



**ESCOLA
SUPERIOR
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A cultura afro-cubana como ponto de partida para a criação da obra coreográfica Patakín

Suleimy Barrera Risco

Orientador: Jácome Filipe Morais Silva

Relatório Final de Projecto 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.

Junho 2026



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

A cultura afro-cubana como ponto de partida para a criação da obra coreográfica Patakín

Suleimy Barrera Risco

Orientador: Jácome Filipe Morais Silva

Relatório Final de Projecto 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.

Junho 2026

“I love creating something where there was nothing before”

Alvin Ailey

Este relatório é dedicado aos meus pais, pelo amor incondicional e por acreditarem em mim sempre. Ao meu marido Bruno, o meu companheiro em todas as horas, pela paciência e incentivo neste desafio. E à minha doce filha Diana que com apenas 4 anos, enche os meus dias de luz e motivação. Que este trabalho seja um exemplo de que vale a pena o esforço para tornar os nossos sonhos realidade.

Agradecimentos

Aos meus colegas de mestrado por me acolherem com tanto carinho.

Aos meus professores do MCCPP que tão gentilmente partilharam o seu conhecimento e foram um motor impulsor no meu desenvolvimento neste percurso académico.

Ao meu Orientador Jácome Filipe por fazer sempre as perguntas certas que me fazem refletir.

À Francesca Negro por todo o apoio e partilha neste processo.

Ao Julio Chaca o meu babalawo e amigo.

Aos meus alunos pela confiança e apoio neste percurso.

À Academia Sulydance por ser casa para criar.

À Câmara Municipal de Cascais pela cedência do Auditório Carlos Avilez para apresentar a minha obra Patakín

Resumo

Este relatório investiga o processo de criação da obra coreográfica Patakín, desenvolvida no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança. A investigação parte da cultura afro-cubana como fonte de inspiração estética, simbólica e espiritual, procurando compreender de que forma elementos das danças afro-cubanas podem dialogar com a linguagem da dança contemporânea.

A criação da obra fundamenta-se na relação entre corpo, memória, espiritualidade e identidade cultural, tomando como referência os orishás, os patakins e as práticas ritualísticas da tradição yorubá presentes na cultura cubana. O trabalho articula reflexão teórica e prática artística, analisando o corpo como espaço de transmissão de saberes ancestrais e de construção coreográfica contemporânea.

O conceito de peso assume-se como elemento estruturante da investigação, funcionando como ponto de encontro entre as danças afro-cubanas e a dança contemporânea. Através das contribuições teóricas de autores como Rudolf Laban, Laurence Louppe, Merce Cunningham, Daniel Tércio e Fernando Crêspo, o relatório explora a relação entre corpo, gravidade e movimento, entendendo o peso tanto na sua dimensão física como simbólica.

Metodologicamente, o processo criativo desenvolveu-se através de práticas de improvisação, transmissão de frases coreográficas e utilização de scores, privilegiando a experiência sensorial, a escuta corporal e a criação coletiva. Um dos principais desafios da investigação consistiu no trabalho com bailarinos portugueses, cujos corpos transportam referências culturais distintas das danças afro-cubanas, exigindo estratégias de mediação entre diferentes corporalidades.

A obra Patakín afirma-se, assim, como um espaço de encontro entre tradição e contemporaneidade, entre ritual e criação artística, propondo uma reflexão sobre identidade, memória e pertença através da dança. O relatório demonstra como a criação coreográfica pode constituir simultaneamente um gesto artístico, um processo de investigação e uma forma de valorização da cultura afro-cubana no contexto das artes performativas contemporâneas.

Palavras-chave: obra coreográfica, cultura afro-cubana, métodos de criação, orishás, patakín

Abstract

This report investigates the creative process behind the choreographic work *Patakín*, developed within the scope of the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices at Escola Superior de Dança. The research takes Afro-Cuban culture as a source of aesthetic, symbolic, and spiritual inspiration, seeking to understand how elements of Afro-Cuban dance can engage in dialogue with the language of contemporary dance.

The creation of the work is grounded in the relationship between body, memory, spirituality, and cultural identity, drawing on references to the orishas, patakins, and ritual practices of the Yoruba tradition present in Cuban culture. The study combines theoretical reflection and artistic practice, analysing the body as a space for the transmission of ancestral knowledge and for the construction of contemporary choreographic language.

The concept of weight emerges as a structuring element of the research, functioning as a point of convergence between Afro-Cuban dances and contemporary dance. Through the theoretical contributions of authors such as Rudolf Laban, Laurence Louppe, Merce Cunningham, Daniel Tércio, and Fernando Crêspo, the report explores the relationship between body, gravity, and movement, understanding weight both in its physical and symbolic dimensions.

Methodologically, the creative process was developed through improvisation practices, the transmission of choreographic phrases, and the use of scores, privileging sensory experience, bodily awareness, and collective creation. One of the main challenges of the research involved working with Portuguese dancers whose bodies carry cultural references distinct from Afro-Cuban dance traditions, requiring strategies of mediation between different corporealities.

Patakín thus emerges as a space of encounter between tradition and contemporaneity, ritual and artistic creation, proposing a reflection on identity, memory, and belonging through dance. The report demonstrates how choreographic creation can simultaneously constitute an artistic gesture, a research process, and a means of valuing Afro-Cuban culture within the context of contemporary performing arts.

Keywords: choreographic work, Afro-Cuban culture, creative methods, orishás, *patakín*

Índice

Agradecimentos	5
Resumo	6
Abstract	7
Índice de figuras	10
Introdução	12
Objetivos	14
Objetivos Gerais	14
Objetivos Específicos	14
I Enquadramento Histórico	15
1.1 A Cultura Afro-Cubana e o Legado Africano na Formação das Danças Afro-Cubanas	20
1.2 Os Patakins e o Babalawo	23
1.3 As Danças Afro-Cubanas e a Criação de Patakín	28
1.4 O Peso do Corpo Português: Patakín Interpretada por Bailarinos Portugueses	30
II Enquadramento Teórico	34
2.1 O Peso Como Elemento Estruturante	35
2.2 Improvisação	39
2.3 Transmissão de Frases Coreográficas	42
2.4 Scores Coreográficos	43
III Metodologia	46
3.1 Prática Artística Como Pesquisa (Practice as Research)	46
3.2 Por que razão esta metodologia é adequada para o meu projeto?	46
3.3 A criação como forma de pensar	46
3.4 Ferramentas utilizadas	46
3.4.1 Observação, experimentação corporal, diário de bordo, registos audiovisuais	46
3.5 Inspirações	47
3.5.1 Alvin Ailey	47
3.5.2 Lizt Alfonso	49
IV Processo Criativo: Construção de Patakín	52

4.1 Estrutura da Obra	53
4.1.1 Cena 1. Abertura dos Caminhos	53
4.1.2 Cena 2: A Tradição Como Matriz	56
4.1.3 Cena 3: Solos: O Peso Como Experiência Íntima	58
4.1.3.1 O peso do riso solo Oshún.	58
4.1.3.2 O Simbolismo do Leque Solo Oshún	60
4.1.3.3 O Peso não Figurativo Solo Yemayá	63
4.1.4 Cena 4: Estuário	66
4.2 Figurinos	69
4.3 Música	70
4.4 Desafios e Soluções	72
4.4.1 Desafios culturais e comunicacionais	72
4.4.2 Desafios técnicos e artísticos	72
4.4.3 Desafios metodológicos e criativos	73
4.4.4 Desafios logísticos e institucionais	73
4.4.5 Desafios pessoais e emocionais	74
4.4.6 Desafios de integração estética e conceptual	74
4.5 Apresentação Pública da Peça Patakín: Processo, Receção e Análise	76
Conclusão	82
Bibliografia	86
Glossário	88
Apêndices	i
Apêndice A: Processo criativo. Construção de Patakín	i
Apêndice B: Links trabalho criativo	iii
Apêndice C: Revista para o público	v
Apêndice D: Registo Vídeo de Patakín	xviii
Apêndice E: Scores Coreográficos	xix

Índice de figuras

Figura 1. Mano de Orula/ Ilde de Orula.	21
Figura 2. Tambores Batá, Okónkolo, Itóteles e Iyá.	21
Figura 3. Babalawo.	27
Figura 4. Colar de adivinhação. Okpele.	28
Figura 5. Babalawo Julito em consulta	28
Figura 6. Babalawo Julito em consulta religiosa feita a mim	28
Figura 7. Okpele/ Colar de adivinhação.	28
Figura 8. Orishá Oshún.	31
Figura 9. Orishá Yemayá.	31
Figura 10. Alvin Ailey American Dance Theatre performs.	49
Figura 11. Alvin Ailey. REVELATIONS.	50
Figura 12. Lizt Alfonso Dance Cuba.	52
Figura 13. Lizt Alfonso Dance Cuba.	52
Figura 14. Patakín.	54
Figura 15. Patakín.	54
Figura 16. Patakín.	56
Figura 17. Cena 1. Patakín.	56
Figura 18. Cena 2. Patakín.	58
Figura19. Cena 2. Patakín.	59
Figura 20. Patakín.Cena 3. Solo do Riso.	60
Figura 21. Patakín. Cena 3. Solo do riso.	61
Figura 22. Patakín. Cena 3. Solo do riso.	61
Figura 23. Patakín. Cena 3. Solo do Leque.	63

Figura 24. Patakín. Cena 3. Solo leque.	64
Figura 25. Patakín. Cena 3. Solo Yemayá.	66
Figura 26. Patakín. Cena 3. Solo Yemayá.	66
Figura 27. Patakín. Cena 4. Estuário.	68
Figura 28. Patakín. Cena 4. Estuário.	68
Figura 29. Patakín. Cena 4. Estuário.	69
Figura 30. Patakín. Cena 4. Estuário.	69
Figura 31. Patakín. Cena 4. Estuário.	69
Figura 32. Patakín. Cena 4. Estuário.	70
Figura 33. Figurino. Imagem de ensaio de Patakín	71
Figura 34. Inspiração da maquiagem.	71
Figura 35. Cartaz da obra Patakín. Marcia Patrícia 2026	77
Figura 36. Acróstico feito pelo público	82

Introdução

A criação coreográfica pode constituir simultaneamente um gesto artístico, um espaço de reflexão e uma forma de investigação. No contexto da prática artística como investigação, o processo criativo torna-se não apenas o resultado final apresentado em palco, mas também um campo de análise que permite compreender como determinados referenciais culturais, corporais e simbólicos são transformados em linguagem coreográfica. É neste enquadramento que se insere o presente relatório, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança, que tem como objeto central a criação da obra *Patakín*.

Este trabalho parte da relação entre tradição e criação contemporânea, procurando compreender de que forma elementos provenientes das danças afro-cubanas podem ser mobilizados como fonte de inspiração para um processo coreográfico atual. A investigação articula reflexão teórica, experiência prática e análise do processo criativo, situando o corpo como lugar de memória cultural e de produção de conhecimento. Assim, o relatório procura não apenas documentar a criação da obra, mas também refletir sobre os princípios que orientaram a sua construção, nomeadamente a relação entre espiritualidade, identidade cultural e linguagem coreográfica.

Do ponto de vista pessoal, a criação da peça *Patakín* nasce do desejo profundo de honrar as minhas raízes cubanas e partilhar, com um novo público, a riqueza ancestral das danças afro-cubanas. Enquanto artista cubana residente em Portugal e, de certa forma, também como praticante da religião afro-cubana, sinto o dever e o privilégio de ser ponte entre culturas, levando para o palco a espiritualidade, a força simbólica e a expressão corporal que habitam nestas danças tradicionais, muitas vezes desconhecidas ou mal compreendidas fora do seu contexto original. A proposta não é simplesmente replicar os movimentos que já existem e que fazem parte da tradição, mas recriá-los de forma a torná-los relevantes para os tempos atuais.

Patakín, palavra de origem *yoruba* que significa “história sagrada” ou “conto mítico”, é mais do que uma criação coreográfica: é uma oferenda, um espaço onde me permito ser cubana e trazer o que aprendi sobre a minha cultura e a minha religião, além de ser uma maneira de destacar o nome de Cuba em todas as suas dimensões. A peça mergulha no universo dos *orishás*, nos rituais e nas histórias que viajaram desde África até ao Caribe, reinventando-se em Cuba através da resistência, da fé e da celebração. Ao trazer estas danças para Portugal, proponho um reencontro com as raízes comuns das nossas culturas, marcadas pela diáspora africana e pela fusão de identidades.

Num momento em que o mundo procura novas formas de reconexão, Patakín propõe uma escuta atenta ao corpo como arquivo vivo da História e da memória cubana. Através da dança, convido o público português a entrar num espaço simbólico onde o movimento conta mitos, convoca ancestrais e revela saberes que atravessaram o tempo e o oceano.

Ao criar Patakín, não apenas partilho um pedaço de Cuba, mas também convido Portugal a participar num diálogo corporal entre passado e presente, entre tradição e criação contemporânea.

Para além desta dimensão artística e pessoal, o relatório procura também refletir criticamente sobre o processo que conduziu à criação da obra. Nesse sentido, o trabalho organiza-se em quatro capítulos principais. O primeiro capítulo apresenta o enquadramento geral da investigação, abordando a cultura afro-cubana, o significado dos patakins e a relação entre estas tradições e o processo de criação da obra. O segundo capítulo desenvolve o enquadramento teórico, com especial atenção ao conceito de peso enquanto elemento estruturante do movimento e ponto de encontro entre as danças afro-cubanas e a dança contemporânea. O terceiro capítulo descreve a metodologia adotada, baseada na prática artística como investigação, bem como as ferramentas utilizadas no processo criativo. Por fim, o quarto capítulo analisa a construção da obra Patakín, descrevendo as etapas do processo de criação, as estratégias coreográficas utilizadas e os principais desafios encontrados.

Desta forma, o relatório procura demonstrar como a criação coreográfica pode constituir simultaneamente um gesto artístico, um processo de investigação e um espaço de encontro entre culturas, corpos e saberes.

Foi precisamente a possibilidade de experimentar essa trajetória, que me trouxe ao mestrado de criação coreográfica e práticas profissionais., na tentativa de compreender, através da criação artística, as camadas espirituais, históricas e simbólicas que habitam as danças afro-cubanas, e de que forma dialogam com a minha própria história.

Objetivos

Objetivos Gerais

1-Explorar a riqueza da cultura afro-cubana como fonte de inspiração para a criação coreográfica, apresentando-a ao público português de forma inovadora e acessível, promovendo o contacto com as suas matrizes estéticas, simbólicas e rituais.

2-Articular as tradições da dança afro-cubana com a linguagem da dança contemporânea, propondo uma fusão estética que respeite, valorize e recrie as raízes culturais cubanas.

3-Contribuir para o alargamento do entendimento da cultura afro-cubana em Portugal, potenciando a sua visibilidade e reconhecimento no campo das artes performativas contemporâneas.

Objetivos Específicos

1- Investigar o trabalho com o peso como eixo central do processo criativo, desenvolvendo práticas corporais que enfatizem a relação com o chão, a transferência de peso, a gravidade e a partilha de apoios entre intérpretes. Este objetivo é de grande importância pois é estruturante na construção da linguagem coreográfica, permitindo aprofundar estados de presença, resistência, entrega e conexão entre corpos, e contribuindo para a transformação dos gestos afro-cubanos no contexto da dança contemporânea.

2- Explorar a improvisação como meio de acesso às memórias corporais coletivas e individuais dos intérpretes, criando um espaço de transformação dos gestos tradicionais afro-cubanos dentro de um vocabulário contemporâneo e promovendo a emergência de material coreográfico a partir da experiência sensível e relacional dos corpos.

3- Criar frases coreográficas baseadas em elementos da dança afro-cubana e da dança contemporânea, estabelecendo pontes entre tradição e inovação e investigando possibilidades de diálogo entre diferentes matrizes corporais, rítmicas e expressivas.

4- Aplicar scores interpretativos como estratégias para a composição coletiva em cena, possibilitando a construção de camadas narrativas e performativas a partir da escuta entre corpos, da tomada de decisão em tempo real e da negociação coreográfica entre intérpretes.

I Enquadramento Histórico

Nasci em Cuba, num município da Havana chamado Habana del Este, no bairro de pescadores *Cojímar*, e talvez seja por isso que o mar tenha sido sempre um lugar familiar para mim, quase como uma presença constante que acompanhava a minha infância. Cresci entre a disciplina do meu pai, que era militar, e a sensibilidade da minha mãe, professora de inglês. Ainda assim, essa disciplina nunca foi sinónimo de rigidez emocional: apesar da exigência inerente à sua profissão, o meu pai era profundamente doce e carinhoso, e foi também um dos primeiros a acreditar no meu potencial artístico, incentivando-o de forma silenciosa, mas constante. Havia nele uma espécie de equilíbrio entre firmeza e cuidado, que me ensinou, desde cedo, que a força não precisa de excluir a ternura.

Essa convivência entre duas naturezas tão distintas, a estrutura e a sensibilidade, acabou por moldar a forma como cresci e como me posiciono no mundo. Se, por um lado, herdei um sentido de responsabilidade e persistência, por outro, fui alimentando uma escuta atenta, uma abertura ao sensível e ao expressivo. Talvez tenha sido precisamente essa dualidade que me preparou, sem que eu soubesse, para aceitar mais tarde as inversões e os encontros inesperados da vida. O facto de o meu pai, pela natureza da sua profissão, estar muitas vezes ausente ou menos disponível em determinados momentos do quotidiano, fazia com que fosse a minha mãe quem me levasse consigo para o trabalho. E foi num desses dias, quase por acaso, que uma experiência viria a marcar profundamente o meu percurso.

Lembro-me com nitidez de um episódio que aconteceu quando tinha cerca de sete anos. Estávamos nas férias escolares e a minha mãe, sem alternativa, teve de me levar ao seu local de trabalho: o Morro-Cabaña, um espaço imponente e carregado de história, muito procurado por turistas e considerado um dos símbolos coloniais mais representativos da arquitetura e da memória cultural de Cuba.

Como acontece frequentemente naquele lugar, havia exposições de arte, feiras de artesanato e apresentações artísticas. Num desses dias, o espetáculo era de danças afro-cubanas, e eu estava lá. Foi o meu primeiro contacto com um universo que, na altura, me provocou mais pavor do que fascínio. Recordo-me de ver os bailarinos com uma força quase descomunal, movendo-se com uma energia que me parecia sobrenatural, como se cada gesto viesse de um lugar profundo, antigo e indomável. Abriam a boca como se fossem engolir um elefante, gritavam como se uma voz outra quisesse sair de dentro deles, e os seus corpos contraíam-se e expandiam-se ao ritmo dos tambores. O chão vibrava com o peso e a intensidade daqueles movimentos. Eu estava aterrorizada.

Até então, o meu mundo da dança era feito de ballet, flamenco, sevillanas e técnica de castanholas, linguagens estilizadas, contidas, onde cada gesto parecia domesticado. Por isso, aquilo que vi naquele dia ultrapassava completamente qualquer referência que eu tivesse. Os turistas pareciam encantados; mas eu, que era cubana e que estava ali, era a única que tremia de medo.

Com o tempo, fui percebendo que aquilo que eu via não era apenas dança; havia espiritualidade, devoção, um vínculo profundo com algo ancestral. Mas essa compreensão só chegou verdadeiramente quando entrei na Escola de Instrutores de Arte de Havana, onde tive aulas de danças afro-cubanas a partir do segundo ano, num currículo total de quatro anos que transformou radicalmente a minha relação com estas práticas.

Fui para esta escola num momento em que a dança já não era apenas um gosto, era uma certeza. Desde pequena que estudava dança e sabia, com uma clareza quase intuitiva, que o meu caminho passava por esta expressão artística. Na altura, a alternativa mais imediata seria integrar a companhia onde já dançava. No entanto, essa possibilidade vinha acompanhada de uma inquietação silenciosa: a ausência de uma formação académica deixava-me vulnerável. Pensava, muitas vezes, com um certo receio; e se um dia o corpo falhasse? E se uma lesão me afastasse da dança? O que restaria de mim enquanto profissional?

Foi esse pensamento que me impulsionou a procurar uma formação mais sólida, que me permitisse não só dançar, mas compreender, ensinar e reinventar. Sempre tive um gosto natural por ensinar, uma vontade de partilhar aquilo que aprendia, de transformar conhecimento em relação. Mais do que executar, queria transmitir.

Também havia em mim uma procura por expansão. Sentia necessidade de sair do universo da dança espanhola, que até então tinha sido a minha base, e mergulhar noutras linguagens, outros corpos, outras histórias. Procurava algo que ainda não sabia nomear completamente, mas que intuía existir: uma dimensão mais profunda da dança, onde técnica e significado se entrelaçavam.

Nunca considerei seguir a profissão dos meus pais. Havia em mim um impulso claro de traçar um caminho próprio, de construir uma identidade que não fosse reflexo direto da deles. No entanto, a vida acabou por criar um movimento inesperado e, de certa forma, poético: já durante o curso, quando criei o meu grupo de dança para crianças, o grupo *Raíces*, o meu pai decidiu tirar um curso de produção de espetáculos para me poder apoiar. De forma subtil, as trajetórias inverteram-se, não fui eu que segui o caminho deles, mas eles que, de algum modo, vieram ao encontro do meu.

O programa do segundo ano era extenso e exigente. Aprendíamos não apenas os passos e as variações técnicas associadas a cada orishá, mas também os diferentes toques

de tambor, os cantos, os rezos e os fundamentos ritualísticos. As aulas eram sempre acompanhadas de música ao vivo, o que criava uma atmosfera vibrante, quase cerimonial. Foi aí que aprendi que, para os orishás, são três os tambores que fazem parte da tradição: o *okónkolo*, o *itóteles* e o *lyá*. Eles são diferenciados pelo seu tamanho, sendo o mais pequeno o *okónkolo* e o maior o *lyá*.

Mas mais do que instrumentos, os tambores *batá* são entidades comunicantes dentro da tradição. Cada um tem uma função específica e um papel hierárquico. O *okónkolo* sustenta a base rítmica, mantendo uma constância que ancora o conjunto. O *itóteles* estabelece o diálogo intermédio, criando variações que enriquecem a estrutura. Já o *lyá*, o tambor maior, é considerado o “tambor que fala”, é ele que conduz, que improvisa, que estabelece uma comunicação direta com os orishás e com os bailarinos. Através dos seus toques, invocam-se presenças, contam-se histórias, transmitem-se mensagens.

Na tradição, o tambor não é apenas música: é linguagem sagrada. Existe uma codificação precisa nos ritmos, nos acentos, nas pausas. Cada sequência rítmica corresponde a um orishá específico e carrega consigo um conjunto de significados espirituais e culturais. O corpo do bailarino responde a esses códigos, não de forma decorativa, mas como continuidade dessa linguagem.

Na minha peça, no entanto, o tambor ocupa um lugar que dialoga com essa tradição, mas não se limita a ela. Interessa-me preservar o respeito pela sua função original, reconhecendo o seu peso simbólico e espiritual, mas também explorar uma abordagem mais pessoal e contemporânea. O tambor surge, assim, como ponte: entre o ritual e a criação, entre o passado e o presente, entre o código e a interpretação.

Na escola, lembro-me de, nas primeiras semanas, não conseguir distinguir um toque do outro; para mim, tudo parecia igual. Mas, gradual e silenciosamente, fui desenvolvendo um ouvido mais sensível e um corpo mais disponível. Comecei a entender que aqueles ritmos não eram apenas música: eram linguagem, eram história, eram fé. E foi nesse processo de escuta, interna e externa, que a minha relação com as danças afro-cubanas se transformou de forma irreversível.

No terceiro ano, mergulhámos nas danças de origem congo, como o *palo congo*¹, ritualístico, de movimentos bruscos, ligado às tradições *bantú* e às celebrações do *palo mayombe*, assim como a *yuka* e a *makutá*. A *yuka*, uma dança coletiva que evoca a força

¹ Palo Congo ou Palo Mayombe é uma tradição espiritual afro-cubana com raízes nos povos bantu da África Central, especialmente da região do antigo Reino do Congo. Trata-se de um sistema religioso e ritualístico que chegou a Cuba através das pessoas escravizadas trazidas dessa região, preservando elementos centrais das suas cosmologias, práticas mágicas e relação com os ancestrais.

Ao contrário de outras tradições afro-cubanas como a Santería, que se organiza em torno dos orishás, o Palo Congo centra-se sobretudo na relação com os espíritos dos mortos e nas forças da natureza.

comunitária e comunicada através de padrões rítmicos vigorosos, era acompanhada por três tambores e por um canto responsorial que exigia entrega total do corpo. Já a makuta, associada a celebrações festivas e a práticas sociais, revelava movimentos mais amplos, cadenciados, que misturavam solenidade e alegria. Estas danças, tão diferentes entre si, ampliaram ainda mais a minha percepção sobre a riqueza da cultura afro-cubana.

No quarto ano, estudámos as danças franco-haitianas, onde elementos ligados ao *vodu*, ao transe e às corporalidades de possessão ganhavam protagonismo. Era um universo bastante distinto dos anteriores, com movimentos circulares, pulsantes, e uma compreensão espiritual que se revelava em cada gesto. A mesma professora, Xiomara, pequenina, mas com uma presença que ocupava a sala inteira, acompanhou-nos ao longo dos quatro anos. Ela dançava com uma leveza e uma autoridade que me deixavam embevecida. A sua morte, quando eu ainda estava no último ano da formação, foi um acontecimento marcante e profundamente simbólico, como se, de algum modo, encerrasse um ciclo na minha própria trajetória.

Recordo-me de um episódio que, para mim, representa bem essa transição do medo para a devoção. Havia um passo associado ao orishá masculino *Ogún*, que requeria levantar a perna com muita força, mantendo o pé em *flex*. Como eu vinha do ballet e das danças espanholas, o meu corpo reagia automaticamente: o pé saía em ponta, esticado, estilizado. A professora chamava-me a atenção repetidas vezes, e eu chegava a acreditar que poderia não passar naquela disciplina. Foi nessa altura que procurei a ajuda de outro professor, Juan Carlos Esquijarrosa Mederos, (responsável por outra turma), que viria a ser uma peça fundamental no meu percurso. Pedi-lhe aulas particulares e ele aceitou. Como eu vivia em regime de internato de segunda a sexta-feira e só ia a casa aos fins de semana, aproveitava esse tempo para aprofundar a prática. Juan Carlos foi, sem que eu percebesse na altura, um dos grandes impulsionadores do meu amor por estas danças.

Naqueles anos parecia que tudo conspirava para que eu me aproximasse definitivamente desse universo. O meu irmão mais velho começou a apresentar problemas sérios de coluna. Tinha apenas 21 anos, mas o seu corpo parecia envelhecido pela dor: andava curvado, com movimentos lentos, como se cada passo exigisse um esforço desmedido. Havia dias em que acordávamos e o encontrávamos deitado no chão da sala, incapaz de se levantar, porque a dor simplesmente não lhe permitia permanecer em pé. A fragilidade daquela condição instalou-se no quotidiano da nossa casa de forma silenciosa, mas avassaladora.

Os meus pais levaram-no a inúmeros médicos. Consultas, exames, diagnósticos inconclusivos e, no meio de tudo isso, a angústia crescente de assistir ao sofrimento de um filho sem conseguir encontrar uma resposta ou solução. A minha mãe, profundamente

católica, agarrava-se à fé como forma de resistência, enquanto o meu pai, mais descrente em relação a qualquer religião, mantinha uma postura mais cética, procurando sobretudo explicações no campo médico. Ainda assim, ambos partilhavam o mesmo desespero perante a impotência.

Foi então que surgiu uma figura improvável no desenrolar desta história. Tratava-se de uma senhora que passava regularmente pela nossa casa a vender medicamentos. Uma presença quase rotineira, mas sem qualquer ligação próxima à nossa família. Não era alguém íntimo, nem particularmente relevante até então. Mas, ao ver o estado do meu irmão, sugeriu-nos algo inesperado: o seu marido era *Babalawo* e poderia consultá-lo. A proposta parecia distante do universo de referências dos meus pais, sobretudo tendo em conta o seu ceticismo. No entanto, quando todas as outras possibilidades falham, abre-se espaço para o impensável. No desespero, aceitaram.

Nessa consulta, o Babalawo afirmou que se tratava de um problema neurológico. Algum tempo depois, essa leitura encontrou confirmação no campo médico: o meu irmão foi diagnosticado com uma hérnia discal e submetido a uma cirurgia. A operação foi bem-sucedida e, de forma quase surpreendente, recuperou totalmente.

Esse acontecimento marcou profundamente a minha família. Não apenas pela recuperação da saúde do meu irmão, mas pelo impacto que teve na forma como os meus pais passaram a olhar para a espiritualidade. Aquilo que antes era visto com distância ou ceticismo abriu-se a uma nova possibilidade de compreensão. A partir daí, uma relação com a espiritualidade afro-cubana começou a ganhar espaço entre nós.

Todos recebemos a mão de *Orula*, cerimónia sagrada de iniciação e consagração, que implica um pacto de proteção com este orishá. São três dias de ritual, carregados de simbolismo, que estabelecem um vínculo espiritual profundo e inauguram uma nova forma de estar e de compreender o mundo não apenas como algo racional ou visível, mas também como território do invisível, do ancestral e do sagrado.

A partir desse momento, além de compreender as danças do ponto de vista cultural, tornei-me praticante da religião, juntamente com toda a minha família. Hoje percebo que o caminho que começou num medo de infância acabou por me conduzir a uma devoção consciente, informada e emocionalmente enraizada.

Figura 1

Mano de Orula/ Ildé de Orula



Nota. Imagem retirada do google

Figura 2

Tambores Batá, Okónkolo, Itóteles e Iyá



Nota. Imagem retirada de Wikipédia

1.1 A Cultura Afro-Cubana e o Legado Africano na Formação das Danças Afro-Cubanas

As danças afro-cubanas surgem como uma das expressões mais profundas e complexas do legado africano em Cuba. Não são apenas passos ou coreografias herdadas: são, antes, uma memória viva, um modo de resistência e, sobretudo, um processo contínuo de reconstrução identitária dos povos africanos que chegaram à ilha durante o período colonial. Como refere Rivero Glean (2011), a presença africana em Cuba não sobreviveu apenas através das crenças religiosas; ela deu origem a um universo de símbolos, mitos e gestualidades que moldaram o que hoje reconhecemos como o substrato espiritual da cultura cubana. É neste cruzamento entre memória, espiritualidade e criação que as danças afro-cubanas se constroem: o corpo transforma-se em lugar de lembrança e, ao mesmo tempo, em ponte para o divino.

Os africanos escravizados traziam consigo não apenas os seus deuses e rituais, mas também formas de compreender o mundo e de se relacionar com ele. Ao serem arrancados dos seus territórios de origem e lançados num ambiente completamente distinto, foram obrigados a reorganizar todos os aspetos da vida. Como afirma o autor, “la población de esclavos debió reconstruir su vida y cultura en nuevos escenarios” (Rivero Glean, 2011, p. 18). Esta reorganização não foi apenas material, mas também simbólica e espiritual. Chegavam a uma Cuba profundamente marcada pela economia açucareira, estruturada pelo trabalho escravo, com uma rígida hierarquia racial e um ambiente de constante vigilância colonial. Eram submetidos a rotinas exaustivas, a castigos físicos violentos, à imposição do

catolicismo como religião oficial e a um sistema legal que proibia ou limitava severamente as suas expressões culturais.

Uma sociedade colonial onde os africanos eram reduzidos à condição de propriedade; onde a língua, a música e os rituais eram vigiados; onde a dispersão entre etnias, a separação de famílias e a impossibilidade de transmitir tradições de forma contínua se tornavam obstáculos quase intransponíveis. No entanto, foi precisamente neste contexto que a cultura africana encontrou caminhos de recriação. Os africanos reelaboraram as suas práticas por múltiplas razões:

- 1-Porque muitas estavam proibidas ou reprimidas pelas autoridades coloniais;
- 2-A experiência da escravidão desmontou as estruturas comunitárias originárias;
- 3-Os materiais e instrumentos disponíveis em Cuba eram diferentes dos de África;
- 4-A convivência entre etnias diversas gerou novas combinações rituais, linguísticas e musicais.
- 5-A pressão para adotar o catolicismo levou à criação de sistemas de sincretismo e dissimulação religiosa.

Neste processo de adaptação e resistência nasceram tradições profundamente enraizadas na realidade cubana, como a *Regla de Ocha (Santería)*, a *Regla de Palo Monte* e a sociedade *Abakuá*.

A Regla de Ocha, de matriz maioritariamente yorubá ², estruturou-se em torno do culto aos orishás, forças da natureza e entidades espirituais que se manifestam através da dança, da música e do transe. As suas práticas combinam elementos africanos com símbolos católicos, permitindo que os rituais se mantivessem mesmo sob vigilância colonial. É uma religião assentada na ética do equilíbrio, no respeito pelos ciclos naturais e na comunicação com o divino através do corpo e da voz.

² A sociedade yorubá tem origem na África Ocidental, sobretudo no atual sudoeste da Nigéria, Benim e Togo, onde se desenvolveu como um complexo sistema cultural, religioso e social centrado no culto aos orishás e na relação entre o mundo visível e espiritual. Entre os séculos XVI e XIX, populações yorubás foram forçadas a deslocar-se para as Américas através do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, transportando consigo práticas religiosas, musicais e corporais que, em contexto de diáspora, foram recriadas e sincretizadas. Este processo permitiu a continuidade e transformação da herança yorubá, que se mantém como matriz fundamental de religiões afro-diaspóricas como a Regla de Ocha em Cuba.

A Regla de Palo Monte, de origem bantu ³, desenvolveu-se a partir do culto aos *nkisi* forças espirituais ligadas à natureza, aos antepassados e aos elementos materiais do mundo. É uma tradição que incorpora plantas, terra, minerais e objetos concretos nos seus rituais, valorizando a relação entre corpo, natureza e cosmos. A dança em Palo Monte possui uma intensidade particular, marcada pela força e pela ligação ao ancestral.

Já a sociedade *Abakuá* ⁴, fundada por homens de origem *carabalí*, surgiu como uma irmandade de proteção, solidariedade e transmissão de conhecimentos sagrados. Os seus rituais, músicas e coreografias preservam mitos africanos que sobreviveram quase intocados, graças à estrutura fechada da confraria. A sua dança ritual é marcada por gestos codificados, pela presença do *íreme* ⁵, a figura mascarada, e por uma musicalidade percussiva que remete diretamente às margens do rio Calabar.

É através destas tradições que compreendemos o alcance da reconstrução cultural ocorrida em Cuba. A dança, nesse contexto, não se limita à estética: ela é sobrevivência. Cada movimento contém uma narrativa, uma oração, uma memória codificada. No corpo em movimento vivem histórias sagradas, valores comunitários e a ligação às forças da natureza. A dança torna-se mediadora entre o humano e o sagrado, entre o passado e o presente, entre África e Cuba.

Para além da espiritualidade, as danças afro-cubanas revelam também o processo histórico de transculturação, conceito que descreve a fusão entre elementos africanos, europeus e indígenas, reinterpretados num novo contexto social. A cultura afro-cubana mantém a força dos princípios africanos, o ritmo, a circularidade, a musicalidade, a centralidade da comunidade, mas integra também influências hispânicas, urbanas e

³ A designação bantu refere-se a um vasto conjunto de povos e culturas originários da África Central e Austral, abrangendo regiões que hoje correspondem a países como a República Democrática do Congo, Angola, Congo-Brazzaville e Moçambique. Estes grupos partilham raízes linguísticas comuns, como as línguas bantu, e sistemas culturais e espirituais assentes na relação entre vivos, antepassados e forças da natureza, frequentemente mediadas por entidades espirituais como os *nkisi*. Entre os séculos XVI e XIX, muitas populações bantu foram levadas à força para as Caraíbas através do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, tendo a sua presença sido particularmente significativa em Cuba. Nesse contexto, práticas religiosas, musicais e corporais de matriz bantu foram recriadas e adaptadas, dando origem a tradições afro-cubanas como a Regla de Palo Monte, na qual se mantêm elementos centrais da cosmologia bantu, nomeadamente a ligação espiritual aos antepassados, à matéria e às forças naturais.

⁴ A sociedade *Abakuá* é uma irmandade masculina iniciática fundada em Cuba no século XIX por homens de origem *carabalí*, termo utilizado em Cuba para designar populações provenientes da região de Calabar, na África Ocidental, sobretudo do atual sudeste da Nigéria e oeste dos Camarões. Estes grupos foram trazidos para Cuba através do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas e recriaram na ilha confrarias inspiradas em sociedades secretas africanas. A *Abakuá* formou-se como estrutura de proteção, solidariedade e preservação cultural entre homens africanos e afrodescendentes, permitindo a continuidade de mitos, práticas rituais, musicais e coreográficas de matriz africana e afirmando-se como espaço de resistência cultural e identitária na diáspora cubana.

⁵ Um *íreme* é uma figura sagrada das tradições religiosas de origem africana, especialmente associada à sociedade *Abakuá*. O *íreme* é considerado a manifestação de um espírito ancestral ou força sagrada. Aparece coberto com um traje completo e máscara, ocultando totalmente a identidade da pessoa que o incorpora. Participa em cerimónias religiosas, danças e rituais iniciáticos. Na prática, quem veste o traje de *íreme* deixa de ser visto como uma pessoa comum, passa a ser entendido como a própria entidade espiritual em ação.

caribenhas. O resultado é uma linguagem corporal singular, que respira intensidade, espiritualidade e criatividade; uma dança que se reinventa sem nunca romper com as suas raízes.

Manter estas práticas significava preservar a memória num mundo que tentava apagá-la. Significava resistir à desumanização, reconstruir laços comunitários e afirmar uma identidade própria dentro de um sistema que negava essa possibilidade. Por isso, a dança afro-cubana não é apenas herança: é reconstrução, resistência e reexistência.

1.2 Os Patakins e o Babalawo

Depois de compreender como as danças afro-cubanas se formaram nesse terreno de resistência, reinvenção e espiritualidade, onde o corpo se tornou arquivo, reza e sobrevivência, tornou-se inevitável aprofundar também as narrativas sagradas que sustentam estes gestos. Se a dança guarda a memória no movimento, os mitos guardam a memória na palavra; e é dessa relação entre gesto e narrativa, entre corpo e mito, que nasce grande parte da força simbólica da cultura afro-cubana.

É nesse ponto do meu percurso que os Patakins surgem não como um complemento, mas como um alicerce. Eles não só explicam os modos de ser e de fazer dentro da Regla de Ocha, como também revelam a lógica cosmológica que estrutura a própria existência. E, ao mergulhar neles, percebi que entender os Patakins não é apenas estudar histórias antigas, é reconhecer o modo como estas histórias ainda respiram no corpo dos bailarinos, nos rituais, nas práticas quotidianas, e também no trabalho artístico que desenvolvo. Foi a partir dessa necessidade de aproximar mito e corpo que procurei alguém, na minha vida, que lê e interpreta esses caminhos: o meu Babalawo e amigo, Julito.

Quando penso nos Patakins, estas histórias essenciais que atravessam séculos, percebo que não são apenas narrativas antigas: são uma espécie de memória viva que sustenta a própria lógica do mundo yorubá. Cada odù contém não só um conjunto de mitos, mas um mapa pedagógico, emocional e ético que orienta o que fazemos, como olhamos a vida, e sobretudo, como entendemos as relações entre o humano, a natureza e o invisível. É neste terreno, onde mito e prática se encontram, que a figura do Babalawo se torna inevitável. Se os Patakins guardam a sabedoria, o Babalawo é quem aprende a lê-la, a escutá-la e a devolvê-la aos vivos.

A compreensão aprofundada da figura do Babalawo revelou-se um momento decisivo no desenvolvimento desta investigação e no meu próprio processo criativo. Foi através do contacto com Julito que esta figura deixou de ser apenas uma referência teórica para se tornar uma experiência vivida e narrada a partir de dentro da tradição. O seu testemunho

permitiu-me aceder a um conjunto de saberes e práticas que ultrapassam a definição superficial frequentemente atribuída a esta função, tornando evidente a complexidade ética, espiritual e formativa que sustenta o lugar do Babalawo.

Assim, o que apresento a seguir resulta de uma conversa informal com Julito, Babalawo cubano, realizada no âmbito desta investigação artística.

Começa por afirmar, com a naturalidade de quem enuncia algo evidente no interior da prática religiosa: um babalawo é o guardião dos segredos de Ifá. É a figura que, no plano terreno, estabelece a mediação entre o mundo humano e as forças espirituais associadas a *Olofin*⁶ e Orunmilá⁷, sendo responsável pela interpretação do destino e pela orientação espiritual da comunidade. A sua autoridade não se restringe, portanto, a um reconhecimento social ou hierárquico dentro da estrutura religiosa; trata-se também de uma autoridade cosmológica, pois assenta na responsabilidade de manter o equilíbrio entre o mundo visível e o mundo espiritual, através da leitura dos *odù* e da comunicação com o sistema divinatório de Ifá.

Segundo Julito, a formação de um Babalawo constitui um percurso longo e exigente, sempre acompanhado por um padrinho ou mestre. Este processo implica o estudo aprofundado da botânica, essencial para o conhecimento das plantas, das suas forças e utilizações rituais, implica também o domínio dos 256 *odù* de Ifá⁸, cada um associado aos seus *patakins*, ensinamentos e formas de interpretação do destino. Trata-se de um caminho de aprendizagem contínua, que articula conhecimento espiritual, prático e ético, e que configura o Babalawo como uma figura central na preservação e transmissão de saberes no contexto da religiosidade afro-cubana. É, nas palavras de Julito, “como um médico”, mas a diferença fundamental é que a sua consulta é espiritual: o Babalawo não prevê o futuro, mas diagnostica as energias que atravessam cada pessoa, avaliando se estas estão em harmonia, iré, ou se manifestam desequilíbrios, *osogbo*. A adivinhação, assim, não é uma previsão, mas uma leitura energética e sensível do corpo e do mundo. Julito explica que cada pessoa possui um Ori, o centro espiritual da cabeça, ligado ao seu destino e alinhamento com o cosmos. É através da consulta com Ifá que o Babalawo identifica o *orishá* que acompanha cada indivíduo, funcionando simultaneamente como guia, que orienta

⁶ Olofin, é uma manifestação suprema de Deus na tradição yorubá. Representa a autoridade divina máxima, o poder criador e o governo do universo. É quem delegou funções aos *orishás*, organizando o mundo e a ordem espiritual. Olofin é o princípio supremo que governa tudo.

⁷ Orunmilá é o *orishá* da sabedoria, do conhecimento e da adivinhação. Está ligado ao sistema de adivinhação chamado Ifá. É considerado testemunha da criação e conhece o destino de todos os seres. Os sacerdotes de Ifá (babalawos) consultam Orunmilá para obter orientação.

⁸ O sistema de Ifá possui 256 *odús*, 16 principais e 240 combinações, que constituem a base dos *patakins*. Adivinhação é realizada pelos Babalawos com o *okpele*, um colar dividido em 8 partes, cuja leitura gera as 256 combinações possíveis para orientar decisões.

o caminho espiritual, e como guardião, que protege e mantém o equilíbrio entre o ser humano e as forças divinas.

Quando lhe perguntei como encontrou esta vocação, ele respondeu com uma simplicidade que só existe em quem vive a fé como água: desde criança tinha gosto pelo espiritismo. Depois, descreveu-me a linhagem familiar; como o caminho se abriu através do pai, do avô, e sobretudo da tataravó Micaela, grande religiosa da sua época; como se a vocação fosse também herança, não só recebida, mas cumprida. Ao receber a mão de *Orula*⁹, o signo que lhe saiu, *Ojuani Birete*, falava justamente de continuidade ancestral, de um mandato que não foi concluído pelos que vieram antes dele e que, de algum modo, se realizaria através do seu corpo e da sua vida. Foi aí que teve de se *rayar*, pactuar com os espíritos do seu quadro espiritual, e mais tarde fazer santo.¹⁰ Tornou-se Oni *Changó* com Oshún, e mais tarde recebeu Ifá, atravessando assim os territórios rituais da Regla de Ocha.

No meio das descrições, Julito fala também das responsabilidades éticas, um tema importante para o meu relatório. Para ser Babalawo, diz ele, é preciso compromisso moral, ser um exemplo para a comunidade. Há regras tradicionais que fazem parte da estrutura histórica da religião, e ele menciona algumas delas tal como as recebeu, mesmo as que hoje são discutidas e reinterpretadas em diversos contextos da diáspora. Mas independentemente das variações, o centro permanece: um Babalawo deve jurar diante de Olofin que usará o conhecimento para o bem, que ajudará qualquer pessoa que o procure, que será referência de equilíbrio, que trabalhará sempre para salvar vidas e não para manipulá-las.

Este compromisso ético encontra um paralelo claro com o Juramento de Hipócrates, onde o conhecimento médico é entendido como uma responsabilidade que exige integridade, prudência e um profundo respeito pela vida humana. O princípio de agir sempre em benefício do outro, de evitar causar dano e de colocar o bem-estar acima de interesses pessoais aproxima estes dois universos que, embora distintos nas suas origens, convergem numa mesma ideia fundamental: o saber só se legitima quando está ao serviço da vida.

Enquanto ele falava, fui percebendo que a figura do Babalawo é a ponte entre os Patakins e o quotidiano. Ele é quem traduz os mitos em ação, quem transforma as narrativas ancestrais em decisões concretas para quem o procura. Ifá, nesse sentido, não é literatura oral: é prática, é corpo, é gesto. E talvez seja por isso que esta conversa com Julito

⁹ Receber a mão de Orula é o momento da iniciação na Regla de Ocha em que o orishá ou Ifá se manifesta, indicando o santo ou signo que acompanhará o iniciado e marcando o seu compromisso com a prática religiosa e a continuidade da linhagem ancestral.

¹⁰ Fazer santo, refere-se ao ritual de iniciação mais avançado, no qual o santo é colocado simbolicamente na cabeça do iniciado, estabelecendo uma ligação direta e permanente com a divindade. Este processo envolve vários dias de cerimónia, aprendizagem de cantos, oferendas e danças, e marca a assunção de responsabilidades espirituais, éticas e comunitárias dentro da tradição.

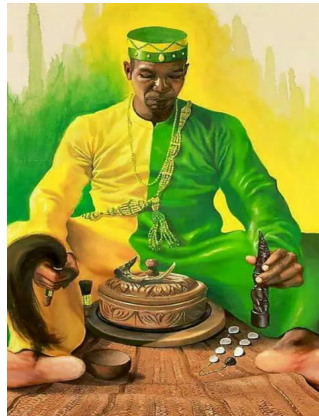
se tornou tão central para mim enquanto coreógrafa. Porque, no fim, percebi que a prática dele e a minha, embora tão diferentes, partilham algo essencial: ambas trabalham com forças invisíveis que precisam do corpo para ganhar forma. Ele lê o movimento da energia; eu inscrevo energia do movimento no espaço.

Ao escrever o movimento no espaço, procuro dar forma às energias que atravessam o corpo e tornando-as visíveis e sensíveis. Permito que essa energia se expresse e seja apreendida esteticamente, transformando o que é interior em gesto, ritmo e presença. Tal como no trabalho ritual, o processo coreográfico parte de uma escuta interior, onde emoções, memórias, tensões e impulsos se organizam numa linguagem corporal.

Enquanto coreógrafa, dirijo e coordeno esses fluxos, seja no trabalho individual de cada intérprete, seja na construção coletiva do grupo. O processo criativo torna-se, assim, um espaço de mediação entre o visível e o intuído, onde a energia ganha forma, direção e significado. Nesse sentido, a coreografia não se limita à organização formal de movimentos, mas constitui um trabalho de transformação e orientação de forças internas que encontram no corpo o seu lugar de manifestação.

Figura 3

Babalawo



Nota. Imagem retirada do google

Figura 4

Colar de adivinhação. Okpele.



Nota. Imagem retirada do google

Figura 5

Babalawo Julito em consulta



Figura 6

Babalawo Julito



Nota. Imagem em consulta religiosa
feita a mim

Figura 7

Okpele/ Colar de adivinhação



Nota. Imagem em consulta religiosa feita a
mim

1.3 As Danças Afro-Cubanas e a Criação de Patakín

Falar das danças afro-cubanas é, inevitavelmente, falar da própria idiossincrasia de Cuba. Elas não ocupam um lugar periférico na cultura; fazem parte do seu coração. Chegaram através da diáspora africana e foram preservadas como formas de resistência cultural, espiritual e existencial. Ao longo do tempo, sobreviveram à marginalização e ao silenciamento, mantendo-se vivas tanto no espaço ritual como no quotidiano. Com a Revolução de 1959¹¹, este património ganhou visibilidade institucional: o Estado passou a reconhecer oficialmente o valor da herança africana, integrando estas danças nos programas pedagógicos das escolas de arte e promovendo a sua presença nas companhias nacionais. Este processo abriu caminho para a teatralização de práticas tradicionalmente ritualísticas, sem que, necessariamente, perdessem a sua profundidade simbólica e espiritual (Negro, 2017, p.19).

Entre este vasto repertório, as danças de origem yorubá ocupam um lugar particular, não apenas pela riqueza simbólica que transportam, mas também pela forma como organizam o corpo no espaço e na relação com a terra. Cada orishá possui uma gestualidade própria, um modo específico de se manifestar através do corpo, evocando os seus atributos e narrativas míticas. *Yemayá* revela-se em gestos amplos, circulares e contínuos, que remetem à vastidão e ao peso das águas do mar; *Oshún* manifesta-se em ondulações suaves, sedutoras e luminosas, associadas ao fluir dos rios; Changó irrompe em movimentos vigorosos, cortantes e explosivos, como o trovão que rasga o céu. Esta diversidade de corporalidades não é arbitrária: cada dança responde a um toque específico de tambor, e cada toque convoca apenas a divindade a que pertence. Existe, assim, uma ética dos ritmos e dos gestos, um respeito profundo pelos territórios espirituais que cada orishá habita.

É precisamente neste ponto que o peso se revela como um elemento fundamental nas danças afro-cubanas. Ao contrário de técnicas como o ballet clássico, que privilegiam a negação da gravidade, a elevação e a sensação de leveza constante, estas danças afirmam uma relação direta e assumida com o chão. O corpo procura a terra, entrega-se ao seu peso e deixa-se atravessar por ele. Os pés enraízam-se, os joelhos flexionam, a bacia torna-se centro de gravidade e transmissão de energia. O peso não é algo a ser disfarçado ou superado, mas um princípio organizador do movimento, um lugar de escuta e de conexão com forças ancestrais.

¹¹ A Revolução Cubana de 1959 foi um processo político e social que culminou na queda do regime de Fulgêncio Batista e na ascensão de um governo liderado por Fidel Castro. A partir desse momento, o novo Estado socialista promoveu uma reconfiguração das políticas culturais, procurando valorizar e institucionalizar expressões artísticas e tradições anteriormente marginalizadas, entre as quais as práticas culturais de matriz africana, integrando-as no projeto de construção de uma identidade nacional revolucionária.

Nas danças afro-cubanas, o peso é simultaneamente físico e simbólico. Físico, porque estrutura a dinâmica do corpo, a transferência de apoios, as quedas, os impulsos e as suspensões. Simbólico, porque materializa a relação com a terra, entendida como fonte de energia vital, de enraizamento e de ligação aos antepassados, sendo através desse contacto que o corpo estabelece uma conexão com a memória ancestral e com o mundo espiritual. É através do peso que o corpo se disponibiliza para a incorporação, para o transe, para a escuta do ritmo e da pulsação coletiva; a incorporação aqui entendida como o processo ritual em que o/a dançarino/a incorpora o orishá, permitindo que a divindade se manifeste no corpo e no movimento. Esta qualidade torna-se particularmente evidente nas danças yorubá, onde o peso não é homogêneo: ele muda conforme a natureza da divindade evocada, tornando-se denso, fluido, expansivo ou contido.

É nesse espaço de diálogo entre tradição e criação contemporânea que se situa Patakín, a minha criação coreográfica. A obra não procura reproduzir o ritual religioso, pois esse não é o seu lugar, mas parte conscientemente dos elementos simbólicos e corporais associados a Yemayá e Oshún, que como já foi referido são orishás da tradição yorubá; Yemayá associada ao mar, à maternidade e à profundidade das águas, e Oshún ao rio, à fertilidade, à sensualidade e à doçura, para abrir caminho a uma criação atual, rigorosa e situada. Ao reforçar estes referenciais simbólicos e corporais, procuro estabelecer uma relação clara entre a matriz ritual e a prática artística contemporânea. A metáfora do encontro entre o rio e o mar surge como imagem dramática central, evocando a coexistência de diferentes forças, temporalidades e feminilidades, tal como representadas por Oshún e Yemayá. Neste encontro, o peso das águas, associado às qualidades destas divindades, ora contido e fluido como o rio, ora avassalador e profundo como o mar, torna-se matéria coreográfica.

A minha prática como iniciada e praticante desta religião torna este processo inevitavelmente sensível. Existe um receio constante de resvalar para uma representação meramente religiosa ou ilustrativa. No entanto, acredito que é possível criar a partir dos orishás sem quebrar a tradição, desde que haja respeito, consciência histórica e rigor artístico. Por essa razão, cada gesto e cada decisão cénica são pensados com cuidado. Não se trata apenas de coreografar movimentos, mas de assumir uma responsabilidade cultural, espiritual e estética.

É a partir desta compreensão do peso, profundamente enraizada nas danças afro-cubanas, que se torna pertinente aproximar este conceito das reflexões da dança contemporânea. A introdução do peso como elemento estruturante em Patakín não surge, assim, como uma escolha abstrata ou puramente teórica, mas como uma continuidade lógica de uma experiência corporal e cultural que antecede a própria criação. O peso, já

presente como princípio nas danças afro-cubanas, encontra na teoria contemporânea um campo de aprofundamento e elaboração, abrindo novas possibilidades de leitura e de composição coreográfica.

Figura 8

Orishá Oshún



Nota. Imagem retirada do google

Figura 9

Orishá Yemayá.



Nota. Imagem retirada do google

1.4 O Peso do Corpo Português: Patakín Interpretada por Bailarinos Portugueses

Talvez este tenha sido um dos maiores desafios enfrentados no processo de criação de Patakín. O facto de trabalhar com bailarinos que não são cubanos colocou-me, desde o início, perante uma distância que não era apenas técnica, mas profundamente cultural e corporal. Uma distância que, mais do que contornada, precisou de ser reconhecida, atravessada e, em certos momentos, habitada no próprio corpo. Esta distância pode ser entendida, nos termos de Maria José Fazenda, como o encontro entre corpos formados por processos distintos de incorporação, onde aquilo que surge como “natural” num corpo é, na realidade, o resultado de uma longa história de aprendizagem e de naturalização cultural do movimento (Fazenda,1996). Trata-se, portanto, não de um corpo natural no sentido de um corpo anterior à cultura, mas de um corpo naturalizado, isto é, um corpo culturalmente produzido cuja construção se torna invisível pelo hábito e pela repetição.

Ser cubano não é apenas uma condição geográfica ou nacional; é uma experiência corporal construída desde a infância. Em Cuba, os ritmos afro-cubanos fazem parte do quotidiano: escutam-se nas ruas, nas casas, nas festas populares, nos rituais religiosos e

nas manifestações culturais mais diversas. Existe uma memória sonora e rítmica que antecede qualquer formação acadêmica e que se inscreve no corpo de forma quase inconsciente, moldando a relação com o chão, com o tempo e com o peso do próprio corpo. A expressão popular *quien no tiene de congo, tiene de carabalí* traduz precisamente essa ideia de que a afro-cubanidade atravessa a identidade coletiva, mesmo quando não é explicitamente nomeada. Estamos perante um processo de incorporação precoce que produz um corpo cuja relação com o ritmo e com a gravidade se apresenta como espontânea ou “natural”, mas que é, na verdade, o resultado de uma naturalização cultural profundamente sedimentada.

No contexto acadêmico cubano, esta relação é ainda mais aprofundada. As danças afro-cubanas integram obrigatoriamente o currículo dos estudantes de dança, sendo abordadas com rigor técnico, enquadramento histórico e respeito pela sua origem religiosa, ainda que o foco seja predominantemente cultural e artístico. O corpo do bailarino cubano forma-se, assim, num constante diálogo entre tradição, contemporaneidade e experiência vivida. É um corpo que aprende desde cedo a negociar entre o ritual e a cena, entre a devoção e a teatralização, desenvolvendo uma escuta particular do ritmo e uma disponibilidade física que passa, inevitavelmente, pela forma como o peso é assumido, distribuído e devolvido ao chão. Esta disponibilidade tende a ser percebida como um traço “natural” do corpo cubano, quando corresponde, na realidade, a um longo processo de construção e naturalização corporal, nos termos propostos por Fazenda.

Foi precisamente essa densidade corporal que senti faltar nos primeiros encontros com os bailarinos portugueses. Não por ausência de competência ou disponibilidade, mas porque os seus corpos transportam outras histórias, outros ritmos fundadores, outras relações com o espaço, com o chão e com a gravidade. Para eles, as danças afro-cubanas não faziam parte nem da sua vivência quotidiana nem da sua formação acadêmica. Esta constatação obrigou-me a repensar profundamente o modo de comunicar, transmitir e partilhar este universo, entendendo que a distância não se manifestava apenas na forma visível do movimento, mas sobretudo na maneira como o corpo se deixava pesar. O que estava em jogo não era a falta de técnica, mas a ausência de um processo de naturalização específico daquela relação com o peso e com o ritmo.

Nos encontros iniciais, fiz uma tentativa de aproximação aos intérpretes a partir de uma abordagem mais centrada na teoria. Falei sobre a cultura afro-cubana, sobre os orishás e sobre a noção de patakín enquanto narrativa mítica, procurando criar um primeiro enquadramento conceptual para o universo simbólico e cultural que sustenta a criação. No entanto, percebi rapidamente que a palavra, por si só, não era suficiente para promover um envolvimento efetivo com este imaginário e com a linguagem corporal das danças

afro-cubanas. O acesso a este universo, às suas qualidades de movimento, à sua dimensão simbólica e à relação entre corpo, ritmo e espiritualidade parecia ainda distante quando mediado apenas pela explicação teórica. Foi então que compreendi que essa aproximação precisava de ser corporal antes de ser intelectual. Tornou-se evidente que a compreensão destas referências não poderia surgir apenas pela via explicativa, mas teria de passar pela experiência física e sensorial. Comecei, assim, a introduzir fragmentos de dança enquanto explicava a história, permitindo que o corpo fosse escutando e experimentando aquilo que a mente ainda não conseguia apreender plenamente.

A partir daí, propus-me a estruturar cada encontro como um espaço híbrido, onde teoria e prática se contaminavam mutuamente. Falava, dançávamos, escutávamos os tambores, partilhávamos sensações. No final de cada sessão, pedia-lhes feedback; no encontro seguinte, retomava o trabalho a partir das perguntas, tentando perceber o que tinha sido assimilado, mesmo que de forma embrionária. As dificuldades com a pronúncia dos termos, inevitáveis num universo linguístico tão específico, tornaram-se também momentos de descontração e aproximação, humanizando o processo e permitindo que a atenção se deslocasse progressivamente do nome para a sensação, do significado verbal para a experiência incorporada.

Ao longo do trabalho, fui observando diferenças corporais muito concretas. O corpo português revelava uma relação mais distante com o chão, uma tendência maior para a verticalidade, uma gestão do peso mais controlada e, por vezes, suspensa. Percebi que, antes de falar de estilo ou de códigos culturais, era necessário trabalhar essa relação fundamental com a gravidade. Por isso, recorri intensamente a imagens e estados físicos: a fadiga, o cansaço acumulado, o caminhar pesado de um corpo envelhecido, a sensação de deixar o peso cair sem resistência, a escuta profunda do tambor como motor interno do movimento. Não se tratava de imitar um corpo cubano, o que reforçaria uma ideia essencialista de corpo natural, mas de criar condições para que cada corpo pudesse construir a sua própria relação com o peso, iniciando um processo de incorporação e, eventualmente, de naturalização dessa experiência.

Este processo levou-me, inevitavelmente, a revisitar a minha própria condição de cubana contemporânea. A minha relação com a tradição não é estática nem purista; ela foi-se transformando ao longo do tempo, abrindo-se a uma hibridização com as linguagens da dança contemporânea. Tal como aconteceu historicamente com as próprias danças afro-cubanas, fruto de encontros, deslocamentos e reinvenções, também o meu corpo carrega essa mistura. Ao tentar traduzir este universo a corpos não cubanos, fui confrontada com a necessidade de tornar consciente aquilo que em mim é muitas vezes intuitivo,

revelando os mecanismos através dos quais o meu próprio corpo se tornou naturalizado numa determinada relação com o ritmo, o peso e o chão.

Assim, o trabalho com bailarinos portugueses não representou apenas uma limitação, mas também uma possibilidade. A distância inicial transformou-se num espaço de criação, onde corpos de origens distintas procuraram confluir sem se anularem. Patakín constrói-se precisamente nesse lugar: entre o que se perde por não se nascer cubano e o que se ganha ao permitir que a tradição seja atravessada por outros corpos, outros contextos e outras escutas. Como referia o professor Ângelo Cid Neto no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, perder é também ganhar outras coisas. É nesse processo vivo, em curso, que a minha própria história se inscreve enquanto criadora, e é também aí que o peso emerge não apenas como qualidade física, mas como elemento estruturante da experiência corporal e do próprio pensamento coreográfico.

II Enquadramento Teórico

Ao longo do meu percurso, tanto nas danças afro-cubanas como na dança contemporânea, fui-me apercebendo que, apesar das diferenças formais, estéticas e simbólicas, existia um ponto de encontro recorrente entre estes dois universos: a relação do corpo com o peso. Foi precisamente essa semelhança que me levou a eleger o peso como elemento estruturante no processo de criação de Patakín. Antes de ser um conceito teórico, o peso apresentou-se como uma experiência partilhada, reconhecível no corpo, ainda que manifestada de formas distintas.

Nas danças afro-cubanas, o peso está intrinsecamente ligado à relação com a terra, ao ritmo dos tambores e à transferência constante de apoios. O corpo organiza-se a partir do chão, permitindo que o peso desça, se distribua e se transforme em impulso. Trata-se de uma relação profundamente incorporada, construída pela vivência cultural e pela prática continuada, onde o peso não é questionado, mas assumido como motor do movimento. Esta lógica aproxima-se, de forma surpreendente, de princípios fundamentais da dança contemporânea, onde a escuta da gravidade, a gestão do peso e a sua circulação pelo corpo constituem bases estruturais do movimento.

Foi nesse reconhecimento que encontrei um território comum capaz de mediar a transição entre tradição e contemporaneidade. O peso revelou-se uma linguagem transversal, acessível a corpos com formações distintas, permitindo estabelecer pontes sem recorrer à imitação ou à reprodução estilística. Em Patakín, o trabalho com o peso tornou-se uma forma de ativar no corpo dos intérpretes uma relação mais orgânica com o chão, criando um campo de entendimento que não dependia exclusivamente de referências culturais específicas.

Ao assumir o peso como elemento estruturante, o processo criativo passou a organizar-se a partir de sensações concretas: ceder, sustentar, empurrar, deixar cair, recuperar. Estas ações, comuns tanto às danças afro-cubanas como à dança contemporânea, permitiram construir um vocabulário partilhado, onde o movimento emergia da experiência física e não da codificação formal. O peso deixou, assim, de ser apenas uma qualidade do movimento para se afirmar como princípio composicional e dramático.

Esta aproximação conduziu-me, inevitavelmente, ao diálogo com o pensamento teórico da dança contemporânea, nomeadamente com as reflexões de Rudolf Laban e Laurence Louppe, que reconhecem no peso um fator determinante da dinâmica do movimento. Não se trata de sobrepor teoria à prática, mas de encontrar ferramentas que ajudem a nomear e a aprofundar uma experiência já vivida no corpo. O capítulo que se segue propõe, assim, uma reflexão sobre o peso, entendendo-o como ponto de

convergência entre as danças afro-cubanas e a dança contemporânea, e como fundamento da construção coreográfica de Patakín.

2.1 O Peso Como Elemento Estruturante

A compreensão do peso como princípio inerente às danças afro-cubanas abre caminho para a sua problematização no campo da dança contemporânea. Longe de constituir uma rutura, esta passagem revela-se como um prolongamento natural de uma experiência corporal já informada pela relação com a terra, com a gravidade e com a transferência constante de apoios. É neste ponto que o conceito de peso, tal como desenvolvido por Rudolf Laban e aprofundado por Laurence Louppe, se torna uma ferramenta teórica capaz de dialogar com a prática que sustenta Patakín. A este diálogo soma-se ainda a perspectiva de Merce Cunningham, cuja abordagem ao peso contribui para reforçar a sua centralidade enquanto princípio fundador do movimento. A estas leituras acrescento ainda a reflexão de Fernando Crêspo (2020), que coloca a relação entre o corpo e a gravidade no centro da ação performativa, defendendo que o movimento emerge precisamente da forma como o corpo resiste, se entrega ou negocia com essa força fundamental (p.81).

A este conjunto de referências acrescento também a leitura proposta por Daniel Tércio no artigo O corpo em queda, onde a noção de *queda* surge como chave interpretativa para pensar a dança contemporânea a partir da sua relação inescapável com a gravidade. Tércio propõe uma inversão paradigmática: em vez de conceber o corpo como aspirando à elevação e à leveza idealizada, convida-nos a reconhecê-lo como corpo que cai, corpo que assume o peso como condição constitutiva. Esta ideia não me é estranha. Pelo contrário, encontro nela uma formulação teórica de algo que sempre reconheci na prática das danças afro-cubanas: o movimento nasce da relação com a terra e não da tentativa de a contrariar.

De certo modo, esta compreensão aproxima-se da reflexão desenvolvida por Crêspo (2020), para quem o movimento humano surge da interação entre três elementos fundamentais: a força da gravidade, a superfície de suporte e o meio circundante. É a partir dessa tríade que o corpo se torna capaz de erguer, deslocar e orientar no espaço. O movimento não surge, portanto, apenas de uma intenção interna, mas de uma negociação constante entre o corpo e as forças físicas que o atravessam e o sustentam (p.85).

No campo da dança contemporânea, o peso é reconhecido como um dos quatro fatores fundamentais da dinâmica do movimento, a par do espaço, do tempo e do fluxo, tal como sistematizado por Laban. Estes fatores descrevem as qualidades dinâmicas do movimento e permitem compreender não apenas a forma exterior da ação, mas a sua

organização interna e energética. Entre eles, o peso assume um papel determinante, pois está diretamente relacionado com a forma como o corpo se relaciona com a gravidade e com o chão (Laban, 1988, p.85).

Nesta mesma linha, Crêspo (2020) recorda que a gravidade condiciona inevitavelmente o movimento humano, podendo o corpo tanto opor-se a essa força como utilizá-la ou aproveitá-la como motor da ação. O movimento nasce precisamente dessa tensão entre resistência e entrega, entre a tentativa de suspender o peso e a aceitação da sua inevitabilidade (p.85).

Laurence Louppe sublinha que, embora estes fatores atuem de forma interdependente, o peso ocupa uma posição singular, quase matricial, por funcionar simultaneamente como origem e destino do gesto. Segundo a autora, “é a transferência de peso que define todo o movimento” (Louppe, 2003, p.103). O peso não é, assim, um elemento secundário ou acessório, mas o princípio organizador a partir do qual o movimento ganha densidade, intenção e sentido. Louppe afirma ainda que o “peso não é somente deslocado: ele próprio desloca, constrói e simboliza, a partir da sua própria sensação” (Louppe, 2003, p.103).

A reflexão de Crêspo (2020) amplia esta leitura ao sublinhar que a relação do corpo com a gravidade nunca acontece de forma isolada, mas sempre mediada pela superfície de suporte. O chão, ou qualquer outro ponto de apoio, torna-se elemento fundamental para a ação do corpo, pois é através dele que o movimento se torna possível: é nele que o corpo se apoia, se empurra, se suspende ou se projeta no espaço. As características dessa superfície, a sua rigidez, aderência ou posição, influenciam diretamente as possibilidades de movimento (p.89).

É precisamente aqui que a reflexão de Daniel Tércio encontra eco nas formulações de Louppe. Quando Tércio (2014) fala do “corpo em queda”, não o faz apenas como imagem de falência, mas como afirmação de uma corporeidade que aceita a gravidade como horizonte inevitável. A queda deixa de ser acidente para se tornar condição. De certo modo, esta leitura radicaliza aquilo que Louppe já sugere: se todo o movimento é transferência de peso, então todo o corpo está, em potência, sempre a cair, sempre a negociar a sua relação com o chão.

Também Crêspo (2020) acrescenta esta ideia ao afirmar que o movimento humano se organiza a partir do centro do corpo, frequentemente associado ao centro de gravidade ou ao plexo solar, os quais funcionam como ponto de concentração de forças e de coordenação das ações corporais. Ainda que a posição deste centro se altere com o movimento, ele permanece como referência organizadora do equilíbrio e do impulso do corpo no espaço (p.95).

Esta consciência da queda aproxima-se profundamente da matriz afro-cubana que informa Patakin, onde a verticalidade nunca é absoluta e onde o chão é parceiro ativo da ação.

Nesta perspectiva, os restantes fatores, espaço, tempo e fluxo, atuam como moduladores da relação com o peso, permitindo variações na forma como este se distribui, se concentra ou se dissipa ao longo do corpo. A dança contemporânea emerge, assim, no momento em que o corpo deixa de tentar negar ou disfarçar o seu peso e passa a assumir a gravidade como condição constitutiva do movimento. Louppe (2003) identifica este gesto como uma mudança fundamental de paradigma, na qual a gravidade deixa de ser obstáculo e passa a tornar-se recurso poético e estruturante da ação dançada (p.105).

É também nesse contexto que Crêspo (2020) propõe uma leitura histórica das diferentes formas como a dança se relaciona com a gravidade. No ballet clássico, por exemplo, observa-se uma tentativa de criar a ilusão de leveza e de afastamento do chão, como se o corpo procurasse escapar ao seu próprio peso. Já na dança moderna, essa relação altera-se profundamente: o peso do corpo passa a ser assumido como motor do movimento e a ligação com a terra torna-se elemento central da ação coreográfica. Na dança contemporânea, particularmente em práticas como o *contact improvisation*, a gravidade deixa de ser apenas um limite físico e transforma-se em verdadeiro motor criativo, explorando-se o desequilíbrio, a transferência de peso e o contacto entre corpos (p.83).

É neste ponto que a reflexão de Merce Cunningham se revela particularmente relevante. Cunningham afirma que o reconhecimento do peso constitui uma das grandes descobertas da dança moderna e contemporânea. Para o coreógrafo, assumir o peso do corpo, a sua submissão inevitável à gravidade, representa um momento decisivo de maturidade da dança enquanto linguagem autónoma (Cunningham, 1968, como citado em Louppe, 2003, p.105).

Se Cunningham identifica no peso uma conquista da modernidade, e Louppe o reconhece como princípio organizador do gesto, Crêspo (2020) acrescenta uma perspectiva fundamental ao lembrar que o movimento do corpo não depende apenas da gravidade e da superfície de suporte, mas também do meio circundante. Elementos como o ar, a água ou outras condições ambientais podem alterar profundamente a forma, a visibilidade e a dinâmica do movimento, revelando que o gesto performativo se encontra sempre inscrito num campo físico mais amplo (p.85). Tércio (2014) acrescenta uma dimensão quase ontológica: o corpo não apenas tem peso, ele é peso, é queda em potência. Estas ideias ressoam intensamente com a minha própria experiência, pois nas danças afro-cubanas o movimento nunca procura escapar à gravidade; pelo contrário, intensifica-a, dramatiza-a,

ritualiza-a. O corpo dobra-se, flexiona-se, aproxima-se da terra, como se reconhecesse nela não um limite, mas uma origem.

Em Patakín, o peso assume, assim, um papel estruturante que se desdobra em duas dimensões complementares: a tangível e a figurada. Na dimensão tangível, o peso manifesta-se na fisicalidade concreta do corpo em cena. Está presente nas quedas controladas, nos deslocamentos baixos, na flexão constante dos joelhos e na relação contínua com o chão. O corpo deixa-se mover pelo peso, mas também o provoca, criando tensões entre entrega e resistência, estabilidade e instabilidade. Esta abordagem dialoga diretamente com a herança das danças afro-cubanas e encontra sustentação teórica nas leituras de Laban, Louppe e Tércio, ao reconhecer a gravidade como força produtora de sentido.

Na dimensão figurada, o peso transforma-se em metáfora dramatúrgica. O peso das águas de Yemayá, densas, profundas e envolventes; o peso da maternidade, que acolhe e protege; o peso da oferenda, carregada de intenção e devoção; e, em contraste, o peso de Oshún, que se manifesta de forma mais leve, sedutora e luminosa, mas que não deixa de possuir gravidade simbólica. Mesmo aquilo que aparenta leveza transporta densidade, pois, como sublinha Louppe (2003), leveza e peso não se opõem, mas constroem-se mutuamente na experiência do movimento (p.107). Também aqui a noção de “queda” de Tércio se infiltra como pensamento subterrâneo: toda a leveza contém a possibilidade da descida, todo o voo pressupõe o regresso ao chão.

A articulação entre estas duas dimensões permite que o peso funcione como fio condutor da obra, atravessando a composição coreográfica, a dramaturgia do movimento e a construção das imagens cénicas. O peso torna-se, assim, elemento de mediação entre a linguagem da dança contemporânea e a simbologia das orishás afro-cubanas, possibilitando uma criação que não ilustra o ritual, mas que se deixa estruturar por ele. Se, como afirma Tércio, o corpo contemporâneo é um corpo que assume a sua queda, em Patakín ele é também um corpo que transforma essa queda em gesto ritualizado, em memória incorporada e em afirmação identitária.

Dessa forma, Patakín afirma-se como território de encontro entre tradição e contemporaneidade. O conceito de peso é trabalhado simultaneamente como força física, como condição ontológica e como signo simbólico, permitindo reinscrever as danças afro-cubanas num contexto de criação atual. Este processo mantém-se ancorado no respeito pelas raízes culturais e espirituais que lhe dão origem, ao mesmo tempo que abre espaço para uma elaboração artística consciente, situada e rigorosa.

Deste modo, a compreensão do peso como força física e como princípio organizador do movimento, reforçada pelas contribuições de Laban, Louppe, Cunningham e pela leitura

do “corpo em queda” de Daniel Tércio, não permaneceu apenas no plano conceptual ou dramático, mas teve implicações diretas na forma como o processo criativo de Patakín foi conduzido. Assumir o peso como elemento estruturante exigiu métodos de trabalho que permitissem ao corpo experimentar, negociar e atualizar continuamente essa relação com a gravidade e com o chão. Tornou-se, assim, necessário recorrer a dispositivos de criação que privilegiassem a experiência e a emergência do movimento, em vez da mera reprodução formal. É neste contexto que se inscrevem os métodos de criação utilizados em Patakín, a improvisação, a passagem de frases coreográficas e os scores coreográficos, enquanto estratégias fundamentais para materializar, no corpo e na composição, os princípios do peso anteriormente abordados.

2.2 Improvisação

A improvisação é utilizada em Patakín como uma ferramenta central para aceder a memórias corporais sensoriais, afetivas e imaginativas, particularmente aquelas evocadas pelos elementos simbólicos das danças afro-cubanas e pelo universo mitológico dos orishás. O objetivo é estimular nos intérpretes a emergência de movimentos autênticos e significativos, capazes de dialogar, tanto com experiências corporais anteriores como com imagens arquetípicas associadas aos elementos da natureza que caracterizam cada orishá, como o movimento das águas do rio em Oshún, o balanço das árvores em *Oshóssi* ou a cadência do fogo em Changô. Neste sentido, a improvisação favorece a espontaneidade e a descoberta de novas possibilidades de movimento, funcionando como um dispositivo de revelação do potencial expressivo do corpo (Blom & Chaplin, 1982, p.6).

Ao longo de vários encontros, e com o intuito de permitir que as improvisações emergissem de forma verdadeiramente livre, sem limitações formais ou estruturais, procurei criar condições que facilitassem uma suspensão do pensamento consciente e racional. Para tal, utilizei estratégias que privilegiavam o acesso ao movimento a partir de sentimentos, memórias, imagens e estímulos sonoros. Em muitas sessões, os bailarinos eram convidados a sentar-se em círculo, fechar os olhos e imaginar-se num lugar sugerido pelo som que lhes era apresentado. A partir desse ponto, eu conduzia verbalmente uma narrativa, incorporando elementos capazes de mobilizar emoções e estados internos, permitindo que o movimento surgisse como resposta sensorial ao imaginário ativado. Estas práticas revelaram-se particularmente eficazes por aproximarem os intérpretes de um estado de escuta profunda e de disponibilidade corporal que remete, em certa medida, para a dimensão de transe presente nas danças afro-cubanas.

Este procedimento encontra ressonância direta na proposta de Smith-Autard (1976, p.83), que defende a improvisação a partir da concentração em sentimentos, emoções ou situações imaginadas, sem qualquer sugestão prévia de resultados motores. Segundo a autora, quando os intérpretes se permitem vivenciar plenamente as imagens evocadas por uma história, o movimento emerge de forma orgânica, guiado pela empatia com as sensações despertadas, e não por decisões racionais ou imitativas. Smith-Autard refere também que os intérpretes devem ser convidados a mover-se apenas quando sentirem essa necessidade ou, alternativamente, a permanecer em imobilidade, de acordo com a sua relação interna com a narrativa (Smith-Autard, 1976, p.83).

Neste enquadramento, experimentei também propostas específicas relacionadas com temas simbólicos da peça, como o da maternidade. Num dos solos, os intérpretes iniciaram o trabalho deitados no chão, em estado de relaxamento profundo, sendo convidados a imaginar-se no ventre materno. Foram disponibilizados panos que podiam ser utilizados livremente, como bolsa amniótica, cordão umbilical, água envolvente ou extensão do próprio corpo. Esta abordagem permitiu explorar qualidades de movimento associadas ao peso, ao acolhimento, à circularidade, ao embalar, ao sustentar e ao proteger, ativando uma memória corporal afetiva que se traduziu em gestos densos e carregados de significado.

Esta metodologia inscreve-se claramente no que Smith-Autard (1976) designa como improvisação estruturada, caracterizada pela ausência total de limitações externas e pela valorização da emergência espontânea do movimento a partir de estímulos internos (p.82). Em Patakín, esta forma de improvisação conduziu os intérpretes a estados de presença ampliada, nos quais o gesto se tornou uma extensão direta da experiência sensorial e emocional associada ao universo simbólico dos orishás.

Contudo, ao longo do processo, a improvisação assumiu também contornos de improvisação limitada, segunda modalidade identificada por Smith-Autard. Nesta abordagem, embora a liberdade expressiva seja preservada, introduzem-se parâmetros orientadores, como o uso de objetos, qualidades específicas de movimento, intenções simbólicas ou relações espaciais, que funcionam como estímulos à investigação corporal. Em Patakín, esta modalidade manifestou-se, por exemplo, na exploração do movimento da saia das orishás, na improvisação com leques e lenços associados a Oshún, ou na manipulação de cestos e tecidos como extensões do corpo. Nestes exercícios, o treino da sensação de peso, pesado, leve, fraco ou forte, foi explorado em solos, duetos, trios e trabalhos de grupo, permitindo uma investigação aprofundada da relação com a gravidade e com o objeto. Tal como sugere Smith-Autard, a presença de limites claros pode, paradoxalmente, aprofundar a criatividade, ao canalizar a imaginação para uma pesquisa mais densa e focada (Smith-Autard, 1976, p.85).

A terceira categoria proposta pela autora, a improvisação dentro da composição, esteve igualmente presente no processo criativo de Patakín. As improvisações funcionaram como verdadeiros laboratórios de experimentação, a partir dos quais emergiram sequências, gestos e dinâmicas que foram posteriormente observados, selecionados e organizados na estrutura coreográfica final. Exercícios como o “espelho”, em que um intérprete executava um passo tradicional de uma orishá enquanto o outro tentava reproduzi-lo; o trabalho de reprodução a partir de vídeos de improvisações de colegas; ou a exploração coletiva de frases de movimento construídas progressivamente por todo o grupo, são exemplos claros deste uso da improvisação como geradora de material composicional.

Por fim, a improvisação foi também entendida como processo contínuo dentro da composição. Mesmo após a fixação de determinadas secções coreográficas, os intérpretes foram incentivados a manter uma atitude de escuta, renovação e disponibilidade, reencontrando o impulso sensorial e imaginativo que deu origem ao movimento. Esta abordagem permitiu preservar a vitalidade interpretativa da peça, aproximando a performance de uma conceção de dança como ato vivo, mutável e transformador.

Paralelamente, foram desenvolvidos diversos exercícios específicos que aprofundaram a investigação sensorial e simbólica: trabalhos de respiração (lenta, rápida, suspensa, cortada, com e sem som); explorações de qualidades de movimento (leve, pesado, fluido, seco, contínuo, pulsado); improvisações centradas no riso, onde o corpo brinca com quebras inesperadas e diferentes intensidades; exercícios de seguimento coletivo, como o *follow the leader*, a partir do solo do riso; e pesquisas específicas para o solo contemporâneo de Oshún com leque, em que se propunha imaginar o vento gerado pelo leque como extensão da respiração, enfatizando um peso leve e fluido. Trabalhou-se ainda o contraste entre exposição e ocultação, abrir para mostrar, fechar para esconder, explorando dimensões simbólicas como o mistério, a vaidade, o segredo e o feminino.

Um exemplo particularmente significativo foi o treino do solo em que o mar e o rio se encontram, inspirado no fenómeno natural do estuário. A intérprete improvisava a partir da ideia de uma água que não é totalmente doce nem totalmente salgada, metáfora de um espaço de transição fértil, onde coexistem diferentes estados e identidades. Tal como os estuários são fundamentais para o equilíbrio dos ecossistemas, este exercício revelou-se um potente campo simbólico para pensar o lugar que atravessa Patakín.

Além das práticas improvisatórias, a avaliação, entendida por Smith-Autard não como julgamento estético, mas como reflexão crítica, desempenhou um papel fundamental. Momentos de partilha verbal após as sessões permitiram aos intérpretes verbalizar sensações, emoções e relações simbólicas, transformando a experiência improvisada em conhecimento incorporado e consciente. Assim, a improvisação em Patakín afirma-se não

apenas como método, mas como uma verdadeira filosofia de criação, que reconhece o corpo como arquivo vivo de experiências, emoções e ancestralidades.

2.3 Transmissão de Frases Coreográficas

A passagem de frases de movimento constitui uma estratégia fundamental para o treino técnico dos bailarinos, particularmente no contexto das danças afro-cubanas, profundamente enraizadas na relação com os tambores e com os orishás, cujos passos e toques (ritmos específicos) estruturam a sua execução. Neste sentido, torna-se essencial que os intérpretes dominem a técnica original destas danças, pois, como refere Xarez (2012), quanto mais fiel for a execução em relação ao padrão estabelecido, maior será o domínio técnico do bailarino (p. 126).

Paralelamente, esta prática pode ser entendida à luz dos princípios da composição coreográfica, na medida em que a repetição e a manipulação de frases de movimento permitem não apenas a consolidação técnica, mas também o desenvolvimento de material coreográfico. De acordo com Smith-Autard (1976), o trabalho a partir de motivos e frases constitui uma base essencial para a construção coreográfica, sendo através da sua repetição, variação e transformação que se desenvolve a complexidade do movimento (p.66).

No processo de criação, foram trabalhadas diversas frases da técnica de dança afro-cubana, nomeadamente a aprendizagem do *cha-cha lokafú*, o paso de *Yakotá* de Oshún e o passo *Omoloddé*. Estas passagens foram exploradas não apenas como exercícios técnicos, mas também como material passível de transformação coreográfica, seguindo a lógica de desenvolvimento de motivos proposta por Smith-Autard (1976), onde pequenas unidades de movimento são manipuladas através de variações de espaço, tempo e dinâmica (p.66).

A projeção de vídeo de uma bailarina cubana a executar dança tradicional constituiu igualmente uma ferramenta pedagógica relevante, permitindo aos bailarinos observar, analisar e posteriormente reproduzir o movimento. Este processo de observação e recriação reforça a relação entre percepção e ação, sendo também um ponto de partida para a transformação do material, tal como defendido por Smith-Autard (1976), ao considerar que o desenvolvimento coreográfico emerge da exploração e adaptação de material pré-existente (p.90).

Todas estas práticas foram acompanhadas por uma atenção constante ao peso, à ligação do corpo com a terra e à energia que dela emana, aspetos fundamentais na estética das danças afro-cubanas. O treino incluiu ainda momentos de escuta ativa, com os

bailarinos sentados, de olhos fechados, a marcar os acentos musicais com os dedos, promovendo a interiorização do tempo e do ritmo, elementos essenciais para a precisão e expressividade do movimento.

No que diz respeito à construção cénica, foram realizados ensaios específicos para a cena de Oshún tradicional, integrando elementos como leques, panos e cestos. A bailarina Francesca Negro assumiu o papel de solista, sendo acompanhada por um corpo de baile que representa coletivamente o ritual, estabelecendo uma relação entre individualidade e coletivo, frequentemente explorada na composição coreográfica.

Relativamente ao processo criativo, importa destacar o papel da improvisação como geradora de material coreográfico. A partir de improvisações centradas em diferentes partes do corpo, emergiram frases de movimento que deram origem ao solo de Mariana. Neste caso, o foco foi o leque enquanto extensão do corpo; após a improvisação com este objeto, os restantes bailarinos recriaram frases a partir das memórias do movimento observado, num processo que se aproxima da transformação e reorganização de motivos descrita por Smith-Autard (1976).

Para a cena de Marta, onde o riso assume um papel central como elemento de contaminação do grupo, foi trabalhado o conceito de follow the leader, no qual a intérprete conduz o grupo através do seu movimento, influenciando progressivamente os restantes bailarinos. Este processo evidencia dinâmicas de repetição e variação, fundamentais na construção coreográfica.

Por fim, no solo de Yemayá, recorreu-se à imagética como ferramenta de criação, convidando os bailarinos a evocar a imagem de um feto e a explorar as suas qualidades de movimento. Este uso de imagens internas como estímulo criativo está em consonância com abordagens contemporâneas da composição, nas quais o movimento emerge de processos sensoriais e imaginativos, articulando intenção, forma e expressividade, conforme sugerido por Smith-Autard (1976).

2.4 Scores Coreográficos

A utilização de scores coreográficos permite a estruturação de improvisações guiadas, promovendo a colaboração e a criatividade coletiva sem comprometer a singularidade de cada intérprete. Conforme Burrows (2010), os scores podem ser descritivos ou interpretativos (p.166), sendo esta última abordagem adotada em Patakín para estimular a liberdade expressiva dos intérpretes. Neste enquadramento, o score não funciona como uma partitura fechada, mas como um dispositivo relacional que orienta a atenção e sustenta

a composição em tempo real, permitindo que a dança se construa no próprio momento da sua execução (Millard, 2016, para.15).

De acordo com Millard (2016), no contexto da improvisação em dança, os scores não operam como instruções causais diretas nem como representações exatas da dança, mas como proposições verbais ou conceptuais que apoiam o intérprete na tomada de decisões em tempo real. Esta perspetiva aproxima-se da distinção proposta por Goodman (1976) entre obras autográficas e alográficas, sugerindo que, na improvisação, o score não visa a repetição fiel de uma obra, mas antes a criação de condições para que a composição aconteça no momento.

O trabalho parte do lugar simbólico onde o rio e o mar se juntam. Inicialmente, treino com pares e posteriormente com o grupo inteiro. Num primeiro momento, trabalho a partir desse lugar sem objetos; num segundo momento, acrescento um pano amarelo com sete metros de comprimento e um pano azul com o mesmo comprimento. Noutro encontro, os elementos do grupo escrevem um texto a partir de experiências vividas no rio ou no mar, podendo estas ser reais ou imaginárias. Em seguida, organizo os intérpretes em duplas: enquanto um lê o seu texto, o outro intérprete dança. O objetivo deste exercício é encontrar uma qualidade de movimento que sirva de base para o desenvolvimento do score. Tal como refere Millard (2016), o score pode assumir a forma de uma proposição que ativa o corpo e a imaginação do intérprete, funcionando como suporte à improvisação sem a determinar

Numa segunda fase, mantendo a qualidade de movimento identificada, os intérpretes passam a integrar os panos na improvisação. Este exercício foi também realizado com colegas do mestrado, verificando-se a recorrência de imagens semelhantes, o que evidencia que o score cria um campo comum de atenção e relação, ainda que cada intérprete produza respostas singulares. Este aspeto confirma a observação de (Kent de Spain, 2003, como citado em Millard, 2016, para.7), segundo a qual a improvisação só pode ser plenamente compreendida a partir da experiência dos próprios improvisadores, sendo o score um mediador dessa experiência.

Para a cena tradicional de Yemayá, parto de frases coreográficas baseadas em passos tradicionais e, a partir delas, crio um score. Cada intérprete inicia numa direção diferente; segue-se um momento em uníssono com o passo de Omolodde na lateral direita da sala, um círculo no centro que dá origem a sete solos distintos improvisados, representando os caminhos de Yemayá e um final em uníssono com os passos *Chikini* e *Cha-chá Lokafú*. Este uso do score, assim como das outras vezes que a eles recorro, aproxima-se das práticas desenvolvidas por Steve Paxton, nomeadamente na “pequena dança”, um score verbal que sustenta a atenção corporal sem definir um resultado formal específico (Paxton, 1977, como citado em Millard, 2016, para.10).

Na cena de Yemayá mais contemporânea, proponho um exercício baseado na memória sensorial: os intérpretes são convidados a recordar a experiência de estar na barriga da mãe: suporte, abrigo, conforto. Envolvidos em panos, como se fossem fetos, desenvolvem solos, duetos e trios, enquanto a intérprete principal improvisa a partir das ideias de sustentar, do peso da responsabilidade e do peso simbólico de carregar dois corações no mesmo corpo. Esta abordagem aproxima-se do uso de scores descrito por Yvonne Meier, para quem o score funciona como um alívio cognitivo, permitindo que o corpo responda enquanto a mente se mantém ocupada com a proposição (Meier, 2009, como citada em Millard, 2016, para.9). Tal como refere Vânia Gala, professora de Métodos e processos de criação no Mestrado em Criação coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP), a improvisação assenta numa lógica de *call and response*, e um score pressupõe sempre a existência de espaço, tempo e ritmo. A autora sublinha ainda que o score se aproxima da lógica do jogo, uma vez que estabelece regras que não limitam, mas antes potenciam a ação criativa. Esta perspetiva é consonante com a abordagem de Anna Halprin, que classificava os scores segundo diferentes graus de abertura, reconhecendo que quanto mais aberto o score, maior a autonomia do intérprete e a imprevisibilidade do resultado (Halprin, 1969, como citada em Millard, 2026, para.11).

Para a cena do local onde o rio e o mar se juntam, é criada uma nova score. Inicia-se com o pano amarelo, estabelecendo-se uma relação exclusiva com este objeto; posteriormente entra o pano azul, e a relação passa a ser com ambos. A intérprete começa a cruzar os panos no próprio corpo. Por vezes, o pano limita o movimento, amarra, cobre o rosto ou pesa. A imagem construída é a de que o encontro gera instabilidade. Progressivamente, os restantes bailarinos vão entrando no espaço. Ninguém corre, ninguém domina o centro. Os panos circulam de mão em mão, reforçando a ideia de negociação contínua e escuta coletiva, características centrais do uso de scores na improvisação em dança (Millard, 2016).

Na cena final, inicia-se uma fase onde a empatia se torna visível. Após a mistura das águas, o ambiente torna-se mais calmo. A proximidade entre os intérpretes é máxima e começa uma transição de figurinos: cada bailarino procura a sua roupa branca de forma progressiva e não em uníssono. Os intérpretes ajudam-se mutuamente, uns vestem os outros. As palavras-chave que orientam este score são desatar, segurar e vestir. O branco surge gradualmente, nunca de forma abrupta. Os panos são colocados juntos no centro do espaço e o grupo forma uma massa respirante. Os movimentos tornam-se mínimos, quase quotidianos, reforçando a noção do score como prática relacional, situada no presente e aberta à transformação (Millard, 2016).

III Metodologia

3.1 Prática Artística Como Pesquisa (Practice as Research)

A prática artística como investigação constitui uma metodologia em que o processo criativo, neste caso, a coreografia, se torna simultaneamente objeto, meio e resultado da pesquisa. O conhecimento emerge da experiência direta, da experimentação em estúdio, da improvisação e da composição coreográfica, num diálogo constante entre fazer, refletir e documentar. Como defende Lepecki (2006), o corpo deixa de ser entendido apenas como instrumento técnico ou veículo de execução: ele torna-se agente de pensamento, produtor de sentido, capaz de questionar normas, propor outras narrativas e afirmar diferenças. É, portanto, um “corpo que pensa”, ideia que ressoa profundamente com a proposta de Pataklín.

3.2 Por que razão esta metodologia é adequada para o meu projeto?

No caso do meu projeto, o corpo é simultaneamente fonte e veículo de conhecimento. A criação de uma obra original a partir de elementos das danças afro-cubanas não se faz apenas pela análise teórica, mas sobretudo pela prática: é no corpo e através dele que a pesquisa acontece. Esta abordagem envolve um diálogo vivo entre práticas tradicionais e procedimentos contemporâneos de composição, o que se inscreve de forma natural na lógica da prática artística como investigação.

3.3 A criação como forma de pensar

Em Pataklín, a criação coreográfica não surge apenas como produto final, ela é o próprio processo investigativo. Cada improvisação, cada score, cada frase de movimento criada em estúdio constitui um ato de pesquisa em si. É ao compor que penso, ao improvisar que descubro, ao mover que articulo perguntas e respostas. A obra torna-se, assim, uma forma de pensamento encarnado, onde metodologia, corpo e criação se entrelaçam num mesmo gesto.

3.4 Ferramentas utilizadas

3.4.1 Observação, experimentação corporal, diário de bordo, registos audiovisuais

Através de registos (vídeo, diário de bordo, entrevistas com bailarinos, feedbacks), consegui refletir criticamente sobre o processo, dialogar com referências teóricas e situar a

minha prática num contexto mais amplo, isto que é fundamental para legitimar a pesquisa em contexto acadêmico.

3.5 Inspirações

A reflexão sobre o processo criativo de Patakín insere-se num diálogo com referências coreográficas que reconhecem o corpo como lugar de memória, identidade e transformação cultural. Neste contexto, a obra de Alvin Ailey e o percurso artístico de Lizt Alfonso constituem eixos fundamentais para compreender a articulação entre tradição, espiritualidade e criação contemporânea.

Ambos os criadores desenvolveram linguagens coreográficas que integram heranças culturais afro-diaspóricas numa estética contemporânea, afirmando a dança como espaço de expressão identitária e comunicação sensível. A análise das suas propostas permite enquadrar Patakín num campo artístico que valoriza o corpo como arquivo vivo e como mediador entre diferentes culturas, histórias e experiências.

3.5.1 Alvin Ailey

A obra de Alvin Ailey (1931–1989) representa um marco na dança contemporânea, não apenas pelo domínio técnico, mas pela forma como articula a herança afro-americana com uma linguagem coreográfica profundamente sensível e humanista. Ailey abriu caminhos ao integrar tradições culturais negras no universo da dança moderna ocidental, transformando o palco num espaço de expressão identitária, espiritual e política. *Revelations* (1960), talvez a sua obra mais conhecida, é o exemplo perfeito dessa fusão: o corpo torna-se arquivo vivo de memória coletiva e, ao mesmo tempo, instrumento de transcendência.

O pensamento coreográfico de Ailey dialoga diretamente com o que procuro desenvolver em Patakín, especialmente na forma como ambos reconhecem o corpo como depósito de experiências ancestrais. Em *Revelations*, ele recorre aos *spirituals*, blues e canções religiosas do sul dos Estados Unidos para gerar movimento e emoção, reconstruindo corporalmente a trajetória histórica da diáspora africana. De maneira semelhante, Patakín parte das danças afro-cubanas e dos mitos yorubás para reinscrever, num contexto contemporâneo, a espiritualidade e o simbolismo das tradições transatlânticas. Em ambos os casos, o corpo é território de resistência e de reconciliação; é no gesto que se manifesta a oração, no movimento que se traduz a fé, a dor e a libertação.

Ailey via a dança como empatia e comunicação sensível, um espaço onde intérprete e público compartilham experiências emocionais e espirituais. Este mesmo princípio orienta

Patakín, que propõe um encontro entre culturas Cuba e Portugal através de um diálogo corporal sustentado na escuta, na improvisação e na consciência do peso como elemento dramático. Tal como Ailey buscava expressar a universalidade da condição humana a partir da experiência negra, Patakín utiliza a matriz afro-cubana para aproximar diferentes geografias, histórias e sensibilidades, afirmando o corpo como mediador entre o individual e o coletivo, entre o humano e o divino.

A estética de Ailey também se distingue pelo equilíbrio entre técnica e emoção. As suas coreografias são rigorosas e estruturadas, mas carregam uma expressividade visceral, fruto da interiorização das histórias e sentimentos que as inspiram. Esse mesmo equilíbrio é central em Patakín: a técnica das danças tradicionais dialoga com a liberdade interpretativa dos bailarinos contemporâneos, produzindo uma linguagem híbrida que respeita as origens, mas as reinventa. Em ambos os casos, o movimento nasce de uma escuta interior e de um compromisso ético com a memória cultural, tornando o corpo não apenas instrumento, mas sujeito pensante e emotivo.

Figura 10

Alvin Ailey American Dance Theatre performs.



Nota. REVELATIONS no Zellerbach Hall in Berkeley Foto
de Christopher Duggan

Figura 11

Alvin Ailey. REVELATIONS.



Nota. Imagem retirada da wikipédia

3.5.2 Lizt Alfonso

A coreógrafa cubana Lizt Alfonso é uma das figuras mais relevantes da dança contemporânea em Cuba. Fundadora e diretora da Lizt Alfonso Dance Cuba, desenvolveu, ao longo de várias décadas, uma linguagem coreográfica própria, marcada pela fusão do flamenco, das danças afro-cubanas, da dança popular cubana e da técnica clássica. O seu estilo, conhecido internacionalmente como *fusión*, tornou-se uma assinatura estética e identitária da cultura cubana: uma síntese viva entre tradição e modernidade, entre rigor técnico e vitalidade popular, entre memória cultural e criação contemporânea.

A escolha de Lizt Alfonso como caso de estudo neste trabalho não se deve apenas à relevância do seu percurso artístico no panorama da dança cubana, mas sobretudo à relação direta e formativa que alcancei com a sua companhia. Entre os sete e os quinze anos, tive o privilégio de integrar a Lizt Alfonso Dance Cuba, numa fase determinante da minha formação corporal, artística e identitária. Essa experiência marcou profundamente a forma como entendo a dança e o lugar que ela ocupa na construção da identidade cultural. Não foi apenas uma formação técnica, mas uma aprendizagem contínua sobre a valorização da cultura cubana como fonte inesgotável de criação.

A companhia era, mais do que uma escola, um espaço de vida. O treino diário exigia disciplina, precisão e resistência, mas estava sempre atravessado por uma forte consciência musical e cultural. Lizt Alfonso incutia em nós o respeito pelas nossas raízes, ensinando-nos simultaneamente a projetá-las para o mundo através da arte. Aprendíamos que a técnica não existe desligada da história que a sustenta e que o corpo em cena carrega sempre uma dimensão simbólica e coletiva.

Essa vivência prática, que unia rigor, musicalidade e identidade, foi decisiva para o meu percurso enquanto criadora e encontra ressonância direta no processo de criação de Patakín. Tal como no trabalho de Liza Alfonso, procuro construir um discurso coreográfico em que a tradição funciona como ponto de partida e não como limite. Em Patakín, as danças afro-cubanas não aparecem como reprodução ritual ou folclórica, mas como matéria viva, capaz de dialogar com a dança contemporânea e de se transformar em linguagem autoral. A fusão entre linguagens tradicionais e contemporâneas reflete, em parte, a filosofia de trabalho que assimilei durante os anos na companhia: respeitar as origens, mas permitir-lhes um renascimento contínuo.

Outro elemento fundamental herdado do trabalho de Liza Alfonso é a centralidade da mulher enquanto força criativa, simbólica e espiritual. A sua obra celebra o corpo feminino em toda a sua complexidade: forte e sensível, sensual e resistente, profundamente ligado à terra, à música e à memória ancestral. Essa visão influenciou diretamente a minha escolha das orishás Yemayá e Oshún como eixos dramáticos de Patakín. A maternidade, a proteção e a profundidade das águas de Yemayá, assim como a sedução, a alegria e a luminosidade de Oshún, dialogam com o empoderamento feminino que Alfonso sempre colocou no centro da sua criação. Tal como na sua obra, a mulher em Patakín é simultaneamente origem e destino: é corpo, ritmo, água e ancestralidade.

A musicalidade e o trabalho rítmico característicos da estética de Liza Alfonso influenciaram também de forma direta o meu processo criativo. A forma como o movimento emerge do som, como o corpo se organiza a partir da percussão e da escuta musical, ecoa na minha abordagem ao conceito de peso. Em Patakín, o peso é simultaneamente físico e simbólico: o peso das águas, da oferenda, da história e da memória coletiva. Essa exploração do peso está intimamente ligada à musicalidade que atravessa cada gesto, numa lógica que reconheço como herança direta do meu percurso na companhia.

Assim, a influência de Liza Alfonso em Patakín ultrapassa a dimensão estética e técnica, afirmando-se como uma herança formativa, artística e afetiva. Foi no seio da sua companhia que aprendi que a dança pode ser identidade, resistência e afirmação cultural; uma linguagem capaz de traduzir o espírito de um povo sem o cristalizar. Por isso, vejo em Patakín uma continuidade natural dessa herança: um gesto de gratidão e de reafirmação das minhas origens. Tal como Liza Alfonso levou a cultura cubana aos grandes palcos internacionais sem renunciar às suas raízes, procuro, com Patakín, apresentar ao público português a energia, a espiritualidade e a densidade simbólica da dança afro-cubana, traduzidas numa linguagem contemporânea, consciente e intercultural.

Figura 12

Lizt Alfonso Dance Cuba.



Nota. Espetáculo Vida. Teatro Apolo em Barcelona

Figura 13

Lizt Alfonso Dance Cuba.



Nota. Espetáculo Cuba Vibra. Teatro Apolo em Barcelona

IV Processo Criativo: Construção de Patakín

Este capítulo apresenta o processo criativo desenvolvido para a construção coreográfica de Patakín, evidenciando as etapas de investigação, experimentação e montagem que sustentaram a criação da obra. Organizado de forma cronológica, o capítulo descreve a calendarização do trabalho realizado entre março de 2025 e março de 2026, bem como as metodologias aplicadas nas sessões de criação com os bailarinos, realizadas semanalmente às segundas-feiras e sextas-feiras.

O processo foi estruturado em três fases principais: preparação e introdução ao conceito, desenvolvimento das frases de movimento e técnicas coreográficas, e montagem final e apresentação. Ao longo destas etapas, foram explorados os mitos, simbolismos e características das orishás Oshún e Yemayá, que orientaram a construção do universo coreográfico. Através de sessões de improvisação, criação de frases de movimento, utilização de scores interpretativos e ensaios progressivos, procurou-se desenvolver uma linguagem corporal que traduzisse os elementos simbólicos e energéticos associados às orishás, culminando na apresentação final da obra e numa reflexão sobre o processo criativo e a sua receção.

Este capítulo propõe uma análise da estrutura dramática e coreográfica de Patakín, procurando compreender de que forma os princípios teóricos anteriormente discutidos, em particular o conceito de peso, se materializam no processo criativo e na organização das diferentes cenas da obra. Mais do que descrever a sucessão de acontecimentos cénicos, interessa aqui refletir sobre os dispositivos de criação utilizados, as imagens que emergiram ao longo do processo e as transformações que ocorrem na passagem da matriz afro-cubana para uma linguagem de dança contemporânea.

O peso surge como fio condutor transversal, assumindo múltiplas camadas: peso físico, peso simbólico, peso emocional e peso relacional. Ao longo da obra, este conceito desloca-se entre o figurativo e o não figurativo, entre o gesto reconhecível e a abstração, entre a tradição ritual e a criação contemporânea. A estrutura de Patakín organiza-se, assim, como um percurso: da abertura dos caminhos à fusão das águas, do coletivo ao íntimo, do gesto ancestral à experiência partilhada. A obra foi dividida em 4 cenas.

4.1 Estrutura da Obra

Figura 14 e Figura 15

Patakín.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.1.1 Cena 1. Abertura dos Caminhos

A primeira cena de Patakín funciona como um rito de entrada. Não apenas a entrada física dos intérpretes no espaço cénico, mas a abertura simbólica do percurso da obra. Tal como na tradição afro-cubana nenhum ritual começa sem a permissão de *Elegguá*, o orishá que abre os caminhos, guardião das encruzilhadas e mensageiro entre mundos, também esta criação se inicia sob o seu signo.

Os bailarinos entram em cena de forma gradual, desenvolvendo movimentos a partir dos cumprimentos afro-cubanos, entendidos aqui como gestos fundadores de relação e de respeito. Estes cumprimentos não são apresentados de forma literal ou ilustrativa, mas servem como matriz de movimento, como ponto de partida para uma investigação corporal que se desdobra ao longo da cena.

Dentro deste conjunto de gestos surge também o gesto de veneração aos orishás, entendido como uma atitude corporal de reconhecimento do sagrado e da força ancestral que atravessa os corpos. Esta veneração não se manifesta como uma representação direta de divindades específicas, mas como uma qualidade de presença: um recolhimento do corpo, uma inclinação do eixo, um tempo de pausa que suspende a ação e afirma a escuta. Trata-se de um gesto que inscreve no movimento a consciência de que o corpo dança em relação com algo maior, invisível, mas profundamente presente.

Associado a este gesto de veneração, surge a palavra *ashé*, dita pelos bailarinos de forma intercalada, como um sopro que atravessa o espaço e marca o início de tudo. A enunciação de *ashé* não funciona como texto narrativo, mas como afirmação de princípio: é

a força vital que permite que algo exista, se mova e se transforme. Nada acontece em cena sem ashé; a palavra surge como autorização simbólica para o movimento, como energia que ativa os corpos e o próprio espaço cênico.

Entre esses gestos está o ato de beijar a esteira, um gesto de reverência profunda que, no contexto ritual, estabelece uma ligação direta com a terra, com os ancestrais e com o sagrado. Ao ser transposto para a cena, este gesto transforma-se numa descida do corpo em direção ao chão, numa inclinação que aceita o peso e reconhece a gravidade como lugar de origem. O chão deixa de ser apenas suporte físico e torna-se território simbólico.

Outro cumprimento fundamental é a saudação aos tambores. Na tradição afro-cubana, os tambores não são simples instrumentos musicais; são corpos vivos, portadores de voz, memória e espiritualidade. Saudá-los implica reconhecer a sua autoridade e a sua capacidade de convocar o invisível. Em cena, este gesto manifesta-se através da orientação do corpo em direção à fonte sonora, da escuta atenta, da ativação do torso e dos braços como se o som atravessasse o corpo antes de se tornar movimento.

A saudação com os ombros surge também como elemento estruturante desta cena. Trata-se de um gesto subtil, mas carregado de significado, associado ao reconhecimento do outro e à disponibilidade para o encontro. O movimento dos ombros, alternado, baixo e enraizado, introduz uma mobilidade que nasce do centro do corpo e se expande para as extremidades, estabelecendo uma relação contínua entre peso, ritmo e presença.

O trabalho do peso assume aqui um lugar central. Os corpos chegam à cena deixando-se cair na gravidade, aceitando-a e negociando com ela. A flexão constante dos joelhos, a transferência de apoios e a atenção aos pés criam uma qualidade de movimento que privilegia o enraizamento. Cada cumprimento, ativa uma forma específica de relação com o peso: ora mais densa, ora mais suspensa, mas sempre consciente.

O método de criação utilizado nesta cena é a improvisação. A partir dos cumprimentos afro-cubanos enquanto estruturas de referência, os intérpretes são convidados a improvisar, escutando o próprio corpo, o espaço e o coletivo. A improvisação permite que cada bailarino encontre uma forma singular de habitar estes gestos, respeitando a sua origem simbólica sem os cristalizar. Mais do que reproduzir uma forma fixa, interessa explorar estados corporais, qualidades de movimento que emergem no instante presente decorrentes das múltiplas relações com o peso.

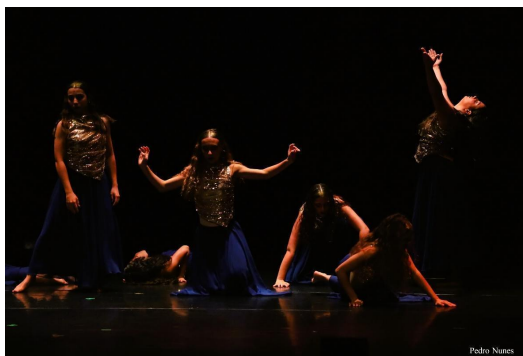
A paisagem sonora desta cena é composta por gotas de água, um som repetitivo e hipnótico que remete para o início, para a origem, para algo que ainda está em formação. As gotas criam um tempo suspenso, quase ritualístico, preparando o espaço para o que virá a seguir. Sobre este fundo sonoro, surge a música dedicada a Elegguá, reforçando a ideia de

passagem, de abertura e de permissão. A água, neste momento, não é ainda rio nem mar; é prenúncio, é possibilidade.

Nesta cena inaugural, não há ainda personagens nem hierarquias definidas. O que se apresenta é um coletivo em estado de escuta, um conjunto de corpos que se reconhecem mutuamente através dos gestos de saudação, de veneração e da palavra *ashé*, e que se disponibilizam para atravessar o caminho que se abre. A partir dos cumprimentos, os movimentos começam a ganhar continuidade, mas mantêm-se contidos, como se algo estivesse a ser preparado internamente. Patakín começa, assim, num lugar de humildade, atenção e respeito, afirmando desde o início que esta é uma obra que nasce da relação com a tradição, com o peso simbólico dos gestos e com a abertura para o encontro.

Figura 16

Cena 1. Patakín.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 17

Cena 1. Patakín.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.1.2 Cena 2: A Tradição Como Matriz

A segunda cena de Patakín marca uma mudança clara no método de criação. Se na cena anterior a improvisação funcionava como dispositivo de abertura e escuta, aqui o processo estrutura-se a partir da passagem de frases coreográficas provenientes das danças afro-cubanas de matriz yorubá. Esta opção não surge como um regresso literal à tradição, mas como uma forma consciente de ancorar a criação em gestos fundadores, reconhecendo neles uma potência que continua a gerar sentido no presente.

Antes de iniciar o trabalho corporal, considerei fundamental contextualizar os bailarinos. Expliquei o tema, a história das danças afro-cubanas e o lugar que os orishás ocupam enquanto entidades espirituais, culturais e simbólicas. Esta contextualização funcionou como base para a transmissão das frases de movimento, permitindo que os intérpretes compreendessem que cada gesto carrega uma memória e uma função que ultrapassam a sua forma exterior.

A criação desta cena desenvolveu-se, assim, a partir da aprendizagem e incorporação de frases tradicionais associadas às orishás Oshún e Yemayá. Este foi um dos momentos mais exigentes e determinantes do processo, pois partiu-se da convicção de que é precisamente a partir dos gestos originais que pode emergir um novo olhar, um olhar contemporâneo, informado e consciente. A transmissão destas frases revelou-se desafiante, sobretudo pela necessidade de compreender o movimento contínuo, a flexão constante dos joelhos, a mobilidade ondulante do torso e a entrada precisa no ritmo dos tambores. Os braços, particularmente nestas duas orishás, exigem uma qualidade leve e cadenciada, em permanente diálogo com o peso do corpo.

Para além da minha demonstração e orientação direta, considerei importante recorrer à projeção de vídeos com bailarinos cubanos, de modo a ampliar o campo de referências dos intérpretes. A partir dessas imagens, os bailarinos foram convidados a observar, reproduzir e, progressivamente, incorporar as frases de movimento, não como mera cópia, mas como experiência corporal situada. Este processo reforçou a compreensão de que a tradição não se transmite apenas pela forma, mas pela qualidade de presença e pela relação com o ritmo.

Com o mesmo objetivo de aprofundar referências vivas e corporais, convidei a bailarina Francesca Negro a integrar o início desta cena, representando a orishá Oshún. Este encontro revelou-se particularmente significativo para o processo criativo. A presença de Francesca ofereceu aos bailarinos uma referência direta de qualidade de movimento: a sua dança caracteriza-se por uma suavidade e subtileza profundas, por uma feminilidade assumida e por uma sensualidade contida, qualidades que traduzem de forma muito fiel o

universo simbólico de Oshún. A observação do seu corpo em movimento permitiu aos intérpretes aceder não apenas à forma dos gestos, mas sobretudo à sua intenção, ao modo como o peso se organiza de forma leve e fluida, e à relação delicada entre ritmo, sedução e presença.

Na apresentação da orishá Oshún, a construção coreográfica baseia-se em três passos fundamentais: Yakotá, paso de meia-lua e chachá lokafú. Sendo estas danças provenientes do contexto ritual e, por isso, essencialmente coletivas, optei por atribuir protagonismo à figura de Oshún através da bailarina Francesca Negro, que assume o lugar da representação da orishá na terra. O grupo funciona, neste momento, como paisagem viva: reproduz as frases de movimento e ativa os elementos simbólicos associados à orishá, panos, leques e cestos de flores, reforçando o seu universo sensível e imagético.

Na parte dedicada a Yemayá, a proposta coreográfica organiza-se a partir de um círculo, estrutura que remete diretamente para o ritual. A partir desse círculo emergem sete Yemayás diferentes, que realizam pequenos solos, revelando distintas formas de dançar com as saias e de habitar o movimento ondulante que representa o mar. O grupo mantém-se em círculo, sustentando o espaço simbólico do ritual e destacando a singularidade de cada solo, numa alternância entre coletivo e individual.

Nesta cena, o método de criação baseado na passagem de frases coreográficas permite afirmar a tradição como matriz estrutural da obra. Através da repetição, da incorporação e da escuta atenta do gesto tradicional, os bailarinos constroem uma relação mais profunda com o peso, com o ritmo e com a memória inscrita no movimento. A cena não procura ilustrar o ritual, mas afirmar a sua força enquanto linguagem viva, capaz de ser reinscrita no contexto da criação contemporânea sem perder a sua densidade simbólica.

Figura 18

Cena 2. Patakín.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 19

Cena 2. Patakín.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.1.3 Cena 3: Solos: O Peso Como Experiência Íntima

4.1.3.1 O peso do riso solo Oshún.

Um dos conceitos centrais que emergiu no processo criativo foi o peso do riso, particularmente associado à orishá Oshún. Tradicionalmente, Oshún é frequentemente representada através da leveza, da sedução e da doçura. No entanto, no trabalho desenvolvido em Patakín, interessou-me aprofundar a ambiguidade desse universo, reconhecendo que o riso, apesar de aparentemente leve, possui densidade, insistência e capacidade de ocupar espaço.

O peso do riso manifesta-se como repetição, como vibração contínua no corpo, como algo que não se esgota rapidamente. No processo de criação, este riso foi trabalhado como força hipnótica: atrai, envolve e cansa. No corpo da intérprete, traduz-se em pequenas suspensões, deslocamentos mínimos de peso, micro movimentos que se acumulam e criam tensão. O riso deixa de ser apenas expressão facial ou emocional e torna-se motor do movimento, revelando uma leveza que não se opõe ao peso, mas que nasce precisamente da sua persistência.

A terceira cena de Patakín marca uma transição clara do coletivo para o individual. Depois do trabalho de improvisação inicial e da passagem de frases coreográficas associadas à tradição, esta cena concentra-se nos solos como espaços de aprofundamento sensível, onde o peso deixa de ser apenas um princípio organizador do movimento para se tornar experiência íntima, emocional e simbólica. Cada solo surge como um território próprio,

no qual a intérprete é convidada a escutar o seu corpo a partir de uma relação muito específica com o peso. Aqui, o método de criação combina estruturas previamente definidas com um trabalho minucioso de pesquisa sensorial, permitindo que cada intérprete construa uma presença singular, informada tanto pela simbologia das orishás como pela sua própria experiência corporal.

O primeiro solo dedicado a Oshún centra-se no riso, entendido não como expressão superficial de alegria, mas como força hipnótica e ambígua. O processo de criação deste solo desenvolveu-se maioritariamente através da improvisação, permitindo que o movimento emergisse a partir da escuta interna do corpo e da relação sensorial com o riso. Trabalhei com a intérprete a ideia do peso do riso: um riso que seduz, que atrai, que envolve, mas que também cansa, insiste e ocupa espaço. Este riso manifesta-se no corpo através de pequenas vibrações, suspensões e deslocamentos subtis do peso, criando uma qualidade de movimento que oscila entre leveza e densidade. A sensualidade de Oshún emerge aqui como algo magnético, que se constrói mais pela sugestão do que pela evidência.

Figura 20

Patakín. Cena 3. Solo do Riso.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 21 e Figura 22

Patakín. Cena 3. Solo do riso.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.1.3.2 O Simbolismo do Leque Solo Oshún

Entre os objetos utilizados em Patakín, o leque ocupa um lugar singular e central. Mais do que um adereço associado ao universo de Oshún, o leque é tratado como um objeto simbólico instável, capaz de se transformar ao longo da performance e de gerar novas possibilidades de ação.

Tradicionalmente ligado ao feminino, à sedução, ao gesto delicado e ao jogo do olhar, o leque surge inicialmente como extensão do corpo da intérprete, amplificando movimentos mínimos e criando uma relação íntima com o rosto e o torso. O leque funciona como espelho: reflete, oculta, revela. Ao aproximar-se do rosto, devolve à bailarina a sua própria imagem, criando um diálogo silencioso consigo mesma. Este jogo de mostrar e esconder reforça a dimensão ambígua de Oshún, entre a sedução e o recolhimento.

No entanto, o leque não permanece fixo numa única função simbólica. Ao longo dos ensaios, um acontecimento recorrente revelou-se decisivo para a dramaturgia do objeto: o leque rompe. Este rompimento, inicialmente acidental, passou a ser entendido como parte integrante do processo. Sempre que o leque se parte, a bailarina é obrigada a procurar soluções em tempo real, redefinindo a sua relação com o objeto e com o movimento.

Este gesto de adaptação transforma o leque num objeto em devir, algo que pode converter-se noutra coisa durante a performance. O leque deixa de ser apenas leque e passa a funcionar como fragmento, como resto, como extensão improvisada do corpo. Pode tornar-se arma, véu, prolongamento do braço, ou simples vestígio de algo que já não é

inteiro. Esta transformação obriga a intérprete a reorganizar o peso do gesto, a encontrar novas qualidades de movimento e a lidar com a perda do controlo inicial.

O rompimento do leque introduz, assim, uma dimensão de risco e de instabilidade que atravessa o trabalho. O objeto deixa de garantir uma imagem previsível e passa a exigir presença, escuta e adaptação. O feminino, aqui, não é representado como algo fixo ou idealizado, mas como campo de transformação constante, onde a fragilidade se converte em potência criativa.

Na passagem da matriz afro-cubana para a dança contemporânea, o leque perde a sua função ritual específica e ganha um estatuto poético aberto. Torna-se um dispositivo de criação que convoca o imprevisível e que expõe a bailarina à necessidade de responder ao acontecimento no presente. Esta relação viva com o objeto reforça a ideia de que Patakín não trabalha a tradição como forma cristalizada, mas como matéria em transformação contínua.

No segundo solo de Oshún, o foco desloca-se para este objeto. Inicialmente pensado com acompanhamento musical, este momento revelou-se mais potente no silêncio. A ausência de som amplifica a escuta dos ruídos produzidos pelo próprio objeto, como o abrir e fechar do leque, o atrito do ar e o tempo suspenso entre um gesto e outro. O trabalho centra-se no peso mínimo, quase impercetível, e na delicadeza extrema do movimento, exigindo uma atenção constante à precisão e à qualidade do gesto.

Este solo integra a noção de cartografia enquanto método de organização do processo criativo, conforme abordado na aula de Métodos e Processos de Criação orientada por Né Barros. O espaço cénico é conceptualizado como um leque, cuja abertura se orienta na direção do público, enquanto a sua extremidade mais estreita se projeta para o fundo do palco. Esta configuração espacial estabelece um campo de ação estruturado, permitindo à bailarina relacionar-se com diferentes zonas do espaço e com distintos níveis de visibilidade, proximidade e exposição.

A performer é orientada a ocupar este espaço através de ações distribuídas por pontos específicos previamente definidos pela coreógrafa. Cada ponto funciona como um lugar de inscrição corporal e dramática, constituindo uma unidade dentro da cartografia do solo. A construção do movimento não se baseia numa progressão linear contínua, mas na ativação sucessiva destes pontos, que, no seu conjunto, desenham um mapa sensível do percurso da bailarina no espaço cénico.

Em cada um desses lugares, o leque é colocado em relação direta com uma parte específica do corpo, servindo como elemento mediador entre espaço, gesto e presença. A investigação centra-se na integração do leque enquanto extensão do corpo, procurando eliminar a distinção entre objeto e intérprete. O leque passa a partilhar os mesmos princípios

de peso, respiração, articulação e intenção do movimento, funcionando como prolongamento das linhas corporais e como agente ativo na construção do gesto.

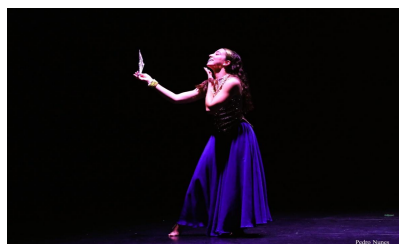
O processo de criação deste solo baseia-se também em métodos de trabalho inspirados na prática de Pina Bausch, nomeadamente no recurso à pergunta como motor de criação. Foi colocada à bailarina a questão: O que é para ti ser mulher? A partir desta pergunta, foram gerados materiais corporais, estados emocionais e imagens internas que alimentaram a construção do solo. Mais do que procurar uma resposta verbal ou conceptual, interessou explorar como essa pergunta se inscrevia no corpo, no gesto e na relação com o leque, enquanto objeto simbólico associado à feminilidade, à sedução e à delicadeza atribuídas à orishá Oshún.

Paralelamente, foram realizadas improvisações com todos os bailarinos utilizando o leque, com o objetivo de ampliar o campo de pesquisa e recolher diferentes qualidades de movimento e possibilidades de relação corpo–objeto. Estas improvisações permitiram observar como o leque podia ser integrado de múltiplas formas no corpo, revelando dinâmicas, gestos e imagens que posteriormente foram selecionados, transformados e incorporados no solo de Oshún. Este trabalho coletivo contribuiu para enriquecer o material coreográfico e aprofundar a investigação sobre o leque enquanto elemento dramático.

Desta forma, o leque assume um duplo papel: por um lado, enquanto objeto simbólico associado à orishá Oshún; por outro, enquanto ferramenta metodológica que participa na cartografia do espaço e na organização do movimento. A relação entre corpo, objeto e espaço constrói uma dramaturgia baseada na atenção, na escuta e na delicadeza extrema do gesto. Este solo propõe, assim, uma experiência hipnótica do tempo, onde cada ação se inscreve no espaço de forma precisa e consciente, convidando o espectador a uma observação prolongada e sensível do movimento.

Figura 23

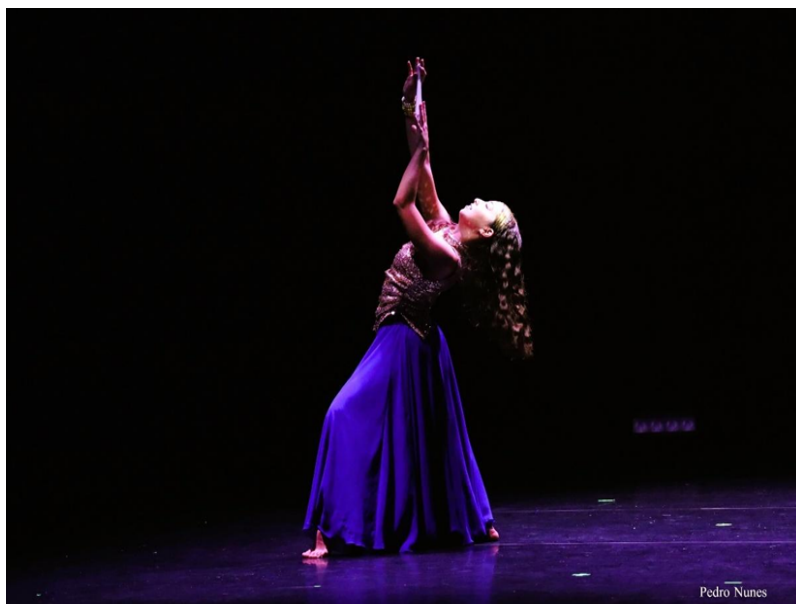
Patakín. Cena 3. Solo do Leque.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 24

Patakín. Cena 3. Solo leque.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.1.3.3 O Peso não Figurativo Solo Yemayá

Para além das manifestações concretas e figurativas do peso, Patakín trabalha de forma consistente com um peso não figurativo, que se apresenta como uma imagem imaterial, mas densamente presente no corpo e no espaço. Trata-se de um peso que não se materializa num objeto nem num gesto reconhecível, mas que é percebido como atmosfera, como estado, como algo que ocupa o espaço sem se deixar ver. É um peso que se sente, mas não se nomeia imediatamente.

Durante o processo criativo, esta imagem surgiu frequentemente associada à ideia de algo que paira, que insiste, que permanece no corpo antes mesmo de se transformar em movimento. Os intérpretes foram convidados a trabalhar a sensação de sustentar uma presença invisível, como se carregassem uma matéria que não tem forma, mas que impõe resistência, tempo e atenção. Esta imagem, um corpo que transporta algo que não é material, tornou-se um motor fundamental de criação.

O peso não figurativo manifesta-se, assim, na suspensão prolongada, na lentidão extrema, nos momentos em que o movimento parece atrasar-se em relação à intenção. Surge nas pausas densas, nos silêncios corporais, nos instantes em que o corpo permanece

num estado intermédio entre a ação e a imobilidade. Não há aqui narrativa nem representação direta, mas uma qualidade de presença que transforma o espaço.

Este tipo de peso foi frequentemente trabalhado como exercício: permanecer num apoio sem o abandonar, sustentar uma inclinação sem cair, deixar que o tempo se alongue até ao limite do suportável. A partir desses exercícios emergiram diferentes densidades de movimento: um peso espesso, quase viscoso; um peso suspenso, prestes a cair; um peso leve, mas insistente; um peso que vibra internamente sem se exteriorizar de imediato. Estas qualidades influenciaram profundamente o ritmo interno da obra e a forma como as transições entre cenas se constroem.

No processo, este peso não figurativo tornou-se uma espécie de imagem fantasma que atravessa Patakín. Mesmo quando não é visível, ele informa o corpo, orienta as escolhas e cria uma continuidade sensível entre momentos distintos da peça. É um peso que não se mostra, mas que sustenta.

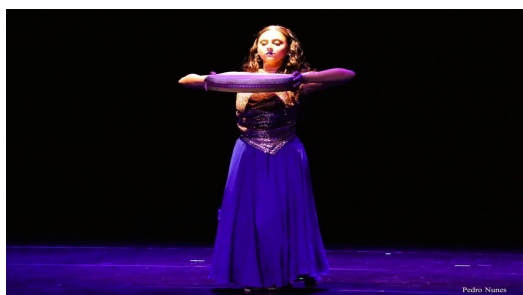
O solo de Yemayá introduz uma mudança significativa de densidade emocional. Aqui, o trabalho centra-se no sentido de maternidade e na imagem de dois corações a habitar um só corpo. O peso manifesta-se como responsabilidade, proteção e, simultaneamente, como medo constante. Neste solo, inicialmente iam surgir lençóis em tons de bege, utilizados como metáfora do útero, lugar de origem, abrigo e gestação, no entanto durante o processo apercebi-me de que sem o lençol o movimento de estar dentro do útero era mais perceptível. Yemayá dança em relação direta com a imagem da mãe protetora e começa o solo com um instrumento musical que emite sons muito parecidos aos das ondas do mar, ela trabalha com este instrumento que é circular, representando a imensidão. Os restantes bailarinos, que funcionam como imagem de paisagem, à medida que o solo se desenvolve, começam lentamente a emergir e a se juntar no centro do palco, mantendo uma qualidade de movimento densa e sensível, como se ainda transportassem a memória do abrigo uterino. O movimento torna-se mais amplo e circular, e o peso do corpo desce com maior intensidade para o chão, evocando a profundidade e a força do mar. A intérprete trabalha a sensação de sustentar algo invisível, de proteger e conter, permitindo que o peso atravessasse o corpo como carga afetiva e simbólica. Aqui, o trabalho centra-se no sentido de maternidade e na imagem de dois corações a habitar um só corpo. O peso manifesta-se como responsabilidade, proteção e, simultaneamente, como medo constante. O movimento torna-se mais amplo, mais circular, e o peso do corpo desce com maior intensidade para o chão, evocando a profundidade e a força do mar.

Nestas cenas, os solos não funcionam como momentos de virtuosismo isolado, mas como experiências íntimas sustentadas por um contexto coletivo. Em todos os solos, menos no solo do leque, outros bailarinos permanecem em cena, funcionando como paisagem viva

e sensível, ampliando o espaço simbólico e emocional de cada intérprete. A presença destes corpos cria camadas de leitura, reforçando a ideia de que mesmo a experiência individual está inscrita numa dimensão relacional e coletiva. Cada intérprete expõe uma relação particular com o peso, tornando visível aquilo que, até então, permanecia mais contido no coletivo. A cena afirma-se, assim, como um momento de interiorização, preparando o terreno emocional e simbólico para o encontro final entre as águas, que se desenvolverá na cena seguinte.

Figura 25

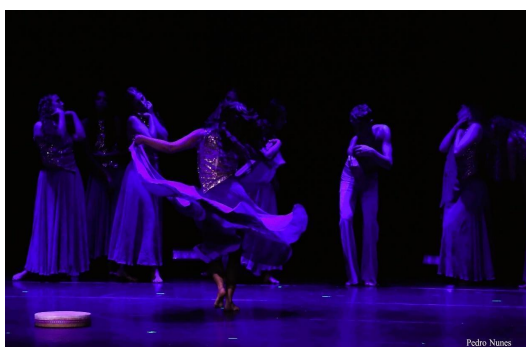
Patakín. Cena 3. Solo Yemayá.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 26

Patakín. Cena 3. Solo Yemayá.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez.

4.1.4 Cena 4: Estuário

O solo das águas nasce da ideia de encontro entre duas forças distintas e complementares: o rio e o mar. A criação desta cena desenvolve-se através do método dos scores coreográficos, permitindo construir uma linguagem de movimento assente na exploração física, emocional e simbólica de cada intérprete. O trabalho parte da imagem dos panos enquanto elementos simbólicos, onde cada cor representa uma orishá e a sua natureza. O pano amarelo simboliza o rio, associado à fluidez, à transformação e à doçura das águas interiores, enquanto o pano azul representa o mar, ligado à profundidade, à força e à imensidão.

A intérprete principal relaciona-se individualmente com cada pano através de uma dança que procura traduzir as características essenciais de cada orishá. O movimento surge como extensão da matéria e da memória das águas, explorando peso, resistência, fluxo e sustentação. Existe uma atenção particular ao peso vital da água: o peso das lágrimas, o peso que transforma as rochas, o peso que carrega barcos e histórias.

Posteriormente, o trabalho evolui para a junção dos dois panos no mesmo corpo, representando o estuário, o espaço simbólico onde o rio e o mar se encontram e coexistem. Esta imagem torna-se o centro dramático da cena, reforçada pela entrada gradual de mais bailarinos, num crescendo acompanhado por música ao vivo. Nesse momento emergem as duas orishás frente a frente, iniciando uma relação construída inteiramente através do movimento, do apoio mútuo, da ajuda e do sustento. O contacto físico e a partilha de peso evidenciam uma ideia de suporte coletivo, onde cada corpo existe em relação com o outro.

Os restantes intérpretes criam então um círculo em torno das duas figuras centrais, entrelaçando os panos azul e amarelo como representação visual da união entre o rio e o mar. A imagem coletiva reforça a ideia de encontro entre diferenças, transformando o espaço cénico num lugar de comunhão e coexistência.

A partir de uma reflexão lançada pelo orientador Jácome “O que acontece quando o rio e o mar se juntam?” surge a dimensão final da cena. A resposta encontrada é a empatia. Progressivamente, todos os bailarinos começam a vestir-se mutuamente de branco, ajudando-se uns aos outros num gesto simples, mas profundamente humano. Este momento procura evidenciar uma convivência saudável apesar das diferenças, sustentada pelo cuidado, pela escuta e pela interdependência entre os corpos.

O clímax emocional da peça constrói-se, assim, através da partilha de emoções e memórias individuais que se expandem para o coletivo. Cada intérprete transporta para o grupo a sua experiência sensível, permitindo que o movimento se torne um espaço de

empatia e reconhecimento mútuo. Deste processo emergem momentos de grande delicadeza e intensidade emocional, onde a dança deixa de ser apenas representação para se transformar numa experiência de humanidade partilhada.

Figura 27

Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 28

Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 29

Figura 29. Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 30

Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 31

Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

Figura 32

Patakín. Cena 4. Estuário.



Nota. Foto de Pedro Nunes no Auditório Carlos Avilez

4.2 Figurinos

O processo de criação do vestuário para Patakín partiu da intenção de representar as duas orishás Yemayá e Oshún não como entidades separadas, mas como expressões complementares do feminino, da água e da ancestralidade. A proposta foi desenvolver um figurino que evocasse simultaneamente o sagrado e o contemporâneo, estabelecendo um diálogo entre tradição e atualidade, entre a herança afro-cubana e a estética da dança contemporânea.

As saias azuis rodadas remetem ao elemento água, símbolo de fluidez, profundidade e movimento contínuo. O azul, cor associada ao mar de Yemayá, representa também a serenidade e a força maternal. Já o top em tom bege/dourado remete ao brilho de Oshún, deusa dos rios, da fertilidade e da sensualidade. A escolha desta combinação cromática pretendeu unir os dois universos, o mar e o rio numa mesma composição visual, criando uma paleta que traduz harmonia e complementaridade. O dourado surge ainda como símbolo de luz interior, beleza e espiritualidade, enquanto o azul traduz calma e proteção.

A inspiração nas vestes usadas pelas escravas traz à criação uma dimensão histórica e de resistência, reconhecendo as origens afro-diaspóricas destas danças e a sua ligação à memória corporal da mulher negra. Contudo, a silhueta e o corte das peças foram reinterpretadas com uma linguagem contemporânea, privilegiando tecidos leves e fluídos que acompanham o movimento dos bailarinos, permitindo que o corpo respire e que o gesto se torne extensão do tecido. Assim, o figurino torna-se também corpo, um prolongamento da dança e da emoção.

Em vez de distinguir grupos por cores, como seria tradicional, com o azul de Yemayá e o amarelo de Oshún, a proposta cénica foi a de unificar todos os intérpretes sobre o mesmo vestuário. Esta decisão nasce da intenção simbólica de que cada corpo contenha as duas

forças: a do rio e a do mar, a da doçura e a da profundidade, o feminino em todas as suas expressões. A uniformidade cromática traduz o encontro e a coexistência, tal como no final da obra, quando o rio encontra o mar.

No momento final da peça, quando as águas se misturam, os bailarinos despem-se em cena e vestem roupa branca, simbolizando a purificação, a empatia e a igualdade. O branco, cor do renascimento e da paz, representa a essência comum a todos os seres humanos, aquilo que nos une para além das diferenças culturais, raciais ou espirituais. Este ato de se despir e de vestir uns aos outros em palco é um gesto de entrega e de comunhão: despem-se as identidades individuais e veste-se o que é coletivo e humano.

Assim, o vestuário em Patakín não é mero elemento decorativo, mas parte integrante da narrativa. Ele traduz visualmente o simbolismo da obra, do peso ancestral à leveza da empatia, da dualidade à unidade, tornando-se um elo entre o corpo, a história e o sagrado.

Figura 33

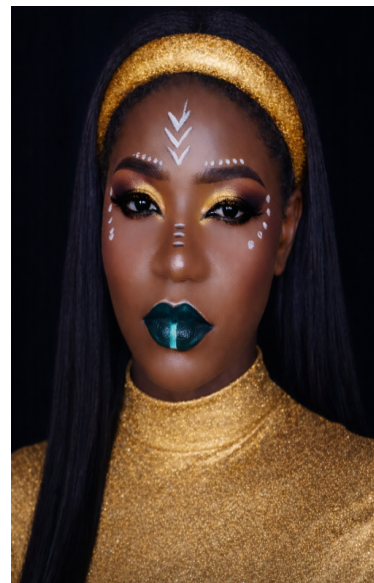
Figurino.



Nota. Imagem de ensaio de Patakín

Figura 34

Inspiração da maquilhagem.



Nota. Imagem retirada do google

4.3 Música

A escolha musical para Patakín foi um processo profundamente intuitivo e simbólico, pensado para acompanhar o percurso das águas do rio ao mar e refletir as diferentes dimensões espirituais das orishás Oshún e Yemayá. Cada cena nasceu de uma escuta atenta: da tradição, dos sons naturais e das possibilidades de diálogo entre o ancestral e o contemporâneo.

Para o início da obra, senti a necessidade de criar uma atmosfera que evocasse o nascimento, o despertar. Escolhi música afro-cubana de artistas emergentes de Cuba, sonoridades que me tocam por serem frescas, autênticas e cheias de vitalidade. Misturei essas composições com o som de gotas a cair, uma metáfora para a origem da vida, para o primeiro contacto da água com a terra. O som das gotas marca o tempo e conduz os corpos num estado de escuta, como se o movimento emergisse do som. Essa fusão de música e natureza foi o ponto de partida para o universo sensorial da obra.

Na segunda cena, quis regressar à raiz. Esta parte da obra é mais tradicional, mais ritual. Procurei música afro-cubana utilizada em cerimónias religiosas, sem fusões ou interferências contemporâneas, mantendo a pureza rítmica e espiritual das batidas dos tambores batá. Era importante que os bailarinos sentissem o toque original dos orishás, a pulsação que dá corpo à devoção. É também nesta cena que pretendo que os intérpretes possam cantar um rezo dedicado a Oshún ou Yemayá, trazendo para o palco não apenas o gesto, mas também a voz ancestral que acompanha estas danças sagradas. A presença do canto torna a cena viva e profundamente ligada à tradição.

Nos solos, procurei um som mais híbrido. Misturei novamente o som da água, elemento central da obra com músicas afro-cubanas que já incorporam influências de outros géneros, como o rock. Um dos grupos que mais me inspirou foi Síntesis, pela forma como conseguem unir a herança afro-cubana à contemporaneidade sem perder a essência espiritual. Essa fusão sonora permitiu-me explorar novas texturas e estados corporais nos intérpretes, conectando tradição e modernidade, leveza e peso, rio e mar.

Na última cena, onde o rio e o mar se encontram, quis que a música fosse criada ao vivo. Convidei o músico e percussionista Osvaldo Pegudo para estar em cena, porque acredito que o som vivo transforma o espaço e cria uma presença que não pode ser substituída por gravação. A percussão ao vivo, com o diálogo entre o músico e os bailarinos, simboliza o encontro, a comunhão e a energia vital que move todo o espetáculo. É o momento em que o som, o corpo e o espírito se fundem.

4.4 Desafios e Soluções

O processo de criação da obra Patakín foi, para mim, um caminho profundamente transformador, não apenas a nível artístico, mas também pessoal, pedagógico e institucional. Ao longo deste percurso, vivi desafios de diferentes naturezas: culturais, técnicos, metodológicos, logísticos e emocionais. Cada obstáculo obrigou-me a refletir, a adaptar e a procurar soluções criativas, consolidando a metodologia da prática artística como investigação que orientou todo este trabalho. Sinto que foi precisamente na superação das dificuldades que encontrei o verdadeiro sentido da criação.

4.4.1 Desafios culturais e comunicacionais

Um dos maiores desafios surgiu logo no início: trabalhar com bailarinos portugueses, que nunca tinham tido contacto com as danças afro-cubanas. A distância cultural e simbólica entre o meu universo, marcado pela vivência direta destas danças e da religiosidade que as sustenta e o deles, era evidente. A linguagem corporal, os gestos, o ritmo e até o significado espiritual de cada movimento eram completamente novos para eles. Senti, nas primeiras sessões, alguma resistência e até confusão em relação à proposta.

Percebi que não bastava ensinar os passos; era necessário criar um ambiente de partilha e de escuta. Comecei então a introduzir as danças através de histórias, vídeos, músicas e explicações sobre o significado de cada orishá. Falei sobre a origem dos mitos, o contexto ritual, o poder simbólico de cada gesto. Aos poucos, comecei a notar mudanças. O corpo dos bailarinos foi-se abrindo à energia destas danças, e o interesse foi crescendo. Entenderam que o movimento não é apenas forma, mas também emoção e espiritualidade. Essa ponte cultural tornou-se um dos momentos mais gratificantes de todo o processo, pois senti que estávamos realmente a comunicar através da dança.

4.4.2 Desafios técnicos e artísticos

Outro grande desafio foi a parte técnica. As danças afro-cubanas têm uma relação muito específica com o chão, com o ritmo e com o peso. Os joelhos estão sempre flexionados, o tronco está em constante movimento e há uma ligação muito forte entre o som do tambor e a energia do corpo. Para os bailarinos, acostumados a outras linguagens, esta fisicalidade exigiu uma grande adaptação.

A minha solução foi introduzir exercícios de sensibilização corporal e consciência do peso, inspirados nas ideias de Laban e de Louppe, mas também na própria prática tradicional cubana. Trabalhámos o contacto com o chão, as quedas, a respiração e a transferência de peso. Repetimos as frases coreográficas várias vezes até que o corpo

começasse a compreender o movimento por dentro. A colaboração com a bailarina e investigadora Francesca Negro foi essencial neste processo, pois ajudou-me a garantir rigor técnico e coerência entre a tradição e a contemporaneidade. Aos poucos, vi os bailarinos incorporarem a energia destas danças. Já não imitavam, sentiam. E esse foi um dos momentos em que percebi que a transmissão tinha realmente acontecido.

4.4.3 Desafios metodológicos e criativos

Como esta criação está inserida na metodologia da prática artística como investigação, enfrentei também o desafio de equilibrar a liberdade criativa com o rigor académico. Foi um exercício constante de estar dentro e fora do processo ao mesmo tempo: criar, observar, analisar e documentar.

Durante as improvisações, por exemplo, surgiam momentos de grande inspiração, mas também de dispersão. Nem sempre era fácil manter o foco e garantir que o material emergente se conectava ao conceito de Patakín. A solução foi integrar momentos de reflexão no final de cada sessão. Conversávamos sobre o que tinha acontecido, o que cada um tinha sentido, e de que forma isso se relacionava com o universo simbólico das orishás.

Estas conversas tornaram-se parte fundamental do processo. Ajudaram-me a compreender melhor o que estava a ser criado e permitiram aos bailarinos desenvolver uma consciência crítica sobre o seu próprio trabalho. O diário de bordo e os registos audiovisuais também foram ferramentas preciosas, ajudando-me a refletir sobre o percurso e a legitimar o processo como investigação.

4.4.4 Desafios logísticos e institucionais

No plano institucional, os desafios foram sobretudo de ordem prática. Conciliar os horários dos bailarinos e lidar com recursos limitados exigiu muita organização. Houve momentos em que pensei que não conseguiríamos manter o ritmo de trabalho necessário, porque além do Patakín a Academia onde ensaiamos tinha os seus próprios eventos e espetáculos, então tive que me ir adaptando e inserir os ensaios dentro das possíveis aulas que se enquadravam com a peça.

A solução passou por adotar uma estrutura de ensaios flexível e colaborativa. Fiz questão de envolver todos nas decisões e de criar um ambiente de compromisso partilhado. A Academia Sulydance foi um pilar essencial, abrindo as suas portas e permitindo que o processo pudesse acontecer com continuidade e conforto.

Por outro lado, o apoio da Câmara Municipal de Cascais, que cedeu o Auditório Carlos Avilez para a apresentação da obra, deu-me uma enorme motivação e um sentimento de

reconhecimento. Senti que o trabalho estava a ganhar uma dimensão profissional e institucional que dignificava todo o esforço do percurso.

4.4.5 Desafios pessoais e emocionais

Do ponto de vista pessoal, este projeto representou talvez o maior desafio da minha vida. Ser mãe, esposa, professora e ao mesmo tempo mestrande e criadora exigiu de mim uma grande capacidade de gestão emocional e de tempo. Houve dias em que o cansaço parecia maior do que a força. Mas também houve momentos de pura alegria, em que percebia o sentido profundo de tudo isto: honrar as minhas raízes e partilhar com o público português um pedaço da minha cultura.

Em vários momentos, senti o peso simbólico de representar a cultura afro-cubana num país estrangeiro. Havia em mim o medo de não ser compreendida, ou de ser interpretada de forma superficial. Esse medo tornou-se combustível. Esforcei-me por criar com respeito, com amor e com consciência. O apoio do meu marido e da minha filha foi fundamental, foram eles que me deram o equilíbrio emocional e a coragem para continuar.

A escrita do diário de bordo e os momentos de introspeção ajudaram-me a transformar as dificuldades em matéria criativa. Descobri que o cansaço e a vulnerabilidade também podem ser motores de criação, quando acolhidos com honestidade.

4.4.6 Desafios de integração estética e conceptual

Finalmente, um dos maiores desafios artísticos foi o de unir tradição e contemporaneidade sem desvirtuar nenhuma das duas. Não queria cair na armadilha da mera representação religiosa, mas também não me queria afastar do respeito que devo às orishás e à cultura que me formou.

A solução foi encontrar um ponto de equilíbrio entre o sagrado e o artístico. Cada gesto e cada escolha cénica foram feitos com consciência, procurando traduzir a simbologia das orishás através de uma linguagem coreográfica contemporânea. O processo foi guiado por um princípio de escuta e de respeito: escuta do corpo, da memória e das tradições que me habitam.

Em retrospectiva, percebo que todos os desafios se transformaram em oportunidades de crescimento. As dificuldades culturais tornaram-se momentos de aprendizagem intercultural; as limitações técnicas ensinaram-me a ser mais paciente e precisa; os obstáculos institucionais obrigaram-me a ser criativa e resiliente; e os desafios pessoais fizeram-me crescer como mulher e como artista.

Patakín ensinou-me que a criação é um ato de fé e de entrega. Cada queda, cada dúvida, cada conquista fez parte de um mesmo movimento: o de transformar o peso, físico, simbólico e emocional em dança.

Colaborações profissionais:

Francesca Negro (bailarina e investigadora)

Oswaldo Pegudo (Músico Percussionista)

4.5 Apresentação Pública da Peça Patakín: Processo, Receção e Análise

Figura 35

Cartaz da obra Patakín.



Nota. Produzido por Marcia Patrícia 2026

Título: Patakín

Coreografia: Suly Barrera

Interpretação: Bailarinos da Companhia Sulydance e da Academia Sulydance

Desenho de figurinos: Suly Barrera

Desenho de Cenografia: Suly Barrera

Fotografia e vídeo: David Borges

Cartaz: Márcia Estevão

Produção: Bruno Fernandes

Apoio: Câmara Municipal de Cascais, Francesca Negro e Cecília de Lima

Estreia: 19/4/2026

Trailer para divulgação: <https://www.youtube.com/shorts/fxBP8aaffsQ>

A apresentação pública de Patakín constituiu um momento particularmente significativo dentro deste processo de investigação-criação, não apenas por representar a materialização cênica de um percurso desenvolvido ao longo do mestrado, mas também porque permitiu observar de forma concreta o encontro entre intenção artística, recepção do público e comportamento da obra em palco. Até então, grande parte do trabalho tinha acontecido no espaço protegido do estúdio, entre experimentações, dúvidas, reformulações e descobertas. A apresentação pública trouxe uma outra dimensão: a da partilha. Foi o momento em que a peça deixou de existir apenas como objeto de investigação pessoal para se tornar experiência coletiva.

A estrutura da obra foi construída a partir de uma lógica de atravessamento entre tradição e contemporaneidade. Interessava-me criar uma peça que não reproduzisse literalmente os códigos ritualísticos das danças afro-cubanas, mas que preservasse a sua força simbólica, energética e corporal, abrindo simultaneamente espaço para uma linguagem coreográfica contemporânea. A dramaturgia organizou-se a partir das características dos orishás, particularmente Yemayá e Oshún, utilizando as suas qualidades corporais, emocionais e simbólicas como motores de composição. O trabalho desenvolveu-se através de contrastes entre densidade e leveza, contenção e expansão, coletivo e individual, presença sonora e silêncio. A peça procurava construir um percurso sensorial onde o público pudesse ser conduzido não apenas pela narrativa visual, mas também pela experiência atmosférica criada em cena.

Um dos aspetos que revelou maior impacto na apresentação foi, sem dúvida, a presença da música ao vivo. A relação estabelecida entre o músico e os bailarinos criou um estado de escuta mútua que dificilmente teria sido alcançado com música gravada. Existia uma energia orgânica que atravessava a cena e que permitia aos intérpretes responder em tempo real aos ritmos, às pausas e às intensidades produzidas pelos tambores. A música deixou de funcionar apenas como acompanhamento para se tornar presença dramática ativa. Em muitos momentos, sentia-se que o ritmo não vinha de fora do corpo, mas surgia de dentro dele. Essa relação trouxe à peça uma dimensão íntima e simultaneamente ritualística, aproximando o público de uma experiência mais sensorial e menos ilustrativa.

Também os silêncios tiveram um papel determinante. Durante o processo de criação, percebi que havia uma tendência inicial para preencher constantemente o espaço sonoro e coreográfico, talvez por receio do vazio. No entanto, foi precisamente nos momentos de suspensão e silêncio que se criou uma das ligações mais fortes com o público. O silêncio permitiu escutar a respiração dos bailarinos, o peso dos corpos no chão, os pequenos deslocamentos, os olhares. Criou-se uma tensão sensível que fazia com que o espectador

permanecesse atento ao detalhe. Esses momentos funcionaram quase como espaços de escuta coletiva, onde a ausência de som amplificava a presença do corpo e da energia em cena.

A iluminação revelou-se igualmente fundamental na construção da atmosfera da obra. Mais do que iluminar a ação, a luz ajudou a desenhar estados emocionais e espaciais, criando zonas de intimidade, suspensão e expansão. Em determinados momentos, a luz funcionava quase como extensão da própria corporalidade dos intérpretes, contribuindo para a construção imagética associada às águas, ao ritual e à ideia de travessia espiritual presente em Patakín. A articulação entre sombra e visibilidade permitiu também reforçar a ideia de passagem entre mundos, entre o visível e o invisível, algo que atravessa profundamente a cosmologia afro-cubana e que esteve sempre presente como referência conceptual no processo criativo.

Apesar da receção muito positiva, a apresentação também revelou limitações importantes. A principal relacionou-se com as dimensões do palco. Em cenas onde havia maior número de intérpretes em simultâneo, o espaço tornou-se reduzido para a amplitude de deslocamentos e para a qualidade expansiva que alguns momentos coreográficos exigiam. Certas dinâmicas coletivas perderam clareza devido à proximidade excessiva entre os corpos, condicionando a respiração espacial da peça. Essa limitação fez-me refletir sobre a importância da adaptação coreográfica ao contexto específico de apresentação e sobre como a relação entre composição e espaço cénico altera profundamente a perceção do movimento.

Outro desafio significativo esteve relacionado com o processo de adaptação dos bailarinos portugueses às qualidades corporais e rítmicas associadas aos orishás. Ao longo do processo tornou-se evidente que não se tratava apenas de aprender movimentos, mas de transformar modos de escuta corporal profundamente enraizados. As dificuldades surgiam sobretudo na relação com o peso, com a transferência de energia para o chão e com a complexidade rítmica dos toques afro-cubanos. No entanto, foi precisamente nesse desafio que surgiu uma das maiores descobertas deste processo: perceber que é possível criar uma obra inspirada na cultura afro-cubana com jovens portugueses sem cair numa reprodução superficial ou estereotipada. A peça não procurava transformar estes corpos em corpos cubanos, mas criar um espaço de encontro onde outras corporalidades pudessem dialogar com esta tradição a partir da sua própria experiência. E foi nesse lugar intermédio que Patakín encontrou a sua identidade.

Neste contexto, a participação da intérprete convidada Francesca Negro teve um papel particularmente importante. O seu conhecimento profundo sobre a cultura e sobre as qualidades energéticas destas danças trouxe ao processo uma dimensão de autenticidade

corporal e sensível que foi fundamental tanto para os intérpretes como para a própria construção da obra. Francesca representou a orishá Oshún na sua versão mais tradicional, funcionando como uma espécie de ponte entre a matriz ritualística destas práticas e a linguagem contemporânea desenvolvida na peça. A sua presença permitiu aos bailarinos aproximarem-se não apenas da forma dos movimentos, mas da intenção, da energia e da qualidade interna associadas a esta corporalidade. Ao mesmo tempo, para o público, a sua interpretação tornou mais perceptível a essência original destas danças, criando um contraste importante entre tradição e reinvenção contemporânea. A sua presença em cena ajudou a ancorar simbolicamente a obra nas suas raízes culturais e espirituais, reforçando a profundidade do diálogo entre herança e criação presente em Patakín.

A relação entre intenção e resultado revelou-se, nesse sentido, particularmente consistente. Desde o início, o meu objetivo não era reconstruir o ritual em palco, mas criar uma nova linguagem a partir das características simbólicas, energéticas e corporais dos orishás. Pretendia preservar o respeito pela tradição enquanto desenvolvia uma abordagem contemporânea capaz de dialogar com outros contextos culturais e artísticos. Após a apresentação, senti que esse objetivo foi alcançado. O público conseguiu reconhecer a presença da espiritualidade e da matriz afro-cubana, mas também identificar uma proposta estética própria, situada entre memória, criação e transformação.

Um elemento importante para essa aproximação do público ao universo da peça foi a criação de uma revista de cerca de trinta páginas entregue individualmente aos espectadores antes da apresentação. A decisão de desenvolver este objeto surgiu da consciência de que a cultura afro-cubana, os orishás e os próprios patakins permanecem relativamente desconhecidos para grande parte do público português. A revista funcionou como uma ponte pedagógica e sensível entre a obra e os espetadores, oferecendo contexto histórico, referências simbólicas, explicações sobre os orishás e reflexões sobre o processo criativo. Mais do que um programa de sala, tornou-se uma extensão da própria investigação, permitindo que o público chegasse à peça com outras ferramentas de leitura e compreensão. Considero que este gesto teve um impacto significativo na forma como a obra foi recebida, promovendo uma experiência mais informada, próxima e imersiva.

No final da apresentação, propus ainda um exercício de participação ao público: pedi que cada pessoa criasse um acróstico a partir da palavra Patakín, utilizando palavras, sensações ou ideias que tivessem emergido durante a experiência da peça. Este momento revelou-se particularmente emocionante, porque permitiu perceber de forma muito concreta aquilo que tinha permanecido nos espetadores após o espetáculo. Surgiram palavras ligadas à ancestralidade, força, espiritualidade, energia, maternidade, mar, ritual, memória e transformação. Para mim, este exercício funcionou não apenas como uma estratégia de

mediação com o público, mas também como uma forma sensível de recolher ecos da receção da obra. Mais do que respostas racionais ou análises formais, interessava-me perceber quais tinham sido as impressões afetivas e simbólicas deixadas pela peça. De certa forma, esses acrósticos tornaram-se pequenas extensões poéticas de Patakín, revelando que o espetáculo continuava a existir na memória e na linguagem de quem o experienciou.

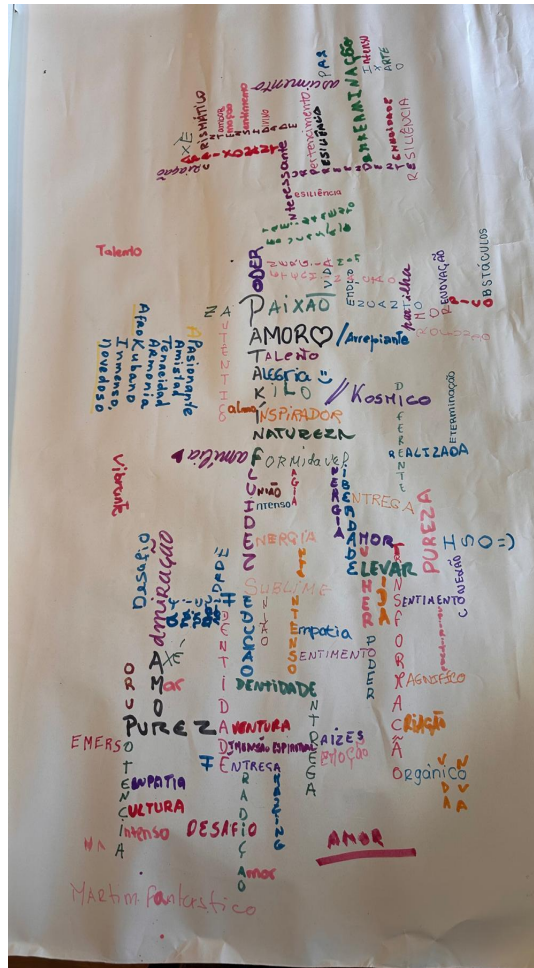
Existe ainda uma dimensão profundamente pessoal que atravessou este processo e que acabou por transformar também a forma como vivi a criação de Patakín. Durante o desenvolvimento da obra, descobri que estava grávida naturalmente, depois de um percurso extremamente difícil e emocionalmente exigente de cinco anos de tratamentos de inseminação in vitro até conseguir ter a minha primeira filha. Esta gravidez inesperada surgiu precisamente num momento em que eu me encontrava profundamente reconectada às minhas raízes culturais, espirituais e ancestrais através da criação da peça. Para mim, tornou-se impossível não interpretar este acontecimento como um alinhamento energético. Senti que o processo de mergulho nas minhas origens, na espiritualidade afro-cubana e na memória ancestral abriu em mim um espaço de reconexão profunda, quase como se o corpo e o espírito tivessem finalmente encontrado um estado de harmonia e disponibilidade. Essa experiência atravessou inevitavelmente a criação, tornando-a ainda mais íntima, emocional e simbólica.

Do ponto de vista da investigação, Patakín permitiu demonstrar que as danças afro-cubanas podem constituir não apenas objeto de preservação patrimonial, mas também matéria viva para processos de criação contemporânea. A obra evidenciou que é possível estabelecer pontes entre tradição e contemporaneidade sem apagar a complexidade histórica e espiritual destas práticas. Ao mesmo tempo, o processo revelou a importância do peso, da musicalidade e da improvisação enquanto ferramentas de mediação entre diferentes corpos e culturas.

As implicações futuras desta criação abrem várias possibilidades de continuidade. Por um lado, desperta em mim o desejo de aprofundar ainda mais a investigação sobre processos de tradução corporal entre culturas distintas e sobre a adaptação de práticas afro-diaspóricas ao contexto da criação contemporânea europeia. Por outro, reforça a necessidade de continuar a criar espaços de visibilidade para a cultura afro-cubana em Portugal, não apenas enquanto património folclórico, mas como campo contemporâneo de pensamento, criação e produção artística. Patakín tornou-se, assim, mais do que uma obra coreográfica: tornou-se um lugar de encontro entre memória, espiritualidade, identidade e transformação.

Figura 36

Acróstico feito pelo público



Nota. Criado no dia 19/4/2026

Conclusão

A realização deste projeto permitiu-me compreender que a criação coreográfica pode constituir muito mais do que a construção de um objeto artístico. Ao longo deste processo, percebi que criar foi também investigar, questionar, revisitar memórias e confrontar-me com a minha própria identidade cultural e corporal. Patakín nasceu inicialmente como uma vontade de aproximar as danças afro-cubanas da criação contemporânea, mas acabou por se transformar num percurso profundamente pessoal, artístico e espiritual, onde tradição, experiência e criação se cruzaram constantemente.

A investigação demonstrou que as danças afro-cubanas possuem um enorme potencial enquanto matéria para processos contemporâneos de composição coreográfica. Longe de serem entendidas apenas como património folclórico ou ritualístico, revelaram-se linguagens vivas, capazes de dialogar com outros corpos, outras estéticas e outros contextos culturais sem perder a sua densidade simbólica. Ao longo do processo, tornou-se evidente que não só me interessava reproduzir o ritual nem reconstruir fielmente formas tradicionais, mas antes compreender de que maneira determinados princípios energéticos, corporais e simbólicos poderiam gerar novas possibilidades de criação.

O conceito de peso revelou-se central em toda a construção de Patakín. Inicialmente pensado como uma qualidade física do movimento, foi-se tornando progressivamente um princípio dramático, emocional e simbólico. O peso das águas, da ancestralidade, da memória e da espiritualidade atravessou não apenas os corpos em cena, mas também a minha própria forma de pensar a criação. Compreendi que o peso não limita o movimento; pelo contrário, organiza-o, sustenta-o e dá-lhe profundidade. A relação com o chão, com a gravidade e com a queda tornou-se uma forma de escuta do corpo e de aproximação às qualidades presentes nas danças afro-cubanas.

Uma das descobertas mais relevantes deste processo foi perceber as inúmeras semelhanças existentes entre as danças afro-cubanas e a dança contemporânea, sobretudo ao nível da relação com o peso, com o chão, com a respiração e com a organicidade do movimento. Embora pertençam a contextos históricos, culturais e estéticos diferentes, ambas partilham uma forte ligação à expressividade do corpo, à utilização da coluna como eixo mobilizador do movimento e à importância da energia interna na construção da ação corporal. Ao longo da investigação, compreendi que muitos princípios presentes nas danças afro-cubanas, como a dissociação corporal, a relação entre impulso e suspensão, a fluidez entre tensão e relaxamento, ou a ligação entre movimento e intenção, encontram também ressonância em práticas contemporâneas de criação e improvisação.

Esta aproximação tornou-se particularmente evidente durante o trabalho com os intérpretes, quando determinadas qualidades corporais associadas às danças afro-cubanas passaram a ser exploradas não como reprodução estilística, mas como ferramentas de composição contemporânea. A improvisação, a escuta do corpo, o trabalho energético e a relação sensorial com o espaço permitiram criar pontes naturais entre estas linguagens. Percebi, assim, que a dança contemporânea oferece um espaço fértil para o diálogo com tradições corporais afro-diaspóricas, precisamente por valorizar corpos plurais, processos híbridos e formas de criação abertas à transformação.

Mais do que procurar diferenças rígidas entre estas práticas, este projeto levou-me a reconhecer os lugares de encontro possíveis entre elas. Essa percepção reforçou em mim a ideia de que as danças afro-cubanas não pertencem apenas ao passado ou ao contexto ritual, mas que possuem uma contemporaneidade própria, capaz de dialogar plenamente com os discursos coreográficos atuais. Nesse sentido, Patakín tornou-se também uma tentativa de aproximar estas linguagens, mostrando que tradição e contemporaneidade podem coexistir no mesmo corpo, no mesmo espaço e no mesmo gesto criativo.

Os métodos de criação utilizados, particularmente a improvisação, os scores coreográficos e a transmissão de frases de movimento, permitiram desenvolver um processo mais aberto, colaborativo e sensível às singularidades de cada intérprete. Percebi que a criação não acontece apenas a partir de decisões racionais ou formais, mas também através da escuta, da disponibilidade corporal e da confiança no inesperado. Muitas das imagens, movimentos e relações mais significativas da obra surgiram precisamente nos momentos em que o controlo dava lugar à experiência.

Um dos aspetos mais marcantes deste percurso foi o trabalho desenvolvido com bailarinos portugueses a partir de referências afro-cubanas. Este processo fez-me refletir profundamente sobre questões de identidade, apropriação, transmissão e tradução cultural. Compreendi que o objetivo não poderia ser transformar estes corpos em corpos cubanos, mas criar condições para que dialogassem com esta matriz cultural a partir da sua própria experiência. Foi precisamente nesse espaço intermédio, entre diferença e encontro, que Patakín encontrou a sua identidade mais honesta.

Enquanto mulher cubana, bailarina, professora e praticante desta espiritualidade, este trabalho obrigou-me também a assumir uma responsabilidade ética e afetiva perante os conteúdos que estava a trabalhar. Criar a partir dos orishás exigiu respeito, consciência histórica e cuidado constante para não transformar elementos sagrados em mera estética. Esse equilíbrio entre criação artística e responsabilidade cultural foi, sem dúvida, um dos maiores desafios de todo o processo, mas também uma das suas aprendizagens mais importantes.

Entre as principais descobertas e conquistas deste processo, destaco a compreensão de que tradição e contemporaneidade não precisam existir em oposição. Pelo contrário, podem alimentar-se mutuamente quando existe consciência crítica, respeito cultural e abertura à transformação. Descobri também novas formas de trabalhar a improvisação e os scores como ferramentas de composição, aprofundando a relação entre corpo, imaginário e dramaturgia. A nível artístico, considero uma conquista importante ter conseguido construir uma obra que preserva referências afro-cubanas sem perder uma linguagem contemporânea própria. A nível pessoal, este processo fortaleceu a minha confiança enquanto criadora e permitiu-me reconhecer o valor das minhas raízes culturais como fonte legítima de investigação e criação artística.

O diálogo entre tradição e criação revelou-se, assim, um dos eixos fundamentais desta investigação. Ao longo do percurso, compreendi que criar a partir da tradição não significa cristalizá-la, mas permitir que ela continue viva, em movimento e em transformação. A tradição deixou de surgir para mim como algo fixo ou fechado no passado, passando a ser entendida como um território dinâmico, capaz de gerar novas leituras, novas corporalidades e novos significados. Nesse sentido, Patakín tornou-se um espaço de negociação constante entre memória e contemporaneidade, entre herança e invenção, entre preservação e reinvenção.

A apresentação pública da obra confirmou-me igualmente a importância da mediação e do contexto na receção artística. A resposta do público demonstrou que, mesmo quando determinadas referências culturais não são imediatamente conhecidas, é possível criar pontes de compreensão através da sensibilidade, da corporeidade e da partilha. Os acrósticos realizados no final da apresentação mostraram-me que a obra conseguiu deixar marcas emocionais e simbólicas nos espectadores, algo que considero um dos aspetos mais significativos deste percurso.

Existe ainda uma dimensão profundamente pessoal que atravessa inevitavelmente esta conclusão. Durante o desenvolvimento deste projeto, vivi simultaneamente um processo de reconexão com as minhas raízes culturais, espirituais e ancestrais, enquanto experienciava transformações importantes na minha vida pessoal. Hoje percebo que Patakín não foi apenas uma obra coreográfica: foi também um espaço de reencontro comigo mesma. A criação tornou-se uma forma de escutar o meu corpo, a minha memória e a minha história.

Considero igualmente que este projeto teve uma relevância profunda no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, porque me permitiu integrar investigação teórica, prática artística e reflexão crítica num mesmo processo. Ao longo deste

percurso, desenvolvi ferramentas de análise, composição e direção artística que contribuíram significativamente para o meu crescimento acadêmico e profissional. Mais do que concluir um ciclo de estudos, sinto que este mestrado me ajudou a consolidar uma voz artística mais consciente, mais madura e mais próxima daquilo que procuro enquanto coreógrafa.

Na minha trajetória pessoal e profissional, Patakín representa um ponto de viragem. Este projeto permitiu-me reconhecer que a minha identidade cultural não é algo que precise ser separado da minha criação artística, mas precisamente aquilo que lhe dá singularidade e profundidade. Hoje sinto-me mais preparada para continuar a desenvolver projetos que estabeleçam pontes entre culturas, linguagens e experiências corporais distintas, mantendo sempre o compromisso com a autenticidade, o respeito e a pesquisa.

Concluo, assim, que este projeto não encerra uma investigação, mas abre novos caminhos. Patakín permitiu-me compreender que as danças afro-cubanas continuam a possuir uma enorme força de transformação artística, cultural e humana. Mais do que preservar tradições, interessa-me continuar a criar a partir delas, permitindo que permaneçam vivas, em movimento e em diálogo com o presente.

Acima de tudo, este processo ensinou-me que criar é um ato de coragem, de escuta e de entrega. E talvez seja precisamente aí que reside o verdadeiro sentido desta investigação: perceber que o corpo, quando carrega memória, identidade e verdade, pode tornar-se também um lugar de conhecimento.

Bibliografia

- Alvin Ailey American Dance Theater. (n.d.). *Ailey [Video]*. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=UCsv5QIFo2Q>
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Brut América. (2021, July 28). *The life of Alvin Ailey [Video]*. YouTube.
https://youtu.be/Uj_qoMzTgpY
- Burrows, J. (2010). *A choreographer's handbook*. Routledge.
- Crêspo, F. (2020). A força da gravidade e a origem do movimento. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, (38), 81–99.
<https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.81-99>
- Cubarte. (2016, October). Patakines. *Cubarte: Portal de la cultura cubana*.
<https://cubarte.cult.cu/periodico-cubarte/patakines/>
- Fazenda, M. J. (1996). O corpo naturalizado. In M. Vale de Almeida (Org.), *Corpo presente: Treze reflexões antropológicas sobre o corpo* (pp. 141–153). Celta Editora.
- Foster, S. L. (2011). *Choreographing empathy: Kinesthesia in performance*. Routledge.
- Laban, R. (1988). *The mastery of movement*. Macdonald & Evans.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Lizt Alfonso. (2008, November 24). *VIDA (Video Clip Oficial) - Lizt Alfonso Dance Cuba* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6EyANgApCWM>
- Loupe, L. (2003). *Poética da dança contemporânea*. Civilização Brasileira.
- Millard, O. (2016). What's the score? Using scores in dance improvisation. *Ausdance | Dance Advocacy*.
<https://ausdance.org.au/articles/details/whats-the-score-using-scores-in-dance-improvisation>

- Negro, F. (2017). *Do ritual ao palco: O processo de transcrição, ensino e encenação das danças folclóricas afro-cubanas* (Dissertação de mestrado). Universidade de Lisboa.
- Rivero Glean, M. (2011). *Deidades cubanas de origen africano*. Ediciones Abril.
- Smith-Autard, J. M. (1976). *Dance composition: A practical guide to creative success in dance making*. A & C Black.
- Tércio, D. (2014). Corpo em queda. *Sinais de Cena*, 22, 87–91.
<https://doi.org/10.51427/cet.sdc.2014.0031>
- Xarez, L. (2012). *Treino em dança: Questões pouco frequentes*. Faculdade de Motricidade Humana.

Glossário

Babalawo: Sacerdote da religião tradicional yorubá, especialmente ligado ao sistema religioso conhecido como Ifá.

Cha-chá Lokafú: Passo de dança afro-cubano utilizado por todos os orishás. A sua execução varia conforme o elemento que cada orishá representa e a movimentação do torso associada às suas características.

Chikini: Passo da orishá Yemayá que marca uma mudança musical.

Elegguá: Orishá da religião yorubá. É o senhor dos caminhos, das encruzilhadas e das escolhas, mensageiro entre o mundo humano e o mundo dos orishás. Nada começa sem Elegguá e nenhum ritual acontece sem que seja saudado primeiro.

Ifá: Ifá é um sistema religioso e filosófico de adivinhação originário do povo iorubá, na África Ocidental. Refere-se tanto ao conhecimento sagrado quanto ao método de adivinhação. Está diretamente ligado ao orixá Orunmilá, que é o guardião da sabedoria e do destino. Ifá baseia-se em um conjunto vasto de ensinamentos organizados em odù (signos). O sacerdote (babalawô) interpreta esses signos usando instrumentos rituais (como correntes ou sementes).

Íreme: Um íreme é uma figura sagrada das tradições religiosas de origem africana, especialmente associada à sociedade Abakuá. O íreme é considerado a manifestação de um espírito ancestral ou força sagrada. Aparece coberto com um traje completo e máscara, ocultando totalmente a identidade da pessoa que o incorpora. Participa em cerimônias religiosas, danças e rituais iniciáticos. Na prática, quem veste o traje de íreme deixa de ser visto como uma pessoa comum, passa a ser entendido como a própria entidade espiritual em ação.

Odú: Matriz espiritual e narrativa que representa um caminho de destino e um sistema de conhecimento que orienta a vida humana.

Ogsoobbo: Aviso que surge na consulta de Ifá para sinalizar dificuldades iminentes ou em curso, bem como bloqueios no caminho (destino).

Okpele: Instrumento sagrado de adivinhação do sistema de Ifá, utilizado pelos babalawos para consultar Orúnmilà, o orixá da sabedoria e do destino.

Omolodde: Passo associado à orishá Yemayá, caracterizado por um movimento em meia-lua realizado alternadamente com cada pé.

Orishá: Divindade da tradição yorubá, ligada às forças da natureza, aos princípios da vida e aos aspetos do comportamento humano.

Orula (Orúnmilà): Orixá maior da tradição yorubá, associado à sabedoria, ao destino e ao conhecimento do futuro. É a divindade do oráculo de Ifá.

Oshún: Orishá feminina da tradição yorubá, ligada ao amor, à fertilidade, à beleza, às águas doces e à prosperidade.

Palo Congo ou Palo Mayombe: É uma tradição espiritual afro-cubana com raízes nos povos bantu da África Central, especialmente da região do antigo Reino do Congo. Trata-se de um sistema religioso e ritualístico que chegou a Cuba através das pessoas escravizadas trazidas dessa região, preservando elementos centrais das suas cosmologias, práticas mágicas e relação com os ancestrais.

Ao contrário de outras tradições afro-cubanas como a Santería, que se organiza em torno dos orishás, o Palo Congo centra-se sobretudo na relação com os espíritos dos mortos e nas forças da natureza.

Patakín: Narrativa sagrada tradicional das religiões de origem yorubá, especialmente presente na Santería cubana e no sistema de Ifá.

Yakotá: Passo básico de deslocação e marcação rítmica, profundamente ligado à relação com o chão e ao peso do corpo.

Yemayá: Orishá feminina da tradição yorubá, conhecida como a mãe dos mares e das águas salgadas.

Yorubá: Sociedade com origem na África Ocidental, sobretudo no atual sudoeste da Nigéria, Benim e Togo, onde se desenvolveu como um complexo sistema cultural, religioso e social centrado no culto aos orishás e na relação entre o mundo visível e espiritual. Entre os séculos XVI e XIX, populações yorubás foram deslocadas forçadamente para as Américas através do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas, levando consigo práticas religiosas, musicais e corporais que foram recriadas e sincretizadas em contexto de diáspora. Este processo permitiu a continuidade e transformação da herança yorubá, que permanece como matriz fundamental de religiões afro-diaspóricas como a Regla de Ocha em Cuba

Apêndices

Apêndice A: Processo criativo. Construção de Patakín

Etapas-Calendarização	Mês	Fase
Os contactos com os bailarinos durante todo o processo foram às segundas-feiras e às sextas-feiras.	Março 2025	Fase 1-Pesquisa e Planeamento -Pesquisa sobre as orishás Oshún e Yemayá: mitos, simbolismos, danças e características. -Estudo do impacto cultural dos orixás na dança e performance. -Definição do conceito coreográfico, estrutura da peça e abordagem artística. -Seleção do grupo de bailarinos (alunos) e análise do perfil dos participantes.
	Abril 2025	Introdução ao Projeto -Sessões introdutórias sobre os orishás, explorando os seus elementos (Oshún: água, feminilidade, doçura; Yemayá: profundidade, maternidade, poder). -Leitura e discussão dos mitos e patakín proposto para contextualizar os bailarinos. -Primeira fase de improvisação (2 semanas) para explorar a energia de cada orishá.
	Maio 2025	Improvisação -Improvisação focada nas características de Oshún (movimento suave e alegre) e Yemayá (ritmo forte, poder maternal). -Análise das improvisações para identificar gestos e dinâmicas específicas. -Transcrição dos gestos e movimentos interessantes para a peça final.
	Junho 2025	Fase 2- Desenvolvimento das Frases de Movimento e Técnicas Coreográficas Desenvolvimento das Frases de Movimento -Criação de frases de movimento inspiradas nas improvisações. -Desenvolvimento de sequências técnicas combinando características das orishás -Sessões para melhorar a execução das frases coreográficas, incluindo uso de espaços, níveis e direções.
	Julho 2025	Trabalho com scores interpretativos -Introdução de scores interpretativos com imagens para representar as orishás. -Exploração de gestos e imagens que reforcem o simbolismo de Oshún e Yemayá. -Combinação de improvisação com scores interpretativos.
	Agosto 2025	Férias

	Setembro-Outubro 2025	Consolidação das Técnicas e Imagens Coreográficas -Repetição das frases de movimento e scores, ajustando a técnica e precisão dos gestos. -Ensaios em grupos menores para testar a fluidez e dinâmica entre os alunos. -Análise crítica dos ensaios e feedback contínuo sobre a interpretação das orishás pelos bailarinos. -Ensaios finais das frases de movimento e imagens coreográficas. -Refinamento das técnicas e aperfeiçoamento dos movimentos, alinhando-os ao conceito artístico.
	Novembro 2025	Fase 3- Montagem Final e Apresentação Início da Montagem Final -Organização das cenas principais, incluindo improvisações, frases e imagens coreográficas. -Ensaios gerais para montar a sequência final da obra. -Ajustes no tempo, ritmo e transições entre os momentos da peça. -Ensaios intensivos visando a fluidez e coesão da obra.
	Dezembro-Janeiro 2026	Ensaios de Conjunto -Ensaios com o conjunto completo, ajustando a dinâmica de grupo. -Aperfeiçoamento da integração entre movimentos e música. (Poderão existir momentos sem música também) -Testes de iluminação, figurinos e outros aspetos técnicos. -Ajustes finais nos detalhes coreográficos e interpretação dos bailarinos.
	Fevereiro-Março 2026	Ensaios Finais -Ensaios finais com correções de técnica, expressão e imagens. -Ensaios gerais para garantir o ritmo e a fluidez da peça. -Revisão do conceito e impacto visual da obra.
	Abril 2026	Apresentação Final -Preparação final para a apresentação ao público. -Revisão de todos os aspetos técnicos (figurinos, música e iluminação). -Apresentação da obra Patakín. -Reflexão final sobre o processo criativo e análise da receção da peça.

Apêndice B: Links trabalho criativo

1-Treino documentado de proposta de início da obra PATAKIN.

<https://www.youtube.com/watch?v=52qvKEIKkx0>

2-Treino documentado de processo criativo para a obra PATAKIN.Trabalho a partir de imagens das Orishás

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

3-Treino com os colegas do MCCPP. SCORE 4 PAUTAS. Veneração, riso, encontro do rio e o mar e feminino

<https://www.youtube.com/watch?v=GGNx2q2sBsY>

4-Trabalho a partir do vídeo das alunas de MCCPP. 19/5/2025

<https://www.youtube.com/watch?v=QkY-xJx3JuU>

5-Treino baseado no choque. Dueto, trio, grupo. 26/5/2025

https://www.youtube.com/watch?v=tp8w_3ROXYw

6-Exercício do espelho.1 bailarino executa os pasos dos Orishas e o outro bailarino recria o movimento

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

7-Treino com os panos para a cena onde o rio e o mar se juntam. Primeiro com os colegas do MCCPP e depois com os meus alunos.

<https://www.youtube.com/watch?v=DHC0r86lfHw>

8-Trabalho para a cena 3 do Patakín. Solo do Riso

<https://www.youtube.com/watch?v=cHX07ksOijw>

9-Treino de yemayá tradicional para cena 2 e treino para a cena 3 solo de yemayá contemporânea

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

10-Treino para cena 2 yemayá tradicional.

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

11-Treino a partir das partes do corpo com foco nas características de Oshún para material solo Mariana com leque cena 3.

<https://www.youtube.com/watch?v=2WLaFjYKPN8>

12-Improvisação limitada como leque para material para solo Mariana com leque cena 3.

<https://www.youtube.com/watch?v=fMSz4uPir7M>

13-Treino com a Francesca Negro. Convidada especial da peça.

<https://youtu.be/D5xaaPFK8qE>

14-Treino com a primeira proposta de vestuário.

https://www.youtube.com/watch?v=JJ_amCreZ9E

15-Treino solo Oshun leque. Mariana guerreiro

https://youtu.be/_2e5UZH60O0

16-Treino do método de Victor Hugo Pontes. Cada bailarino dá um movimento a cada um dos colegas. Trabalho para o solo da Mariana, leque. Cena 3

<https://www.youtube.com/watch?v=KESFm-vpaVw>

17-Treino cena 4. Solo Joana. Local onde o rio e o mar se juntam.

<https://www.youtube.com/watch?v=d6A3bR-taBA>

18-Treino cena 3 solo Riso. Treino para cena 4. Empatia

<https://www.youtube.com/watch?v=147YHyXOZg0>

19-Treino com Osvaldo pegudo músico convidado

<https://www.youtube.com/watch?v=Y7SOYzP5AHU>

20-Treino cena 4. Local onde o rio e o mar se juntam. Estuário. Empatia

<https://www.youtube.com/watch?v=0OmLIUpPvU>

Apêndice C: Revista para o público



HISTÓRIA DO
PROJETO

O QUE SIGNIFICA PATAKÍN?

Na tradição oral afro-diaspórica, patakín refere-se a narrativas transmitidas através da palavra, do gesto e da experiência.

São histórias que explicam o mundo, a natureza humana e as relações entre o visível e o invisível. Os Patakíns trazem sempre um ensinamento.

Nesta obra, o conceito de patakín é transportado para o corpo.

A dança torna-se um meio de contar histórias sem depender apenas da linguagem verbal.

Cada intérprete é portador de memória e símbolo.

MOTIVAÇÃO PARA A CRIAÇÃO



A criação da peça Patakín nasce do desejo profundo de honrar as minhas raízes cubanas e partilhar, com um novo público, a riqueza ancestral das danças afro-cubanas. Enquanto artista cubana residente em Portugal, sinto o dever e o privilégio de ser ponte entre culturas, levando para o palco a espiritualidade, a força simbólica e a expressão corporal que habitam nestas danças tradicionais, muitas vezes desconhecidas ou mal compreendidas fora do seu contexto original. A proposta não é simplesmente replicar os movimentos que já existem e que fazem parte da tradição, se não recriá-los de forma a torná-los relevantes para os tempos atuais. Patakín, palavra de origem yorubá que significa "história sagrada" ou "conto mítico" é mais do que uma criação coreográfica: é uma oferenda. A peça mergulha no universo dos orishás, nos rituais e nas histórias que viajam desde África até ao Caribe, reinventando-se em Cuba através da resistência, da fé e da celebração.

Ao trazer estas danças para Portugal, proponho um reencontro com as raízes comuns das nossas culturas, marcadas pela diáspora africana e pela fusão de identidades.

Num momento em que o mundo busca novas formas de reconexão, Patakín propõe uma escuta atenta ao corpo como arquivo vivo da história e da memória. Através da dança, convido o público português a entrar num espaço sagrado onde o movimento conta mitos, convoca ancestrais e revela sabedorias que atravessaram o tempo e o oceano.

Ao criar Patakín, não só partilho um pedaço de Cuba, mas também convido Portugal a dançar connosco num diálogo corporal entre passado e presente, entre o que fomos e o que podemos ser.

Suly Barrera

Embora existam estudos e obras coreográficas que abordam a transposição das danças afro-cubanas do ritual para o palco, o projeto Patakín propõe um passo além: a recriação da tradição como ponto de partida para a criação de uma nova linguagem corporal. Esta proposta não visa apenas preservar o que já existe, mas transformá-lo reinterpretando os gestos, símbolos e dinâmicas das danças afro-cubanas para gerar novos movimentos, novas narrativas e uma estética contemporânea profundamente enraizada na ancestralidade.



RELEVÂNCIA DO PROJETO PATAKÍN

A segunda grande contribuição do projeto está na própria conceção e apresentação de uma obra coreográfica com este tema em Portugal. Patakín representa um gesto pioneiro ao levar ao palco português uma criação autoral que dialoga com os orishás com os patakíns e com a simbologia afro-cubana, contribuindo assim para o reconhecimento e valorização desta herança num contexto cultural diferente. Esta transversalidade entre tradição, criação e interculturalidade confere ao projeto uma relevância artística, pedagógica e política, afirmando a dança como meio de resinificação, convívio e transformação.

ORISHÁS

Orishá	Simbolismo	Elemento	Cor
Oshún	Amor, fertilidade, beleza	Rio	Dourado
Yemayá	Maternidade, proteção	Mar	Azul



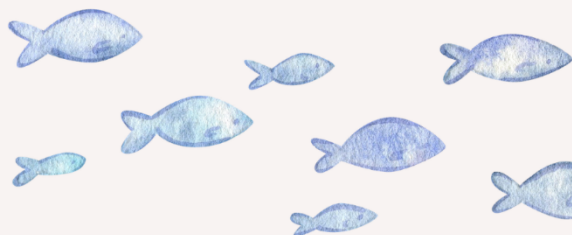
PALAVRAS PARA SENTIR

- Resistência
- Corpo
- Fusão
- Ancestralidade
- Transformação
- Empatia



VIAGEM DA PEÇA

1. Veneração
2. Tradição
3. Solos visão contemporânea
4. Encontro das águas



01 IMPROVISACÃO

A improvisação foi utilizada como ferramenta para explorar as memórias corporais dos intérpretes, permitindo a emergência de movimentos autênticos e significativos. Segundo Blom e Chaplin (1982), a improvisação favorece a espontaneidade e a descoberta de novas possibilidades de movimento. No contexto de Patakín, os bailarinos foram incentivados a interagir com objetos simbólicos dos orixás, como saias e leques, explorando as suas potencialidades expressivas.

02 TRANSMISSÃO DE FRASES COREOGRÁFICAS

A passagem de frases de movimento, foi uma forma de poder treinar a técnica com os bailarinos, estas danças são muito ligadas aos tambores e cada orishá obedece a passos e a toques (ritmos identificativos de cada um dos orishás) importante que os bailarinos dominem a técnica original de estas danças pois segundo Xarez (2012) "Quanto mais fiel, ou seja, quanto menor for a diferença entre o padrão estipulado e a execução dessa habilidade maior será o domínio da técnica, mais técnica terá um determinado bailarino" (p.126)

03 SCORES INTERPRETATIVOS

A utilização de scores interpretativos permitiu a estruturação de improvisações guiadas, promovendo a colaboração e a criatividade coletiva. Conforme Burrows (2010), os scores podem ser descritivos ou interpretativos, sendo esta última abordagem adotada em Patakín para estimular a liberdade expressiva dos intérpretes.

PRÁTICA COMO INVESTIGAÇÃO (PRACTICE AS RESEARCH)

- O CORPO COMO LUGAR DE PENSAMENTO E CRIAÇÃO
- CONHECIMENTO EMERGENTE DA PRÁTICA ARTÍSTICA
- REGISTO REFLEXIVO: VÍDEOS, DIÁRIO DE BORDO, ENTREVISTAS

Practice as Research (PaR) é uma abordagem metodológica em que a prática artística é usada como forma de investigação. Em vez de separar teoria e prática, o PaR considera que o próprio ato de criar, seja na dança, teatro, música, performance, entre outros gera conhecimento e contribui para o pensamento crítico e académico.

Nesta abordagem, o processo criativo é simultaneamente objeto e método de pesquisa. O artista-investigador utiliza a prática para explorar questões, testar hipóteses, gerar reflexão e produzir resultados que podem ser apresentados tanto em forma artística (como uma performance, coreografia ou ensaio) quanto escrita (como um relatório, diário de bordo ou tese).

O PaR valoriza:

- A experiência do corpo e da ação como fonte de saber
- A subjetividade do artista como parte do conhecimento
- A articulação entre fazer, refletir e comunicar.

CRONOGRAMA



FASE 1

Reparação e Introdução ao Conceito

- Pesquisa sobre Oshún e Yemayá.
- Contextualização para os bailarinos.
- Improvisações iniciais baseadas nas orishás.

FASE 2

Desenvolvimento Coreográfico

- Criação de frases de movimento.
- Introdução dos scores interpretativos.
- Ensaios técnicos e artísticos.
- Consolidação das imagens coreográficas.

FASE 3

Montagem e Apresentação Final

- Montagem da obra e ensaios gerais.
- Ensaios com figurinos, luz e música.
- Apresentação pública em abril de 2026.
- Reflexão final sobre o processo.



VÍDEOS DO PROCESSO

PROCESSO CRIATIVO

Trabalho com as alunas do
Mestrado em Criação
Coreográfica da ESD



SCAN ME

Trabalho a partir de vídeo



SCAN ME





VÍDEOS DO PROCESSO

PROCESSO CRIATIVO

Trabalho com a pauta do choque



SCAN ME

Exercício do espelho



SCAN ME



EXPERIÊNCIA DO PÚBLICO

Patakín convida o público a sentir sem a necessidade de compreender tudo racionalmente

Durante o espetáculo:

- Observe os silêncios
- Repare nas respirações
- Perceba o peso e a leveza dos corpos
- Permita-se sentir

Cada pessoa viverá a obra de forma única.



UNIVERSO SONORO

O universo sonoro foi concebido para envolver o público numa atmosfera sensorial. Ritmos, texturas e silêncios criam um ambiente que sustenta a presença física dos intérpretes.

O som não acompanha apenas a cena. Ele participa na construção da experiência.

LUZ, FIGURINO E ESPAÇO

A componente visual da obra procura criar um espaço simbólico e imersivo.

Luz, figurino e cenário dialogam com:

- Presença e ausência
- Peso e suspensão
- Visível e invisível



O espaço cénico torna-se extensão do corpo.

OS INTÉRPRETES

Cada intérprete traz para a cena a sua própria história corporal.

A diversidade de presenças reforça a ideia de que o corpo é arquivo vivo de experiências e memórias.

O trabalho coletivo foi essencial para a construção desta criação.



DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Participar na peça Patakín tem sido, para mim, uma experiência de deslocamento constante físico, emocional e simbólico. Desde o início do processo, fui convidada a sair da minha zona de conforto e a abandonar padrões de movimento familiares, permitindo que o corpo respondesse a estímulos que não controlo totalmente. Trabalhar com dois panos de sete metros exigiu uma relação diferente com o espaço, com o peso e com o tempo, obrigando-me a negociar constantemente entre resistência e fluidez.

O improviso assumiu-se como uma ferramenta central de exploração. Mais do que um recurso técnico, tornou-se um meio de escuta interna, onde cada decisão nasce no instante e revela fragilidades, memórias e impulsos inesperados. Ao improvisar, o corpo deixa de executar e passa a experienciar. Há momentos de instabilidade, de perda de equilíbrio e de dúvida, que fazem parte do processo e que se tornam matéria coreográfica. É nesse risco que encontro verdade e presença.

Representar o encontro entre o rio e o mar é habitar um lugar de transição permanente. Os movimentos não se fixam, transformam-se, tal como a água que nunca é a mesma. Sinto o rio como percurso, insistência e memória; o mar como expansão, acolhimento e entrega. O corpo torna-se território onde estas forças coexistem, por vezes em conflito, por vezes em harmonia. Este estado exige uma atenção constante e uma disponibilidade emocional que ultrapassa o gesto técnico.

Patakín tem-me confrontado com a ideia de que dançar não é apenas mostrar, mas permitir ser atravessada. O corpo emerge como espaço de ancestralidade, mas também de descoberta pessoal. Cada ensaio é uma oportunidade de escutar o que ainda não conheço em mim, de aceitar o desconforto como parte do crescimento e de reconhecer que, tal como a água, o movimento encontra sempre novos caminhos.

Joana Antunes

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Quando comecei a trabalhar com Patakín, já estava à espera de me envolver com o projeto. Se calhar até achava que, por “estar na minha praia”, ia ser mais fácil... que grande mentira.

Trabalhar com esta peça não é simplesmente dançar, é perceber, sentir e colocar-me no lugar do outro.

Foi, e está a ser, um grande desafio. E digo desafio porque é mesmo. É o desafio de representar uma cultura, um povo, mas, mais do que isso, é representar a cultura da minha professora. Que grande responsabilidade!

Tenho a certeza de que, depois desta peça, sou uma pessoa melhor e com mais conhecimento.

Lara Moraes

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Participar nesta peça coreografada pela Suly tem sido um processo profundamente desafiante e, ao mesmo tempo, muito enriquecedor. A Suly, sendo cubana, decidiu trazer para esta criação um pedaço da sua terra, da sua cultura e das suas raízes, convidando-nos, enquanto intérpretes portugueses, a mergulhar num universo que não nos é familiar. Desde o início, senti que este trabalho exige de nós não só uma adaptação física, mas também uma abertura cultural e emocional, pois estamos a interpretar linguagens de movimento que não fazem parte da nossa vivência quotidiana.

A Suly ao longo do processo foi nos ensinando e transmitindo que as danças de origem afro-cubanas estão profundamente ligadas à terra, ao céu, aos deuses e à espiritualidade. Têm uma relação muito forte com o corpo cansado, com o peso do trabalho e com a resistência de pessoas que dançavam como forma de expressão, de fé e de pedido por dias melhores. Isso reflete-se na postura mais curvada, no peso do corpo, na relação com o chão e na qualidade do movimento, que é bastante diferente daquilo a que estamos habituados. Apropriar-me desta fisicalidade tem sido um grande desafio, porque me obriga a desconstruir padrões corporais que já estão muito enraizados em mim.

No meu solo, interpreto a orishá Oshun, a deusa do rio, associada à sensualidade, à juventude, ao riso, à vaidade e à liberdade de ser quem é sem medo de arriscar. Esta personagem exige uma entrega muito grande, tanto a nível físico como emocional. Trabalhar o riso como qualidade de movimento tem sido particularmente desafiante, explorar o peso do riso, as suas diferentes intensidades, desde um riso mais contido e sério até um riso mais livre e espontâneo, obriga-me a sair da minha zona de conforto e a encontrar novas camadas de expressão corporal. Sinto que cada riso que surge em cena transporta uma energia diferente, e o meu desafio é conseguir torná-lo verdadeiro e orgânico, sem cair no exagero ou na superficialidade.

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Para além disso, a própria sensualidade da Oshun coloca-me num lugar de exposição. Os próprios movimentos, a relação com o cabelo, com as pulseiras no pulso direito e com a vaidade que estas simbolizam fazem parte da construção da personagem, e tento integrar esses elementos de forma consciente ao longo da coreografia. A improvisação estruturada do solo obriga-me também a reinventar o movimento em cada apresentação, mantendo sempre a essência da Oshun, mas procurando que cada vez seja mais rica, mais nutrida e mais honesta. Há um trabalho constante de auto-observação e de correção, na tentativa de aprofundar a personagem e não ficar apenas numa camada estética.

No fundo, este processo tem sido um exercício de entrega, de escuta e de respeito por uma cultura que não é a minha, mas que me é oferecida através da criação da Suly. Encarar esta personagem a fundo é, para mim, a única forma de conseguir que o público sinta verdadeiramente a energia de desinibição, de força, de sensualidade e de espiritualidade que a Oshun representa. Apesar dos medos e das inseguranças, sinto que este desafio me está a permitir crescer enquanto intérprete e enquanto pessoa, alargando a minha perceção do corpo, do movimento e daquilo que significa representar o outro com verdade e sensibilidade.

Marta Nunes

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

A peça Patakin tem sido, para mim, uma experiência completamente diferente e desafiante.

Sinto que é como se entrássemos no mundo da Suly, como se pudéssemos compreender melhor quem ela é, o seu percurso e o lugar onde viveu.

Antes, quando a Suly nos falava de Cuba, eu apenas imaginava o que achava que Cuba era. Mas da última vez que falou, senti verdadeiramente que estava lá a caminhar pelas ruas, a respirar aquele ambiente. Com esta peça, sinto que nos aproximámos mais, que sentimos tudo de forma mais intensa e verdadeira.

Mas porquê um desafio? Para mim, o maior desafio tem sido o corpo, os movimentos e os passos de dança. A Suly dança e cada gesto parece fluir naturalmente do seu corpo. Eu, pelo contrário, sinto que tenho de obrigar cada movimento a sair de mim.

O meu solo é também uma das partes mais desafiantes para mim, pois obriga-me a fazer algo que não tem nada a ver comigo. Tenho de me desligar de tudo aquilo que sou e entregar-me completamente àquele papel. Colocar-me nesse lugar, viver algo que não vivi, é um dos maiores desafios desta peça mas também um dos mais transformadores para mim.

Sei que sair da nossa zona de conforto só nos faz crescer. Aprender algo novo é sempre bom. É um desafio, sim, mas um desafio muito bonito. Não consigo executar tudo na perfeição, mas esforço-me por dar o meu melhor, tentando conectar-me com a terra, como a Suly tantas vezes nos diz para fazer.

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

O melhor desta peça, para mim, é que não a estamos a fazer “só por fazer”. Estamos a fazê-la porque nos divertimos, porque somos felizes enquanto a dançamos.

Ela uniu-nos, mostrou-nos que é possível ser feliz com tão pouco e ensinou-nos a colocar-nos no lugar do outro.

Posso dizer que está a ser uma aventura incrível, daquelas que nunca iremos esquecer. Especialmente momentos como ouvir a Suly dizer “ombros rodam para a frente”, “joelhos dobrados”, “corpo baixo”, ou repetir os nomes dos passos vezes sem conta, porque o corpo ainda não os queria deixar sair. Tudo isso, e tudo o que esta peça nos ensinou, ficará connosco.

Um grande obrigada à Suly por nos proporcionar esta experiência tão especial e por nos ensinar não só dança, mas também lições importantes para a vida ❤

Raquel Lopes

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Ser uma das bailarinas desta peça é um privilégio enorme, mas, acima de tudo, foi, e continua a ser, um desafio constante!

Ao longo de todo o processo de criação, fomos confrontados com explorações que me fizeram crescer a vários níveis. Para mim, um dos maiores desafios reside na responsabilidade de interpretar algo que representa tão profundamente a cultura cubana, sendo todos nós bailarinos portugueses.

Por outro lado, explorar um vocabulário de movimentos ao qual não estamos habituados exige que “dêmos tudo de nós”; obriga-nos a desconstruir hábitos e bases que temos de outros estilos de dança para conseguirmos interpretar o melhor possível, de forma fluida e natural, algo que parecia quase impossível no início, confesso!

Acho que é uma peça muito diferente do que temos feito e o que levo desta experiência é a lição de que na dança estamos sempre a aprender coisas novas, independentemente do estilo, nunca sabemos tudo e é nestes desafios que realmente evoluímos como bailarinos e intérpretes!

Sair da zona de conforto foi essencial para mim neste sentido!

Mariana Guerreiro

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

A dança sempre teve um lugar especial na minha vida. A experiência de aprender uma nova modalidade como a desta peça “Patakín” é diferente, gira e desafiadora. O facto de fazer os passos coreográficos e sentir-me estranha a dançar fez com que tivesse bastante insegurança. No início tive algumas dificuldades em aprender os movimentos e em sentir confiança em fazê-los, mas nunca desisti. Não achava muita piada em fazer esta peça porque nunca foi uma modalidade que me interessasse e onde me senti-se segura e confiante, mas ao longo destes meses tenho simpatizado mais com a modalidade principalmente por conta da ajuda da Suly e da Francesca que nos ajudaram imenso para aperfeiçoarmos os nossos movimentos e também pelo apoio quando não nos sentimos confortáveis em certo passo então arranjam maneira de o modificar para ser melhor para nós. Tenho estado muito mais interessada e feliz em participar nesta peça que é algo completamente diferente ao que estamos todos habituados.

Agradeço a oportunidade de poder ter a experiência de aprender algo fora da minha cultura e puder crescer enquanto bailarina.

Érica Brás

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

Fazer esta peça foi um verdadeiro salto para fora da nossa zona de conforto. Não foi só aprender novos movimentos. Foi questionar o nosso corpo, a nossa criatividade e tudo aquilo que achávamos que sabíamos enquanto bailarinos. Muitas vezes pensávamos: “O meu corpo não se mexe assim.” Estávamos habituados à nossa linguagem e à nossa cultura, e de repente mergulhámos num universo afro-cubano que não nos pertence à partida.

Tivemos de aprender a sentir o chão de outra forma, a ouvir os tambores com o corpo inteiro e a entrar num ritmo que, no início, nos parecia estranho. Foram precisos exercícios para conseguirmos entrar no espaço mental da peça, porque tudo era novo para nós. No começo foi mesmo difícil, mas, aos poucos, aquilo que parecia distante começou a fazer sentido e a tornar-se mais nosso.

Este processo foi um grande desafio, mas também uma enorme aprendizagem. Obrigou-nos a estar presentes, disponíveis e vulneráveis em palco, muitas vezes sem a segurança do previsível. Talvez por isso tenha criado uma ligação tão forte entre todos os bailarinos. Estávamos todos no mesmo barco, a aprender, a errar e a crescer juntos, e isso aproximou-nos.

No final, fica a certeza de que esta peça nos transformou. Ensinou-nos que ser bons naquilo que já conhecemos é confortável, mas que é fora desse conforto que realmente crescemos. Levamos connosco um bocadinho de outra cultura, e isso só nos enriquece, enquanto bailarinos e enquanto pessoas.

Lara Quiterres

DEPOIMENTOS DOS INTÉRPRETES

O Patakín foi, sem dúvida, a peça mais desafiante que já fiz. Durante muito tempo de criação e construção da peça duvidei se estava a executar o que era pedido de forma correta. Não era uma mera coreografia em que seguimos os passos no tempo da música. Era uma introdução de uma nova cultura no nosso corpo e na nossa mente. Senti-me desconfortável em algumas aulas porque achava que não estava a conseguir entrar na energia necessária. No entanto, com o tempo adaptei-me ao ritmo e ao sentimento do estilo, desfrutando dos ensaios de maneira diferente, mais preocupada em sentir a energia da sala e dos colegas que com a coreografia. Quando essa mudança se deu preocupei-me em aperfeiçoar a técnica dos movimentos e sinto que entrei completamente na cultura afrocubana. Não posso deixar de mencionar que os meus colegas e amigos foram cruciais para a minha evolução na peça, partilhando sempre o ensaio comigo de corpo e alma. Por fim, agradecer à coreógrafa Suly por me desafiar mais uma vez e confiar que sou capaz de fazer algo tão desconhecido e diferente para mim.

Carolina Malato

COREÓGRAFA

Suly Barrera

Criar Patakin foi como ouvir as vozes dos meus antepassados a guiar-me. Esta peça é a minha oferenda, o meu reencontro com as minhas raízes"

Suly Barrera



- Foi bailarina do Ballet Juvenil de Liza Alfonso Dance Cuba
- Graduada pela EIA (Escola de Instrutores de Artes da Havana) especialidade de Dança.
- Estudou Licenciatura em Comunicação Social na Universidade da Havana.
- Pós-graduada em Treino em Dança pela FMH.
- Mestranda no MCCPP da Escola Superior de Dança (Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais)

Apêndice D: Registo Vídeo de Patakín

1. Link do vídeo de Patakín. Dia 19 de Abril de 2026 no Auditório Carlos Avilez

<https://drive.google.com/file/d/1AxbTGLKRdEP-KfytoZho8L51UAWp5C4x/view?usp=sharing>

Apêndice E: Scores Coreográficos

Score coreográfico da Cena 4: Estuário

Este score foi criado para a quarta cena de Patakín e parte da imagem simbólica do estuário, lugar onde as águas do rio e do mar se encontram. O rio é associado a Oshún e representado por um pano amarelo; o mar é associado a Yemayá e representado por um pano azul. A proposta não pretende fixar uma sequência fechada de movimentos, mas estabelecer orientações que permitam aos intérpretes tomar decisões em tempo real, a partir da escuta, da memória, do contacto e da relação com o peso.

Elementos utilizados: um pano amarelo e um pano azul, ambos com aproximadamente sete metros de comprimento.

Proposição inicial: imaginar um corpo que se encontra num espaço de transição, onde a água já não é totalmente doce nem totalmente salgada. Explorar a possibilidade de conter, simultaneamente, duas qualidades distintas: a fluidez, a luminosidade e a doçura do rio; a profundidade, a força e a imensidão do mar.

Desenvolvimento do score:

Ativar a memória das águas

Cada intérprete recorda uma experiência vivida ou imaginada relacionada com o rio ou com o mar. A partir dessa memória, procura identificar uma sensação, uma imagem ou uma emoção que possa ser transportada para o corpo.

O movimento deve surgir sem a utilização dos panos, explorando diferentes relações com o peso: deixar cair, resistir, deslizar, flutuar, sustentar e ser sustentado. O corpo deve escutar o chão e permitir que a respiração transforme a qualidade do movimento.

Encontrar o rio

A intérprete principal aproxima-se do pano amarelo e estabelece com ele uma relação individual. O pano não deve ser entendido apenas como um objeto, mas como uma extensão do corpo e das águas de Oshún.

O movimento explora a fluidez, a ondulação, a transformação e a suavidade. A intérprete pode envolver-se, afastar-se, puxar, deslizar ou permitir que o pano conduza o seu movimento. Deve procurar a leveza sem eliminar o peso, reconhecendo que também as águas doces carregam memórias, lágrimas e histórias

Encontrar o mar

A intérprete relaciona-se, de seguida, com o pano azul. A qualidade do movimento transforma-se, tornando-se mais profunda, ampla, circular e resistente.

O corpo procura sentir o peso das águas do mar, a sua força e a sua capacidade de acolher. O pano azul pode sustentar, envolver, limitar ou ampliar o movimento. A intérprete deve experimentar diferentes formas de carregar e de ser carregada, relacionando esta ação com a dimensão maternal e protetora de Yemayá.

Criar o estuário

Os panos amarelo e azul aproximam-se progressivamente até ocuparem o mesmo corpo e o mesmo espaço. A intérprete deixa de representar separadamente o rio ou o mar e passa a explorar a coexistência das duas águas.

O movimento deve permitir que as qualidades se misturem: leve e pesado, suave e intenso, contínuo e interrompido, próximo do chão e expansivo. Não se procura eliminar as diferenças, mas criar um corpo capaz de as acolher.

Expandir o encontro para o coletivo

Os restantes intérpretes entram gradualmente no espaço, acompanhando o crescimento da música ao vivo. Cada corpo aproxima-se através da escuta e procura reconhecer onde é necessário apoiar, receber, conduzir ou sustentar.

Os intérpretes estabelecem contactos físicos e partilhas de peso, construindo solos, duetos, trios e pequenas formações coletivas. Nenhum corpo deve existir isoladamente: cada ação deve provocar uma resposta noutro intérprete. O princípio orientador desta parte é a empatia, entendida como a capacidade de escutar o outro sem anular a sua diferença.

Enrolar as águas

O grupo organiza-se em torno dos panos e começa a enrolar progressivamente os tecidos amarelo e azul. Esta ação deve acontecer de forma coletiva e cuidadosa, como se os intérpretes estivessem a aproximar duas forças que, apesar de distintas, pertencem à mesma natureza.

Ao serem enrolados, os panos misturam visualmente as cores e criam uma imagem de união entre o rio e o mar. Os intérpretes acompanham esta transformação através da

respiração, do toque e da transferência de peso, permitindo que o ritmo da ação seja determinado pela escuta do grupo.

Imagem final: Oshún e Yemayá

Quando os panos se encontram completamente enrolados e entrelaçados, Oshún e Yemayá surgem frente a frente. A sua aparição não representa um confronto, mas o reconhecimento de duas forças complementares.

As duas intérpretes estabelecem uma relação baseada no olhar, na aproximação, no apoio e na sustentação mútua. O movimento reduz-se progressivamente até permanecer apenas a presença dos dois corpos e dos dois panos unidos. A imagem final representa o estuário como lugar de encontro, transformação, coexistência e empatia.

Este score mantém uma estrutura dramatúrgica reconhecível, mas preserva a liberdade de cada intérprete. As durações, os percursos espaciais e as relações entre os corpos podem variar em cada execução, desde que se mantenham os princípios fundamentais da proposta: a memória das águas, a exploração do peso, o encontro entre diferenças, o cuidado e a interdependência.