



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Processo de Criação Coreográfica

#Mulheres

Joana Rita Varanda Mestre

Orientadora: Professora Maria Ramos de Barros

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança, com vista à
obtenção do grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais
Na especialidade em Coreografia

2023



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

Processo de Criação Coreográfica

#Mulheres

Joana Rita Varanda Mestre

Orientadora: Professora Maria Ramos de Barros

Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança, com vista à
obtenção do grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais
Na especialidade em Coreografia

2023



*The first things you make are not the piece, but if you
don't start somewhere then you won't go anywhere.
Begin with one idea. The next, if there is a next, can't be
visible now.
Work one week without questioning what you're doing,
and then have a look at it.
Think again, start again. Concentrate on what you're
doing, and let the bigger picture take care of itself.
Its only work.*

Jonathan Burrows, *A Choreographer's Handbook*

Este Relatório é dedicado a todos os professores e coreógrafos que, generosamente, compartilharam as suas metodologias e experiências profissionais no contexto do MCCPP no ano letivo 2021/2022.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço aos meus colegas de mestrado que sem saberem me ajudaram a reencontrar o corpo e encontrar através do movimento a minha singularidade.

Agradeço à minha orientadora de mestrado, a professora Maria Ramos de Barros, que foi neste processo os meus segundos olhos.

Um agradecimento profundo à Sara Venâncio e à Rita Spider pela generosidade, autenticidade e amizade com que abraçaram este projeto como intérpretes.

Agradeço também à minha equipa de trabalho, que me acompanha desde sempre e também nesta criação: ao Paulo Correia pela magia das luzes, à minha irmã e 'braço direito' Raquel Mestre e ao Manú Teixeira por ser casa.

Ao *Estúdio 3* pela residência artística e apoio à produção, o meu espaço criativo.

Aos meus pais, que me ensinam todos os dias o amor e aos meus filhos Romeu e Guiomar por me ensinarem a disciplina. Sem eles não teria sido possível concretizar este projeto e criação.

Por fim, agradeço à Câmara Municipal de Sintra e ao Centro Cultural Olga Cadaval por terem aberto portas à estreia desta criação coreográfica no dia 15 de Abril de 2023, com a assistência de curiosos, amigos e família.

NOTAS INTRODUTÓRIAS

1. Neste Relatório, foram utilizadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas segundo o estilo científico da APA – *American Psychological Association*, 7ª edição.
2. De forma a garantir o rigor e fidelidade das citações utilizadas, não se recorreu à sua tradução.
3. Foram usadas siglas na referência ao nome e apelido das intérpretes, devido à repetição recorrente destes nomes ao longo do relatório: JM (Joana Mestre); RS (Rita Spider); SV (Sara Venâncio).
4. O registo fotográfico dos ensaios e de exemplos da pesquisa feita, reforça este relatório ao nível do entendimento de algumas das metodologias usadas, nomeadamente da metodologia usada a partir das obras das artistas Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles.
5. O vídeo do espetáculo *#Mulheres* está dividido em duas partes devido ao suporte de vídeo. A performance não tem intervalo. A gravação foi feita com uma câmara fixa em plano geral, junto à régie.

RESUMO

O projeto *#Mulheres*, surge no contexto do curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança, desenvolvido durante o segundo ano do curso. Trata-se de um projeto de dança e tem como objetivo explorar a temática da 'Mulher' num contexto coreográfico.

Neste projeto, a criadora tem como objetivo desenvolver uma peça coreográfica que explora o tema da 'Mulher' em colaboração com intérpretes profissionais. O processo criativo é iniciado pela exploração das biografias das intérpretes (história familiar, a educação recebida, qual o contexto sócio-cultural) para promover o autoconhecimento sobre o seu próprio percurso enquanto mulher na sociedade contemporânea. A metodologia utilizada para criar movimento envolve explorar o tema a partir do questionamento (por exemplo, o que é ser filha, o que é ser mãe, o que representa o estado civil), o que leva a um maior entendimento sobre a experiência de ser mulher e, conseqüentemente, contribui para a criação dos conteúdos de movimento e da dramaturgia da peça. O conjunto das questões e o seu caráter de reflexão servem durante o processo criativo para criar movimento, estados físicos e emocionais, e as personagens da peça.

Além da sua natureza artística, *#Mulheres* procura envolver o público numa reflexão sobre a 'Mulher' provocando-lhe questões (possivelmente as mesmas questões que foram colocadas às intérpretes durante o processo de criação) e discussões sobre o que é ser mulher, qual o seu papel, as suas angústias e desafios, a sua ancestralidade e como se posiciona hoje na sociedade.

Palavras-Chave: Mulher; Autobiografia como método criativo; Processo de Criação.

ABSTRACT

The *#Mulheres* project arises in the context of the Master's course in Choreographic Creation and Professional Practices at the Escola Superior de Dança, developed during the second year of the course. It is a dance project and aims to explore the theme of 'Woman' in a choreographic context.

In this project, the creator aims to develop a choreographic piece that explores the theme of 'Woman' in collaboration with professional performers. The creative process begins by exploring the performers' biographies (family history, education received, socio-cultural context) to promote self-knowledge about their own journey as a woman in contemporary society. The methodology used to create movement involves exploring the topic through questioning (for example, what it means to be a daughter, what it means to be a mother, what marital status represents), which leads to a greater understanding of the experience of being woman and, consequently, contributes to the creation of the movement content and dramaturgy of the play. The set of questions and their reflective nature serve during the creative process to create movement, physical and emotional states, and the characters of the play.

In addition to its artistic nature, *#Mulheres* seeks to involve the public in a reflection on 'Woman' by provoking questions (possibly the same questions that were asked to the performers during the creation process) and discussions about what it means to be a woman, what is its role, its anxieties and challenges, its ancestry and how it positions itself in society today.

Keywords: Woman; Autobiography as a creative method; Creation process.

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	4
NOTAS INTRODUTÓRIAS	5
RESUMO	6
ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – PRINCÍPIOS, IDEIAS E IDEAIS SOBRE A CRIAÇÃO #MULHERES	12
1.Objetivos da criação coreográfica, título e o seu simbolismo	13
2.Um processo de criação colaborativo	15
3.Três mulheres – Três narrativas	16
CAPÍTULO II – INTRODUÇÃO AO PROCESSO CRIATIVO.....	19
1.Pesquisa enquanto criadora do projeto	20
2.Exploração de movimento para criação do meu solo.....	23
CAPÍTULO III – MÉTODOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO CONJUNTOS.....	27
1.Exposição e discussão do tema	28
2.Exploração de movimento das três intérpretes	28
3.Escolha e uso das obras das artistas Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles	29
4.Uso das ações poéticas.....	34
5.Auto Retrato (ou texto biográfico) com as intérpretes	35
CAPÍTULO IV – MÉTODOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREÓGRAFA E INTÉRPRETES.....	36
1.Orientação individual para cada solo	37
2.Orientação e composição do solo da intérprete Sara Venâncio.....	37
3.Orientação e composição do solo da intérprete Rita Spider	41
4.Orientação e composição do solo Joana Mestre	43
CAPÍTULO V – COMPOSIÇÃO DA ESTRUTURA COREOGRÁFICA	46
1.Retorno aos ensaios conjuntos.....	47
2.Estrutura coreográfica	47

2.1.Primeiro momento da peça - Introdução com as três Intérpretes em cena	47
2.2.Segundo momento da peça - Solo RS.....	48
2.3.Terceiro momento da peça - solo SV.....	49
2.4.Quarto momento da peça - solo JM.....	49
2.5.Quinto momento da peça - conclusão com as três intérpretes em cena	49
CAPÍTULO VI – PERCEÇÃO DA CRIAÇÃO E ARTICULAÇÃO COM OS ELEMENTOS INERENTES À CRIAÇÃO COREOGRÁFICA.....	51
1.Movimento.....	52
2.Composição espacial e cenografia	52
3.Relações entre solos	53
4.Música.....	55
5.Figurinos e cenografia	56
CONCLUSÃO	58
BIBLIOGRAFIA.....	60
Link espetáculo <i>#Mulheres</i>	62
ANEXOS.....	i
Anexo A	i
Anexo B	ii
Anexo C	iii
Anexo D	iv

INTRODUÇÃO

Os modos de operar envolvidos nos processos de criação coreográfica contemporânea resultam de um amplo espectro da forma como são conduzidos, abarcando modelos que enfatizam uma dimensão altamente colaborativa e democratizada [...] (Xavier, 2017, p.1)

A criação coreográfica *#Mulheres* é o resultado de um processo criativo com a duração de doze meses, desde a idealização da temática em Abril de 2022 até à estreia do espetáculo, em Abril de 2023 (Anexo E).

O presente relatório encontra-se organizado pela mesma ordem cronológica do processo criativo e dividido por seis capítulos: a pesquisa (recolha de bibliografia; observação de redes sociais sobre a temática da mulher na sociedade atual; recolha de testemunhos de amigos e família sobre a 'mulher'); como me relaciono no projeto enquanto criadora e intérprete; como se inicia o trabalho em estúdio com as intérpretes e como está organizado; que metodologias foram usadas; como se estrutura a peça tendo em conta todos os conceitos coreográficos; quais as reflexões finais sobre o processo criativo após a estreia da peça.

No primeiro capítulo desenvolvo as premissas de que parto para cumprir os objetivos a que me propus. Justifico a escolha do título e a sua carga simbólica, apresento o método colaborativo escolhido para o trabalho prático e apresento a resolução do que se tornaria a estrutura da peça: 'Três mulheres – Três narrativas'.

No segundo capítulo analiso e desenvolvo tudo o que se realizou no início do processo criativo: a pesquisa e como parto dela para o início do trabalho prático a solo e, mais tarde, para o trabalho conjunto. A pesquisa teórica e prática é fundamental no processo e está muito presente em todo o trabalho.

A forma como organizo o trabalho com as intérpretes – em conjunto e individualmente – é apresentada no terceiro capítulo. As metodologias usadas, desde a discussão à exploração de movimento marcam o início do processo criativo e do trabalho prático e vão influenciar todas as dinâmicas de trabalho que se iriam seguir.

No quarto capítulo estão presentes todas as metodologias usadas na relação criadora/intérprete e a importância de organizar o trabalho prático, de forma a alcançar uma exploração profunda do *íntimo*¹ de cada intérprete.

¹ *Íntimo*- ideias, pensamentos e histórias pessoais sobre as questões que quis levantar neste projeto.

A composição da estrutura coreográfica surge no quinto capítulo, no qual abordo o processo que usei para estruturar a peça.

No sexto e último capítulo analiso todos os conceitos inerentes à criação coreográfica – música, figurinos, cenografia, composição espacial – e de como estes conceitos se revelaram transversais à própria pesquisa de movimento. Eles surgem durante o processo e são também elementos fundamentais e transformadores.

A bibliografia usada e presente neste relatório complementa e reforça, tal como os apêndices, anexos e figuras, todas as ideias e propósitos que apresento e desenvolvo.

No lugar de intérprete e criadora partilho a mesma ideia de Dana Caspersen, que representa de forma resumida a minha experiência neste processo:

[...] Oliver Sacks, I think, says that we are always dreaming, even while we are awake, and I think as dancers we need to be conscious of the fact that we are doing something particular but are at the same time inhabited by all the people we know, all the fears and loves we have, our past and our hopes. To ride that and not to decide is what I think is one of the most interesting practices. Get ready, as far as you can, and then let it go. Try to allow it all to be present at the same time. (Cools, *Imaginitive Bodies*, p.126)

CAPÍTULO I – PRINCÍPIOS, IDEIAS E IDEAIS SOBRE A CRIAÇÃO #MULHERES

1. Objetivos da criação coreográfica, título e o seu simbolismo

Os objetivos desta criação coreográfica foram os seguintes:

- Criar uma peça coreográfica sobre o assunto “Mulher Contemporânea” (de forma poética e política);
- Explorar a maior quantidade de materiais (acerca do tema) possível para criar ferramentas de trabalho que levem à criação de uma linguagem coreográfica original;
- Provocar uma reflexão ao espectador sobre o tema (sentido político);
- Instalar a peça sob uma estrutura apoiada em Ações Poéticas (sentido poético).

Estes objetivos estiveram subjacentes no processo criativo e cumpriram-se (segundo a minha perspetiva de criadora) no resultado final.

#Mulheres - título que dá nome ao projeto – é uma criação coreográfica interpretada por três elementos do sexo feminino que teve como ponto de partida a minha experiência pessoal, enquanto mulher, na sociedade onde me integro - a sociedade portuguesa - sem uma alusão específica à condição social, estado civil ou identificação com sexualidade.

Interessou-me neste ponto de partida partilhar a minha experiência com as intérpretes e, por outro lado, conhecer e refletir sobre o que significava para cada uma delas ser mulher na sociedade em que se integram.

A escolha do título, encontrada durante o processo de criação numa reflexão entre intérpretes nos primeiros ensaios, prende-se ao símbolo *hashtag*:

Expressão bastante comum entre os usuários das redes sociais, na internet. Consiste numa palavra-chave antecedida pelo símbolo # (...) As hashtags são utilizadas para categorizar os conteúdos publicados nas redes sociais, ou seja, cria uma interação dinâmica do conteúdo com os outros integrantes da rede social, que estão ou são interessados no respectivo assunto publicado. (Adriano Padilha, 2014).

Pretendeu-se com o uso desta expressão atribuir uma carga simbólica à peça através do título colocando, por um lado, a contemporaneidade (uso das redes sociais na sociedade) e, por outro, a grande quantidade de conteúdos que se encontram dentro do uso desta expressão *#Mulheres*. Este sentido de globalidade também se encontrou durante o processo criativo em estúdio relativamente à multiplicidade de conteúdos que surgem quando três mulheres refletem sobre o que é ser mulher.

Sem ter o objetivo de ser uma peça em torno da questão da multiplicidade de géneros (tão presentes e polémicos na sociedade atualmente) pretendi, enquanto criadora,

desde o período de pesquisa e idealização do tema e do projeto, refletir sobre os desafios de ser *mulher-pessoa*. Ou seja, não coloquei um foco na relação entre gêneros feminino e masculino, mas sim sobre a mulher enquanto ser humano.

Este pensamento traduziu-se numa primeira fase do período de pesquisa em refletir se as minhas questões pessoais enquanto ser humano do sexo feminino são as mesmas de outras mulheres nesta sociedade, independentemente da sua idade, raça, religião, estado civil, orientação sexual e condição social. As questões sobre as quais refleti foram, essencialmente, as seguintes:

- o que sinto em relação à forma como vivo a minha sexualidade e qual o impacto da minha educação enquanto pessoa do sexo feminino nesta questão;
- como senti a gestação dos meus filhos e o que significa dar à luz;
- o que significa ser mãe;
- como geri emocionalmente o sentimento de culpa associado à conjugação da maternidade e da vida profissional;
- o que penso sobre o meu corpo e como esse pensamento gera seguranças ou inseguranças a nível do meu comportamento em sociedade e como influencia a minha descendência na forma como se relacionam com o seu próprio corpo;
- qual a minha posição sobre a questão da igualdade entre género feminino e masculino.

Sabendo que as respostas a cada uma destas questões variam consoante a pessoa, fascinou-me a possibilidade de quem vivesse esta criação coreográfica (no caso intérpretes e público) identificasse as questões acima mencionadas e se conseguisse relacionar com elas, mesmo não sendo as suas próprias questões, provocando-lhes reflexões e levantando discussões.

A identificação com as questões levantadas e posterior reflexão e discussão aconteceu com as duas intérpretes escolhidas, SV (Sara Venâncio) e RS (Rita Spider). A escolha das intérpretes esteve relacionada com a noção de que estavam disponíveis para a discussão da temática em torno da mulher e que, não só a sua capacidade e potencial ao nível da interpretação como as suas experiências de vida e personalidades, iriam ser uma mais-valia para o projeto.

Tal como Jonathan Burrows considero que “The performer I choose to work with is the first and the most important material of a dance piece. (...)The best way to collaborate is to choose the right person to collaborate with, and then trust them implicitly.” (Burrows citando o compositor Kevin Volans, 2010, p.5).

2. Um processo de criação colaborativo

Pretendi desde a idealização do projeto ter três intérpretes mulheres em palco com três narrativas diferentes. A escolha de uma estrutura coreográfica composta essencialmente por solos é simultânea à escolha por um processo de criação colaborativo. A partir da colaboração das intérpretes - estando incluída neste processo - idealizei uma narrativa apoiada na linguagem de movimento de cada corpo.

A opção de integrar o projeto não só como criadora mas como intérprete, deve-se à minha forte relação e interesse pelo tema escolhido. Senti a necessidade de expressar através do meu corpo e do meu movimento narrativas pessoais, em vez de o transmitir a uma intérprete. Era importante contar pelo corpo as minhas inquietações enquanto mulher, dado que o interesse pela temática é também um reflexo da minha procura pessoal por uma autenticidade enquanto mulher-pessoa também no ato performativo.

Everything that happens is bound by that choice. Who did I choose and what can they do? Working with myself is no exception; in fact working with myself I can fool myself even more easily into thinking I can do anything. I can't do everything. So my question is this: What can I do? (Burrows, 2010, p.5).

Por outro lado, não pretendia ver a minha narrativa pessoal ser interpretada por outra intérprete. Tal como uma biografia precisa ser escrita pela própria pessoa para ser autêntica, também nesta situação as minhas narrativas teriam um grau de intimidade que seriam intransmissíveis. A questão da intimidade (explorar ideias, pensamentos e histórias pessoais) é uma das premissas para o processo criativo não só para comigo, mas também na relação entre criadora e cada intérprete, de forma a conseguir-se criar um processo autêntico (que se refletiria no resultado final da criação).

No processo criativo de colaboração optei de modo consistente e regular pelo método de criar a discussão entre intérpretes, de modo a perceber as convicções, opiniões e formas de estar. Conhecer quais eram os desafios e questões de cada intérprete e concluir se eram semelhantes ou diferentes entre si.

Tendo condições e experiências de vida diferentes as questões das intérpretes RS e SV revelaram-se outras, acrescentando ao processo criativo novas questões, tais como:

- qual a importância da imagem do corpo da mulher na sociedade;
- se há objetificação do corpo da mulher na sociedade;
- quais os rituais de beleza e como os vivemos;
- o que é ser mulher no mundo profissional em que habitamos;
- o que é ser artista mulher;

- qual a posição sobre o aborto, sobre Deus, sobre religião, sobre gênero;
- o que é ser filha e irmã, amante, solteira ou comprometida.

Estas questões foram sendo discutidas e trabalhadas em estúdio, e acabaram por integrar cada solo.

Foi a discussão e o trabalho em torno das questões das três intérpretes, a base desta criação coreográfica ao nível do movimento e interpretação. Na minha perspetiva de criadora só desta forma é possível dar ao trabalho coreográfico um sentido e emoções. Identifico-me com a posição da coreógrafa Vera Mantero acerca do que considera importante na arte da dança:

What can dance say? And what can I say with dance? And how can I make it say more? I think everything boils down to these questions. And also to knowing where can I go to look for tools in order to say more, and incorporate those tools into dance, so it may say more as well. So I went for the voice, for the word, for actions that are not necessarily dance, for other kinds of activities that could be done in stage, I went for objects. (2009, Vera Mantero in conversation with Cláudia Galhós, edited by André Lepecki)

3.Três mulheres – Três narrativas

Ao optar por uma estrutura coreográfica simples com uma sequência de solos pretendi um retrato da Mulher - segundo a minha perspetiva pessoal - dividido por três personagens femininas.

Cada personagem iria desenvolver um conjunto de narrativas próprias que tornariam aquele solo distinguível dos restantes dois solos.

Dado o carácter quase biográfico de cada personagem substituo durante o processo criativo o termo 'personagem' pelo termo 'mulher', uma vez que o primeiro me remete a uma encenação dramática, como que mais longe da realidade do dia-a-dia, e o segundo a uma cena coreográfica onde é o corpo o fundamento e não a dramaturgia. Pretendia um retrato de mulheres reais e não uma ilustração.

Não há dúvida de que a dança contemporânea [...] acontece quando o corpo prevalece; quando o corpo surge e fala; quando transmite ideias, imagens e emoções. A dança acontece quando o corpo começa a escrever no espaço e no

tempo uma narrativa. (Madalena Victorino em entrevista a Madalena Xavier, 2017, p.94 e p.95)

Foi o método de discussão entre as intérpretes durante o processo criativo que definiu que cada ‘mulher’ traria consigo um conjunto de experiências vividas, únicas, carregadas de significados próprios.

Numa das primeiras discussões nos primeiros ensaios percebi que em resposta às questões que coloquei sobre o que consideravam ser a posição da mulher na sociedade contemporânea, a intérprete RS já trazia consigo muitas reflexões e opiniões concretas, tal como eu, enquanto que a intérprete SV se encontrava em modo de observação e reflexão naquele momento da discussão. Atribuí esta diferença ao facto de pertencermos a gerações e faixas etárias diferentes. A diferença de idades foi pensada na escolha das intérpretes, dado que me interessava perceber quais as diferenças ou se havia de fato diferenças no modo como cada uma das intérpretes vive e se percebe como mulher.

É também a partir destas discussões que percebo a necessidade de mais tarde no processo aplicar metodologias diferentes a cada intérprete (eu incluída), por forma a não descurar o objetivo de alcançar a intimidade de e com cada uma (onde cada intérprete permitiu a entrada no campo das suas emoções e das histórias mais pessoais), fundamental no resultado final da peça (como refiro no subcapítulo ‘Um Processo de Criação Colaborativo’).

A distinção entre solos é feita com base em resultados de pesquisa decorrentes de improvisações², que refletem a personalidade de cada intérprete. A título de exemplo, na primeira improvisação realizada no primeiro ensaio conjunto, uso um dos quatro elementos (Água, neste caso) como ‘regra’ a seguir, sobre um conjunto de sonoridades condizentes para mim com movimento fluido.

O objetivo neste exercício de improvisação específico foi iniciar o meu reconhecimento enquanto criadora das linhas de movimento características das intérpretes e também alguns traços da personalidade de cada uma.

Significados decorrentes do exercício de improvisação sobre o elemento Água:

JM (Joana Mestre) – corpo/ vento/ boca/ prazer

RS – flutuar/ imersão/ tranquilidade

SV – boiar/ imersão/ sem ar/ contida

² Importa definir que no meu lugar de criadora, o conceito de ‘Improvisação’ é o tempo e espaço que dou às intérpretes (eu incluída) em estúdio para o movimento espontâneo do corpo.

Estas palavras vão ser usadas mais tarde no processo criativo para ajudar a definir os 'Chavões' de cada solo (capítulo 'Orientação Individual para cada Solo') e as suas características, com base na personalidade de cada intérprete.

CAPÍTULO II – INTRODUÇÃO AO PROCESSO CRIATIVO

1. Pesquisa enquanto criadora do projeto

O processo criativo parte de um trabalho de pesquisa e atenção sobre tudo o que é relativo a ser mulher, tanto no *íntimo* como na sociedade.

Lancei questões no círculo de família e amigos sobre igualdade de gênero, equidade, tabus e mitos sobre a mulher, rompimento de padrões de subjugação, empoderamento. Esta pesquisa junto dos mais próximos é feita através de pedidos de textos sobre a temática, de acrônimos e pedidos de imagens onde atribuíam o que era para si ser mulher na sociedade atual (Anexo A).

Pesquisei por definições sobre a mulher do presente: “Ser dona do seu próprio tempo respeitando o tempo de cada uma, respeitando primeiramente a si mesma.” (Tiburi, 2013).

Pesquisei também sobre um contexto cultural da sociedade moderna, em torno da mulher:

Vivemos a herança do homem considerado dominante sobre o corpo feminino e provedor de bens. Toda essa herança é antropológicamente transposta para a sociedade moderna. Hoje, a mulher contemporânea evoca suas raízes do matriarcado, sai da posição doméstica, reassume que é uma mulher de potencial, produtiva economicamente e expressiva dona de desejos. (Polyana Girardi citando o sociólogo Paulo Racoscki, 2023)

Artigos de imprensa como o da jornalista Polyana Girardi em entrevista à psicóloga Maine Ferreira da Silva (2023, Folha BV) sobre a posição de submissão da mulher, o machismo, a noção de mulher objeto tão valorizada na sociedade, alimentam o meu pensamento crítico e fazem-me tomar consciência da minha própria posição enquanto mulher sobre estas questões.

Formar uma família ainda é uma cobrança imposta à mulher. A busca de um parceiro que se adapte a essa mulher consciente de vontades e independente economicamente faz com que os homens a julguem muito exigente [...] Há também o discurso passado de geração em geração, principalmente às meninas, de que a mulher para ser boa deve se restringir na forma de falar e de se comportar [...] A principal dificuldade enfrentada é a quebra do discurso patriarcal expresso em valores machistas e também usado por algumas mulheres para julgar outras. De acordo com a psicóloga, não é possível atribuir culpa a uma mulher que compartilha discursos machistas porque o comportamento é fruto da estrutura social em que vivemos. A própria cultura cria

e difunde por meio da música., por exemplo, violência, culto e uso do corpo feminino, o que cria idealizações de uma mulher objecto. (Girardi, Polyana. 2022)

Utilizo artigos de opinião e redes sociais como ferramentas para a construção de uma percepção em torno da realidade de ser mulher no mundo atualmente. A título de exemplo, o artigo do jornal Público:

Em El Salvador, um aborto é sempre um «homicídio agravado». Sem exceção. Violação, gravidez de menores ou razões de saúde não são justificações para uma mulher interromper medicamente a gestação. Nem mesmo quando o aborto é espontâneo [...] Se a gravidez já é um risco por si só, em El Salvador esse risco agrava-se com o perigo que pende sobre a mulher durante os nove meses: se perder o filho a culpa será sempre dela por não ter feito o suficiente para o salvar. (Rodrigues, António. 2022)

Surge neste processo de atenção e recolha sobre a temática a questão da posição do homem perante a condição da mulher na sociedade. Qual a posição contrária à posição machista?

Em conversa com Ângelo Cid Neto, professor na ESD e professor da disciplina de Métodos e Processos de Criação do MCCPP, no ano letivo 2021/ 2022, no âmbito de aula lancei ao mesmo a questão: “Quem é a mulher contemporânea?”.

Pedi-lhe que a sua resposta fosse dada sob a forma de texto. Tendo este acedido ao pedido seguiu-se depois uma breve conversa sobre o conteúdo escrito.

Esta conversa trouxe-me pela primeira vez consciência da diferença entre a posição machista versus a feminista vinda de um homem e, ao mesmo tempo, a responsabilidade da educação pela igualdade de género.

Os conceitos deste professor, explícitos no texto, como ‘virilidade vs sensibilidade’ e “ser homem para si” e questões como “qual o lugar do afeto no homem”, “sem preocupação com a imagem de macho”, “forma de estar e não um arquétipo”, definiram um lugar do ‘homem contemporâneo’ numa sociedade que considero, pessoalmente, patriarcal e tradicionalmente machista.

Surge também nesta fase o interesse pelo movimento feminista e, neste seguimento, a pergunta: O que é o Patriarcado?

Inspirada pela literatura sobre o feminismo construí uma convicção pessoal e política que até à data não tinha sido construída. Assumindo-me feminista, o livro *The Periodic Table of Feminism*, contendo uma tabela dos grandes feministas (mulheres e homens), desde o início do movimento feminista até ao presente (com o que a autora distingue

como a quarta onda do movimento por volta de 2011), teve grande influência neste percurso:

Feminism is a political, social and philosophical movement that has transformed and revolutionised women's lives. [...] To truly understand feminism is to understand that it is not a singular narrative; it is not a dictatorship of behaviour and opinions. [...] Feminism is a changeable, shape-shifting, transformative political endeavour to make women's lives better. (Bate, Marisa. 2018)

A forma como a autora Marisa Bate aborda o movimento feminista neste excerto da introdução da obra, oferece-me enquanto criadora a perspetiva de um movimento que se vai adaptando ao que são as necessidades das mulheres no tempo, na história, e que procura responder e satisfazer as questões e desafios das mulheres num mundo marcadamente patriarcal.

Identifiquei-me com as questões que o movimento feminista levanta, bem como às suas ações para obter respostas.

Considero que, neste sentido, a criação *#Mulheres* é uma performance de dança com cariz feminista e político que cumpre, tal como o movimento feminista, a função de transformar as questões em ações: através dos corpos e movimento das três intérpretes que colocam o público a refletir, a ter sensações, a questionar-se e incomodar-se pelas questões expressas nos corpos.

A visão sobre a herança do patriarcado deriva também fortemente da literatura obtida durante a pesquisa. A obra *Mulheres Invisíveis, Como os Dados Configuram o Mundo feito para os Homens*, de Caroline Criado Perez, trouxe-me uma visão concreta, quase científica, dada a elevada quantidade de estatística feita pela autora para comprovar que “um mundo largamente construído por e para homens ignora sistematicamente metade da população” (entenda-se, as mulheres) “Estas páginas expõem o preconceito de género que está nas raízes da discriminação que afecta diariamente a vida das mulheres.” Mostrando estudos publicados, a autora defende:

Quase toda a história humana de que há registo padece de um grande défice informacional. A começar pela teoria do homem caçador, os cronistas do passado deixaram pouco espaço para o papel da mulher na evolução da humanidade, quer a nível cultural quer biológico. Por contraste, considerou-se que as vidas dos homens representavam as vidas da generalidade dos humanos. No que toca às vidas da outra metade da humanidade, é frequente haver apenas silêncio. E esses silêncios estão por todo o lado. Toda a nossa

cultura está crivada deles. Filmes, notícias, literatura, ciência, planeamento urbano, economia. As histórias que contamos a nós mesmos sobre o passado, presente e futuro. Tudo está marcado – desfigurado – por uma ‘presença ausente’ de forma feminina. Um enorme desequilíbrio nos dados disponíveis: o défice informacional de género. (Perez, Criado Caroline. 2020)

Reunida muita da perceção acerca das condições da mulher na sociedade, que fui desenvolvendo nesta fase de busca e atenção, preparava-me para as lançar às intérpretes e construir discussões em torno de cada uma. As questões foram, portanto, o grande mote para se desenvolver a singularidade de cada solo.

2.Exploração de movimento para criação do meu solo

Parto para uma experimentação e exploração do ‘eu’, já tendo definido que a peça será um conjunto de solos que se interligam. Fazia, por isso, sentido começar pelo meu solo, de modo a experimentar metodologias que podia ou não usar para dirigir as outras intérpretes.

Sabendo que perante a temática haveria questões e respostas que estariam impregnadas no corpo, usei a improvisação associada a um tema musical que gostaria de usar. Esta experiência não foi enriquecedora e optei por lançar questões e questionar se, de fato, havia impregnações e manifestações do corpo sobre a temática escolhida neste processo.

À semelhança de uma metodologia aplicada pelo coreógrafo Victor Hugo Pontes, transmitido no período intensivo de aulas com o mesmo coreógrafo, no âmbito da disciplina de Métodos e Processos de Criação do MCCPP da ESD, no ano letivo de 2021/ 2022, adaptei o seu método do Auto-Retrato (registo das características pessoais sobre si mesmo, provenientes de uma reflexão sobre o ‘eu’ que o coreógrafo usa para introduzir os intérpretes no ambiente e temática). Este método serviu-me, enquanto criadora, para o propósito da exploração do *íntimo* de cada uma. Nesta lógica de exploração do *íntimo*, há uma procura pela minha identidade, uma forma pela qual buscava encontrar características que pudesse usar para a exploração de movimento e, conseqüentemente, para uso na criação.

De que forma a minha herança genética, cultural e social pode estar refletida neste processo criativo? Reflito e reconheço-me nas palavras do coreógrafo Akram Khan, em entrevista ao autor Guy Cools: “(...) Because the body is not simple. I wish it was, but it is not. It comes with cultural background, it comes with political background, it comes

with historical, religious background. Each person is unique and so their experiences are unique.” (*Imaginative Bodies*, 2005, p.47).

Neste caminho em busca de respostas, revisitei a formação intensiva do primeiro ano de MCCPP (2021/2022) e registei as questões que fizeram mais sentido no percurso criativo e os métodos que já havia usado e que já integram o conjunto de práticas. Nesta sequência registei também outras metodologias que poderiam fazer sentido explorar.

O Registo seguiu esta ordem:

1. Conexão com o corpo - as emoções canalizadas através do corpo e não em modo de ruminação do pensamento – influência das práticas de ‘mindfulness’ trazidas por Teresa Ranieri.
Este conceito trouxe-me naquele momento da formação uma desconstrução de preconceitos acerca de mim mesma a nível físico e emocional, tendo por isso uma influência determinante na minha forma de criar;
2. “Quais são os meus parceiros criativos?” Que obras, que livros, tudo o que me inspira e que tenho afinidade, até o meu passado afetivo, a minha cultura”. Reflexão trazida por Joana Von Mayer Trindade, esta reflexão foi muito importante para encontrar e começar a definir um ‘eu criativo’, que se quer assumir como criadora de dança;
3. Um dos meus principais métodos, na criação, é o de ‘Janelas de Improvisação com Regras’ (conceito que defino no subcapítulo ‘Três mulheres – Três narrativas’ deste Relatório). Este conceito foi trazido por diversos orientadores, ao longo da minha formação enquanto intérprete e é um método que uso sempre nos processos criativos.
4. “Qual a minha prática diária?” – questão também proporcionada por Joana Von Mayer Trindade. Em resposta a esta questão encontro no início do processo de criação de *#Mulheres* a meditação e a preparação física para estar ‘preparada’ para o movimento. O objetivo era conectar-me mais profundamente com o meu corpo (através da respiração) e com as minhas emoções;
5. “Não nascemos mulher, vamos aprendendo a ser, consoante a fase da vida. As dores não são curadas, são compreendidas por mim própria, voltar à essência, ao essencial.” Esta citação é de uma colega de mestrado, registada numa das formações de MCCPP, a propósito da forma como a nossa herança cultural, o

ambiente social e o fato de ser mulher na sociedade em que estamos integrados, afeta a forma como nos movimentamos enquanto intérpretes de dança contemporânea. Interessa destacar que, a fase anterior ao início deste processo criativo para a peça, é marcado por uma redescoberta não só do 'eu' como de feridas emocionais que, saradas, encontram este retorno à essência e ao essencial, motivo pelo qual este testemunho da colega foi marcante;

6. Método que reconheço em mim: registrar sempre – a escrita. O registo num caderno de ensaio é para mim fundamental, pelas seguintes razões: para registrar propostas de exercícios e experiências nos ensaios, registrar reflexões provenientes de discussões com intérpretes e troca de informações relativas à peça com as mesmas, nomes de autores com quem posso relacionar e fundamentar o trabalho que estou a desenvolver naquele momento da criação, ideias e objetivos para cada fase de ensaio ou para o resultado final da peça;
7. Lembrando a formação com a coreógrafa Né Barros, estar alerta para não confundir dois conceitos: cartografia (percurso no espaço e a sua velocidade, sem narrativa; partitura do corpo) e dramaturgia (espaço de narração, que convoca várias histórias). Este conceito interessou-me, na medida em que a experimentação do mesmo num exercício a solo me deu respostas práticas muito rápidas e eficazes. Trata-se de um método que considero muito bem fundamentado pela coreógrafa e que consigo adaptar em conjunto com outros métodos que uso regularmente;
8. “Questioning not Performing” e Texto feito a partir de *mind mapping* “Who am I” na formação com Elisabeth Lambeck, coreógrafa. A primeira reflexão trouxe-me o descomprometimento e um desinteresse por um resultado final (que se situava no futuro) e um conseqüente interesse por cada momento do ensaio, por cada descoberta, por cada encontro com o corpo (que se situava no presente). Entendi que esta reflexão me trazia também o conceito de não julgamento de mim própria no movimento. Levaria mais tarde no processo criativo este conceito de não julgamento na fase de exploração de movimento no trabalho com as intérpretes, uma vez que incluí na criação mais de 95% do material que se desenvolveu por ir de encontro ao conceito de 'questioning' que me interessava. (Os restantes 5% de material foram excluídos por questões de composição da estrutura coreográfica, já na fase final de ensaios). O texto feito a partir da técnica de *mind mapping* (exercício de escrita onde se regista conceitos, ideias,

questões, que ligados formam uma espécie de mapa) à semelhança da técnica *Auto-Retrato* do coreógrafo Victor Hugo Pontes (no mesmo ano letivo de formação do MCCPP), traz-me a consciência do ‘eu criativo’ que procurava, baseado numa percepção de mim própria que se construía com estes exercícios de análise sobre o ‘eu’;

9. Conceito de Ação Poética, trazido pelo professor e coreógrafo Francisco Moreno no contexto de MCCPP, no ano de 2021/ 2022 . Experimentado em contexto de aula prática este exercício despertou-me pela sua simplicidade, por um lado, e forte simbolismo, por outro. Soube desde logo que o queria incluir em futuros processos criativos, facto que veio a acontecer na criação *#Mulheres*. A prática deste exercício no contexto de aula permitiu-me encontrar material que também fazia sentido usar para esta criação, nomeadamente o uso do baton vermelho pelo simbolismo do objeto e pela ação de o usar para pintar os lábios. Entendi e ‘guardei’ para futuros processos criativos o valor de uma ação, que não tem necessariamente de ser dança ou ‘transformar’ em dança, mas que acrescenta sentido à mensagem da performance e valoriza-a.

Experimentadas algumas destas metodologias para exploração de movimento do meu solo, algumas foram assimiladas e outras excluídas, de forma orgânica. O trabalho conjunto em estúdio com as intérpretes e a experimentação comum dos mesmos métodos foram mais importantes do que esta primeira fase de ensaios a solo.

CAPÍTULO III – MÉTODOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO CONJUNTOS

1.Exposição e discussão do tema

Definido que a estrutura da criação teria por base três solos e que seriam criados através da exploração de movimento das intérpretes, expus o tema e a pesquisa feita até ao momento às mesmas. Coloquei algumas das questões que se foram levantando ao longo da pesquisa teórica, sobretudo as do campo das relações – história familiar, a educação recebida, o contexto social, a época de nascimento (a intérprete SV pertence a geração anterior às intérpretes JM e RS, que pertencem à mesma faixa etária). Destaco as seguintes questões discutidas:

- Reflexo do impacto social das danças urbanas, nomeadamente, a técnica Hip Hop, num meio que era predominantemente ‘para rapazes’ durante o crescimento da intérprete RS;

- Uso do poder masculino/patriarcado no mercado de trabalho da dança e num contexto geral da sociedade. Esta contextualização no ambiente de trabalho remeteu naturalmente para uma discussão sobre a temática e muitos paradigmas sociais e culturais acerca da posição da mulher na sociedade;

- Pressão social exercida sobre as mulheres para serem mães a partir de certa idade.

Esta discussão e partilha entre intérpretes esteve presente em todo o processo de criação. A maioria destas questões que foram sendo discutidas integram o trabalho de solos. As experiências de vida das intérpretes iriam expressar-se no movimento através do conjunto de métodos onde a discussão estava contemplada.

2.Exploração de movimento das três intérpretes

Nos ensaios usei a improvisação no trabalho de estúdio como entrada no ambiente de trabalho, procurando dinâmicas de movimento específicas através dos elementos água, terra, ar e fogo - fluido, stacatto, pausa, velocidade, *slow motion*, repetição de movimento, movimento restrito a espaço pequeno ou em total exploração do espaço de estúdio - procurando identificar linhas de movimento que fossem tanto confortáveis como desconfortáveis e, principalmente, conhecer a linha de movimento de cada uma das intérpretes, eu incluída.

Conhecendo o potencial criativo das intérpretes e reconhecendo o seu interesse pela temática desta criação a exploração de movimento passa, na sua essência, pelo método de improvisação que uso regularmente (com regras e tempo determinado), acompanhado do registo por palavras ou sinónimos em palavras do que fica impresso no corpo após a improvisação. Neste processo criativo em particular e derivado da

escolha da estrutura da peça ser três solos distintos com características quase biográficas e narrativas específicas, a exploração do movimento é sempre pensada por mim de forma a ir de encontro à intérprete e não à minha 'linguagem coreográfica'. A minha própria 'linguagem' ou vocabulário de movimento característicos da minha interpretação são desenvolvidos unicamente no trabalho do meu solo.

3. Escolha e uso das obras das artistas Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles

Após a exposição do tema da peça coreográfica às intérpretes foi introduzido o trabalho com imagens de obras artísticas. Primeiramente utilizei algumas obras da fotógrafa Cindy Sherman (Figura 1).³



Figura 1. Cindy Sherman, *Untitled #359*, 2000 (Left). *#299*, 1994 (Right). Courtesy of the artist and metro pictures, New York. Retirado de <https://awomensthing.org/blog/cindy-sherman/> (Exemplo de duas das imagens das obras trabalhadas)

A escolha desta artista prende-se à minha identificação com a sua obra em duas premissas: em primeiro o auto-retrato e sátira, em segundo a exposição crua das imagens que para mim evocavam tabus que me interessavam explorar. Tocar em tabus

³ As restantes obras da artista Cindy Sherman, trabalhadas em estúdio, encontram-se nos Anexos, tal como as restantes obras.

trazia-me liberdade, tal como afirmou a artista Laurie Anderson “Adoro tabus e de como posso abusar deles e torná-los interessantes e visíveis.”

Partindo de um conjunto de obras cada intérprete escolheu para si três imagens e trabalhou a obra através da cópia da imagem (Figura 2 e Figura 4), estabelecendo as ligações entre as três obras que entendia serem coerentes para a interpretação. Este início da produção de material, tornou-se o eixo da metodologia aplicada neste contexto, uma vez que se seguiram processos semelhantes com o uso das obras de Paula Rêgo e Isabel Meyrelles.

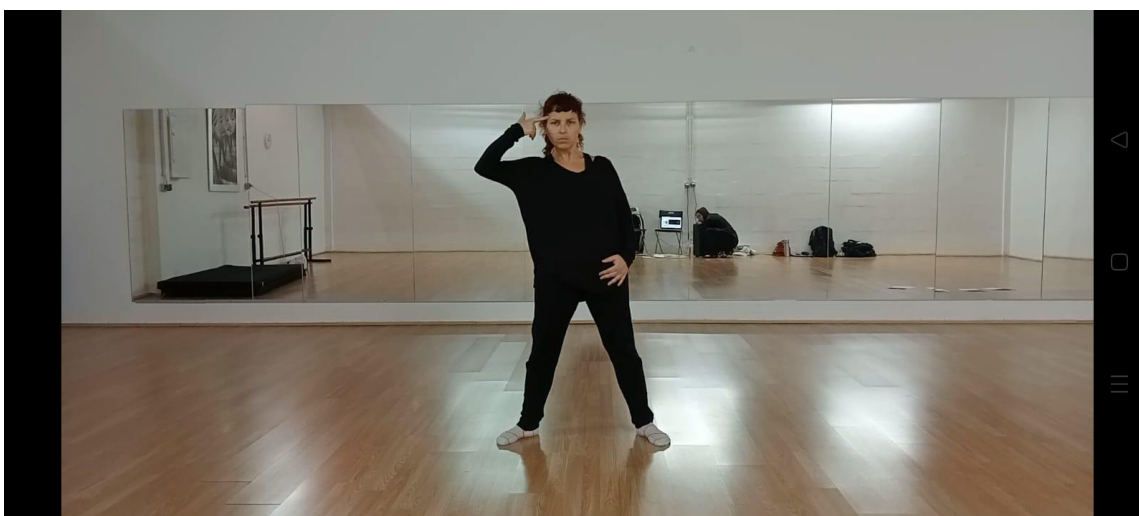


Figura 2. Joana Mestre. Registo de Ensaio. Exemplo do trabalho em torno das imagens da artista Cindy Sherman. Janeiro 2023.

A obra de Paula Rêgo, escolhida pela identificação não só com a obra como pelo percurso de vida da artista, traz ao processo criativo linhas de movimento próprias e mais questões em torno da mulher, nomeadamente, o aborto, o abandono e as relações conjugais.⁴

A sua obra exalta a separação e autonomia da mulher em relação ao homem, mulheres fortemente simbólicas, representadas sozinhas mas aparentemente escravizadas a algum parceiro ausente ou imaginário, mulheres de aparência feroz, de natureza visceral e sexual [...] Paula Rego denuncia a submissão das mulheres, mas também reclama o seu direito ao corpo, à autonomia, à vida e à

⁴ Exemplo de outra obra da artista Paula Rêgo, trabalhada em estúdio, encontra-se nos Anexos (Anexo D).

sexualidade, razão pela qual tantas mulheres lhe estão reconhecidas (Isabel Henriques de Jesus, 2023).

Interessava para o processo este lado da vida da pintora onde a violência e o preconceito contra a mulher são evidentes e explícitos na obra (Figura 3).



Figura 3. *Mulher-Cão*, Paula Rêgo. Retirado de <https://docasnasasasodesejo.blogs.sapo.pt/248682.html>

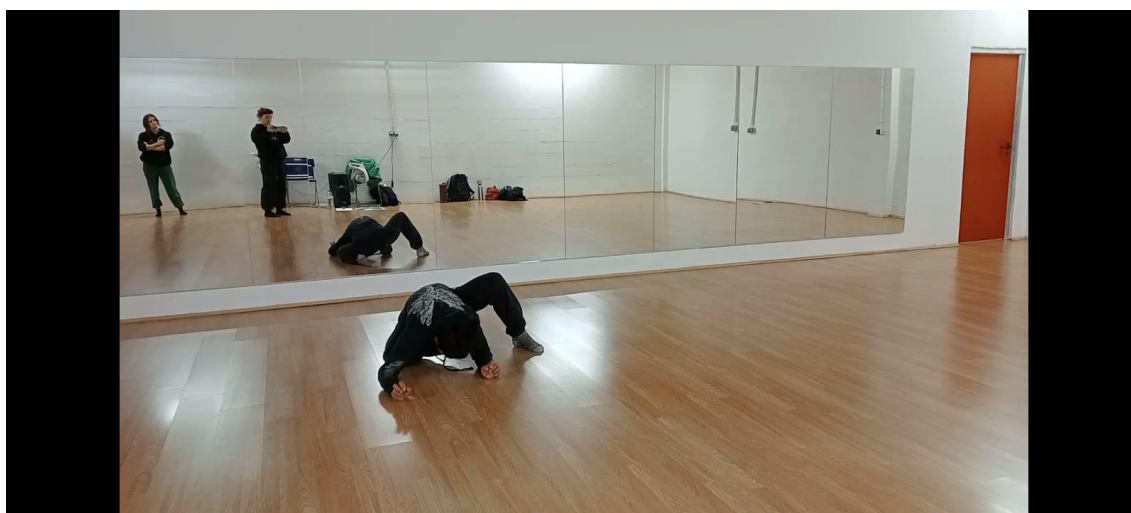


Figura 4. Rita Spider. Registo de Ensaio. Exemplo do trabalho desenvolvido em torno das imagens da artista Paula Rêgo. Janeiro 2023.

A escultora, pintora e poetisa Isabel Meyrelles, entra no processo criativo mais através da sua biografia e forma de estar na vida e na sociedade enquanto mulher artista do que pela sua obra, apesar de se dar corpo à imagem da escultura *Cadavre Trop Exquis* 2010 (Figura 5). Isabel Meyrelles, referindo-se às mulheres da sociedade de Matosinhos na sua infância: “As senhoras, naquele tempo, eram criadas de servir dos maridos, era um horror! Percebi logo que não queria aquilo”. Antes, na primeira infância, tinha sido criada em extrema liberdade, no campo. (*Isabel Meyrelles: o Dragão que Fuma*, 2022)



Figura 5. *Cadavre Trop Exquis* 2010, Isabel Meyrelles. Fotografia de Benjamin Marques. Retirado de <https://www.acordesdequinta.com/2019/11/isabel-meyrelles-mulher-da-velha-guarda.html>



Figura 6. Rita Spider e Sara Venâncio. Exemplo do trabalho criado em torno da imagem da escultura *Cadavre Trop Exquis 2010*, de Isabel Meyrelles. Abril de 2023.

Incluo esta artista na minha 'metodologia pelas imagens' enquanto procurava artistas mulheres que tivessem manifestado na sua obra algum tipo de irreverência. O documentário *Isabel Meyrelles: o Dragão que Fuma*, de Ricardo Clara Couto e Cristina Margato (2022), traz-me a inspiração que procurava: a inclusão como artista do movimento surrealista dentro e fora de Portugal; a sua emigração para poder exercer o direito de ser livre fora do contexto da ditadura fascista portuguesa; a sua liberdade como valor para criar a sua extensa obra. Estes foram os fatores fundamentais para usar a artista como referência na criação de *#Mulheres*.

O uso das imagens das obras destas três artistas - Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles - teve como objetivo a cópia exata pelo corpo das imagens, como se a obra saísse da tela e ganhasse vida através do corpo, num trabalho desenvolvido a partir da gestualidade no retrato.

A metodologia do Uso das Imagens foi feita através de uma sequência de três explorações:

Exploração nº1

As imagens das obras foram dadas a escolher a cada uma das intérpretes com as seguintes regras:

- escolher apenas três imagens;
- reproduzi-las em pose;
- tempo limite de execução e memorização de 15 minutos.

Exploração nº2

- registo em vídeo e posterior visualização;
- desenvolvimento de uma pequena narrativa em torno de cada imagem escolhida;
- registar os pontos comuns nas sequências das três intérpretes (uso e manipulação da própria roupa e dar destaque a partes do corpo que estão sem roupa).

Exploração nº3

- manter a clareza das poses provenientes das imagens;
- reforçar a narrativa, sendo que esta já estava instalada.

No registo no caderno de ensaio destaco as seguintes conclusões acerca destas explorações:

Intérprete RS: uso excessivo da mulher/ mulher-objeto/ usar e deitar fora.

Intérprete SV: evolução entre aceitação/ aceitação com desgaste – obrigação

Intérprete JM: ideia de ter de ser sexual ou sensual e deixar de ser/ fingimento/ obrigação

Este método de exploração das imagens foi aplicado relativamente à obra da artista Cindy Sherman e repetido relativamente à obra de Paula Rêgo.

O contexto de exploração da mensagem de cada obra – a animalidade, a violência, a vaidade, a extravagância, o anular da vaidade, a loucura, os vícios, a frustração - estabeleceu uma ligação emocional às obras escolhidas, uma vez que a escolha continha uma identificação com a mensagem da obra e/ou da artista.

4. Uso das ações poéticas

O conceito de *Ação Poética* - exaltar uma ação atribuindo-lhe uma mensagem poética - foi trazida pelo professor Francisco Moreno, no contexto da disciplina de Métodos e Processos de Criação, no período intensivo do MCCPP da ESD (2021/ 2022). A exploração deste exercício em aula levou-me a memorizar o resultado do exercício como sendo uma ideia prática, com potencial para ser incluída no processo criativo deste projeto. A simplicidade e ao mesmo tempo a complexidade do exercício fez-me pensar no poder de uma ação e na sua mensagem, como método eficiente para colocar o intérprete a traduzir com perspicácia uma ideia.

Adaptei o exercício a este processo criativo pedindo às intérpretes dois objetos que fizessem parte da rotina do seu dia-a-dia e sobre os quais tivessem uma ação. Este método veio acrescentar uma componente nova ao trabalho, direcionando o trabalho dos solos para questões do foro íntimo ao nível das ações, da noção dos hábitos e costumes que perfazem a nossa forma de estar enquanto pessoas e mulheres. O trabalho individualizado com cada intérprete começa, por isso, neste período onde era necessário uma orientação apropriada para cada uma.

A *Ação Poética* para as intérpretes RS e SV não se transformou numa ação concreta com uma mensagem poética, ao contrário do que aconteceu no meu processo a solo. Incluiu-se no processo de cada solo como um estímulo do qual se partiu para chegar a emoções específicas. No caso da intérprete RS, o exercício derivou no desenvolvimento

sobre a capacidade de resiliência de ser mulher e também no sentimento de frustração. Para a intérprete SV o exercício foi um estímulo para desenvolver um momento do solo, que tinha por base a repetição usando a voz e ações do corpo em simultâneo. No meu caso, uma vez que já tinha experienciado este exercício em contexto de aula, e tendo de o adaptar ao meu processo criativo nesta temática optei por reter na minha *ação poética* o mesmo objeto que já tinha usado – baton vermelho – e a mesma ação de colocar o baton nos lábios, simulando o uso de um espelho. Esta ação já tinha a sua mensagem subentendida no contexto em que se desenvolvia no solo e manteve-se fiel à mensagem poética original desenvolvida anteriormente em contexto de aula – uma afirmação de empoderamento e particular à ‘Mulher’, mesmo sendo um gesto ou ação da rotina diária do sexo feminino, mas que revela o seu poder através do uso da cor vermelha por si só indiscreta e reveladora.

5.Auto Retrato (ou texto biográfico) com as intérpretes

Pedi às intérpretes um texto escrito sobre si próprias influenciada pelos métodos ‘auto-retrato’ e ‘mindmapping’ (dos coreógrafos Victor H.Pontes e Elisabeth Lambeck, respetivamente) introduzido nas formações, com o objetivo de usar a reflexão como ferramenta em estúdio. Esta exploração do *íntimo* foi acompanhada de uma permissão natural às minhas questões pautada pelo diálogo, onde as intérpretes revelaram experiências de vida e traços da sua personalidade que manifestaram querer incluir nesta criação a propósito da temática, por serem aspectos relevantes à sua forma de ser *mulher-pessoa*. Dos textos escritos sobre si mesmas foram retirados os verbos e ações para a intérprete SV (por influência do método da ‘cartografia’ da coreógrafa Né Barros, em contexto de MCCPP); do texto da intérprete RS foram retiradas as emoções e intenções.

**CAPÍTULO IV – MÉTODOS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO COREÓGRAFA E
INTÉRPRETES**

1.Orientação individual para cada solo

Concluído o percurso de exploração conjunto das três intérpretes que resultou no material proveniente das explorações de movimento anteriores - uso das imagens das obras de Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles e explorações em torno das *Ações Poéticas* – este material foi sendo repetido e já era indicador do percurso de cada solo. Consegui, por esse motivo, e enquanto criadora identificar cada trabalho a solo com os seguintes ‘chavões’:

‘Anular o Feminino/ Mulher Inocente/ Histeria’ – intérprete SV;

‘Grotresco vs Bonito/ Mulher Visceral’ – intérprete RS;

‘Pecado e Maternidade/ Mulher Sexual’ – intérprete JM.

Esta identificação dos ‘chavões’ permitiu traçar uma linha condutora ao nível da interpretação de cada solo que seria essencial para canalizar o que pretendia explorar em cada solo. Tornou-se claro que não poderia usar a mesma metodologia para desenvolver mais material, já que cada intérprete precisava de indicações específicas para seguir o caminho que cada solo já indicava. Esta consciência surge a partir do desenvolvimento do método da ‘ação poética’, onde cada intérprete envereda por escolhas diferentes.

A orientação individual para cada intérprete foi simultânea à composição coreográfica de cada solo. Tendo cada solo como premissa um conjunto de narrativas era importante para mim que o processo de criar fosse ao mesmo tempo que o processo de compôr, num jogo de dar e receber entre criadora e intérprete onde dava prioridade ao que era importante para a intérprete contar e o que era importante para mim contar com o material que ela me dava. A narrativa dos solos tornou-se uma partilha de intenções de criadora e intérprete, que partiam de estímulos diferentes e também de uma coerência com o ‘chavão’ de cada solo.

2.Orientação e composição do solo da intérprete Sara Venâncio

Para a exploração de movimento deste solo foi usado o método de improvisação com orientação e intervenção verbal sistemática da minha parte enquanto criadora. O método de improvisação escolhido tinha por objetivo tirar a intérprete da sua zona de conforto e orientá-la ao segundo para um caminho que ela não escolheria se fosse ela a decidir. Esta improvisação guiada surge a partir do exercício da ‘ação poética’, para o

qual peça a cada intérprete que escolha dois objetos relacionados com a sua rotina diária. Sendo o objeto eleito os seus óculos, a Sara escolheu limpar e guardá-los sistematicamente. Pedi-lhe que falasse em simultâneo sobre essa ação descrevendo-a. De seguida, pedi-lhe que andasse para a frente e para trás, acumulando as ações. Indiquei-lhe que abandonasse a ação dos óculos e permanecesse com o andar mais frenético e com o falar rápido.

Influenciada por um exercício sobre orientação entre criador e intérprete da professora e coreógrafa Amélia Bentes (na disciplina de Métodos e Processos de Criação do MCCPP, no ano de 2022) insiro, na continuidade do exercício anterior, o uso e manipulação de objetos que já estavam na sala de ensaio, neste caso a roupa vestida e a roupa de ensaio que se encontrava espalhada, mais casacos e sapatos de exterior. O desafio era vestir e despir-se rapidamente enquanto falava e se deslocava para a frente e para trás. Tendo disponível no mesmo edifício da sala de ensaio uma sala de figurinos, utilizei uma quantidade de roupa considerável para juntar à que já estava em estúdio. O fato de a oferta de roupa ser maior criava uma confusão no discurso, uma desorganização no espaço e uma loucura na interpretação que me levava à questão do desequilíbrio que, de uma forma ou outra, sentimos em algum momento enquanto seres humanos e que associo mais fortemente a ser mulher, pelo aspeto da organização vs desorganização, da vaidade inerente à questão da roupa e da indecisão sobre que conjunto escolher, do falar sozinha ou 'pensar alto'.

Acabado o exercício pedi-lhe que escrevesse um texto sobre o mesmo. Desse texto sublinhei o que era importante para mim retirar. Pedi que o memorizasse.

A propósito do uso da roupa e sapatos, no ensaio seguinte foi discutida qual a importância da roupa e da imagem que escolhemos ter. Com esta intérprete cheguei a um conceito que me interessou explorar de "anular o feminino", citando a intérprete. Este conceito proveio da partilha de esconder a sua feminilidade, de não se expôr, em situações onde sabe, à partida, que estará mais vulnerável – o medo do abuso, de um ataque, de poder passar a mensagem que está a provocar o sexo oposto pela sua vaidade ou exposição. A ação de vestir tornou-se, por esse motivo, mais por camadas, de forma a criar a ilusão de um outro corpo que ganhava outras formas e volumes e se tornava pouco atraente e até ridículo com o calçar de sapatos diferentes e decisões de conjunto completamente sem sentido. A ação de despir ganhava um novo sentido depois deste acumular das camadas de roupa e variedade de sapatos, chegando ao corpo real da intérprete e à exposição da pele e de partes do corpo vulgarmente mais atraentes, como os seios (nunca foi utilizada a nudez). A ação de vestir e despir com esta ideia era repetida sucessivamente, criando um bloco de movimento que convergia, para mim, num cenário de loucura e inocência ao mesmo tempo.

Conhecendo um pouco da personalidade da intérprete e, neste seguimento, considerei importante juntar a este processo o seu carácter inocente e quase infantil. Para isso pedi-lhe que atirasse a roupa ao ar como se brincasse ao fazê-lo, tal como as crianças. O fato de se ter sentido criança provocou-lhe o riso, que pedi que aumentasse até à gargalhada.

Para continuar o processo de exploração de movimento, recuperei o texto escrito e memorizado pela intérprete e selecionei os verbos e ações, influenciada pelo método da professora e coreógrafa Né Barros no âmbito da disciplina de Métodos e Processos de Criação do MCCPP da ESD, em 2022. Este método baseia-se no conceito de 'Dramaturgia', onde a coreógrafa usa o texto como base e, para ser possível uma dramaturgia no corpo, retira os verbos e ações com o objetivo de reproduzir um subtexto, criando uma nova interpretação do texto que é traduzível pelo corpo. O corpo em movimento usa essas ações para narrar a dramaturgia pretendida.

O novo texto foi entregue à intérprete para nova memorização e repartido num conjunto de indicações no espaço que criei a partir do novo texto – inspirada no conceito transmitido pela coreógrafa Né Barros no mesmo âmbito, a 'Cartografia' – onde desenhei as ações que queria ver a acontecer no espaço.

Pedi que intervalasse a ação de verbalizar o texto decorado e de se vestir, como se estivesse a falar sozinha (de forma a não ser importante perceber-se o que dizia) com uma sequência de movimento.

Senti necessidade enquanto criadora de após um momento mais associado à performance, criar um momento visual igualmente impactante. Para tal usei a mesma metodologia usada com a intérprete RS, que nomeei de 'Sequência de Posições'. Este método baseia-se na escolha de posições inspiradas por palavras que tinham resultado das primeiras improvisações sobre os elementos ar, água, fogo e terra (Capítulo III, 'Exploração de Movimento das Três Intérpretes'). Estas palavras foram pedidas por mim, para resumir a improvisação que tinha sido feita acerca do elemento 'fogo'. A intérprete escolheu as palavras: "inquietante", "descontrolado", "crepitar" e "brazas". Pedi depois um movimento que caracterizasse cada uma das palavras. Memorizados os quatro movimentos pedi que os repetisse cinco vezes de forma lenta, depois cinco vezes de forma rápida e cinco vezes com a maior velocidade possível. A velocidade impressa na repetição interessou-me, pois alterava não só a dinâmica como a intenção. O movimento transformou-se entre perfeito na forma e caótico na execução.

Dado que esta intérprete foi a primeira a ter a minha orientação individual, a experiência com ela trouxe-me a noção de um conceito que quis desenvolver: 'Movimento + Momento Performativo' (Figura 6), talvez uma derivação do conceito de 'Ação Poética' que me interessou desde o início do processo criativo. Este conceito permitia-me no

meu imaginário separar 'Movimento' de 'Momento Performativo' e de os misturar propositadamente, sobretudo na composição da estrutura coreográfica que se seguiria.

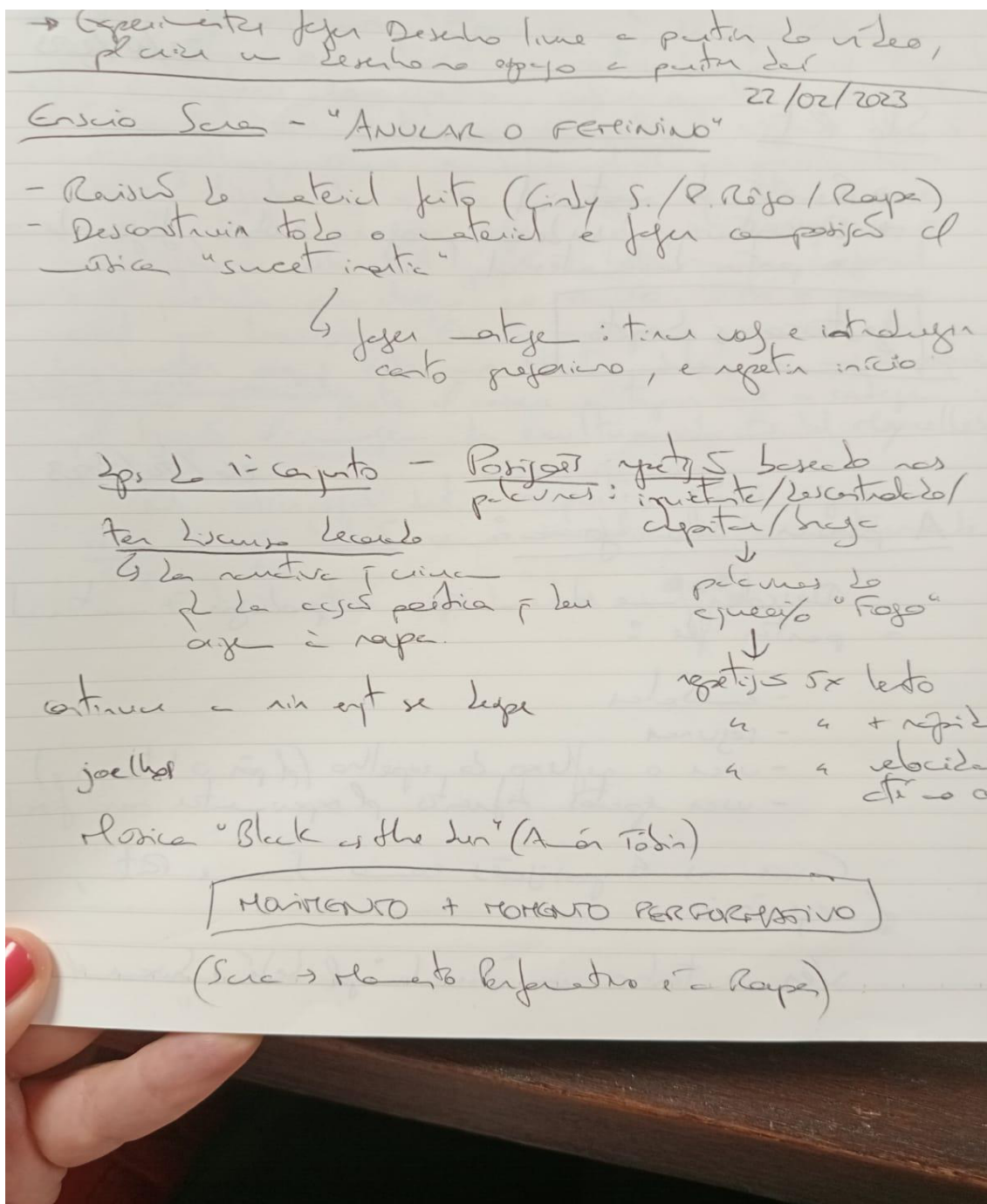


Figura 6. Caderno de Ensaio. Desenvolvimento do conceito 'Movimento + Momento Performativo' a partir do conceito de ação poética (consultar subcapítulo 'Uso das ações poéticas').

3.Orientação e composição do solo da intérprete Rita Spider

A orientação e composição deste solo seguiu metodologias diferentes da intérprete SV e das que apliquei a mim. Tendo por base o material construído na primeira fase através das obras das artistas Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles, optei por desconstruir este mesmo material: ‘desordenar, colar, cozer, encher, fazer de novo’ (notas prévias no meu caderno de ensaio). Esta escolha prendeu-se ao facto de a RS ter produzido muito material nas propostas da primeira fase (mais do que a intérprete SV ou eu própria) e eu não querer desperdiçar todo este material que me interessava para o desenvolvimento deste solo:

“As we were making material, a lot of things got created and all of them made sense to the people involved. Then what most directors do is ‘kill your darlings’; you have to cut, cut, cut, cut... [...] and I thought, what if I don’t; what if I keep everything, what if everything gets a place, what if I don’t reject anything?” (Cools, Guy. 2005, coreógrafo Sidi Larbi Cherkaoui).

A própria composição coreográfica ao nível da estrutura do solo tornou-se o principal método. Toda a desconstrução do material dava origem a novas questões e novas propostas dentro da narrativa e dentro do chavão ‘Grotesco vs Bonito’, escolhido anteriormente.

A metodologia da ‘Ação Poética’ não produziu material suficiente ao nível do movimento que me interessasse usar neste solo. No entanto, a intérprete RS usou uma amostra de perfume e maquiagem como objetos escolhidos para esta proposta, cujas ações de rotina com os mesmos foram fundamentais ao nível do ‘Momento Performativo’ (tal como explicado no ponto anterior: ‘Orientação e Composição do solo da Intérprete SV’). Da improvisação resultante do uso do perfume derivaram as questões do autocuidado enquanto mulher na sociedade atual e qual a diferença entre autocuidado e vaidade; em que medida os gestos da rotina de preparação da imagem de uma mulher influenciam a sua forma de estar em público e também a sua autoestima? A ação do uso do perfume trouxe consigo também a relação com um espelho imaginário, recorrente ao longo do solo. A ação de aplicar a maquiagem levantou as mesmas questões do uso do perfume, mas tocou também no aspeto do exagero na aplicação da mesma: até onde serve a maquiagem? Para cobrir? Disfarçar? Melhorar a imagem? Ou transformar uma imagem da qual não se gosta ao natural? Pretende-se ser outra pessoa? O que pode significar o excesso de maquiagem? Estas questões encontram-se refletidas no fim deste solo quando a intérprete se maquilha em exagero, contrapondo

a imagem crua, visceral, quase animalesca criada anteriormente, com a de uma imagem altamente produzida, quase ridícula.

Para este solo inspirei-me também na metodologia da 'cartografia e dramaturgia' da coreógrafa Né Barros (apreendida no âmbito da disciplina de Métodos e Processos de Criação do 1º Ano de MCCPP da ESD), à semelhança da orientação do solo da intérprete SV. Pedi à intérprete RS um texto biográfico que refletisse o que era ser mulher. Usando o método da 'dramaturgia' desta coreógrafa selecionei palavras que relacionava com a narrativa deste solo: "dominar, confiar, desejar, equilibrar" (Figura 7).

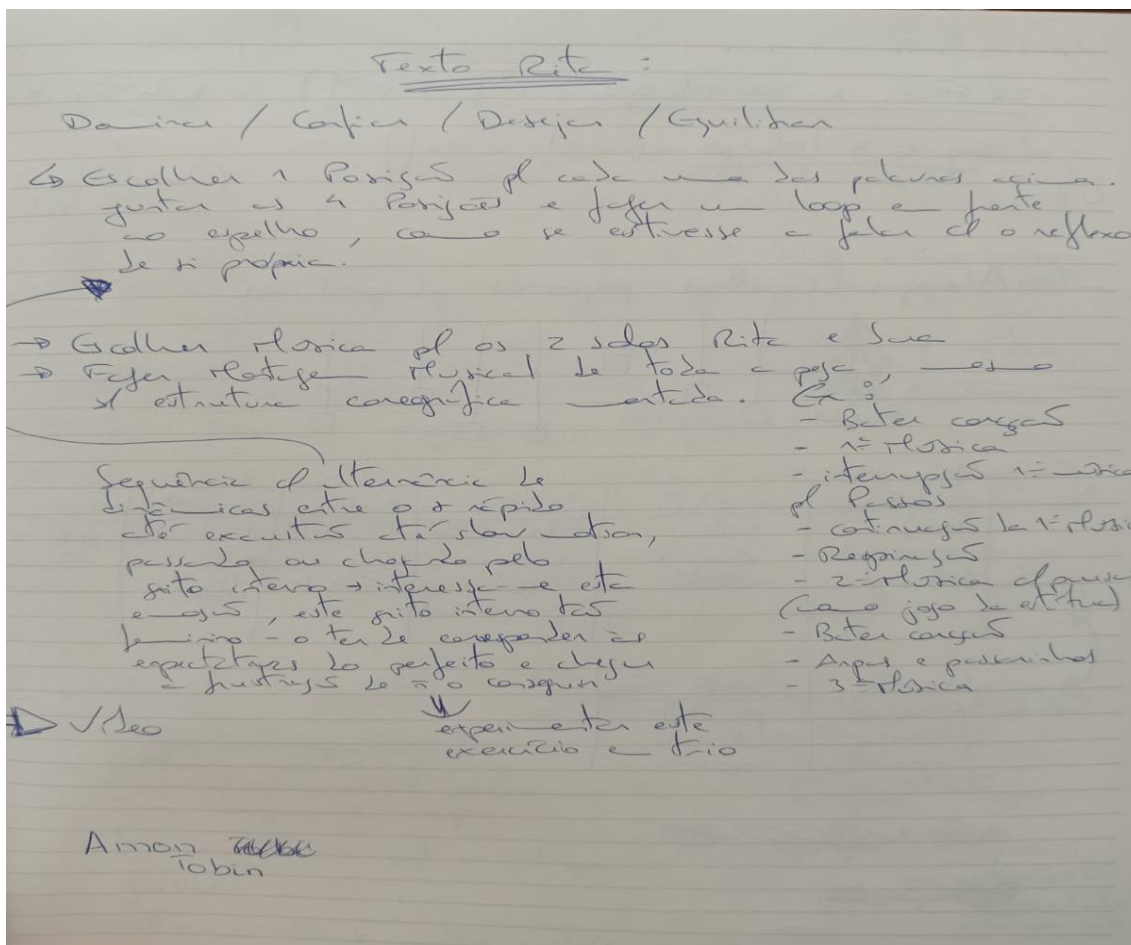


Figura 7. Caderno de Ensaio. Método adaptado a partir do conceito de Dramaturgia de Né Barros (consultar subcapítulo 'Exploração de movimento para criação do meu solo').

Para dar continuidade a este processo pedi à intérprete um movimento para cada palavra que fosse sinónimo da palavra escolhida e que, seguindo esta ordem de palavras (a mesma ordem do texto original), criasse uma sequência de quatro movimentos. A diferença desta metodologia nas duas intérpretes foi as dinâmicas escolhidas para cada sequência de movimento e o uso do espelho na intérprete RS.

A repetição até à exaustão desta sequência levou aos sentimentos de frustração e raiva que até então não tinham surgido em estúdio. Foram estes sentimentos os estímulos a partir dos quais se desenvolveu o momento seguinte em que a intérprete se despe num gesto de raiva para voltar a vestir o vestido do avesso e a tapar o tronco e braços, dando origem a uma nova fisicalidade, a mais um momento de transformação deste solo. Este momento é também o início da conclusão deste solo, cujo fim é marcado pela imagem explorada a partir da obra de Isabel Meyrelles.

4.Orientação e composição do solo Joana Mestre

Na fase do processo criativo em que individualizei os ensaios para orientação de cada solo dei prioridade aos solos das intérpretes SV e RS. Este intervalo de tempo entre as minhas primeiras explorações de movimento, a produção de material com as mesmas propostas das outras intérpretes e a execução de novas propostas para o meu solo, foram determinantes para que o mesmo contenha em si todas as narrativas escolhidas. Aplicar o 'chavão' que tinha escolhido 'Pecado e Maternidade' no desenvolvimento do meu solo colocou-me num lugar de reflexão sobre a minha própria forma de ser mulher: Ser mulher no presente é ser mãe, é ter um corpo, é recordar como vivi a gravidez enquanto processo orgânico e como me senti nesse processo (relativamente recente no tempo). É viver emoções às quais por vezes não sei dar resposta, é ter fé, é transformar e sentir o corpo diferente a cada dia. É cada vez mais olhar para dentro e não dar tanta importância à imagem refletida no espelho. É ter vaidade sem exagero, é sentir desequilíbrio. É tropeçar e cair algumas vezes, é ser um possível resultado da herança genética das mulheres da minha família (sendo que conheço a minha história familiar até à geração das minhas tetra avós). É lembrar-me de onde venho e para onde quero seguir.

O conceito 'Pecado' foi escolhido por se ligar vulgarmente à sexualidade, questão que me interessava desenvolver do meu ponto de vista enquanto mulher. Inspirada pela história bíblica de *Adão e Eva* pesquisei esta história e, mais uma vez, foi a imagem de obras de pintura conhecidas que usei para 'dar movimento à ideia'. Nomeadamente a obra *A Queda de Adão e Eva*, de Miguel Ângelo, retratada no teto da Capela Sistina, cativou a minha atenção pelo fato de a serpente ser uma mulher também. *Eva* como símbolo do pecado original, que recebe a maçã da serpente e faz com que ela e *Adão* sejam expulsos do paraíso. Interessou-me esta influência de uma crença religiosa na cultura ao longo dos séculos onde, segundo a minha interpretação pessoal, a mulher é 'culpada dos males do mundo', mesmo quando é vítima por parte de um homem ou da

sociedade. A herança cultural que permanece para continuar a construir muros na questão da igualdade de géneros, por exemplo, fez-me querer levantar a questão da violência nas mulheres: violência para consigo mesma e violência perpetrada por outros. O conceito de maternidade fez-me trazer para a fisicalidade as ações ‘segurar’ e ‘embalar’, bem como usar nesta fisicalidade uma barriga de trapos, cujo significado atribuí a uma noção de realidade e clareza sobre aquele momento à performance. Numa tentativa de reunir material já criado recordei o resultado do movimento explorado em improvisações com o tema *Symphony N.º.7*, de Beethoven. Recolhi este material, tirando depois a música e canalizando a musicalidade daquele material de movimento para as intenções, mais do que para a música em si. Mais tarde voltei a usar a música, mas não como condutora, uma vez que o material já estava estruturado de forma independente da música. Continuei a produção de material a partir das palavras ‘segurar’ e ‘embalar’ e adicionei o uso de um espelho imaginário no qual via o meu reflexo, simbolizando o reflexo da minha imagem exterior aplicando um baton vermelho nos lábios e simultaneamente o reflexo do meu interior (Figura 8).



Figura 8. Joana Mestre. ‘Ação Poética’ do *Baton*. Registo Espetáculo #Mulheres. 15 Abril 2023 (conforme descrito no subcapítulo ‘Uso das ações poéticas’)

A escolha do baton é proveniente do exercício da 'ação poética', aprendido no contexto de aula do 1º ano do MCCPP com o professor Francisco Moreno. Uma vez que já tinha explorado o exercício no contexto de aula pude usar este elemento no contexto coreográfico, uma vez que a ação já continha uma mensagem bastante intencional: na minha perspectiva pessoal, uma mulher que coloca um baton vermelho transmite certeza, segurança, vaidade. Colocá-lo em frente a um espelho imaginário trazia o risco de os lábios não ficarem bem pintados, um risco que também me interessava. A ligação ao espelho (apesar de falsa, na realidade) tem o simbolismo de me obrigar a ficar ligada à minha imagem e, conseqüentemente, a mim própria, à minha essência, de não me esquecer dela.

CAPÍTULO V – COMPOSIÇÃO DA ESTRUTURA COREOGRÁFICA

1.Retorno aos ensaios conjuntos

Após o período de ensaios individuais que permitiu a execução dos solos das três intérpretes, criei um plano de ensaio conjunto que visava o início de uma série de experiências para encontrar o que viria a ser a estrutura coreográfica da peça.

A primeira ideia era a de criar primeiro uma estrutura musical independente da estrutura coreográfica, onde a última se pudesse encaixar como se a definição da estrutura musical criasse o ambiente da coreografia. Esta experiência não chegou a acontecer desta forma. Em vez deste método selecionei todas as músicas que fizeram parte dos ensaios durante as improvisações e durante a composição da estrutura dos solos para criar a estrutura musical (sub capítulo 'Música').

Pensando na estrutura da peça utilizei um método que utilizo recorrentemente de 'colar' partes de coreografia já montada, sem uma sequência ordenada, como se de peças soltas de um jogo se tratasse, onde brinco com a ordem e descubro múltiplos significados com ela. Este método foi explorado dentro da composição de cada solo e também na composição da estrutura da peça.

2.Estrutura coreográfica

2.1.Primeiro momento da peça - Introdução com as três Intérpretes em cena

A introdução da peça é uma preparação para a dramaturgia da peça e também a apresentação das três 'mulheres' em cena.

A preparação para a dramaturgia realiza-se desde a entrada do público, onde as três intérpretes estão debaixo do monte de roupa e sapatos completamente ocultadas por estas camadas de objetos. Esta preparação no início da peça surge na fase final de ensaios, quando decido que não queria uma composição em torno das entradas e saídas em cena. Interessava-me mais o conteúdo de cada solo. Esta opção de já estarmos em cena provém de uma decisão mais intuitiva do que pragmática e estabelece uma ligação à conclusão da peça⁵, em que terminamos no mesmo espaço e em relação com os mesmos objetos.

A apresentação das três 'mulheres' em cena tem como objetivo envolver o espectador no ambiente da peça destacando as suas características individuais. Embora não

⁵ Na composição coreográfica a conclusão da peça surge no trabalho em estúdio primeiro que a introdução.

interajam entre si cada uma ocupa o seu próprio espaço físico em palco, criando uma atmosfera performativa na qual vemos diferentes facetas da 'mulher'. A composição coreográfica acentua as características únicas de cada personagem/mulher, permitindo ao público observar as diversas perspectivas sobre elas. Essa abordagem enriquece a experiência performativa oferecendo uma visão mais aprofundada das personalidades e histórias destas mulheres.

Durante um dos últimos ensaios a professora e orientadora Maria Ramos de Barros fez uma pergunta sobre a estrutura da peça que desencadeou um diálogo interessante: "Porque é que colocas as três mulheres, os três solos, em cena em simultâneo?". Essa questão levou-me a uma reflexão sobre a ordem de cada um os solos e sobre como essa ordem iria também clarificar o que pretendia transmitir ao público. Essa reflexão conduziu a algumas alterações na estrutura da peça, nomeadamente na ordem dos solos, e também me fez repensar a cena inicial da performance.

A partir dessa perspectiva levantada no ensaio clarificou-se a ideia de retratar "mulheres que habitam no mesmo prédio, mas em que cada uma vive na sua própria casa" (M. Ramos de Barros, 2023). Essa perspectiva ajudou a clarificar o que eu própria procurava a nível da construção da peça e ofereceu uma nova dinâmica à performance, proporcionando uma visão mais clara sobre o que estava a construir.

O diálogo integra o processo criativo e desempenha um papel fundamental. A troca de ideias numa fase inicial da pesquisa com o círculo de família e amigos, tal como o diálogo permanente no início e durante todo o processo com as intérpretes e, mais tarde, com os convidados que assistiam aos ensaios (dos quais a orientadora M. Ramos de Barros e elementos da produção do espetáculo), marcam este processo. É a partir do diálogo que se desenvolve toda a peça.

2.2.Segundo momento da peça - Solo RS

O solo da intérprete RS é o primeiro dos três solos na estrutura coreográfica.

A própria composição coreográfica é um dos métodos aplicados na criação do mesmo, devido à grande quantidade de material produzido pela intérprete nas propostas de trabalho. O jogo de 'cortar', 'colar', 'repetir', orientado por mim nos ensaios individuais, cria um solo onde a fisicalidade da intérprete é explorada ao máximo, dentro dos parâmetros da temática da peça e é sempre conjugada com o trabalho de interpretação, em simultâneo.

Este 'jogo' foi utilizado neste solo do início ao fim do processo de trabalho onde eram introduzidos, deslocados ou retirados movimentos ou momentos da peça, mediante a narrativa desta 'mulher'. A minha direção neste 'jogo' era sempre intuitiva e pouco pragmática. A posição da intérprete no 'jogo' foi sempre participativa e colaborante, introduzindo, inclusivamente, momentos simbólicos da sua própria história pessoal que expressou em movimento com o apoio do ambiente sonoro (por exemplo, no momento em que se ouve um batimento cardíaco seguido do som da paragem cardíaca na máquina).

2.3. Terceiro momento da peça - solo SV

O solo da intérprete SV na composição da estrutura esteve até quase à fase final de ensaios como último solo a ser apresentado. A alteração da ordem para segundo solo da peça, só na fase final, provém da escolha em retirar uma grande carga dramática que se instalava pela sequência dos solos RS e JM.

O solo da intérprete SV contém elementos com menor carga dramática, apesar de densos, pela sua referência à inocência, à vulnerabilidade, à inexperiência. Estas características levaram-me, por isso, a optar por colocar este solo 'no meio' dos outros dois solos para uma coerência na energia da peça.

2.4. Quarto momento da peça - solo JM

Durante a maioria do processo de trabalho o meu solo situava-se na estrutura coeográfica como segundo solo a ser apresentado, na sequência do solo da intérprete RS. Esta ordem não seguiu nenhuma ideia específica. Estabeleceu-se como a ordem pela qual ensaiávamos. A alteração da ordem, na qual o meu solo ficou para último, deve-se à carga dramática que continha e que conduzia de forma mais coerente para a conclusão da peça. A decisão deste solo ficar para último foi, a um nível quase subconsciente, adiada por receio de um protagonismo que não pretendia no meu lugar de intérprete.

2.5. Quinto momento da peça - conclusão com as três intérpretes em cena

A conclusão da peça foi idealizada de modo a reservar um momento em que as três intérpretes concluíssem as suas narrativas, partilhando o mesmo espaço cénico.

Nesta partilha do espaço cénico optei por exaltar algumas das características da personalidade de cada 'mulher'- gargalhada e manipulação da roupa pelo espaço da intérprete SV; a objetificação do corpo da mulher pela intérprete RS; a obsessividade pela arrumação do caos associado ao lado maternal e matriarcal da intérprete JM. O uso deste conjunto de objetos em simultâneo pelas três intérpretes tornou, do meu ponto de vista, os solos finalmente complementares, apesar das suas diferenças.

A partilha dos elementos cénicos, nomeadamente a manipulação do monte de roupa, foi a forma encontrada para esta conclusão⁶.

⁶ Nota de ensaio: "SV espalha a roupa em histerismo/ JM arruma obsessivamente/ RS acumula calmamente, camada por camada, até ficar enterrada no monte de roupa."

**CAPÍTULO VI – PERCEÇÃO DA CRIAÇÃO E ARTICULAÇÃO COM OS
ELEMENTOS INERENTES À CRIAÇÃO COREOGRÁFICA**

1.Movimento

O processo criativo foi desde o início de cariz colaborativo entre criadora e intérpretes, não tendo sido usadas frases de movimento pré-estabelecidas por mim, com exceção de um pequeno momento na composição do solo da intérprete SV.

Na grande maioria do processo, através da metodologia usada, foi explorada a fisicalidade das intérpretes com o objetivo de alcançar uma interpretação autêntica e mais próxima de cada intérprete e da mensagem que queriam expressar. Através de uma fisicalidade e linha de movimento próprias a interpretação foi sendo trabalhada em simultâneo à construção de cada solo e das suas ligações.

As qualidades de movimento foram distintas entre solos, apesar de serem aplicadas as mesmas metodologias nos ensaios conjuntos. Foi o trabalho de pesquisa e a forma colaborativa como escolhi trabalhar este processo criativo que permitiu chegar à qualidade de movimento, sem uma preocupação por serem, no resultado final, qualidades de movimento demasiado diferentes ou demasiado semelhantes.

2.Composição espacial e cenografia

A partir da exploração de movimento individual da intérprete SV (após o período de trabalho prático conjunto entre as três intérpretes, onde foram usadas as mesmas metodologias), começámos (criadora e intérprete) a experimentar usar a roupa como parte da performance. Vestindo e despindo consecutivamente, vestindo por camadas ou despindo por completo até à roupa íntima. O caos criado pela roupa espalhada pelo espaço e o monte de roupa que se acumulava começou a ser usado em todos os outros momentos de exploração, sendo a partir da roupa que muitos dos momentos da criação partiam ou findavam. A composição do movimento no espaço estava, por isso, condicionada ao caos provocado por roupa e sapatos que eram integrados no movimento feito pelo espaço. A presença destes elementos cenográficos, bem como a presença de um móvel-espelho (no centro do espaço) e manequim (no canto superior esquerdo) onde estavam penduradas bijuterias e lenços, foram usadas como suporte à composição coreográfica definindo direções no espaço (sobretudo diagonais e outros trajetos em linha ou em círculo).

3.Relações entre solos

Mantendo-se a premissa inicial de que a peça seria um conjunto de solos não há relação entre os mesmos, contendo cada um as suas próprias narrativas. Há, no entanto, as ligações entre eles no próprio movimento que derivam do uso da mesma metodologia para as três intérpretes no período de ensaios em conjunto (Figuras 9 e 10). Apesar do uso de uma metodologia comum o resultado manifestava-se sempre diferente para cada intérprete. Esta ligação pelo movimento e o uso do mesmo espaço cenográfico foram os elementos que estabeleceram uma relação entre os solos.

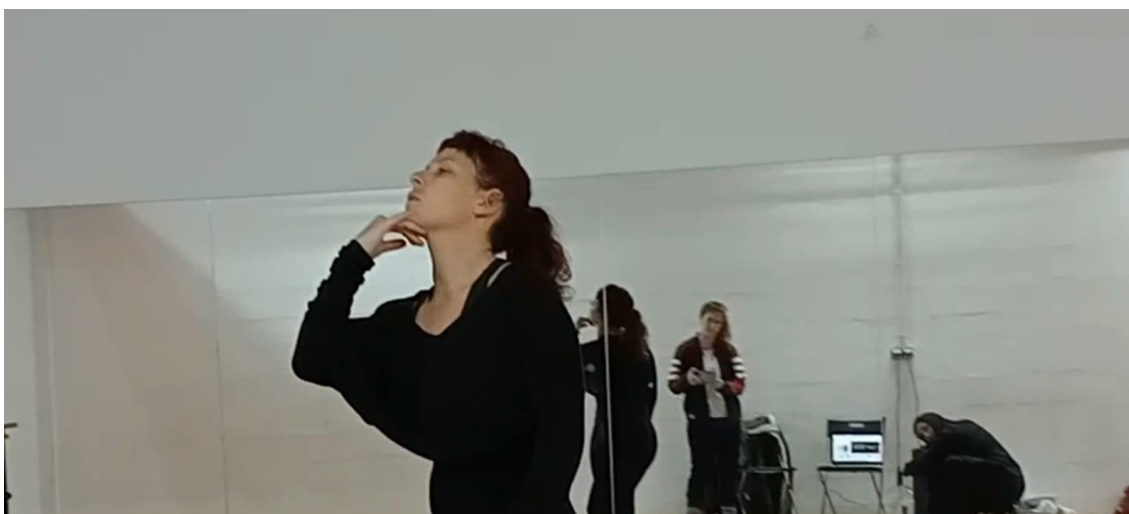


Figura 9. Joana Mestre, Registo de Ensaio. Exemplo de movimento que deriva do mesmo método (método a partir de imagens das obras; consultar subcapítulo ‘Escolha e uso das obras das artistas Cindy Sherman, Paula Rêgo e Isabel Meyrelles’).

Fevereiro 2023.



Figura 10. Sara Venâncio, Registo de Ensaio. Exemplo de movimento que deriva do mesmo método. Abril 2023.

Mesmo a introdução e a conclusão da peça seguem o mesmo princípio de trabalho isolado, apesar de estarem as três intérpretes em cena em simultâneo.

Na introdução da peça onde as três intérpretes estão debaixo do monte de roupa e sapatos, o início do movimento de cada uma é gradual (JM em primeiro, SV em segundo, RS em terceiro lugar) e obedece já à 'personalidade' de cada solo, não havendo qualquer relação que não seja a presença no mesmo espaço.

Com a minha saída de palco e depois da saída da SV permanece em palco a RS, dando início ao seu solo. Não há paragem ou interrupção entre a introdução ao movimento da intérprete RS e o início do movimento a solo. A ligação entre este solo e o solo seguinte da intérprete SV é uma sobreposição entre o fim de uma e o início de outra. Este cruzamento é feito pela observação da RS à presença da SV, quando esta começa com uma gargalhada.

A mesma sobreposição acontece no fim do solo da SV e o início do meu. Desta vez já não através da observação de uma a outra, mas pela ocupação do mesmo espaço no monte de roupa e sapatos.

Na conclusão da performance permanece a individualidade dos solos, apesar da presença das três no mesmo espaço no monte. O fim volta a ser gradual – RS retorna a estar debaixo do monte de roupa devido à manipulação da roupa entre mim e a SV; SV cai no monte em exaustão da manipulação da roupa para fora do monte enquanto ri à gargalhada; eu regresso ao monte de roupa e sapatos após recolher incessantemente a roupa que é atirada para fora, na tentativa de voltar a formar de novo um monte para onde possa regressar.

O simbolismo das ações feitas nas relações que se vão criando na peça são semelhantes ao simbolismo das metáforas: 'nascemos e morremos todos da mesma forma' – introdução e conclusão da performance - enquanto seres humanos, independentemente do nosso sexo, dando também vida ao conceito mulher-pessoa; 'eu vejo-te' – ligação entre solo Rita e solo Sara – o simbolismo da empatia entre mulheres e até o conceito de sororidade.

Esta performance é interpretada por três mulheres, no entanto, não trata das relações entre mulheres, dando destaque às narrativas que vão acontecendo isoladamente em cada solo.

4.Música

A escolha da música para esta criação foi um processo gradual e sem preocupação por uma definição musical desde cedo. Dando prioridade às explorações de movimento, a música acompanhou estas explorações, dando um suporte ao nível do ambiente e dinâmica que se pretendia para aquela exploração de movimento específica ou momento do ensaio, inclusivamente, durante as discussões entre intérpretes. Tive enquanto criadora a intenção inicial de experimentar o género música clássica, devido à subtilidade e força que este género me traz enquanto ouvinte e que assemelha à feminilidade. Uma vez que não tive a preocupação inicial de usar a música como fundamental neste processo de criação, tal acabou por não acontecer.

Há, tal como em todos os momentos de colaboração com as intérpretes RS e SV, uma preocupação em saber qual o seu gosto musical. Coloquei-lhes questões sobre géneros musicais e sobre compositores e as suas respostas deram-me também a conhecer compositores e obras que desconhecia e que acabaram por estar incluídos na estrutura musical da peça.

Na fase de ensaios da composição da estrutura coreográfica da peça encontro, para além da música, sonoridades como o batimento cardíaco ou o choro de recém-nascido que criam uma sonoplastia própria desta criação. Esta sonoplastia foi também criada em colaboração com as intérpretes e incluída em alguns ensaios (sobretudo na fase de composição) com a conceção da ideia partindo de mim e a execução, a nível da montagem da sonoplastia, da intérprete RS.

Outros elementos sonoros ao vivo foram adicionados ao longo da fase de composição do solo da intérprete SV, nomeadamente a gargalhada e a ação de falar sozinha de forma quase imperceptível ao público. Estes momentos estão intimamente ligados à composição coreográfica e à estrutura musical gravada.

Numa tentativa de exprimir o máximo de narrativas que considero transversais a ser mulher na sociedade reconheço, em conjunto com as intérpretes, a ausência de uma reflexão sobre a espiritualidade e a religião em relação com pelo menos uma das 'mulheres' da peça. A questão da religião ou a espiritualidade, apesar de serem aspetos que considero estarem profundamente enraizados na cultura das sociedades contemporâneas, independentemente da cultura de cada país (e automaticamente ligados a comportamentos de mulheres e homens, na minha opinião) não tinha sido desenvolvida na prática com o corpo. Relembrámos, por isso, uma ideia surgida em discussão entre intérpretes sobre a perseguição da Igreja às mulheres, sobretudo no período histórico da Inquisição onde as práticas consideradas hereges eram alvo de tortura para confissão das heresias e condenáveis com a morte na fogueira.

Associámos, por isso, o Canto Gregoriano como representativo da Igreja Católica Apostólica Romana, expresso numa imagem de fogueira pelas três intérpretes na conclusão da peça. Este momento musical surge na sonoplastia misturado com o batimento cardíaco e é representativo de várias interpretações: morte ou renascimento, perda, loucura, confusão.

5.Figurinos e cenografia

A roupa e sapatos estabelecem-se na criação *#Mulheres* como elemento fundamental na ligação entre narrativas e como fio condutor entre o início, o desenvolvimento e a conclusão da estrutura coreográfica. São a roupa e sapatos em abundância no espaço que constróiem a cenografia e, simultaneamente, os figurinos que as intérpretes vão usando e trocando dentro e fora de cena. A cena vai sofrendo alterações ao longo da performance pela manipulação e uso da roupa abundante no espaço.

A ideia da roupa e sapatos como elemento principal na cenografia provém da exploração do solo da intérprete SV, no qual a ação de vestir e despir de forma repetida vários conjuntos de roupa e calçar e descalçar sapatos criava vários momentos visuais diferentes no espaço, geralmente representativos de situações caóticas. A alteração no ambiente que era provocada por estes elementos cénicos adicionava às narrativas uma densidade e um lado realista, onde se pretendia que o espetador reconhecesse estas situações colocando-o no contexto daquela ‘mulher’ através do contacto com um ambiente que expressa uma ‘realidade’ ou ‘ações reais’ – o que há de mais real do que as ações de vestir, despir, calçar e descalçar? – a carga simbólica adicionada a cada uma destas ações é transmitida através do movimento e interpretação.

É muitas vezes a manipulação da roupa e sapatos (e não só o usar) como o trocar e o procurar as peças necessárias, o momento do qual deriva a narrativa seguinte. Daí acontecer durante toda a peça em todos os momentos (introdução, solos e conclusão). Do início ao fim da performance existem cerca de doze mudanças de figurinos, dentro e fora de cena.

Com o objetivo de encontrar uma ideia base de figurinos propus a experimentação de collants de vidro pretos transparentes para as três intérpretes, inicialmente. Esta peça, associada à roupa interior das mulheres trazia a cena a ideia de sensualidade, mas também de conjunto por completar, algo inacabado, incompleto, ideia que nasce da procura pelo conceito de *mulher-pessoa*. Esta ideia-base inicial não se aplicou às três intérpretes no resultado final, mas foi importante no estabelecimento das narrativas e do significado dos solos. No solo da intérprete RS os collants acabaram por ser excluídos

porque a exposição da pele era importante para transmitir o lado cru e animalesco que se pretendia. No solo da intérprete SV os collants eram colocados ou tirados durante o solo, criando ora uma mulher exposta e quase nua versus uma mulher que se cobre por camadas. No meu solo os collants permanecem do início do fim, simbolizando o meu desconforto e vulnerabilidade pela exposição do meu corpo, nomeadamente de coxas e quadril. Sentir as emoções de desconforto e vulnerabilidade era importante neste solo, pois delas provinha uma autenticidade que quis provocar na fisicalidade.

CONCLUSÃO

A motivação para desenvolver uma criação coreográfica sobre a 'Mulher' na sociedade contemporânea parte de um questionamento pessoal que permanece mesmo após a estreia do projeto: a vontade de continuar a desenvolver um trabalho coreográfico sobre a mesma temática está presente, não sucumbe à estreia do espetáculo mas, pelo contrário, é alimento para continuar a discutir e a expressar através do movimento mais narrativas e questões sobre a 'Mulher'.

Este projeto é um ponto de partida para continuar, enquanto criadora, a debater sobre a posição da mulher na sociedade e enquanto ser humano.

A criação *#Mulheres* é fruto do meu lugar de liberdade sobre esta temática e de outros olhares de mulheres e homens que integraram, de alguma forma, este processo criativo.

Ao longo deste processo comecei a sentir necessidade de expandir e explorar esta pesquisa que iniciei neste primeiro processo criativo acerca da 'Mulher'. Iniciar novos processos criativos, acrescentando mais narrativas a cada intérprete e acrescentando também mais intérpretes, especificamente mulheres acima dos 50 anos de idade, profissionais da área da dança. Este interesse pelas mulheres mais velhas nasce durante a criação *#Mulheres*, a propósito do envelhecimento da mulher na sociedade e de como se sente e é vista pela sociedade nesta fase da vida.

Previamente a colaboração e discussão no trabalho e a singularidade de cada intérprete, encontro um lugar onde pragmatismo e intuição combinados podem ser uma fórmula de criação simples e eficaz de expressão, por meio do corpo em movimento.

A satisfação com a forma como este processo criativo decorreu traz a certeza de que posso determinar futuros processos criativos com base no diálogo, desde a pesquisa à prática, indo de encontro a um dos 'princípios' da criação contemporânea na qual se discutem e expressam questões do tempo presente.

[...] Ressalta uma outra possibilidade para a definição de dança contemporânea cuja âncora se estabelece no entendimento de que esta dança se destaca por ser uma dança do tempo presente, ou seja, uma dança que é concretizada nos dias de hoje e pelas pessoas de hoje, com as inquietações e questões de um tempo presente. (Xavier, 2017)

Concluo assim que a minha metodologia assenta nos seguintes princípios: pesquisa e fundamentação teórica relacionada com o tema; discussão do tema com os/as intérpretes; improvisação sobre questões específicas do tema; trabalho em estúdio a

partir de imagens; conceito de 'Movimento+Momento Performativo'; composição coreográfica, na medida em que o ato de compôr (colar, cozer, encher, repetir) é um meio para chegar à obra final e é feito desde muito cedo no trabalho prático em estúdio.

BIBLIOGRAFIA

Bate, Marisa. 2018. UK. *The Periodic Table of Feminism*. Pop Press.

Blackman, Lisa. *The Body. The Key Concepts*. 2008. Berg.

Buckwalter, Melinda. *Composing while Dancing, An Improviser's Companion*. 2010.
The University of Winsconsin Press.

Burrows, J. (2010) *A Choreographers handbook* . Routledge.

Butterworth, J. & Wildschut, L. (2009). *Contemporary choreography: A critical reader*

Cools, Guy. 2005. *Imaginative Bodies, Dialogues in Performance Practices*.

Couto, Ricardo Clara. Clara Amarela Films. (2022) *Isabel Meyrelles:*
O Dragão que Fuma
<https://www.rtp.pt/programa/tv/p43302>

Geographies of Dance. Body, Movement, and Corporeal Negotiations.
Edited by Adam Pine and Olaf Kuhlke. 2014. Lexington Books.

Gil, José. *Movimento Total. O Corpo e a Dança*. 2001. Relógio D'Água Editores.

Girardi, Polyana. 2023. Folha BV.

São Paulo, Brasil

<https://folhabv.com.br/noticia/CIDADES/Capital/Especialistas-falam-sobre-perfil-da-mulher-contemporanea/50757>

Jesus, Isabel Henriques de. 2023. *Apresentação da Revista Faces de Eva (nº48)*
e Homenagem a Paula Régio
<https://www.fcsh.unl.pt/eventos/apresentacao-da-revista-faces-de-eva-n-o48-e-homenagem-a-paula-rego/>

Laermans, R. (2015). *Moving together: Theorizing and making contemporary dance* .
Valiz.

- Lepecki, André. 2012. *Dance, Documents of Contemporary Art*.
Vera Mantero in conversation with Cláudia Galhós, 2009.
- Louppe, L., & Costa, R. (trad.). (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Orfeu Negro
- Lusa. José Coelho. *Paula Rego homenageada pela revista científica "Faces de Eva. Estudos sobre a Mulher"*
<https://www.lusa.pt/culture/article/2023-05-12/40769544/paula-rego-homenageada-pela-revista-cient%C3%ADfica-faces-de-eva-estudos-sobre-a-mulher>
- Padilha, Adriano. 2014. *Significados. O que significa Hashtag*.
<https://www.significados.com.br/hashtag/>
- Perez, Caroline Criado. 2020. *Mulheres Invisíveis, Como os Dados Configuram o Mundo feito para os Homens*. Relógio d'Água.
- Prisco, Jacopo, CNN, 2019
<https://edition.cnn.com/style/article/cindy-sherman-national-gallery-exhibition/index.html>
- Rodrigues, António. 12 de Maio de 2022.
El Salvador condena mais uma mulher por aborto espontâneo a uma longa pena de prisão, jornal PÚBLICO.
[linkin.bio/publico.pt](https://www.linkedin.com/company/publico)
- Routledge. Laermans, R. (2015).
- Tiburi, Marcia, 2013. *As Mulheres e a Vida Contemporânea*. Revista Cult.
Editora Bregantini. São Paulo, Brasil
- Twyla, T. (2009). *The collaborative habit, life lessons for working together*. Nova Iorque: Simon & Schuster.
- Xavier, M. (2017). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: Uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. Tese de doutoramento. Universidade de Lisboa

Link espetáculo #Mulheres

1ª Parte (O início da peça, enquanto o público se está a sentar, não foi registado. As três intérpretes já se encontram em palco, ocultadas pelos objetos da cenografia.)

<https://youtu.be/DpzaQ9SCJTQ>

2ª Parte

<https://youtu.be/yRxTIPA28Uo>

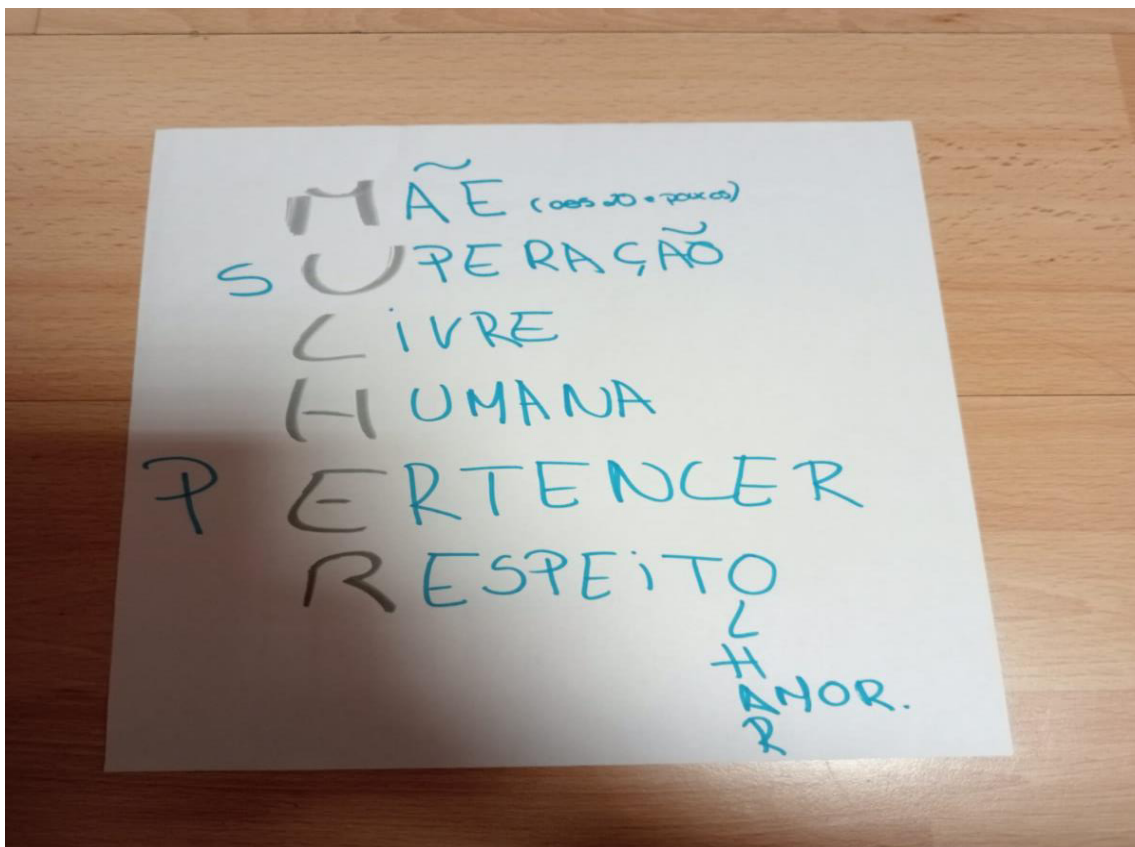
Nota: O vídeo do espetáculo #Mulheres está dividido em duas partes devido ao suporte de vídeo. A performance não tem intervalo. A gravação foi feita com uma câmara fixa em plano geral, junto à régie

ANEXOS

Anexo A

Acrónimo

Acrónimo da autoria de uma amiga, no âmbito da pesquisa junto do círculo de pessoas próximas. Maio 2022.



Anexo B

Imagens das obras da fotógrafa Cindy Sherman

Imagens das obras de Cindy Sherman trabalhadas em estúdio, para a criação

#Mulheres



UNTITLED #447, 2005



The "Clowns" series from 2003

Untitled Film Still #6, 1997

Anexo C

Imagem da obra da artista Paula Rêgo

Exemplo de Imagem da obra de Paula Rêgo trabalhadas em estúdio, para a criação
#Mulheres



Untitled No. 1, Paula Rêgo, 1998



Joana Mestre. Trabalho de apropriação da gestualidade, da forma do corpo,
desenvolvido a partir da imagem da obra *Untitled No. 1* de Paula Rêgo, Abril 2023

Anexo D

Cartaz Promocional do Espetáculo **#Mulheres**



Ficha Técnica:

Criação de Joana Mestre

Interpretação de Joana Mestre, Sara Venâncio e Rita Spider

Direção Técnica de Paulo Correia

Produção de *Estúdio 3 Produções* e Co-Produção de Centro Cultural Olga Cadaval