighting may suggest time and place; lighting can focus the audience's attention on a specific part of the action.” (p.81)

Enquanto que com a arena o olhar do espectador e o próprio movimento circulavam dentro de um espaço que embora limitado era amplo, este corredor de luz cria um espaço

mais circunscrito. Este corredor era percorrido com a intenção de nunca deixar de focar o ponto do qual a intérprete se afastava. Este corredor de luz, para além de permitir ao público perceber qual o foco do olhar, também permitiu criar um ambiente que se torna mais exposto. O segundo corredor de luz que aparece é semelhante ao primeiro, mas com luz que aparece vinda de trás da intérprete. É também um corredor mais curto no tempo pois começa a fundir-se com a luz de arena que se vai diluindo pelo espaço. Enquanto o ambiente sonoro neste momento resultava num conjunto de fragmentos de memórias, que se seguiam uns a seguir aos outros, sem grande contexto, por oposição, o movimento no corpo remetia para uma observação que embora aparentemente calma, resulta triste e solitária. Pretendia-se que o público ocupasse o lugar de *voyer*, obrigando-o a observar algo íntimo e a que supostamente não deveria ter acesso.



*Figura 7 - Corredores de luz da peça (Dis)forma*

*Fotografia baixo: ©Vanessa Paraíba*

No que respeita ao ambiente, “Mood (sometimes referred to as atmosphere) is the feeling associated with a certain visual moment, often invoked through the use of color, texture, and direction” (Hogood, 2016, p.56) Os tons base escolhidos para esta peça foram três: branco, vermelho e azul.

Na primeira parte da peça, na arena grande, pretendia-se uma paleta de cores de tons brancos, que depois permitiam a transição para a arena pequena. Os tons brancos visavam evocar um ambiente mais formal e frio, com a intenção de criar um espaço de exposição da intérprete. Para a segunda arena pequena a opção foi a de utilizar tons vermelhos, com o propósito de recriar um ambiente mais forte, mais pesado, em sintonia com o movimento mais violento que se estava a executar. Os tons mais brancos, evocando um ambiente mais frio, voltam a surgir com o corredor de luz. Para finalizar, e quando se retoma uma arena maior e mais diluída, a opção foi utilizar tons azuis. A opção por estes tons azuis pretendia remeter para um ambiente um pouco menos impessoal do que o branco, conforme tinha sido utilizado no início, mas procurando, em simultâneo, uma sensação de solidão, melancolia e calma.

Para melhor ilustrar alguns dos ambientes descritos:

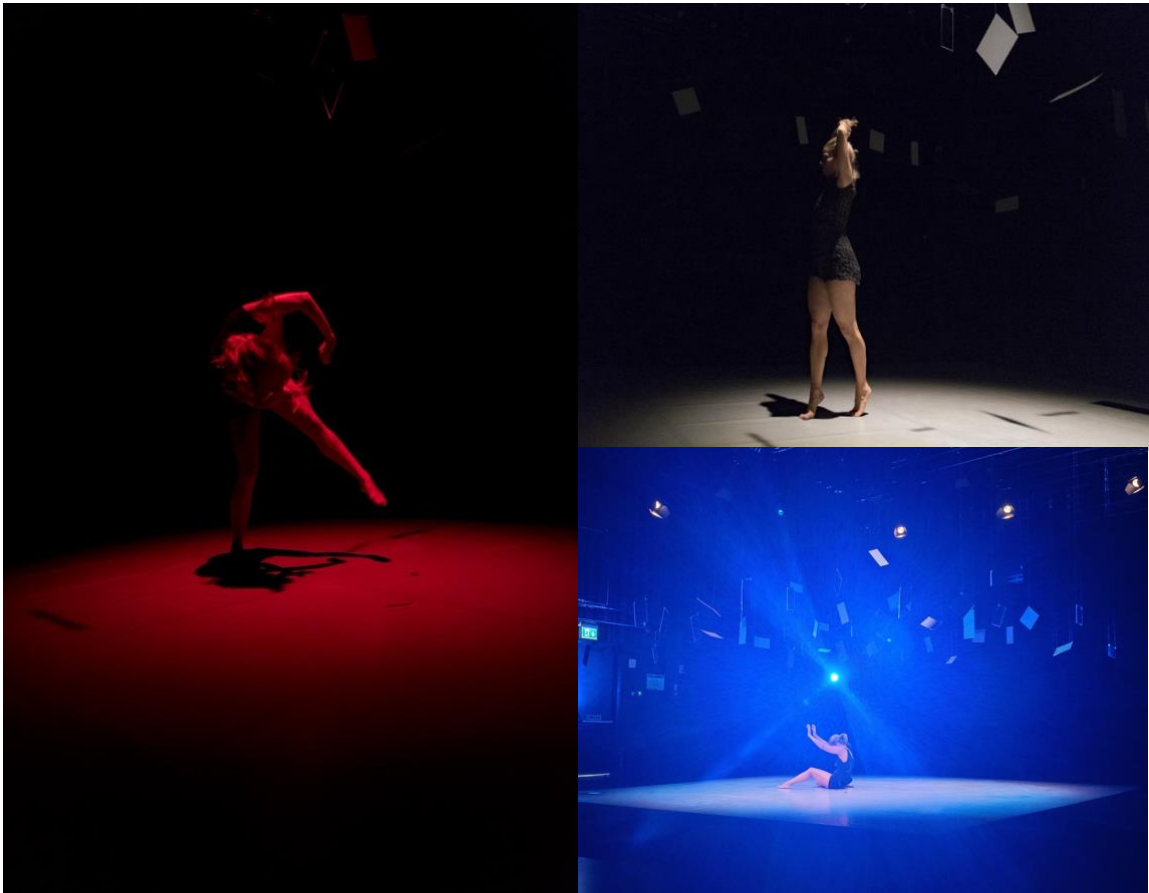


Figura 8 - Diferentes ambientes de luz presentes na peça (Dis)forma

Fotografia esquerda e canto superior direito: ©Paula Gil  
Fotografia canto inferior direito: ©Vanessa Paraiba

Na parte final, a intenção era utilizar os espelhos suspensos para criar um efeito visual a partir da incidência da luz sobre eles. Lamentavelmente, essa foi a única parte em que não foi possível atingir completamente o que se pretendia. Com efeito, um conjunto de circunstâncias imprevistas impediram que existisse o tempo necessário para testar esse efeito.

Nas palavras de Hopgood (2016), “Like the dancer, lighting can work in harmony with or in contrast to the music, or combinations of both within one dance piece. As the lighting “looks” change throughout the dance, it creates a definite sense of rhythm that either works in conjunction with or against the choreography and music.” (p. 56)

Neste caso, as luzes iriam estar em concordância com a coreografia, isto é, tal como não existiam mudanças abruptas na composição (todas as secções se encaminhavam de forma gradual) pretendia-se aplicar o mesmo conceito no que respeita à luz. Neste sentido, não existiram mudanças rápidas, optando-se sempre por utilizar *fade ins* e *fade outs* longos.

Sobretudo no início da peça, não se pretendia enfatizar um momento específico de início, antes procurando um efeito diluído. Nesse caso, tal como o movimento e a música foram crescendo de forma gradual, para atingir esse objetivo, também a luz cumpre esse papel. Assim, a luz em formato arena estava instalada juntamente com a luz de entrada de público, e uma vez dado o sinal de início, a luz de público ia desaparecendo gradualmente. Contudo, o que se pretendia alcançar era um efeito em que o público não se apercebesse do desaparecimento desta luz, e assim, sem uma perceção direta desse facto, a luz de arena ficava instalada substituindo a luz do público. O mesmo iria acontecer no final, sendo que neste caso era a luz de público que entrava de forma gradual. A forma como a peça termina é em tudo semelhante ao início, tanto no que respeita à luz como ao ambiente sonoro.

# III - Um possível fim

### 3.1. Considerações finais

Opta-se por chamar a este capítulo um possível fim, porque se considera que este projeto não termina aqui. O percurso do mestrado tem como objeto final a escrita deste relatório, contudo, o rasto desta experiência continuará a ecoar de diferentes formas, tanto na esfera pessoal como na esfera profissional.

Coincidência ou não, a fase final desta verdadeira aventura acaba por se assemelhar ao seu início. Se na fase inicial, foi a provocação e questionamento, tanto de professores como de colegas e amigos, que permitiu ir tornando cada vez mais claro aquilo que se pretendia trabalhar, também agora, na sua conclusão, foi a obrigação de redigir o presente relatório que permitiu ter uma maior consciência sobre o trabalho criativo que foi desenvolvido.

Tânia Carvalho, em entrevista para o *podcast* de dança contemporânea Sekoia (2024c), fala de como tem dificuldade em falar sobre o seu trabalho, de colocar em palavras algo que lhe surge tão intuitivamente. Contudo, a própria também admite que é um exercício que exige prática.

Não posso negar que falar sobre o processo foi, sem dúvida, uma tarefa difícil, principalmente por ser um processo que decorreu muito recentemente. Acresce que, não consigo deixar de sentir que falar sobre este objeto é quase como falar sobre mim. Não obstante, esta tarefa foi-se tornando mais fácil à medida que ia avançando, e devo reconhecer que o desafio da escrita levou-me a olhar e a organizar o pensamento, a ganhar perspetiva e a compreender o encadeamento das decisões tomadas, e facilitou este processo de falar e escrever sobre este objeto artístico.

Os ecos que levo após a conclusão desta etapa são muitos, mas destaco a possibilidade que esta criação proporcionou de fortalecer a minha identidade como artista. Ter a oportunidade de colocar a minha visão em prática, foi muito enriquecedor e gratificante. Mas também o estar integrada e liderar um processo que não é linear, com todos os seus altos e baixos, encontros e desencontros, problemas e indecisões, foi uma enorme oportunidade para aprender a lidar com o caos e evoluir.

O trabalho a solo permitiu-me ter tempo de prática comigo mesma e com o meu corpo. Obrigou-me a escutá-lo, a passar tempo comigo mesma, a aprender a vencer os dias de inércia ou falta de vontade. Foi um exercício de escuta e de autoconhecimento.

Não posso deixar de sublinhar a importância da decisão de ter alguém como olhar exterior. Ter a possibilidade de ter o conforto e o confronto de alguém de fora, que olha para nós com um olhar diferente, enriqueceu substancialmente o processo criativo.

Foi igualmente importante e valiosa, a estratégia adotada de ir alterando a presença deste olhar exterior. Sumariamente, o processo iniciou-se com a presença do Rafael Barreto,

prossegiu depois sem ele, num trabalho individual em estúdio, e só mais tarde voltou a ter a sua participação.

Enquanto iniciar o processo na companhia do Rafael Barreto foi importante, para ajudar a desbravar caminho sentindo-me mais acompanhada, o momento de completa solidão no meio deste processo, foi tão ou mais importante, pois deu-me a possibilidade de ter tempo para aprender como trabalhar comigo própria. Permitiu-me aprender como gerir ensaios em que o corpo não tem vontade em mexer (e em que sou a única que o pode obrigar), como lidar com a frustração quando nada do que se faz em estúdio parece correr como esperado, como trabalhar com o meu próprio olhar extremamente crítico, como resolver a sensação de se estar perdido e a resolução do impasse depender apenas de nós. Estes momentos de trabalho completamente individual aliado ao momento de pausa, que me permitiu ter tempo para refletir sobre o que tinha sido criado, foram cruciais para a forma como o processo se desenrolou para a criação da partitura final.

Em resultado desta experiência, surgiu uma maior certeza naquilo que se procurava - muitas vezes não sabendo o que se queria, mas sabendo bem aquilo que não se queria. Surgiu também um conhecimento cada vez maior sobre como trabalhar para atingir certos objetivos, permitindo identificar de forma muito clara quando o trabalho como intérprete estava a ser honesto ou quando se estava apenas a cumprir com uma tarefa.

Para além de aprender a trabalhar sozinha, a confiar no meu instinto, nas minhas opiniões e vontades artísticas, este processo permitiu também desenvolver a capacidade de trabalhar com o outro num processo de colaboração artística. Tinha a ambição que não existisse uma hierarquia de importância, pretendia que todos os elementos deste espetáculo trabalhassem para um todo. Nesse sentido, era importante dar espaço às pessoas com quem escolhi colaborar para que elas pudessem trazer os seus *inputs*, as suas ideias e visão artística. Embora a visão do conjunto fosse minha, não pretendia que o processo das suas criações se subordinasse a uma imposição das minhas ideias e vontades, e que estes colaboradores fossem apenas executantes das mesmas. Contudo, compreendi que para atingir este resultado é preciso saber quando é apropriado dar espaço ao outro e quando é necessário assumir uma atitude de direção. Em suma, é preciso aprender a comunicar.

Outro aspeto que se considera relevante neste processo é a gestão do tempo. Este processo teve a duração de um ano, com períodos de trabalho e de pausa intercalados. Ter tempo para pesquisar e explorar, sem a pressão de ter de apresentar resultados imediatos, foi crucial tanto para o desenvolvimento pessoal como para o da própria peça.

Um dos exemplos marcantes é a possibilidade de ter tido tempo de reflexão após a apresentação do *work in progress*, que impactou a forma como se compôs a partitura final. A possibilidade de realizar algumas pausas entre os momentos de trabalho proporcionou a

oportunidade de observar o processo com um certo distanciamento. Essa renovada perspectiva facilita a identificação do caminho que está a ser seguido, bem como os possíveis ajustes que possam ser necessários.

Contudo, embora se considere que dispor de tempo para a criação seja um privilégio e uma valiosa ferramenta de trabalho, é necessário também reconhecer aquilo que, neste caso, se revelou uma desvantagem. No que diz respeito à tomada de decisão, o tempo nem sempre foi um aliado, pois acabou por favorecer a tendência de se refletir excessivamente sobre certos aspetos, gerando muitas dúvidas e, conseqüentemente, adiando a resolução de algumas questões. A título de exemplo, no que respeita à decisão final sobre o cenário e o figurino, foi útil o facto de a proximidade da data de apresentação ter servido como um estímulo para fechar a decisão.

Não posso prever como irei interpretar esta obra daqui a alguns anos, pois só a distância proporcionará essa perspectiva, mas talvez devido à temática abordada, sinto que esta é verdadeira, é algo que é um honesto resultado das minhas inquietações, decisões e visão artística.

Acredita-se também no poder que a dança tem de favorecer o diálogo e instigar o pensamento. Destacam-se dois momentos nos quais se tornou possível que esta peça saísse da esfera pessoal e se tornasse um espaço de partilha. O primeiro, durante o próprio processo, e o outro após o processo de criação. O primeiro que se destaca, acontece quando, durante o processo de criação, surge a oportunidade de lecionar um workshop a alunos do secundário de uma escola de Évora, em torno da temática e da prática. O segundo, acontece após a segunda apresentação no âmbito do FIDANC com uma apresentação em espaço informal na aldeia de Vera Cruz, numa conversa com o público.

Em ambas as situações, evidenciou-se a capacidade de partilha e de ser possível que algo que nasce numa esfera muito pessoal e autobiográfica possa adquirir proporções mais coletivas. Este aspeto é tanto mais interessante e relevante quanto o facto destas duas experiências terem sido com públicos-alvo distintos - enquanto na escola o público-alvo foram alunos do secundário, na Aldeia de Vera Cruz o público foi maioritariamente constituído por adultos.

Não menos importante de assinalar é o prazer que redescobri ao dançar. Voltei a sentir curiosidade e gosto pela descoberta de novas possibilidades no meu corpo, pela adrenalina de habitar realidades interiores distintas, e uma nova energia de estar em palco.

Devo admitir que tenho uma certa curiosidade em relação ao futuro, especialmente porque, neste momento, consigo formular diversas questões, mas para as quais não tenho respostas definitivas. Como decorrerá a minha experiência enquanto intérprete, ao ser integrada num processo dirigido por outro? Surgirão diferenças após esta experiência?

Voltarei a ter vontade de criar? Que tema me suscitará essa vontade? Voltarei a criar apenas para eu própria interpretar? Partirá de novo de uma dimensão autobiográfica?

Neste momento, não são mais do que ecos e dúvidas que levarei comigo, ainda sem uma resposta, fruto da experiência e do desafio que vivenciei em *(Dis)Forma*.

## Referências Bibliográficas

- Balona, A. (2018). Marlene Monteiro Freitas: a coreógrafa que nos deixa fora de si. *Sinais De Cena*, (3), 245–292. <https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2018.0019>
- Bert, F, Braga, P, & Glon, M (2010). Répéter. Repères, cahier de danse, 2010/2 n° 26. pp. 27-29. <https://doi.org/10.3917/reper.026.0027>.
- Brannigan, E. (2023) *The Persistence of Dance*. University of Michigan Press. DOI:<https://doi.org/10.3998/mpub.12347133>
- Burrows, J. (2010) *A choreographer's handbook*. Routledge
- Burrows, J. (2022) *Writing Dance*. Varamo Press.
- Bruno, S. & Dixon, L. (2015) *Creating Solo Performance*. Routledge
- Castro, V. (2010) *O papel da segunda pele*. Babel
- Camacho, F. (2016). *Entrevista realizada no âmbito do Projeto "Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas" [Entrevista em vídeo]*. Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas (LIPA) da Universidade de Coimbra. <https://www.uc.pt/org/lipa/entrevistas/camacho-francisco/>
- Champagne, L. (1999) Notes on autobiography and performance, 10:1-2, 155-172, DOI: 10.1080/07407709908571299
- Copeland, R. (2004) *Merce Cunningham: The Modernizing of Modern Dance*. Routledge
- Copper, S. (1998) *Staging Dance*. Theatre Arts Books/Routledge
- Crespo, F. (2016) *As ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar* [Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes.] Repositório da Universidade de Lisboa
- Fazenda, M.J. (2019) Quatro minutos e trinta e três segundos, por exemplo. O tempo cronometrado e a perceção subjetiva da duração em Merce Cunningham. *Revista de Ciências da Arte*. 8, (263-275)

Fazenda, M. J. (2016). Interações na cena da dança contemporânea: Duetos, solos e grupos [Versão eletrónica]. Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte, 6, 163-178.

Fernandes, J. & Xavier, M. (2019). Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança. Associação das Universidades de Língua Portuguesa AULP.

Flatt, K. (2019) *Choreography: Creating and Developing Dance for Performance*. The Crowood Press Ltd

Franklin, E. (1996) *Dance imagery for technique and performance*. Champaign, IL: Human Kinetics.

Forster, L. (2021) *Towards an Embodied Abstraction: An Historical Perspective on Lucinda Childs' Calico Mingling (1973)*. Arts 10: 7. <https://doi.org/10.3390/arts10010007>

Galhós, C. (2017) *A Vida Num Sopros*. Expresso. Consultado em abril 8, 2023, em <https://expresso.pt/cultura/2017-04-15-A-vida-num-sopro>

Gil, J. (2001) *Movimento Total: O corpo e a dança*. Relógio D'Água Editores

Goldman, D.(2008) *Deborah Hay's O,O* In Lepecki, A & Joy, J. (2009, Coords) *Planes of Composition*. Seagull Books

Hämäläinen, S. (2009) *Evaluation – Nurturing or Stifling a Choreographic Learning Process?* In Butterworth & Wildschut (Coords) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge

Hay, D. (2000) *My body the buddhist*. Wesleyan University Press

Hopgood, J. (2016) *Dance Production: Design and Technology*. Taylor & Francis

Goldberg, R. (2012) *A Arte da Performance*. Orfeu Negro

Lavender, L. (2009) *Facilitating the Choreographic Process* In Butterworth & Wildschut (Coords) *Contemporary Choreography: A Critical Reader*. Routledge

Loupe (2012) *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro

McAuley, G. (2000) *Space in performance : making meaning in the theatre*. University of Michigan Press

Ramos, O. (Realização). (2024) GUST9723 - Francisco Camacho: Entre o Coreografado e o Espontâneo. [Documentário] Dupla Cena, Eira, Rtp2

Ramos de Barros, M., Maxia, B., Dias, S., & Roriz, V. (2010). Em torno da dança contemporânea. Faces de Eva. Revista de estudos sobre a mulher, (25), 148-159

Reed, H.(2018) In/Tangible: The Duality of Video Documentation in Dance. In Whatley, S.; Cisneros, R. & Sabiescu, A. (Coords) *Digital Echos*. Springer International Publishing <https://doi.org/10.1007/978-3-319-73817-8>

Sekoia, (2024a) T2E2 Set-up c/ Ana Rita Teodoro.[ficheiro em vídeo] Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9NWvFITphug>

Sekoia, (2024b) T2E8 Set-up c/ David Marques. [ficheiro em vídeo] Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_lfoYF1CtHk](https://www.youtube.com/watch?v=_lfoYF1CtHk)

Sekoia, (2024c) T2E7 Set up c/ Tânia Carvalho. [ficheiro em vídeo] Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_CcTy0kNd1o](https://www.youtube.com/watch?v=_CcTy0kNd1o)

Smith-Autard (2010) *Dance Composition*. (6ªed.) Methuen Drama

Stiefel, V. (2002). *A Study of the Choreographer/Composer Collaboration*. Center for Arts and Cultural Policy Studie, 22.<https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=925260d8184c3649ba02b7e62e49e45036b5df23>

Von Mayer Trindade, J. (2020) Ponto e caos In Galhos, C. (Coords.) *Colher para Semear*. Fundação GDA

Xavier, M. (2017a). Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica. Anexo VIII, livro de entrevistas. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança, Universidade de Lisboa.

Xavier, M. (2017b). Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança.

Xavier, M, & Monteiro, E. (2016). Contextos, impulsos e temáticas da criação coreográfica contemporânea nacional. Que tendências? Revista Portuguesa de Educação Artística, 6 (1), 25-42. <http://dx.doi.org/10.23828/rpea.v6i1.81>

# **Anexos**

## **Anexo I**

# **Registos de vídeo (*Dis*)forma, Fidanc 2024**

- Link Vídeo Espetáculo FIDANC 19 de Setembro:
  
- Link Vídeo Ensaio 16 de Setembro:
  
- Link Vídeo Ensaio 15 de Setembro:

## Anexo II

# Registos de vídeo de ensaio versão *work in progress* ExploreZ Festival 2024

Embora tenha sido feito um registo de vídeo da apresentação, o festival perdeu este registo. Nesse sentido, disponibilizam-se estes dois links.

- Ensaio com o figurino mas apenas utilizando uma frente:
- Ensaio sem figurino mas com espaço cénico a 360°:

# **Anexo III**

## **Folha de Sala Fidanc 2024**

# FIDANC

## FESTIVAL INTERNACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA

MARTA ALMEIDA (PT)

### (DIS) FORMA

19 SETEMBRO | 21:30 | SALÃO CENTRAL EBORENSE

Duração: 30 min

Classificação: maiores de 06 anos

Criação/Interpretação: Marta Almeida

Apoio à criação: Rafael Barreto

Ambiente Sonoro: André Carrajola

Figurinos: Rita Moniz Pereira

Apoio no desenvolvimento do Desenho de luz: Pedro Bilou

Co-Produção: Companhia de Dança Contemporânea de Évora

Apoios: C.A.M.-Centro de Artes de Marvila, Escola Superior de Dança

(Dis)Forma exterioriza de forma crítica o impacto da constante procura da imagem perfeita, com especial incidência sobre os estereótipos associados ao conceito de estética/beleza ainda muito enraizados no mundo da dança. Procura responder à inquietude de saber em que medida a minha perceção sobre mim própria - pessoa/corpo/imagem - é real ou não passa apenas de uma consequência ou de um reflexo do juízo que os outros fazem de mim. São explorados os conceitos de disformia corporal, distorção perceptiva e perfeccionismo.

Organização:



CDCE Estrutura financiada por:



Apoio:



JUNTA DE FREGUESIA DE ÉVORA MONTE  
JUNTA DE FREGUESIA DE VERA CRUZ  
JUNTA DE FREGUESIA DE MONSARAZ

Patrocínio

VINHA.PT



## **Anexo IV**

# **Folha de Sala ExploreZ Festival 2024**

ZID THEATER

# EXPLOREZ FESTIVAL

7-18  
MAY  
2024  
AMSTERDAM

EN



MULTIDISCIPLINARY ○ (INTER)NATIONAL  
PERFORMANCES ○ WORK IN PROGRESS ○ MEETINGS

[WWW.EXPLOREZ.NL](http://WWW.EXPLOREZ.NL)

**WELCOME TO**

**EXPLOREZ  
FESTIVAL 2024**

**9th  
EDITION:  
CHANGE**

From May 7 to 18, 2024, ZID Theater proudly presents the annual multidisciplinary and international ExploreZ Festival. Ten days where you can enjoy a rich mix of theatre, music, dance, workshops and artist talks. The theme of this ninth edition is **“Change”**.

Makers from Spain, Italy, Portugal, Germany, Serbia and the many upcoming talents in the Netherlands will present their work at the festival. The festival opens with the varied program ‘Best of’ and the performance ‘Proud to be Roma’ by young European Roma & Sinti artists. Besides the performances, there are Q&A sessions and various workshops offered by the international guests. Explore with us the constant changes in society and experience this unique artistic adventure.

**Karolina Spaić**, director

THU 9 MAY | 20:00 | ZID THEATER | AMSTERDAM

**ROOTS & WINGS**  
DANS, STORYTELLING  
& THEATRE  
ZID THEATER &  
MADAM FORTUNA  
BELGIUM



In an enchanting setting, six performers share their life stories.

**Roots & Wings** is the result of a dynamic experiment by Amsterdam-based ZID Theater and Antwerp-based Madam Fortuna. Six young dance and theatre makers each present a short 10-minute solo, unleashing a personal interpretation on the theme of Roots & Wings, fuelled by individual experiences and memories. A collage performance of worldly and personal stories.

**Players:** Gilles Van Hecke, Saloua Hassani, Romeo Lothy, Issam Zemmouri, Zaher Hamzat, Nivin Baranbo | **Artistic concept:** Hussein Mahdi

FRI 10 MAY | 20:00 | RU PARÉ | AMSTERDAM  
TUE 14 MAY | 20:00 | PLEIN THEATER | AMSTERDAM



**EXPLOSION**  
NEW MAKERS  
TAKE THE STAGE!

**Explosion** offers a dynamic program where new makers and international guests showcase their work-in-progress or recently created work. Twelve performances have been selected from twenty-five submissions - ranging from theatre, music and dance to multidisciplinary. The creators show with passion and energy their personal experiences with and vision on the theme of **Change**.

**RU PARÉ** | Performers: Jadranka Andjelić & Milica Petrović (DAH Teatar, Servië), Kinan Abuakel, Néstor Martínez Jara, Fabian Kerdijke & Damian Mennega, Melody Fu & Dora C. Draghi

**PLEIN THEATER** | Performers: Amanda Lee, Heidi Nickel, In & Out Collective (Rocio Vera, Matilde Bonanni, Ivana Borsje), Halina Mihutskaya, Aya Bini, Marta Almeida & Carlotta Storelli (Spanje)

## STAFF EXPLOREZ EXPLOREZ FESTIVAL 2024

Director and artistic director: Karolina Spaić | Business director: Susanne Hazen | Artistic coordination: Sebo Bakker, Daan Bosch | ExploreZ festival coordinator: Aaron Minnigin | Production: Jos Daamen | Assistance business director: Sietske d'Arnaud van Boeckholtz | PR and Communications: Sietske d'Arnaud van Boeckholtz, Amanda Lee, Esmee de Dreu, Ida Bromberg, Wendela de Vos, Liesbeth Darlang, PR bureau Pr-essure | Volunteers and interns: Fabian Kerdijk, Mildred Oka Moranga, Erini Botsari, Zvezdana Ždero, Sevda Dizdar, Tessa Ruth Margarita | Graphic design: Maria Morales | Technicians: Jochem Smaal, Saskia Mourik, Mirko Lazovi, Zaher Hamzat

## ABOUT ZID THEATER

ZID Theater is a cultural organization, producer and stage in Amsterdam. ZID produces multidisciplinary performances and the annual international ExploreZ Festival and provides training for creators and performers. Talent development and creating opportunities for up-and-coming talent with refugee and migration backgrounds are essential to ZID's work. ZID's work is deeply rooted in metropolitan dynamics and issues. The performances are created through co-creation, are associative and consist of authentic concepts from the creators. ZID works urban, national and international. In addition to the Netherlands, ZID has been seen in Europe, South America, the United States, Russia and Morocco. ZID has received several awards for its work. In 2020, Karolina Spaić, director of ZID, was appointed with the Royal Decoration as Knight of the Order of Orange-Nassau.

## PARTNERS



## EXPLOREZ FESTIVAL 2024 IS MEDE MOGELIJK GEMAAKT DOOR:



Co-funded by the Creative Europe Programme of the European Union



De Roos van Dekamaweg 1 | 1061 HR Amsterdam  
E-mail: [info@zidtheater.nl](mailto:info@zidtheater.nl) | Tel: +31 (0) 20 488 84 49  
[www.zidtheater.nl](http://www.zidtheater.nl) | [www.explorez.nl](http://www.explorez.nl)



FOLLOW US ON:

SCAN THE CODE FOR TICKETS AND INFORMATION

# Anexo V

## Registos fotográficos (Dis)forma, Fidanc 2024



©Paula Gil



©Paula Gil



Fotografia superior: ©Paula Gil.

Fotografia baixo: ©Vanessa Paraíba

# **Anexo VI**

## **Moodboard da figurinista Rita Moniz Pereira**

(DIS)FORMA

DISFORMIA  
CORPORAL

DISTORÇÃO  
PERCETIVA

PERFEICIONISMO

PROCURA DA  
IMAGEM PERFEITA

PERCEÇÃO SOBRE  
A PRÓPRIA

IMAGEM ESPELHADA  
(REFLEXO)

CORPO  
ENCLAUSTRADO

# CORPO ENCLAUSTRADO

= A IDEIA DE UM COLETE DE FORÇAS  
(STANDING DESCOBRE COMO RESISTIR À  
TORTURA ENTRANDO NUMA ESPÉCIE DE  
TRANSE)





PHOTO ALEX TOLKACHIEV  
2005













# PERFECCIONISMO

BALANÇO ENTRE A CRIATIVIDADE E A PERFEIÇÃO, DÁR ESPAÇO À CRIATIVIDADE

= RENDA DE BILRO, UM TIPO DE BORDADO PORTUGUÊS, MUITO MINUCIOSO

= A IDEIA DE UMA MALHA TRABALHADA COM MUITO DETALHE E PORMENOR

= UMA PEÇA DE CRIATIVIDADE

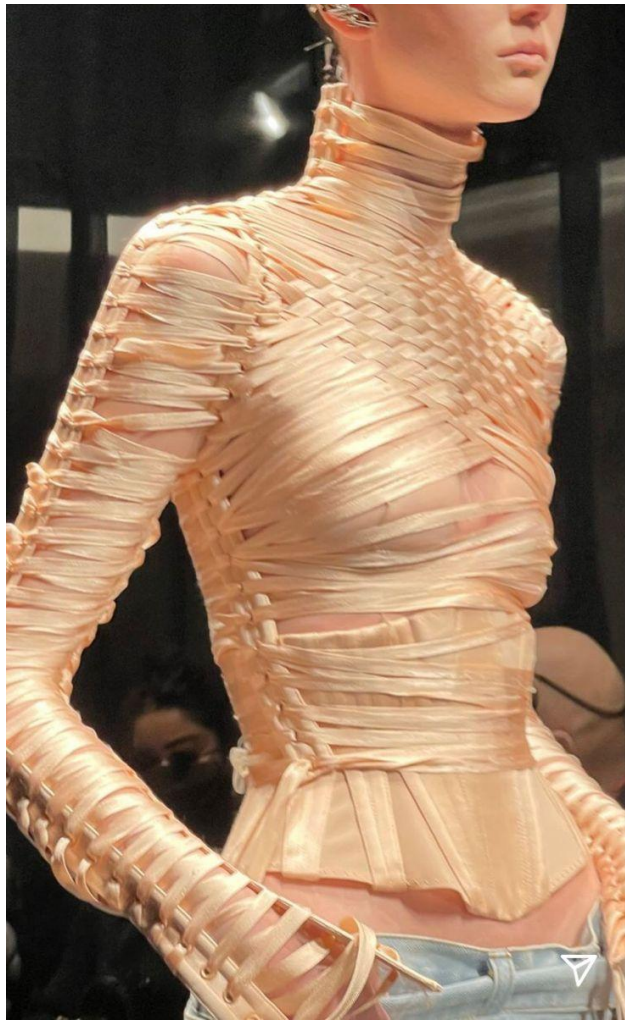






TRAMA

- A IDEIA DE UMA TRAMA  
DE CORDA OU OUTRO; MACRAMÉ  
OU ATÉ A TÉCNICA SHIBARI.



Giles







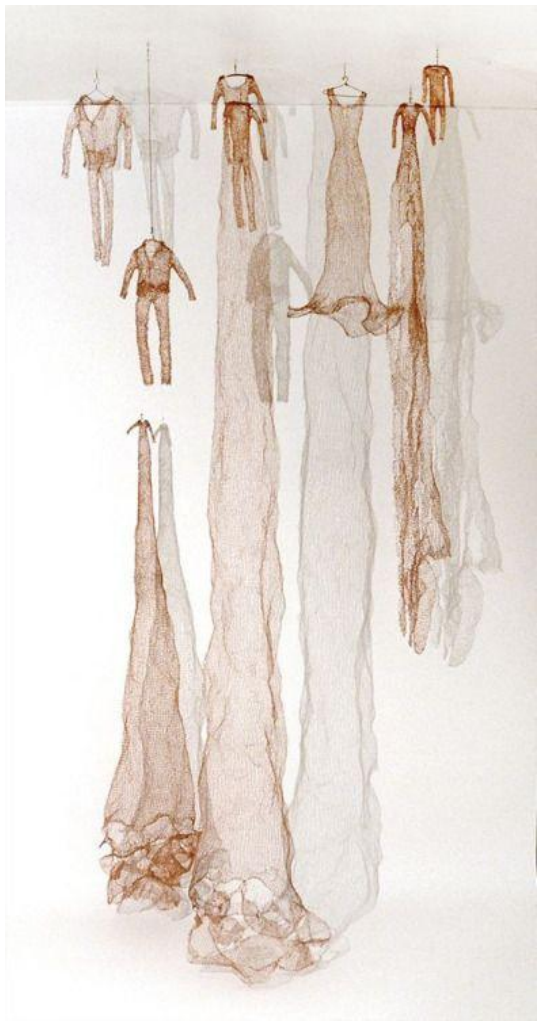
TRANSPARENCIA

- A IDEIA DE

ALGUMA COISA DELICADA E C/

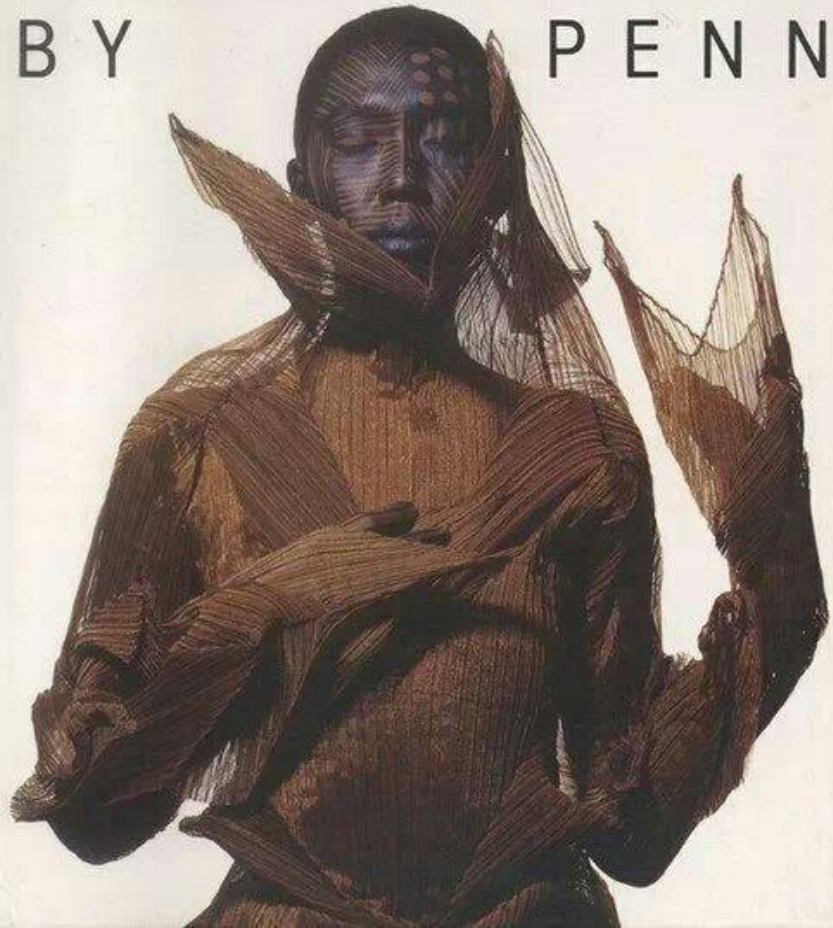
TRANSPARENCIA, UMA MAHA

MUITO DELICADA, EX.: ORGANZA

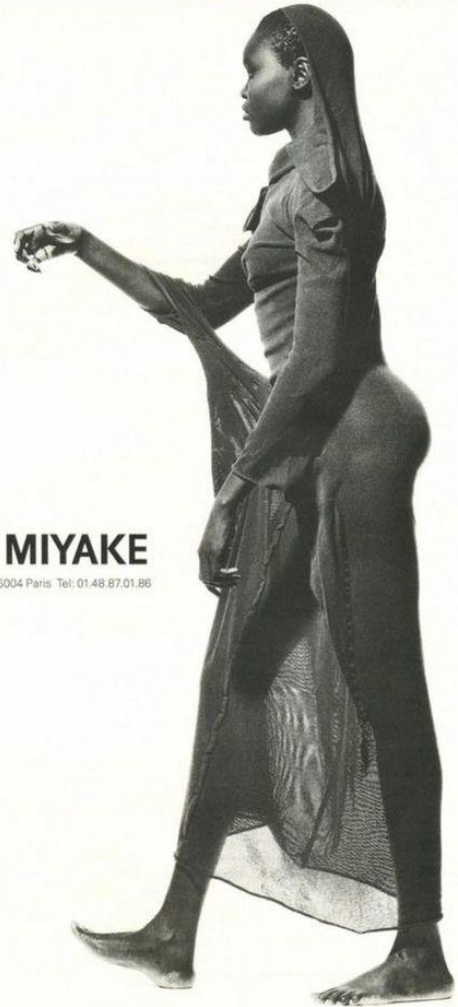




ISSEY MIYAKE  
BY PENN

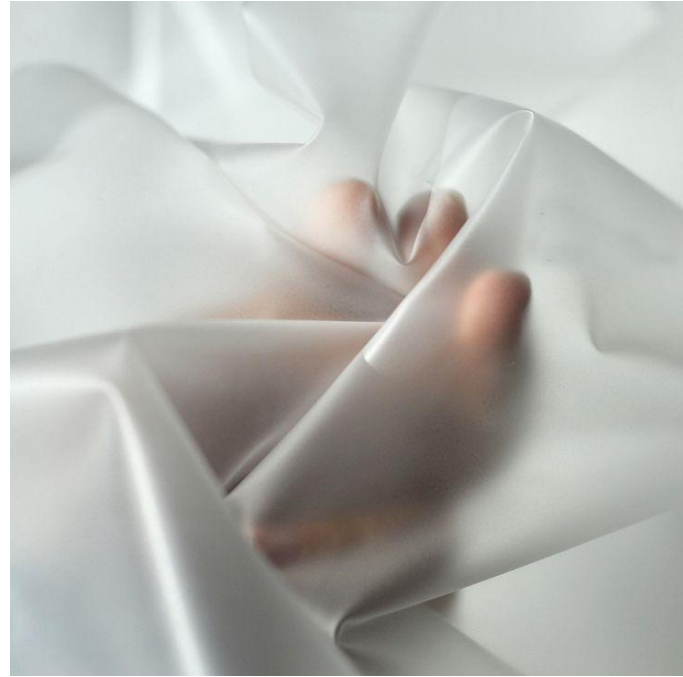


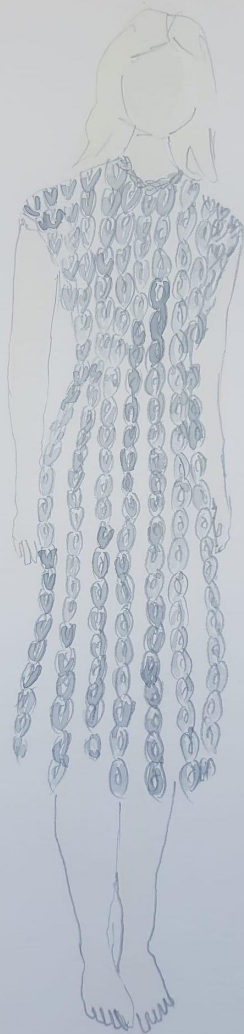
© ISSEY MIYAKE, INC.



**ISSEY MIYAKE**

3, Place des Vosges 75004 Paris Tel: 01.48.87.01.86



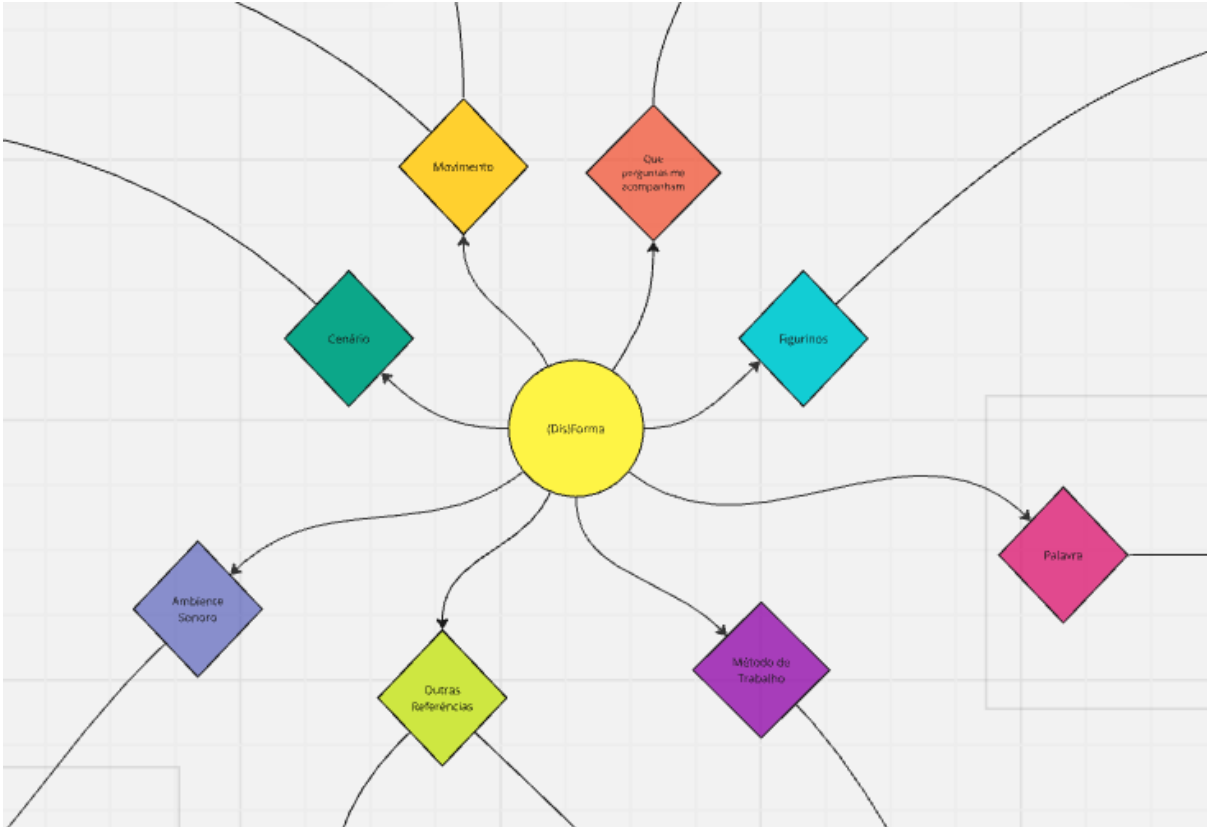
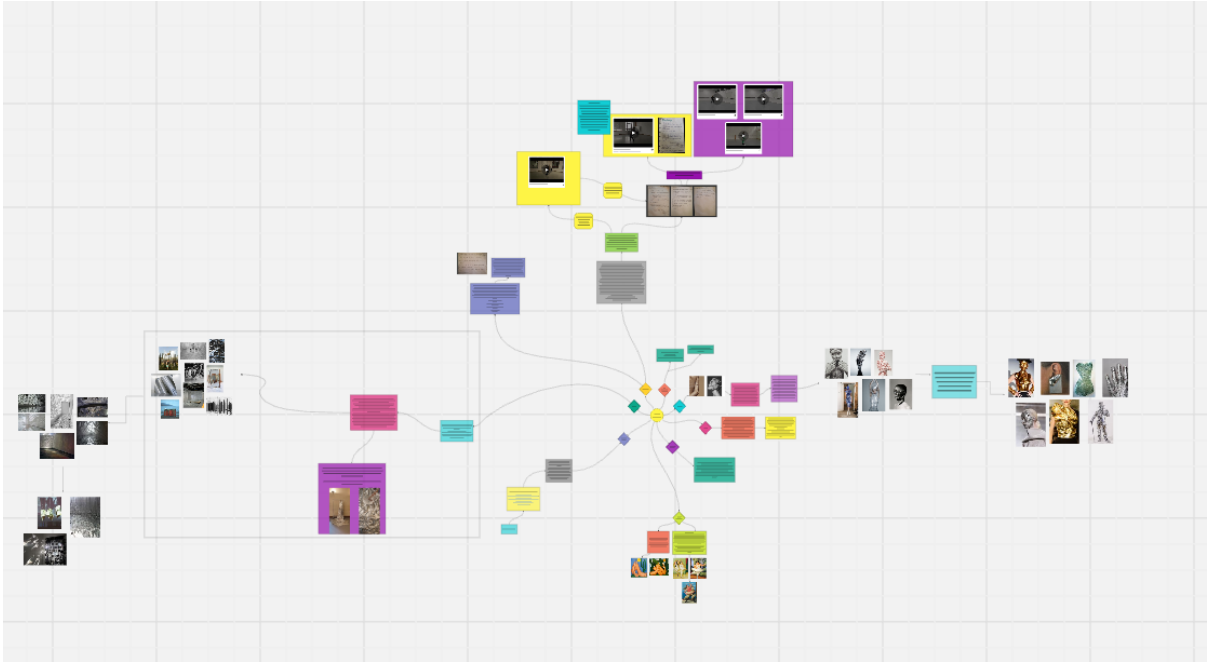


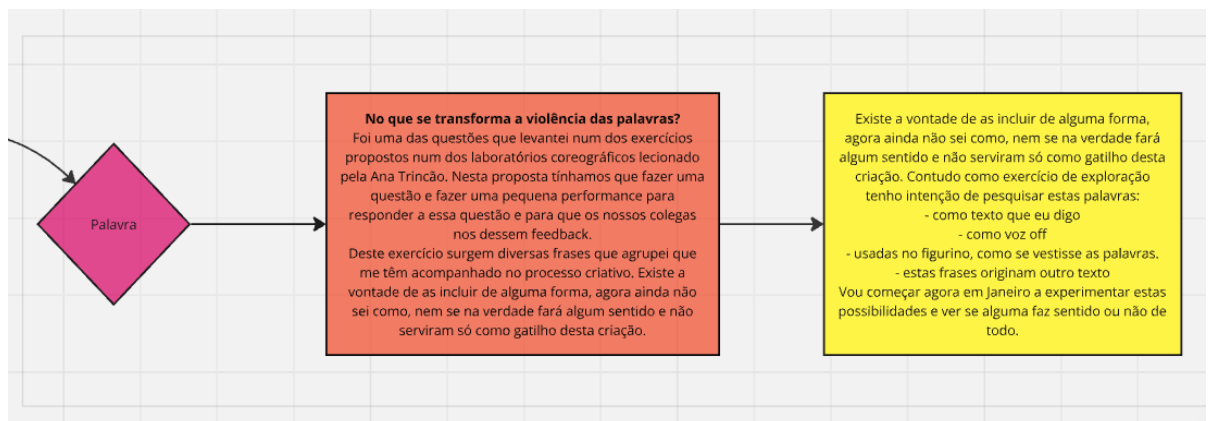
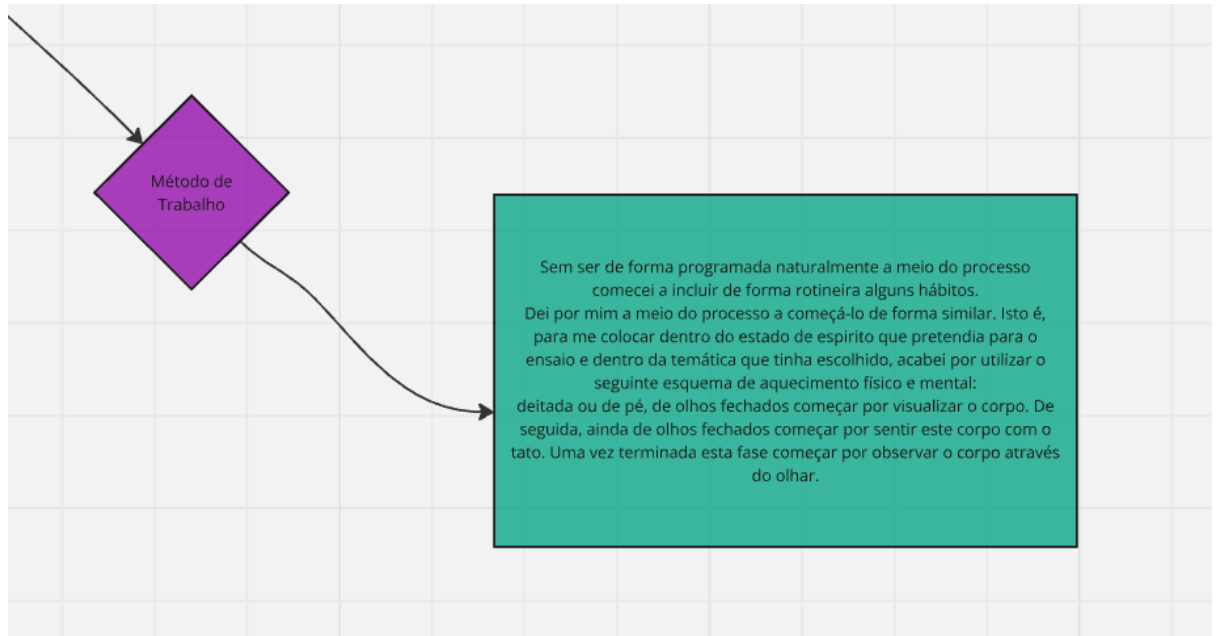
# Apêndices

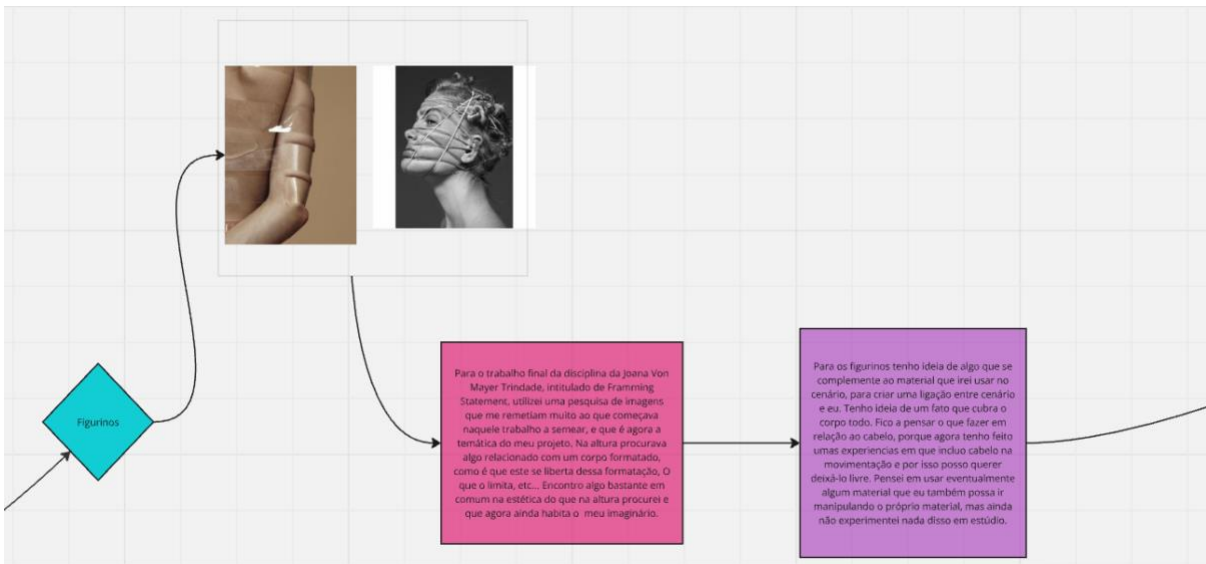
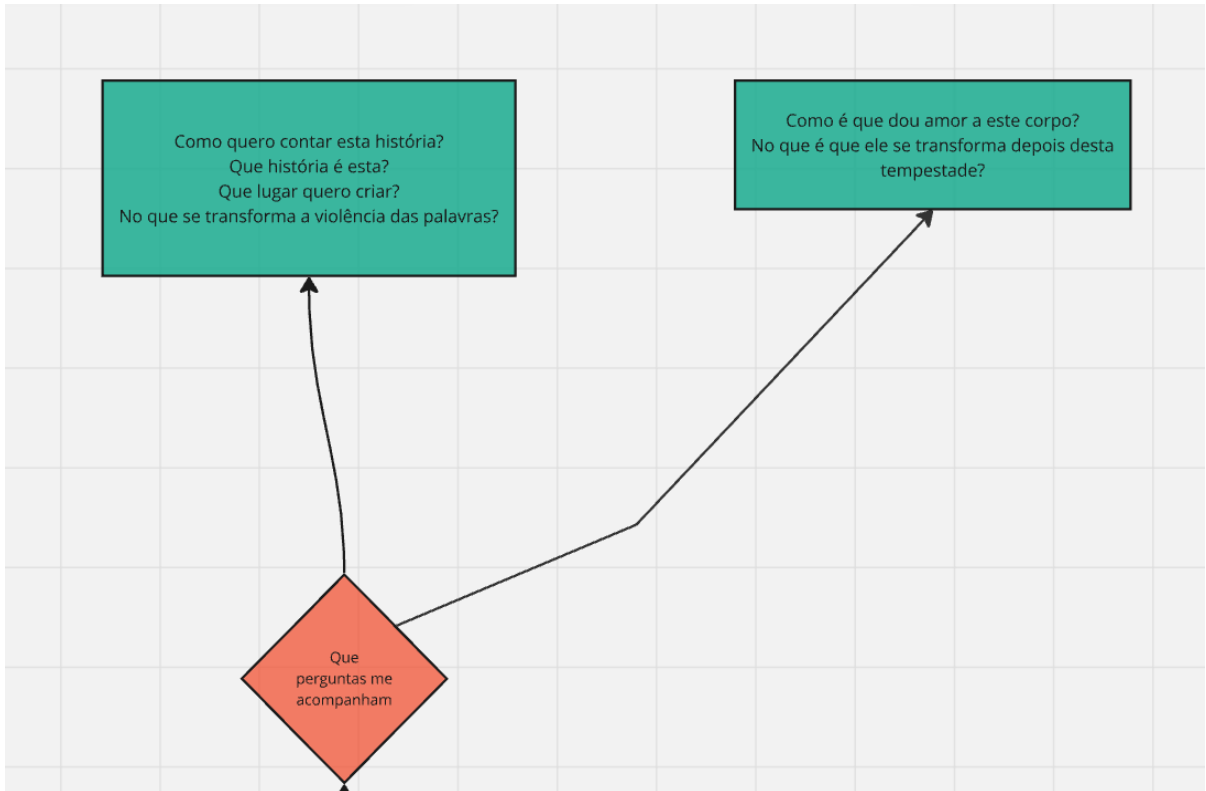
# Apêndice I – Mind Map

Este mind map também pode ser consultado no seguinte link:

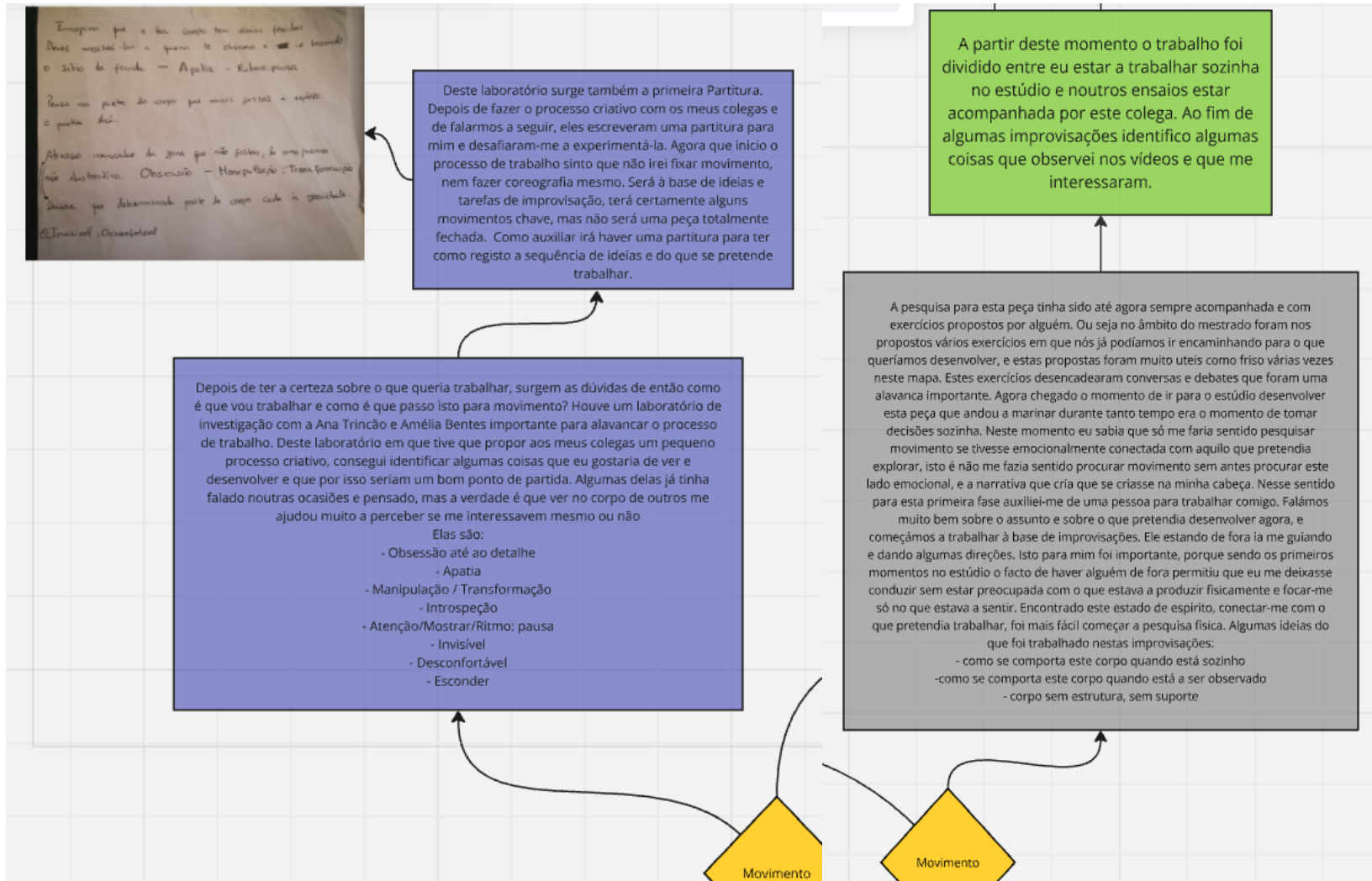
<https://miro.com/app/board/uXjVN6FAq0g=/>







(Dis)Forma: Processo Criativo de um Solo



(Dis)Forma: Processo Criativo de um Solo

