



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA**

GOODBYE
Processos de Criação Coreográfica

Andreia Soraia de Alpuim Cunha

Orientadora
Professora Doutora Madalena Xavier

**Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança
com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica
e Práticas Profissionais na Especialidade em Coreografia**

junho 2023



**INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA**

GOODBYE
Processos de Criação Coreográfica

Andreia Soraia de Alpuim Cunha

Orientadora
Professora Doutora Madalena Xavier

**Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança com vista à
obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica
e Práticas Profissionais na Especialidade em Coreografia**

Júri

Presidente:

Doutor Fernando Crêspo

Professor Adjunto da Escola Superior de Dança do IPL

Vogais:

Arguente: Especialista Peter Michael Dietz

Professor Adjunto Convidado da Escola de Teatro e Cinema do IPL e Especialista
na Área de Artes/Teatro/Corpo

Orientadora: Doutora Madalena Xavier

Professora Adjunta da Escola Superior de Dança do IPL

junho 2023



No one can fully understand the meaning of love unless he's owned a dog.

Gene Hill

E porque os animais são os companheiros de todas as horas, este relatório foi escrito a pensar neles, em especial no *Kiko*.

Agradecimentos

Quero começar por agradecer à minha orientadora, Professora Doutora Madalena Xavier, por ser uma inspiração e pelo apoio, paciência e interesse demonstrado no meu trabalho durante todo o processo prático e teórico. Assim, como as suas palavras certas e pertinentes que ajudaram a encontrar caminho para a resolução de todas as minhas dúvidas.

Agradecer às estruturas que tornaram possível a implementação do projeto, nomeadamente o *Balleteatro* Escola profissional, e o *Performact*. Em especial à Né Barros e Isabel Barros pelo carinho que demonstram desde os tempos em que fui aluna da escola e a disponibilidade com que me recebem sempre, assim como toda a equipa que considero casa. Ao Ricardo Ambrósio pelo convite e a amabilidade com que me recebeu no seu espaço em conjunto com a sua equipa.

Agradecer aos artistas/pensadores que direta ou indiretamente inspiraram e contribuíram para a minha prática artística em especial na escrita deste relatório.

Um agradecimento especial à minha amiga de longa data, Catarina Teixeira, pelo apoio em todos os sentidos, principalmente durante a realização deste projeto.

Agradecer também aos 'corpos de baile' do *Balleteatro* e do *Performact* que integraram as peças, sem eles nada disto seria possível e a sorte que tive em partilhar este lugar com eles.

Aos professores e colegas da área que contribuem direta ou indiretamente para a minha evolução enquanto artista e com os quais partilho o palco e o estúdio.

Aos meus alunos, que me inspiram e fazem questionar diariamente o meu papel enquanto professora/orientadora, perpetuando a procura em fazer mais e melhor.

À APPACDM, Delegação de Ponte de Lima, pelo apoio e liberdade artística que me dão, em especial à minha tia Soraia por ter sido a porta de entrada para este Mundo.

Aos meus amigos, Joana Cunha Pinto, Andreia Marinho, Gisela Ferreira, Mário M Fonseca, Matilde Tarrinha, Francisco Oliveira e Mariana Barbosa, pela sua amizade, apoio e compreensão durante toda esta fase e ainda pelo companheirismo na arte e na vida.

À minha família, a base e pilar que sustenta e estimula tudo o que sou. Em especial, ao Rui companheiro das minhas epifanias e vontades, à minha irmã Ana que contribuiu para a escrita e correção deste relatório com o seu conhecimento do corpo humano, ao meu irmão Paulo pela ilustração, ao meu Pai por ser o melhor crítico construtivo que conheço e à minha Mãe pelo apoio incondicional em todas as horas, especialmente na análise e correção deste relatório.

Aos meus avós, Linda e Álvaro, pelo exemplo de resiliência e inspiração de todo o projeto.

Notas Introdutórias

1. Este relatório foi redigido ao abrigo do Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, que entrou em vigor em janeiro de 2012.

2. Neste relatório foram adaptadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas a partir do estilo científico da APA – *American Psychological Association* (7^a ed.). Geradas com o software © Mendeley versão 1.19.8.

Resumo

O projeto *Goodbye* na especialidade de coreografia foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) ministrado pela Escola Superior de Dança 2022/2023.

O mesmo teve início com a criação de dois exercícios coreográficos, divididos em duas fases, para os alunos de escolas artísticas. A primeira teve como intérpretes os alunos do primeiro ano do ensino artístico - secundário do *Balletteatro*, no Porto, com o título *Goodbye my love, Goodbye*. A segunda fase incidiu nos alunos do primeiro e segundo ano do curso de Intérprete de Dança Contemporânea no *Performact* em Torres Vedras, com o título *Goodbye, BASILIC*. Em ambos os grupos, a pesquisa artística parte do conceito de despedida, tendo por base a partilha de relatos e/ou histórias deste(s) momento(s), procurando também a intervenção pessoal dos intérpretes. O trabalho centra-se na exploração do tempo e a sua relação com o corpo e o espaço, num momento de reflexão. Uma despedida coletiva. O corpo como veículo de sentimentos, emoções e memórias. A insistência, a repetição, a exaustão e descoberta através do corpo em movimento. Neste sentido, foi possível experienciar processos diferentes partindo de um lugar-comum. Perceber a derivação dos materiais em cada um dos grupos e seus contextos académicos e profissionais, encontrando novas questões no campo artístico e modos de operar.

O projeto desenvolveu-se, criou a sua matéria e encontrou questões teóricas em torno da criação coreográfica contemporânea, nomeadamente sobre processos de improvisação e sobre o lugar do intérprete nas práticas coreográficas atuais. Quais são as práticas coreográficas da atualidade? De onde vêm e para onde vão? Procura-se o enquadramento das questões dos coreógrafos/artistas em torno dos elementos que constituem o processo criativo para um fim (ou início?) – a obra. É necessário fazer um *zoom out*, olhar todas estas questões e pensamentos com um certo distanciamento, para depois entrar em *zoom in* numa perspetiva mais próxima e pormenorizada da dança.

Por fim, procura-se identificar um dispositivo como desbloqueador para a criação, intitulado-se: esqueleto criativo. Dentro dele pretende-se dissecar e maturar os ossos que o compõem. Evoca-se a análise do corpo do *Balletteatro* e o corpo do *Performact*, encontrando preocupações e ossos comuns, pontos de contacto e ligação e ainda lugares que se distanciam. Como é que um esqueleto encontra novos corpos?

Palavras-chave: processos coreográficos contemporâneos, corpo, improvisação, intérprete, esqueleto criativo

Abstract

Goodbye is a project developed in the context of the Master in Choreographic Creation and Professional Practice (MCCPP) of Escola Superior de Dança 2022/2023.

The starting point focused on two choreographic exercises, divided into two phases, with students of dance institutions. The first round was performed by the first-year students enrolled in the performing arts high school *Balletteatro*, based in Oporto, with the title *Goodbye my love, Goodbye*. The second one for the students of the contemporary dance performer's course at *Performact*, located in Torres Vedras, with the title *Goodbye, BASILIC*.

The artistic research started, for both groups, from the concept of farewell, based on sharing of the reports along with descriptions of moments. Seeking for the personal intervention of the performers. The work focuses on the exploration of time and its relationship with body and space, in a moment of reflection. A collective farewell. The body as a vehicle for feelings, emotions and memories. The persistence, the repetition, the exhaustion, the repetition, together with the discovery through the body in movement.

In this regard, it was possible to experience different processes starting from a common place. To understand the derivation of materials in each group with their academic and professional contexts, finding new questions in the artistic field and new forms of operating.

The project developed, created its content, and encountered theoretical questions around contemporary choreographic creation, namely about improvisation processes and the place of the interpreter in current choreographic practices: What are the choreographic practices of today? Where do they come from and where are they going? We look for the framing of questions from choreographers-artists around the elements that constitute the creative process towards an end (beginning?) - work. It's necessary to zoom out, to look at all these questions and thoughts with a certain distance, and then zoom in into a closer and more detailed perspective of the dance.

At last, we search to identify a mechanism to unlock the creation, entitled: creative skeleton. Within which the intention is to dissect and mature the bones that compose it. We evoke the analysis of the *Balletteatro* and *Performact's* bodies, finding common concerns and bones, points of contact and connections, as well as places that separate. How does a skeleton find new bodies?

Keywords: contemporary choreographic processes, body, improvisation, performer, creative skeleton.

Índice

Agradecimentos.....	3
Notas Introdutórias.....	4
Resumo	5
Prefácio	9
Introdução.....	11
Temática e Motivação	12
Estruturas Parceiras na Implementação do Projeto	16
Objetivos	19
Ficha Artística.....	20
Capítulo I - Enquadramento do Projeto	21
1.1. Do Movimento à Coreografia - O Início.....	21
1.2. Coreógrafos e Práticas da Atualidade	26
1.2.1 Corpo	28
1.2.2. A importância do Intérprete	31
1.2.3. Improvisação.....	37
1.2.4. Composição e Coreografia.....	41
Capítulo II - Que corpo é este que nos movemos?	45
2.1. Como é que um esqueleto encontra novos corpos? - Processo e sua implementação	45
Corpo no <i>Balletteatro</i>	45
Corpo no <i>Performact</i>	47
2.2. Corpo e análise do seu processo.....	49
2.2.3. O tempo	49
2.2.4. Corpo de Baile.....	49
2.2.5. Propostas e sua materialização	50
Capítulo III - Esqueleto Criativo	57
3.1. Corpo que inicia	59
3.2. Intérprete: Eu+Tu.....	61
3.3. Improvisação como estado	64
3.4. Composição: Partir do Cem	66
3.5. Intuição no seu lugar	69
Conclusão	73
Bibliografia	78

Apêndices	i
Apêndice A – Registo do Processo criativo no <i>Balletteatro</i>	i
Apêndice B – Declaração de Consentimento dos intérpretes do <i>Performact</i>	iii
Apêndice C – Registo do exercício proposto na audição do <i>Performact</i>	v
Apêndice D – Registo do Processo Criativo no <i>Performact</i>	vi
.....	vi
Apêndice E – Exemplo de <i>Mind Map</i>	vii
Anexos	viii
Anexo A - Capa do livro com a história que serviu de motivação e temática para o projeto <i>Goodbye</i>	ix
Anexo B - Suportes de Comunicação e Divulgação das peças	x
Anexo C - Registos fotográficos de <i>Goodbye, my love Goodbye</i>	xii
Anexo D - Registos Fotográficos de <i>G o o d bye, BASILIC</i>	xiv
Anexo E – Registo de Vídeo – <i>Goodbye my love, goodbye</i>	xvi
Anexo F - Registo de Vídeo – <i>G o o d bye, BASILIC</i>	xvii

Prefácio

O mais urgente não me parece tanto defender uma cultura cuja existência nunca salvou qualquer ser humano de ter fome e da preocupação de viver melhor, mas extrair, daquilo que se chama cultura, idéias cuja força viva é idêntica à da fome. (Artaud, 1938, p.1)

A escolha destas palavras para iniciar a reflexão que antecede a pesquisa no âmbito do projeto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP), deve-se ao facto de sentir a vontade de sublinhar o essencial, o início de tudo - a Vida. Para a realização do mestrado e consequente escrita do relatório foi necessária a junção de um conjunto de fatores essenciais: estar viva e ter as necessidades básicas asseguradas. Assim, considerando essa situação, só desta maneira será possível termos as ferramentas fundamentais para ir em busca dos nossos sonhos. Por este motivo, posso dizer que me sinto afortunada por ter até hoje essas necessidades asseguradas.

No entanto, em pleno século XXI, constata-se que estas condições não abrangem toda a humanidade, e por isso, por mais que tentemos falar de Arte e da sua implementação na sociedade, é necessário analisar que “ (...) o mundo tem fome e que não se preocupa com a cultura.” (Artaud, 1938, p.1). Neste sentido, não quer dizer que a cultura e a fome sejam campos separados, mas que existem bens essenciais que todos devemos ter acesso e que por isso e seguindo as palavras de Artaud, a verdadeira cultura é um meio refinado de compreender e de exercer a vida. “Acima de tudo precisamos viver e acreditar no que nos faz viver e em que alguma coisa nos faz viver.” (Artaud, 1938, p.1) Será então a cultura que nos salva?

Lepecki, no livro *Dance*, inclui uma entrevista de Cláudia Galhós a Vera Mantero (2009, p.76), onde a artista questiona: “ (...) if art seemed to be talking about things that make the world, then what kinds of things of the world could dance talk about?” Num mundo em que as artes falam sobre o mundo, como é que a dança encontra o seu lugar dentro desse mundo? Como e onde a dança acrescenta?

Trazer ferramentas, premissas, perspectivas, objetos, adereços para este lugar, de forma a criar um novo espaço, um acrescento, um caminho para dizer mais, para ser o suficiente, e dizer alguma coisa sobre - o Mundo. Será que o corpo não é o suficiente para falarmos o mundo? E se falar do nosso, já não é relevante? Assim, experimentar a relação ou relações do corpo em movimento com a voz, com a palavra, com o objeto, é um laboratório em que

'nunca' sabemos o resultado final. No entanto, o tempo, a persistência e adaptação poderá ser um caminho para potenciar o corpo e o movimento resultante destes ensaios.

Descobrir novos lugares e caminhos para exprimir sobre um mundo, seja ele qual for. Uma dança que não é bem dança, porque não é movimento suficiente, não é claro e objetivo. O que é então? O movimento existe, porque o corpo existe. O organismo funciona e não é estático. O caminho para potenciar este movimento já existente, é diferente de pessoa para pessoa. Perceber o corpo individual, e encontrar a dança que faz sentido emergir é uma viagem. O movimento é sentido de formas diferentes, é olhado com diversas perspetivas e a sua definição também. Mas talvez, quem sente é quem sabe sempre.

O corpo é maleável, possível de ser desenvolvido no contexto que sentir necessário. É um mundo de possibilidades e por isso será sempre suficiente dentro da dança que emergir dele.

(...) a dança é uma forma de expressão com uma especificidade que, se exige a quem a pratica um corpo competente, requer também de quem a estuda um olhar qualificado, e pressupõe, por parte do espectador, um conhecimento sobre a riqueza dos sentidos que o corpo em movimento gera. (Fazenda, 2012, p.15)

Assim, este é o ponto de partida da análise que se segue, uma espécie de pré introdução ao que me traz aqui, a estas palavras e pesquisa, o verdadeiro início e propósito. O desenvolvimento que se segue poderá ser um obstáculo e a conclusão uma descoberta. Tal como um esqueleto procura novos corpos, a pesquisa artística procura através da prática novos lugares na escrita, no movimento e no pensamento, lugares estes que tal como o mundo se encontram em constante mudança e reorganização. "A procura de novo conhecimento ou de novas formas de perceber o mundo, parece-me ser um ponto fulcral que intersecta ambas as atividades de investigação e criação, revelando-se como um desígnio central comum ao campo artístico e académico." (Teixeira, 2023, p.4)

Introdução

O Relatório de Projeto intitulado 'GOODBYE: Processos de criação coreográfica' é elaborado no âmbito do curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na especialidade em Coreografia, e surge como proposta artística na formação de estudantes de dança.

Os intérpretes deste projeto foram os alunos do curso de intérprete de dança contemporânea da Escola Profissional *Balleteatro* no Porto e do curso profissional de dança no *Performact*, em Torres Vedras. O primeiro, é composto por adolescentes ainda em formação e o segundo por jovens/adultos que pretendem aprimorar a sua técnica. O projeto teve duas fases que consistiram na criação de um exercício coreográfico para cada um dos grupos.

Foi no *Balleteatro* que se deu início à primeira fase do projeto, constituindo assim o embrião do mesmo. Os alunos foram os primeiros a contactar com o processo criativo, tendo acesso às propostas de forma menos elaborada, consequência de ser uma primeira abordagem e experiência. O *Performact* incluiu a segunda fase do projeto e desta forma as experiências anteriores tiveram uma nova perspetiva e um aprofundamento maior das ideias com o segundo grupo. O objetivo passou pela criação de dois objetos, com dois grupos distintos em fases diferentes do percurso académico e profissional e deste modo foi possível perceber em que pontos se encontravam e desencontravam.

Depois de apresentadas as estruturas parceiras do projeto, os objetivos e ficha artística do mesmo, o presente relatório organiza-se essencialmente em três capítulos, que se desdobram na análise do significado complexo da dança contemporânea e os artistas/pensadores que contribuíram para a sua evolução e expressão. Seguindo-se a exploração do conceito de corpo e a sua relação com a mente através do movimento. Entender também que existem sistemas de modos de operar recorrentes nos coreógrafos da dança contemporânea atual e como estes estão em constante mudança e reorganização. O capítulo dois centra-se na análise do processo coreográfico e os métodos implementados com diferentes 'corpos de baile' no projeto *Goodbye*.

E por fim, no capítulo três, a esquematização e análise dos ossos que compõem o esqueleto criativo, um resultado da investigação do que é a dança e como ela se materializa, e da sua experiência em campo - um esqueleto mutável para os diferentes corpos que habita.

Temática e Motivação

A intenção artística para a pesquisa da obra coreográfica, objeto de análise e reflexão, tem por base a minha história familiar, no momento da Guerra Civil Angolana, bem como os relatos vividos naquele período. Uma família portuguesa a viver e a trabalhar em Luanda, é engolida de repente por uma guerra. A guerra chegou a Luanda e às grandes cidades de Angola em 1975 tendo-se prolongado até 2002. Segundo Matos (2015), Angola transformou-se em poucos meses numa armadilha fatal para milhares de pessoas. Presos naquela terra que tinham considerado um paraíso, viram a guerra instalar-se nas zonas de onde as Forças Armadas Portuguesas se retiram.

O governo montou uma ponte aérea para levar todos os portugueses que quisessem regressar, no entanto era necessário ficar em lista de espera. Assim, o meu avô ia todos os dias depois do trabalho para o aeroporto à espera de uma vaga no avião. No dia 25 de junho de 1975, dia da independência de Moçambique, o Jumbo, um avião de dois andares, vinha com militares de regresso a Portugal depois de uma comissão, no entanto, fazia escala em Luanda. O meu avô através de um amigo conseguiu os bilhetes. Infelizmente, devido ao trabalho como bancário não pode embarcar com a família.

Continuando as palavras de Matos (2015), em setembro de 1975, todos os dias chegava a Lisboa ou ao Porto mais de quatro mil portugueses fugidos da África, os 'retornados', aglomeravam-se nos portos e aeroportos à espera de finalmente chegar a sua vez de partir. Gritavam, sussurravam, suplicavam: 'Tirem-nos daqui'. Segundo a minha avó, a despedida custou-lhes muito, foi doloroso partir sabendo que não iam todos.

A pesquisa artística para o projeto em questão teve como foco inicial a despedida. Utilizando o exemplo em que a minha avó com os filhos ao colo, despediu-se do meu avô sem ter a certeza se o iria voltar a ver. O ponto de partida foi a despedida que se sente eterna, infinita e que em períodos de guerra ainda mais o é. As memórias que naquele instante surgem como se a vida passasse em frente aos olhos. Uma despedida forçada para a sobrevivência do futuro. Um futuro incerto, onde a esperança é o que o torna vivo. Desta forma, a exploração coreográfica partiu do lugar da despedida tendo por base as questões: Que momento é esse? Quantas vezes nos despedimos? O que fica de nós nesse momento? O que acontece depois? É tudo isto um ciclo?

A despedida no seu conceito de saudade, de ausência, de adeus, podendo significar ou se atribuir a uma pessoa, animal de estimação, objeto, um lugar, um momento. Interessava-me ouvir as histórias pessoais que os intérpretes quisessem partilhar sobre a(s) despedida(s), e de que forma esses instantes tiveram impacto na vida de cada um. Pensar também sobre o

processo deste acontecimento diário, em que por vezes é tão banal e outras com um enorme peso. E quando nos despedimos de nós mesmos?

O processo criativo tinha como princípio ser um espaço aberto e de partilha, em que através de exercícios de improvisação física e de escrita, nos centramos nesta(s) questão/questões. Movimentos de repetição contínua até à exaustão do movimento de dizer adeus com o braço, foi também uma das vontades iniciais.

Desta forma a proposta foi utilizar exercícios práticos como este, ou seja, através da repetição contínua de um gesto, como é que o corpo reage? Tal como em cima referi o tempo em que dizemos adeus por vezes torna-se denso e indeterminado, as memórias aparecem e permanecem repetidamente, e neste sentido como é que o transformamos no corpo? Cativava-me em primeira instância a pesquisa do movimento individual, colocar os intérpretes em diálogo com o tempo e sua relação com o espaço.

(...) incorporar a permanência passageira no próprio corpo físico das coisas, isolar um instante, uma pessoa: e guardar esse documento como uma coordenada onde se regressa, uma presença efectiva. (...) o próprio acto fotográfico é uma despedida, uma forma de adeus na permanência, uma fractura. (Ferreira, 2014, p.19)

Que movimentação se descobre com a insistência do mesmo movimento? Como é que o movimento se transforma ao ponto de deixar de ser o que era? São vários os artistas que incluem a ferramenta da repetição do movimento ou de uma ação no seu trabalho. A coreógrafa Meg Stuart em entrevista a Burrows (1998, p.7), aborda esta temática:

From the choreographer Meg Stuart: 'What's characteristic of my work is a kind of suspension or extension of time. To see an image and then to re-see it, to experience it more than once, to go beyond the first impression so that it becomes something completely else to you than it was when it first flashed by.

Tendo em conta que toda a temática do projeto surge de uma história, para além do corpo, a palavra também foi importante na pesquisa, sendo a escrita uma das premissas iniciais do processo. Escrever histórias, relatos, testemunhos, reais ou imaginários que partem da despedida. Como sentimos este acontecimento e como é que o passamos para o papel. Como coreógrafa, coloquei-me no lugar de maestra do material gerado, ou seja, a partir das propostas coreográficas as partituras foram dirigidas no sentido da dramaturgia pretendida. Os estímulos partiram de exercícios de improvisação, com fases e diferentes camadas, de

forma a criar uma estrutura coreográfica. A improvisação é um método de trabalho que abre um leque de possibilidades futuras na criação.

Improvisation is one way to work. For some, in some instances, it brings freedom: the freedom to follow impulse and the intelligence of the moment, the freedom to arrive at the right parameters for the structure of that moment without binding it with formality, the freedom to work at the speed of a thinking body and mind. (Burrows, 2010, p.24)

Foi também necessária a exploração da fisicalidade individual e de grupo, potenciar o movimento autêntico e intuitivo, mas ao mesmo tempo preservar a memória de onde ele surgiu. Ou seja, criar pontes e relações entre o movimento intuitivo e o movimento consciente. Depois da exploração individual a fase de improvisação em grupo é essencial para unir o mesmo e encontrar novas possibilidades.

Group improvisation, choreography, and performance necessitate intersensitivity and physical contact. Building the trust that allows this takes time. Exercises in group sensitivity provide a warm-up for this period of familiarization. They develop trust of self in relation to the individuals within the group and to the group as a whole. (Blom & Chaplin, 1982, p.173)

Pretendia-se a criação de um processo criativo misto em que o dar e receber comandava a ação. Em primeira instância, foram dadas instruções, propostas e colocadas questões aos bailarinos. Em segundo, consoante as partilhas e os caminhos desenhados, a intenção passou por continuar no processo de adicionar estímulos e perspetivas diferentes com o material gerado nas improvisações.

Por fim e fazendo referência ao título do projeto inicial, *Goodbye my love, Goodbye*, com o grupo do *Balletteatro* o nome manteve-se. Foi inspirado no título da música dos Demis Roussos (1973):

*Goodbye my love, goodbye
Goodbye and au revoir
As long as you remember me
I'll never be too far*

O excerto da música apresentado em cima foi uma das perspetivas que encontrei para a temática a desenvolver. Enquanto existirem memórias, a despedida não é real. Ela também

é mudança, também é fim de ciclo, também é processo. A despedida, tal como referi no início na história da guerra, é futuro. Futuro incerto, mas também esperança que o torna vivo.

Assim, na segunda fase do projeto, o título alterou-se para *Goodbye, BASILIC*, uma nova perspetiva do adeus que surgiu através das histórias criadas pelas intérpretes. Tendo em conta os grupos e processos diferentes, o objetivo foi também chegarmos juntos a outros lugares e estados, sem nunca nos despedirmos realmente.

Estruturas Parceiras na Implementação do Projeto

Considero pertinente apresentar as estruturas que permitiram o acolhimento e realização da proposta artística e o contacto com o grupo de intérpretes para o Projeto. Esclarecer também as suas especificidades na promoção de diferentes tipos de formação em dança, nomeadamente o ensino artístico profissional, *Balletteatro*, e o ensino de formação para profissionais, *Performact*.

1. Escola Profissional *Balletteatro*, Porto

O *Balletteatro* foi fundado em 1983, por Isabel Barros e Né Barros. Habitando diversos espaços na cidade do Porto, a sua missão sempre foi ser um centro de desenvolvimento das artes performativas. Desde 2015 é uma estrutura artística residente no Coliseu do Porto. A instituição gerou diferentes iniciativas, entre elas a primeira companhia de dança contemporânea do Porto com um repertório em diversas áreas artísticas com as suas fundadoras, nomeadamente Isabel Barros com dança, teatro e marionetas, e Né Barros com coreografia e investigação. A formação em artes, neste caso a dança contemporânea, teatro e *performance*¹, é uma das prioridades do projeto do *Balletteatro*.

A par da criação, o *Balletteatro* sempre disponibilizou formação em dança e teatro para crianças e adultos como prioritária no seu projeto, tornando-se pioneiro na democratização das artes expondo à cidade os seus planos (extensivos e inclusivos) e desafios formativos. A continuidade desse trabalho profundo, de contaminação entre criação e formação, permitiu que em 1989 o *Balletteatro* tivesse visto aprovada a sua candidatura como escola-profissional de teatro e de dança, a primeira em Portugal com estas valências.

Segundo informação disponibilizada no *site* da escola (2023), diversas gerações de artistas representativos das artes performativas foram formadas na instituição. A escola é oficializada pelo Ministério da Educação e financiada pelo programa POCH². O curso tem a duração de três anos e oferece uma formação equivalente ao 12º ano.

No curso de dança os objetivos são:

- formação técnica/profissional de bailarinos na área da dança contemporânea;
- desenvolvimento do conhecimento científico e prático do corpo;

¹ *performance* - Do inglês *performance*, «idem»; manifestação artística assente numa encenação que pode combinar dança, música, meios audiovisuais (Porto Editora, 2023)

² POCH – Programa Operacional Capital Humano aprovado pela Comissão Europeia de 12 de dezembro de 2014 (Eurocid, 2023)

- promover o estudo dos processos de criação e produção coreográfica.

O curso inclui teorias e práticas específicas e abordagens pluridisciplinares. Dentro da necessária adaptação a um plano estabelecido pelo Ministério da Educação, privilegiou-se uma abordagem metodológica, pragmática e experimental na organização dos programas e planos de atividades da escola. (*Balletteatro site, 2023*)

Tabela 1. Plano de Estudos geral do curso de dança

ÁREA DE FORMAÇÃO	COMPONENTE DE FORMAÇÃO	HORAS
Artística - Dança	Dança Contemporânea	470
	Ballet	470
	Oficinas de Dança	80
	Voz Canto	80
	Formação em contexto de trabalho	600
Científica - Dança	História da Cultura e das Artes	200
	Psicologia e Sociologia	200
	Estudo do movimento	100
Sócio-Cultural	Área de integração	220
	Tecnologias da informação e comunicação	100
	Educação Física	140
	Português	320
	Inglês	220
	TOTAL DE HORAS	3200

2. *Performact*, Torres Vedras

Fundado em 2016, o curso de dança profissional tem a duração de dois anos e promove o treino em *performance* abrangendo um leque variado de estilos entre eles: dança contemporânea, *ballet*, acrobacias, capoeira, teatro, entre outros.

Fazem parte do programa as aulas teóricas nomeadamente, anatomia, história e cultura da dança, produção, filosofia e também disciplinas de composição e coreografia. “The content of this two-year course is carefully curated to offer a broad skill-set and knowledge base with which to enter the professional performance world with confidence and competence” (*Performact*, 2023)

Os objetivos do curso são:

- desenvolver a voz artística individual;
- estimular a criatividade;
- desenvolver a técnica em dança;
- aquisição de experiência como coreógrafos e *performers* em projetos inseridos na escola e na comunidade.

Segundo informação disponibilizada pelo curso (*Performact*, 2023), no primeiro ano os participantes treinam diretamente com diversos coreógrafos, professores e bailarinos que além de partilharem as suas técnicas, fazem um trabalho a nível interpretativo e de relação com o palco. O segundo ano mais do que dar continuidade a esta linha de orientação estabelecida, abre espaço para a independência dos alunos. Ou seja, promove a oportunidade para continuarem a desenvolver as suas capacidades e utilizarem os conhecimentos adquiridos no sentido de criarem as próprias peças coreográficas.

Objetivos

1. Técnicos

- Criar duas obras coreográficas com dois grupos de intérpretes distintos;
- Explorar os pontos de convergência e divergência entre cada grupo;
- Explorar o movimento através da improvisação e composição coreográfica;
- Desenvolver a coreografia e sua dramaturgia a partir do tema escolhido;
- Desenvolver a capacidade de trabalhar em grupo e com o grupo, otimizando as relações entre coreógrafo-intérprete, e a relação entre intérpretes;
- Desenvolver exercícios práticos a partir de ferramentas da composição;
- Desenvolver um dispositivo como desbloqueador da criação;
- Analisar e implementar um processo criativo que revele a atualidade;
- Compor os materiais gerados nas propostas práticas de movimento/interpretação;
- Explorar o plano de ensaios e método de trabalho;

2. Artísticos

- Corpo em Movimento: Repetição, Transformação, Relação com o próprio - memória+intuição; Relação com o outro/grupo;
- Corpo que Reflete sobre as questões: Como é que o corpo reage à repetição de um movimento? O que se descobre no processo? Que lugar é esse?
 - Corpo que Procura: outros lugares através do desenvolvimento de um pensamento misto entre coreógrafa e intérpretes: dar e receber.
 - Corpo que Cria: histórias escritas, faladas e dançadas, que partem de relatos pessoais reais ou não;
 - Corpo que Explora: estruturas coreográficas resultantes das improvisações: Solos, duetos, trios e suas relações;
 - Corpo em Contexto de Despedida: Que momento é esse? Quantas vezes nos despedimos? O que fica de nós nesse momento? O que acontece depois? É tudo isto um ciclo?
 - Corpo como Esqueleto Criativo: quais são os ossos que o formam?
 - Corpo como Método: corpo; intérprete; improvisação; composição; intuição;
 - Corpo que se despe: Como organizar, analisar e dissecar?
 - Corporalidade.

Ficha Artística

Goodbye my love, Goodbye

Sinopse: Uma ação que se repete e transforma. Um momento que se eterniza no corpo. Um tempo parado. Uma memória presente. Um lugar de distância. Um corpo em movimento. Um adeus.

Direção: Andreia Alpuim

Co-criação e Interpretação: Alunos do 1º ano do curso de dança

Música: Johann Sebastian Bach, Donato Scaramuzzi

Duração: 13 minutos

Produção: *Balleteatro*

Estreia: 27 de setembro, Coliseu Porto Ageas 2022

G o o d b y e, BASILIC

Sinopse: *This story is about time.*

Th is sto ry is ab out in t eruptions.

These stories are now gone!

This is for the ones encountering this place.

There is one thing missing here between me and...

Is

it

end

ing?

Conceito e Direção: Andreia Alpuim

Co-criação e Interpretação: Juliette Dutreuil, Lou Grivac, Lucía Cuesta, O'Brien, Zoï Lacroix, Julianne Casabalis, Mona Roucan

Música: *Heaven, Grandmother Time, Crash - Fora de Fase; 5+ - Alfons Slik; Nina o sia la Pazza per Amore: Il mio ben quando verrà - Cecilia Bartoli, Giovanni Paisiello, György Fischer; Homemade - Nan Kolé, Giulia Tess*

Consultoria Artística: Catarina Teixeira

Assistentes de Ensaio: Valerie Igochnikov and Naama Fallach

Agradecimento Especial: Madalena Xavier and Catarina Teixeira

Duração: 45 minutos

Estreia: 17 de fevereiro, *Performact* Torres Vedras 2023

Capítulo I - Enquadramento do Projeto

1.1. Do Movimento à Coreografia - O Início

In spite of the fact that the dance is perhaps the least generally understood of all the arts, it employs as its medium a material that is closer to life experience than that employed by any of the other arts, namely, the movement of the body in its reactions to its environment. (Martin, 1989, p.1)

Antes de falarmos de coreografia, coreógrafos e as suas diversas práticas, é importante abordar o corpo na sua forma de arte, neste caso a dança. Este projeto insere-se no contexto de criação coreográfica de dança contemporânea e desta forma o corpo leva-nos para um lugar mais ou menos específico. Mais ou menos, porque não é certo, nem totalmente compreensível devido à sua complexidade abstrata. Portanto, a questão que se coloca é: O que é dança contemporânea?

Não é, com certeza, uma simples mutação de códigos gestuais em relação a outras expressões em dança, mesmo que algumas constantes, desejadas ou não, se tenham verificado. (...) A questão da dança contemporânea é outra. (...) O que importava na nova dança (termo que circulava, então, na Alemanha e nos Estados Unidos) não era «o que parece» («what it looks like»), mas «o que diz» («what does it say?»), um modo de atribuir à dança não o conforto de uma mensagem, mas de lhe retirar a pura aparência de espetáculo. Ora, o que afirmava essa dança nova? Algo, ao mesmo tempo, delicado e imenso: a ação, a consciência do sujeito no mundo. (Louppe, 2012, p.51)

De acordo com Batalha (2004), de uma forma geral, a dança como forma de arte, através da corporalidade³ e criatividade acrescenta em aspetos evolutivos e civilizacionais. A dança é uma linguagem de relação e indicadora do comportamento cultural e social humano. O bailarino possui o elemento mais importante que o aproxima da dança: o corpo. E esse corpo, juntamente com o movimento são os estímulos base da dança contemporânea. “(...) o sentido primeiro da dança deve ser lido no próprio corpo que a gera e que nela se gera (...)” (Louppe, 2012, p.47).

³ corporalidade - Do latim tardio *corporalitāte*-, «idem»; qualidade do que é corporal ou corpóreo. (Porto Editora, 2023)

A arte é colocada em primeira instância como um fator que influencia o humano-humanidade, assim como as culturas que forma e organiza. É certo que a dança é uma das diversas formas de expressão através da arte, mas antes dela emerge um corpo, instrumento fundamental para que o restante aconteça.

Todas estas questões e perspectivas evoluem e transformam-se ao longo dos tempos. Acrescentando um ponto ou uma vírgula, vamos fazendo a diferença por mais pequena que seja, as abordagens são mutáveis no tempo e no espaço. “As sociedades e as culturas não são como rochas, perpétuas e imutáveis. Mexem-se. (...) Só que todas as mudanças culturais que não sejam extremamente rápidas (...) tendem a ocorrer demasiado devagar para serem percebidas ou valer a pena noticiá-las.” (Rosling, 2019, p.176) Com estas palavras entendemos que a mudança acontece por mais pequena que seja, se as culturas não são estanques então a arte também não será, pois ela emerge da cultura e da sociedade.

Como afirmam Fernandes & Xavier (2019), analisando as perspectivas de vários autores, a dança resulta de um trajeto com origem no século XX, evidenciado pela diversidade de posicionamentos e cujas implicações contribuem para a redefinição do género e para a sua condição instável e provisória. “A grande modernidade reporta-se ao grupo dos bailarinos que, desde o final do século XIX - início do século XX, e até aos anos 1960, inventaram, simultaneamente, uma prática e uma teoria de e para a dança.” (Fazenda, 2016, p.165)

Os pontos e as vírgulas mencionados anteriormente são uma forma de criar história, de desenvolver técnicas e teorias, na arte e na dança. Uma forma de revolução sem aviso. A história é contada à medida que vai sendo construída.

Isadora Duncan, a maior impulsionadora da Dança Moderna, valorizava mais a expressão do que propriamente a técnica e a forma. Afirmava que a sua arte era influenciada pela natureza, o que a levou a redescobrir a glória dos movimentos naturais. (Strauss & Nadel, 2012, p.5). Duncan, uma mulher que contribuiu para novas acentuações na história da dança, num mundo dominado pelos homens, a bailarina ganha uma nova expressão através da revolução do corpo no seu movimento quase ‘primário’.

O trabalho desta artista é efectivamente um marco, pois é representativo, na dança, da passagem de uma antiga ordem (...) para uma nova ordem (...), em que o corpo se inclina para o chão, para a terra, e em que o tronco é explorado em todas as suas potencialidades expressivas. (Fazenda, 2012, p.11)

Redefinir o espaço e o corpo dentro dele. Utilizar a experiência adquirida em prol da nossa assinatura do momento presente, neste sentido, e nas palavras de Strauss & Nadel (2012, p.46), Merce Cunningham é considerado o pai da dança pós-moderna, pois redefiniu

completamente a dança ao longo dos seus noventa anos de vida até ao final da primeira década do século XXI. Cunningham contribuiu através da sua expressão dos movimentos num espaço onde o centro está em constante mudança, evocando o caos e o aleatório.

Por outro lado, Pina Bausch foi também uma das artistas mais influentes do final do século XX. Através da dança-teatro, o seu trabalho considera o corpo como central no desempenho performático. “To discuss Pina Bausch’s legacy is to talk about the impact of Tanztheater across the broader spectrum of performance practice, eroding the boundaries between disciplines and integrating visual, kinaesthetic, aural and dramatic impulses into a complete event.” (Climenhaga, 2013, p.1)

No trabalho de Anne Teresa De Keersmaeker, umas das novas gerações de coreógrafas ainda no século XX, com influências de Pina Bausch, destacam-se os padrões repetitivos de movimento, sentido de grupo, questões de género, musicalidade complexa e “dramatic expressionism”. (Strauss & Nadel, 2012, p.111). “De Keersmaeker has often revealed that music is her master, and over her long career she has developed various strategies in implementing music as well as choosing composers of significantly disparate genres.” (Genter, 2011, p.130)

Steve Paxton criador do *Contact Improvisation* (CI) (1972), de acordo com Albright (2011), o seu trabalho baseia-se na complexidade da informação social, física, geométrica, política, íntima e pessoal, investigando assim o potencial do movimento do corpo humano a partir dos músculos e ossos. Lepecki no livro *Documents of Contemporary Art*, cita Paxton sobre o CI:

An important aspect of Contact Improvisation is the pleasure of moving, and the pleasure of dancing with somebody in a very spontaneous way. It happens in framework which considers body in all its variety as the primary focus from which the mind can draw. With this, the dance is refinable to ever more precise relationships with the physical forces. (Lepecki, 2012, p. 64)

Torna-se cada vez mais visível o questionamento do corpo e do movimento espontâneo e intuitivo ao longo do século XX. Os coreógrafos/bailarinos procuram a essência do movimento, evocando a necessidade de o corpo ser o início. No caso do trabalho de Paxton, e de acordo com Fazenda (2016), o CI baseia-se na invenção de um novo corpo que promove a individualização da expressão, uma movimentação espacial de 360º com a sua perceção centrada no contacto com o corpo do outro durante um processo de contínua improvisação.

São muitos os artistas, coreógrafos e bailarinos que contribuíram para a evolução da dança até aos dias de hoje. Os exemplos apresentados em cima são apenas alguns dos

extensos nomes da história da dança e da sua complexidade. Nas palavras de Xavier & Fernandes (2019), é nesta complexidade que se procura questionar e repensar o corpo, o movimento por ele produzido e as suas formas de composição, na perspetiva de constituir o presente das práticas coreográficas.

Monteiro & Xavier no artigo *Contextos, Impulsos e Temáticas da Criação Coreográfica Contemporânea Nacional. Que Tendências?* (2016), afirmam que pensar a Dança Contemporânea Nacional na atualidade, implica um breve exercício que nos faz recuar até aos anos de 1980 e 1990 - o aparecimento da Nova Dança Portuguesa, que se dá pela mão de criadores de diferentes gerações e com percursos também eles distintos. Tendo contribuído para esse paradigma, Clara Andermatt, Margarida Bettencourt, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Vera Mantero, Paula Massano, Rui Nunes, Paulo Ribeiro, Madalena Victorino, entre outros. Os propósitos e linguagens destes, contemplavam o trabalho independente das companhias institucionalizadas, aproximando-nos através dos seus trabalhos coreográficos das ideias da Nova Dança Europeia.

Em Portugal, o corpo dançante influenciou e deixou-se influenciar pelas vírgulas e pontos da história a ser escrita. 'O que é meu é teu' e 'o que é teu é meu', são expressões que talvez possam ajudar a compreender melhor as interligações que se criam na dança de dentro (nacional), para fora (internacional), e vice-versa.

Fazenda no Prefácio do livro *Poética da dança contemporânea* (2012), relembra o trabalho independente dos artistas nacionais em relação à nova dança, no caso de Francisco Camacho que de forma particular se apropria de saberes e práticas inventados por Merce Cunningham, e João Fiadeiro, utiliza as práticas descobertas por Steve Paxton, e ainda Madalena Victorino que traz para cena da dança em Portugal os ensinamentos de Rudolf Laban.

Acredito essencialmente que o ser-humano influencia e se deixa influenciar. Não somos indiferentes ao outro e ao espaço que nos rodeia. Desta forma, a vida acontece em movimento, nas metamorfoses constantes do corpo e do mundo. De acordo com Louppe (2012), para reinventar corpos, a dança contemporânea começou por repensar e redistribuir a anatomia e as funções anatómicas, o que nos conduz de imediato, mesmo em termos históricos, à ideia essencial de um corpo que não é dado, mas descoberto, ou que está ainda por inventar. Com estas palavras, a autora evidencia que tudo é possível e tudo se cria e transforma. Nada, nem mesmo o corpo e a dança são dados adquiridos, por isso, é importante reconhecer as descobertas e estar apto para o que ainda está por inventar e descobrir.

De facto, o corpo é o início e o fim do movimento. O movimento, e uma sequência deles, compõem a coreografia. E o que é uma coreografia? Segundo Gil (2001, p.81) "é um conjunto de movimentos que possui um nexo, uma lógica de movimento, próprio."

Choreography in the global context of the 21st century involves performance practices that are often fluid, mediated, interdisciplinary, collaborative, and interactive. Choreographic projects and choreographic thinking circulate rapidly within the transnational flows of contemporary performance, prompting new aesthetics and stretching the disciplinary boundaries of established dance studies. (Hansen & Callison, 2015, p.9)

A coreografia abre um leque de possibilidades para o corpo em movimento, uma relação com o outro - humano, e o outro - linguagem, evoluindo assim as capacidades de conexão e de colaboração com as práticas artísticas existentes, permitindo uma maior fluidez de conceitos e propostas. No prefácio do livro *Dance Dramaturgy* (2015), os autores descrevem a notória evolução da prática contemporânea ao longo dos tempos, que atravessa fronteiras das disciplinas artísticas, históricas e culturais. A coreografia como método e avanço em novas formas de interação com o corpo, tecnologia, política e na constituição de comunidades de espectadores/públicos.

A dança manifesta-se, como já vimos, através do corpo em movimento e a coreografia será um dos processos de materialização dessa expressão. Assim, para potencializar a ação será necessário abranger o maior número de áreas que nos facultam dados e estimulam a vontade de avançar e enriquecer o que já existe. Desta forma, a dança na *performance* ajuda a entender estas intenções: "(...) well-rehearsed approaches to understanding choreography through dance lineages and canonical structures, or as the product of individual artists, give way to new modes of production and representation, leading to an ever extending notion of what constitutes dance in performance." (Hansen & Callison, 2015, p.9)

Continuando com a ideia de Gil (2001, p.81), um nexos de movimentos dançados, não é ditado pela sua finalidade nem pela sua expressividade. Gil utiliza as expressões de Cunningham para explicar "(...) se um bailarino dança, já está lá tudo. O sentido está lá." Neste sentido "seria vão descrever o movimento dançado querendo apreender todo o seu sentido. Como se o seu nexos pudesse ser traduzido inteiramente no plano da linguagem e do pensamento expresso por palavras." (Gil, 2001, p.82) O autor desmistifica e sublinha que nem tudo tem definição concreta de dicionário. Tal como Descartes na sua icônica expressão 'penso, logo existo', tão simples e tão complexa ao mesmo tempo, Gil através das suas palavras poéticas simplifica o que tomámos por incompreensível e abre espaço para as interpretações de cada um. Neste sentido, será que a definição do movimento e da coreografia integram um campo ilimitado como as seguintes expressões? Será que a natureza da

coreografia muda a cada novo contexto, ou existe um conjunto de princípios constantes que definem o que é coreografia em qualquer circunstância?

Butterworth & Wildschut, no livro *Contemporary Choreography* (2009, p.35), explicam a coreografia como “the making of dance”, mas que a dança não se limita apenas aos contextos teatrais. A coreografia contemporânea preocupa-se com a criação de dança num campo de modos de operar em constante expansão, tanto do ponto de vista dos espectadores como dos intérpretes, “in live and broadcast media, in site-specific, applied, community and shared environments.”

1.2. Coreógrafos e Práticas da Atualidade

“Da grande modernidade à época atual, emergem e desenvolvem-se ideias estéticas e de corpos diferentes, num incessante trabalho transformador de preceitos” (Fazenda, 2012, p.12) De acordo com Monteiro & Xavier (2016), pensar a Dança Contemporânea e os seus processos de criação implica abordar uma diversidade de elementos e temáticas que deve constituir uma reflexão sobre a realidade da Criação Coreográfica Contemporânea.

Com estas ideias, importa identificar e mapear os pontos que questionam os artistas, coreógrafos e bailarinos da atualidade. Importa ainda entender que corpo é este em que nos movemos, quais são as suas vontades? Quais são as suas atualizações? O corpo, o intérprete, a improvisação, a composição e a coreografia são portas de entrada, pontos e vírgulas que se tem vindo a relembrar, sublinhar e refletir. Pontos estes que não são estanques na sua definição e abordagens, mas recorrentes como base e estrutura para a prática artística.

A reconfiguração dos elementos constitutivos da dança, as noções de corpo e as premissas de construção de uma linguagem, estão, no contexto das práticas coreográficas atuais, ancorados em princípios de abertura e singularidade. A obra coreográfica contemporânea advém de processos criativos complexos, potencialmente colaborativos e cujos procedimentos incluem a experimentação e a improvisação, não como processos limitados a um determinado padrão ou a regras predeterminadas, mas antes como processos metamorfoseados pela singularidade do autor, pela especificidade do projeto, pelo contributo dos intérpretes e pela conjugação de múltiplos fatores e propósitos. (Fernandes & Xavier, 2019, p.123)

Ao longo deste capítulo irei debruçar sobre os temas que encontro essenciais para o início e desenvolvimento dos processos artísticos. Entender o ponto da situação atual, de

onde vem e para onde vai, em cada uma das abordagens. Atualizar, atualizando a mente que nos guia ao longo dos tempos e da história. Procurar caminhos que se cruzam na singularidade e no propósito. Serão os pontos de partidas sempre os mesmos? Serão os lugares de ação estanques? E o espaço do espectador? Qual é a distância que se mantém e a relação que evolui entre espectador e obra?

As artes do espetáculo continuam a questionar lugares e formas de expressão, que vão desde o intérprete até ao público. A perspetiva do espectador é cada vez mais tida em conta na criação da obra e a análise da sua relação com esta também.

Essa especificidade, que passa pela aceitação de um corpo real, humano, que existe com os seus defeitos e virtudes, por uma clara e desinibida relação com temáticas políticas, sociais e filosóficas contemporâneas, por transformar o espectador numa parte activa e não passiva da compreensão do que vê ou por partilhar com o intérprete a responsabilidade do fazer artístico, destituindo do pedestal o coreógrafo todo poderoso (...). (Fiadeiro, 2001)

João Fiadeiro, coreógrafo que contribuiu para a nova dança em Portugal, expõe o desenvolvimento da dança contemporânea portuguesa que devido à sua apresentação a nível internacional exibiu obras e artistas de qualidade que impulsionaram a evolução da mesma. Lembra, no entanto, a necessidade da existência das condições certas e à falta do apoio político nesta área, que continua a não ter espaços de trabalho próprios e adequados para a prática e desenvolvimento dos seus projetos:

(...) não está representada de uma forma assumida e consequente nas instituições de formação artística e é tratada pelo poder político - depois de ter sido usada durante a última década para ocupar as suas montras culturais - com uma arrogância confrangedora e um total desconhecimento da sua especificidade. (Fiadeiro, 2001).

As afirmações críticas do coreógrafo, embora remetam ao início do século XXI, vinte e dois anos depois, infelizmente o cenário mantém-se. Porém apesar das precárias condições com que os artistas em Portugal trabalham, não os impede (a alguns) de continuar a desenvolver as suas práticas artísticas, questionando posicionamentos, movimentos e lugares de observação e ainda marcar a diferença na história da dança. Neste sentido a perspetiva do e para o espectador tem sido uma das questões mais levantadas pelos artistas. O 'espectador emancipado', de Jacques Rancière, é a expressão que visa questionar a condição do espectador na discussão da relação entre arte e política:

Vamos chamá-la de paradoxo do espectador, um paradoxo que pode se provar mais crucial do que o famoso paradoxo do ator e que pode ser resumido nos termos mais simples. Não existe teatro sem espectadores (...). Mas a condição do espectador é uma coisa ruim. Ser um espectador significa olhar para um espetáculo. E olhar é uma coisa ruim, por duas razões. Primeiro, olhar é considerado o oposto de conhecer. Olhar significa estar diante de uma aparência sem conhecer as condições que produziram aquela aparência ou a realidade que está por trás dela. Segundo, olhar é considerado o oposto de agir. Aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel na sua cadeira, desprovido de qualquer poder de intervenção. Ser um espectador significa ser passivo. O espectador está separado da capacidade de conhecer, assim como ele está separado da possibilidade de agir. (Rancière, 2010, p.108)

O autor defende assim a necessidade de um novo 'teatro' - termo generalizado, mas que inclui a dança e todos os tipos de espetáculos com público - apelando à sua essência de trazer para a ação os espectadores habituados a remeterem-se ao observar. Tal como Fiadeiro mencionou, o espectador torna-se cada vez mais parte ativa do espetáculo partilhando com o intérprete a ação artística. "onde vão se tornar participantes ativos numa ação coletiva em vez de continuarem como observadores passivos." (Rancière, 2010, p.109)

Ao longo deste capítulo, organizei os conceitos numa ordem que me parece estrutural - da base ao topo. Estrutura essa recorrente na ordem de apresentação do que é a dança e o que a constitui. O objetivo não será encontrar soluções e definir caminhos, mas por outro lado, acompanhar a metamorfose da dança, identificá-la e abrir espaço para que continue.

1.2.1 Corpo

Gil no livro *Trajectos Filosóficos* (2019, p.75) aborda a relação misteriosa entre o corpo e a mente, refletindo sobre o que acontece no meio: quando movemos o corpo, vivemo-lo como fazendo parte de 'nós', sem rutura nem distância com a mente. "Somos nós que andamos, somos as nossas articulações, músculos, pernas, é o nosso corpo com peso que "nos" leva. Que quer dizer "somos o corpo que anda"?" Que a nossa mente é também composta pelos movimentos daquelas articulações e daqueles membros, sendo o pensamento não só suscitado, mas direcionado por esses movimentos. Os movimentos do pensamento - mas também as paragens, as interrupções, os retrocessos, viagens, sobreposições - reduplicam os do corpo, como se estes se inserissem no próprio curso do

pensar. “A inserção do corpo no pensamento não vem do exterior, insinua-se do interior do espírito: eis o que parece realmente misterioso.” (Gil, 2019, p.75)

O corpo é complexo e com muitas possibilidades, tornando-se difícil encontrar uma definição para o mesmo. As possibilidades que existem, os caminhos disponíveis e as estratégias inventadas e reinventadas, são alguns aspetos que caracterizam a capacidade que o mundo artístico possui e vê os seus horizontes quase inalcançáveis. Uma definição concreta deste lugar evocava a necessidade do ser humano ser perfeito em todos os sentidos. Ainda assim, precisaríamos de definir o conceito de perfeição para retribuir a questão anterior. No entanto, a arte propõe responder, em certa medida, a esta e às questões mais disputadas do ser humano.

“Que se passa no corpo quando este se põe a dançar?” (Gil, 2001, p.82) O corpo em movimento, o movimento que inicia o corpo, os corpos que são diferentes em movimentos iguais, o corpo como ponto de partida e veículo para o universo performativo. Segundo Louppe (2012, p.73), a modernidade permite ao tronco exprimir-se, cantar e também gritar, a partir da tenebrosa afasia a que a história do corpo o confinou, em detrimento das extremidades, consideradas num aparato expressivo privilegiado. Os corpos evoluídos e conseqüentemente a nova abordagem do corpo em movimento, permite uma maior liberdade de expressão física e relacional. “A dança é uma linguagem, na medida em que é uma manifestação significativa, um sistema de comunicação.” (Fazenda, 2010, p.3)

A expressão corporal como arte e a liberdade que nos traz, são o início para a exploração do movimento, por isso o coreógrafo Victor Hugo Pontes, é uma referência na prática do corpo, exatamente pela sua visão neste campo:

É a partir do corpo, ou o corpo como motor, que posso dizer que determinado objeto artístico faz parte da Dança Contemporânea (...). É a partir do corpo e da forma como nos expressamos que é possível diferenciar quando se faz Dança e quando se faz Teatro. (Pontes citado por Xavier, 2014, p.191).

Se o nosso trabalho é com pessoas, que têm corpos e histórias para contar com ele, então é por aí que faz sentido começar. “A matéria eram as pessoas, os corpos daquelas pessoas, por isso, até conhecer o que é que elas podiam fazer, não quis impor nada, ou chegar com uma ideia muito fixa.” (Pontes citado por Xavier, 2014, p.195). Ainda assim, é importante ter em atenção ao agora e ao corpo que possui um percurso, mas que também está presente para falar desse mesmo passado. Filipa Francisco, coreógrafa do século XXI, em entrevista a Madalena Xavier (2014, p.37), destaca exatamente isso, a “ (...) Dança Contemporânea como a dança dos dias de hoje, concretizada pelas pessoas do presente

(...)." E continua dizendo " (...) é o facto de se traduzir por uma linguagem de corpo; ou seja, o corpo é central e adquire diversas configurações. (...) na Dança Contemporânea toda a pesquisa que se faz desenvolve-se em torno do corpo."

O corpo não só integra um dos elementos-chave para o trabalho de criação, como é a essência do que é a dança, a linguagem, a expressão, a comunicação, o movimento. O ponto de partida para as viagens que constroem a história e marcam as culturas, abrindo cada vez mais espaço para que novas possibilidades surjam. De acordo com Louppe (2012, p.75), a anatomia humana foi revisitada, destacada ou deslocada pela dança contemporânea, com o objetivo de reclamar, além das formas admitidas e reconhecíveis, todos os outros corpos possíveis, "corpos poéticos susceptíveis de transformar o mundo mediante a transformação da sua própria matéria."

O corpo individual expressa-se através de ações, emoções e do tempo. As ações são os gestos anatómicos, movimento. As emoções são reações desencadeadas por algo ou alguém. O tempo é a experiência de vida. Tudo isto tem peso no movimento que exprimimos e singularidade na forma como acontece. David Zambrano é um exemplo de um artista que trabalha a partir do corpo. "(...) speak through the body (...)." (Zambrano, 2012) Em contexto de formação com o artista em 2021, o corpo e o movimento através dele foram a palavra-chave de todo o processo. "I look for dancers who are prepared to share their life experience through movement or who can contribute something from their cultural background." (Zambrano, 2012) Neste sentido, todos os elementos que constituem um corpo (ações, emoções e tempo), são visíveis quando nos movemos e por isso é um ponto tão importante nos processos criativos.

"Transmitting dance is transmitting life experience", a seguinte expressão foi mencionada diversas vezes durante a formação com o criador das técnicas *Flying Low* e *Passing Through*.⁴ Neste sentido, será possível dançar sem transmitir a nossa experiência de vida? O facto de existirmos e termos um corpo é suficiente para isso. Será difícil fugir desse contexto, portanto porque não assumir a nossa identidade no movimento?

I can play with body language and the vocabulary of movement in the same way that someone else would play with words. It is wonderful to reach the point where I can use everything that my body contributes spontaneously to express myself. (Zambrano, 2012).

⁴ *Flying Low* e *Passing Through* – A primeira foca-se na relação do bailarino com o chão e a segunda em composições de movimento através da improvisação estruturada. (David Zambrano [DZ], 2016)

Encontrar espaço de dentro para fora e de fora para dentro, é uma viagem que parte do corpo e acontece através dele. A análise deste instrumento nos seus diversos contextos e perspectivas é recorrente em muitos autores e artistas e dessa forma é possível acrescentar cada vez mais pontuação em cada descoberta, possibilitando um maior e melhor aproveitamento do lugar em que habitamos. A coreógrafa, Madalena Victorino, em entrevista a Madalena Xavier (2014, p.83) afirma que “ a dança contemporânea acontece quando corpo prevalece; quando o corpo surge e fala; quando transmite ideias, imagens e emoções.” Neste sentido, o corpo não é só o ponto de partida, mas também pode ser o ponto de chegada. E quando trabalhamos com o corpo trabalhamos com pessoas.

1.2.2. A importância do Intérprete

“A existência da obra coreográfica não depende apenas da atividade do criador, mas também da execução do bailarino.” (Fazenda, 2018, p.11) Com estas palavras, Fazenda descreve a importância do intérprete na criação coreográfica. Pois são eles que suscitam a criação desde um gesto até à obra. Materializam as linguagens concebidas pelos coreógrafos em função das características técnicas e interpretativas individuais.

Tendo em conta o plano geral apresentado do contexto do bailarino, de que forma é que as suas funções são perspectivadas ao longo dos tempos? Quais as diferenças entre o antes e o agora? Qual a importância do intérprete na atualidade? De acordo com Xavier (2017), durante muitos séculos na criação coreográfica o coreógrafo assumia a responsabilidade total do trabalho sendo o bailarino um mero aprendiz. “Por oposição, um dos procedimentos que, de forma marcante, se tem associado aos métodos e processos de criação em dança, na contemporaneidade, é a improvisação.” (Xavier, 2017, p.28). No entanto, nos anos sessenta do século XX, este procedimento passou a integrar o propósito da criação coreográfica levando o intérprete a conseguir uma participação ativa na criação e manipulação do material de movimento.

Butterworth, (2009, p.379) escreve nas palavras de Laban em relação ao ser intérprete: “Laban (1975) believed in the dancer as creator as well as interpreter.” Louppe (2012, p.227), continua esta ideia afirmando “ (...) todo o bailarino contemporâneo é antes de mais produtor, mesmo que se inclua no trabalho de um outro”. Neste sentido, a dança contemporânea não existe ou perde a maior parte da sua poética sem a aprendizagem de um ‘corpo produtor’. Desde as afirmações de Laban até Louppe, entre os séculos XX e XXI, a participação de um bailarino na criação tornou-se cada vez mais ativa, partindo de um lugar de reprodução até chegar à produção do próprio movimento. No entanto, apesar da evolução, nem todos os contextos são os mesmos assim como os processos e métodos de trabalho.

Xavier (2017) salienta a não linearidade na interação entre bailarino/intérprete e coreógrafo no âmbito da criação coreográfica contemporânea. Os intérpretes não são todos iguais, nem os contextos profissionais em que se inserem. Alguns coreógrafos adaptam o seu método de trabalho consoante o grupo de bailarinos/instituições com quem trabalham. “A desambiguação do binómio bailarino/intérprete torna-se possível se tivermos em conta a perspetiva relativa ao lugar que estes ocupam num processo de criação coreográfica e aos contextos em que se desenvolvem.” (Xavier, 2017, p.33)

Em companhias de repertório o trabalho do intérprete foca-se na reprodução do movimento, não invalidando a sua prestação individual e interpretativa. No entanto, o mesmo se aplica à função do coreógrafo que dependendo do contexto em que está inserido em determinada criação, o método de trabalho poderá ser adaptado aos intérpretes com quem se encontra. Olga Roriz em entrevista a Madalena Xavier (2014, p.120), descreve os diferentes processos de criação com dois grupos de intérpretes distintos com quem trabalha:

No caso da Companhia Nacional de Bailado, o processo de criação centra-se essencialmente nesta transmissão de movimento (...), começo também a proporcionar que alguns desenvolvam essa pesquisa de movimento através de processos de improvisação (...). No caso dos intérpretes com quem trabalho na minha Companhia, são todos eles, claro que uns mais que outros, intérpretes com as suas próprias linguagens e que simultaneamente conhecem muito bem a minha própria linguagem e por isso, há um processo muito mais equilibrado na pesquisa dos materiais de movimento. (Roriz, 2014, p.120)

Em ambos os contextos, o intérprete começa a ganhar mais ‘destaque’ no desenvolvimento dos materiais de movimento. No entanto Pina Bausch nas palavras de Behrndt (2010), já na sua altura, decidiu envolver os bailarinos na criação da dramaturgia do espetáculo, pedindo-lhes para responderem a perguntas em vez de as coreografarem. Esta, foi uma decisão importante na dramaturgia na medida em que redefiniu o material coreográfico abrindo um maior leque de possibilidades na composição. Assim, os bailarinos tornam-se cocriadores do movimento e da dramaturgia da peça.

Moreover, one could propose that the often very collaborative and fluid nature of contemporary dance and devising processes, where dancers as well as other collaborators are equally responsible for developing the dramaturgy, requires a dramaturgical presence that is able to facilitate dramaturgical thinking amongst everyone in the process. (Behrndt, 2010, p.192)

Se a dança é uma forma de expressão e o corpo é o veículo para que o movimento aconteça, então o ser-humano é importante aqui. Neste caso, o 'ser-intérprete' é o elemento principal em dar forma e/ao corpo através da expressão da obra coreográfica. "A mim fascina-me bastante trabalhar com pessoas, e não tanto aquilo que elas sabem. Agrada-me bastante o desafio que há no confronto entre o corpo preparado especificamente para as Artes Performativas e o corpo não preparado para este contexto específico". (Victorino citada por Xavier, 2014, p.86) A coreógrafa destaca a importância do corpo-humano e simultaneamente o ser-humano na criação, reforçando a presença ativa do mesmo cada vez mais assente ao longo dos tempos. O ser torna-se tão importante como o humano e o seu corpo, trazendo para o agora o fazer peculiar da junção bailarino-humano e todas os significados e exigências que o mesmo acarreta.

Fernandes, Neto & Xavier (2020), citam Fazenda no campo das questões do intérprete na criação contemporânea, em que a forma de expressão pode convocar elementos da teatralidade como o gesto, a narrativa e a construção do personagem. Os *performers* incluem vários tipos de corpos, com diversos tipos de treino, que valorizam a singularidade de cada um. "A ideia estereotipada de que os corpos, que integravam a dança teatral, deveriam ter uma prática associada ao treino das técnicas de dança (particularmente nas de cariz estruturado, como a técnica de dança clássica e moderna), dissipa-se." (Fernandes, Neto & Xavier, 2020, p.27) Em termos históricos o corpo e a sua posição no mundo têm vindo a desenvolver-se criando espaço para diferentes posicionamentos. Na dança, o corpo torna-se "(...) um mediador efetivo do fluxo entre os planos cultural e o social (...)" (Fernandes, Neto & Xavier, 2020, p.27), deixando de se dominar pelos princípios das técnicas, mas encontrando espaço nas suas especificidades e relação com o mundo.

A técnica deixa de ser o fator significativo abrindo lugar para a expressão e junção de outros elementos que constroem um corpo dançante. "Havia anteriormente uma alegoria do termo bailarino, fundamentalmente associado ao bailado clássico, contudo existem hoje designações mais próximas das ações desempenhadas por estes." (Fernandes, Neto & Xavier, 2020, p.28) Segundo os autores, a descoberta na distinção de papéis bailarino e intérprete está ligada à contínua procura do desenvolvimento da linguagem individual por parte dos criadores no processo de criação. Ou seja, cada vez mais é notável a presença ativa do bailarino nos processos e construção das obras, sendo permitido ter acesso a vários papéis na procura de individualidades e universos partilhados.

A relação entre coreógrafo e intérprete torna-se cada vez mais fulcral na procura de universos em comum. Até que ponto esta comunicação e confiança são essenciais para o desenvolvimento de uma criação? Victorino em entrevista a Xavier (2014,p.84), afirma:

Trabalhar com pessoas que não conheço pode ser uma dificuldade; ou acreditar que as pessoas que conheço bem vão aderir a determinada ideia da mesma forma que o fizeram com outras ideias. O fator humano é sempre uma grande incógnita e isso traz, por vezes, dificuldades para o processo de criação.

Na tentativa de decifrar as dificuldades e hierarquias desta relação, é importante primeiro ter atenção aos lugares e propósitos de cada um dos papéis. Se os corpos evoluem, se o movimento evolui, então os papéis também se tornam mutáveis, permitindo a mudança e a integração, a inclusão natural de novos fatores que vão potencializar a obra artística.

“O intérprete é um tipo de artesão que cria uma assinatura distinta, por via de uma linguagem de dança individual, que coabita em harmonia com os demais vocabulários de movimento que surgem das pesquisas colaborativas durante o processo criativo e/ou no decorrer da própria performance.” (Fernandes, Neto & Xavier, 2020, p.29 e 30) Nas palavras dos autores, o contexto performativo pode necessitar de um corpo disciplinado, por outro lado outros contextos requerem um domínio de competência ao nível da improvisação. “(...) a negociação entre a identidade (características distintivas) e a personalidade (ação e gestão das características próprias e as de terceiros) na forma como são abordados dentro do processo coreográfico, poderá contribuir para o desenvolvimento sustentado das abordagens nos sistemas educativos.” (Fernandes, Neto & Xavier, 2020, p.30)

Para entendermos melhor o lugar do intérprete nos diversos contextos e a relação coreógrafo-intérprete na criação, Butterworth (2009) apresenta o *‘Didactic–Democratic framework model’* que através de um modelo Didático-Democrático, propõe cinco processos coreográficos distintos, detalhando para cada um as diferenças na atividade dos coreógrafos e dos intérpretes. Este modelo expõe e auxilia na análise da evolução do papel do bailarino, mapeando os diversos cenários consoante as necessidades e os contextos em que se desenvolvem. “The model identifies the respective skills that are normally required, the type of social interaction, methods of leadership and possible approaches to participation by the client group.” (Butterworth, 2009, p.383)

Tabela 2. Didactic–Democratic framework model (Butterworth, 2009, p.384)

Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Choreographer role:				
Choreographer as expert	Choreographer as author	Choreographer as pilot	Choreographer as facilitator	Choreographer as collaborator
Dancer role:				
Dancer as instrument	Dancer as interpreter	Dancer as contributor	Dancer as creator	Dancer as co-owner
Choreographer skills:				
Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material.	Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/qualities of dancers.	Initiate concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues.	Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure.	Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/share/adapt dance content and structures of the work.
Dancer skills:				
Convergent: imitation, replication.	Convergent: imitation, replication, interpretation.	Divergent: replication, content development, content creation (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks).	Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks), shared decision-making on aspects of intention and structure.
<hr/>				
Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Social interaction:				
Passive but receptive, can be impersonal.	Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed.	Active participation from both parties, interpersonal relationship.	Generally interactive.	Interactive across group.
Teaching methods:				
Authoritarian.	Directorial.	Leading, guiding.	Nurturing, mentoring.	Shared authorship.
Learning approaches:				
Conform, receive and process instruction.	Receive and process instruction and utilise own experience as performer.	Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others, etc.	Respond to tasks, problem-solve, contribute to guided discovery, actively participate.	Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery.

Analisando as cinco propostas é possível observar que na primeira o coreógrafo possui o papel de *'expert'*, e o intérprete como *'instrument'*, ou seja, nas palavras de Butterworth (2009), o coreógrafo assume o controlo do conceito, do conteúdo, da estrutura e da interpretação, sendo o responsável por todo o material, enquanto o bailarino apenas imita e replica as orientações fornecidas.

Por outro lado, olhando para a proposta número cinco, as diferenças são notáveis. O intérprete assume uma maior responsabilidade no processo o que esboça as transformações da interação do bailarino ao longo dos tempos. Na proposta de Butterworth (2009), desta vez o coreógrafo é considerado um *'collaborator'* e o intérprete *'co-owner'*, ou seja, o criador assume um lugar de partilha da pesquisa com o(s) outro(s), existindo uma negociação na decisão sobre o conceito e das intenções e ainda "(...) develop/share/adapt dance content and structures of the work." (Butterworth, 2009, p.384) Em termos sociais, a relação coreógrafo-intérprete designa-se mais interativa, e no campo educacional assume uma autoria partilhada (*shared authorship*).

No que toca ao campo da aprendizagem comum a autora descreve “Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery.” (Butterworth, 2009, p.384) Neto analisa também o ‘*Didatic-Democratic framework model*’ (2020, p.161), clarificando:

Estes processos não seguem uma linearidade progressiva apenas propõem uma reflexão do papel dos agentes no processo coreográfico no que respeita às interações, metodologias de liderança e abordagens coreográficas. Aqui são explicitados níveis de saber diferentes imprimindo, deste modo, métodos de ensino, interação social e aprendizagens particulares.

Contudo, os cinco processos apresentam igualmente benefícios dependendo do contexto em que o coreógrafo-intérprete se encontra, estes podem ser adaptados. Em relação ao processo um a autora afirma: “Process 1: learning valuable skills about the making of dances, observing and learning from the choreographer’s creative process, being inspired, learning about expected conventions, or engaging in new dance vocabulary.” (Butterworth, 2009, p.384) No que toca ao processo cinco os benefícios são: “Process 5: sharing ownership of the work from research, to negotiation and decision-making, sharing decision-making on content creation and development, intention and structure.” (Butterworth, 2009, p.384) Nas palavras de Neto (2020, p.161), este modelo assume o domínio e conhecimento do intérprete no conceito de coreografia. “Onde o coreógrafo assume diferentes papéis que variam consoante a sua relação com os intérpretes situada num espectro desde o didático (ensinar por imitação) ao democrático (abordagem colaborativa).”

Butterworth (2009, p.385), apresenta-nos ainda o conceito de ‘*Dance Devising*’, que significa essencialmente: “(...) involves the dialectic between the acts of making and doing, of creating and performing, and of being an artist and/ or interpreter. By implication, the roles and responsibilities are shared.” Ou seja, os processos criativos tornam-se coletivos e a sua criação partilhada.

Ser horizonte, fazer horizontal, pensar horizontalmente. Processos democráticos, abrindo espaço(s) para partir do mesmo ponto, do mesmo lugar, do mesmo chão para caminhos diferentes. Ser horizontal é estar paralelo e nivelado de humildade e atenção. Ver a mesma paisagem, mas com perspetivas diferentes e sem limites.

Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de saber, de pensamento e de expressão. (...) O principal aspecto a ter em conta é trabalhar, em primeiro lugar, as condições orgânicas dessa

emergência poética. Uma vez tomada essa opção fecunda, o corpo tornar-se-á uma admirável ferramenta de conhecimento e de sensações. (Louppe, 2012, p.69)

1.2.3. Improvisação

De acordo com Alves (2011), o método de improvisar corresponde a uma estratégia cognitiva perceptiva de produção de movimento que os profissionais de dança, coreógrafos, *performers* e professores utilizam para desenvolver uma resposta motora aberta, criativa e intuitiva. Neste seguimento a autora, Zilá Muniz citada por Morais (2010, p.15), refere que “a improvisação tem vindo a ser utilizada desde os primórdios da dança e se tem reorganizado como conceito e função. No século XX, a improvisação passa por modificações significativas quanto à sua função e sobre como é utilizada (...).” Acrescenta ainda que nos Estados Unidos e Europa, a improvisação desenvolveu-se de formas diferenciadas e possui para cada ramificação características próprias. “Na Alemanha, foi amplamente estruturada nos ensinamentos de Laban, Mary Wigman e Kurt Joos, culminando com a sua forma de ser utilizada na dança-teatro na atualidade, como uma ferramenta fundamental na criação e concepção das obras de Pina Bausch.” (Morais, 2010, p.15)

São inúmeros os artistas nacionais e internacionais (alguns já mencionados anteriormente), que recorrem à improvisação como método de trabalho na exploração do movimento e desenvolvimento das suas obras, principalmente desde o século XX, como é o caso de Steve Paxton, Francisco Camacho, Vera Mantero, Filipa Francisco, Victor Hugo Pontes, David Zambrano entre outros. Esta ferramenta tem vindo a ser estudada e adquirida em diversos contextos, nomeadamente a nível pedagógico e profissional: na formação académica dos bailarinos; no trabalho com a comunidade e na composição das peças coreográficas, por exemplo.

Interessante entender também como um processo inconscientemente recorrente na rotina de um ser-humano acaba por ser consciencializado e estruturado nas práticas artísticas. “Improvisation is spontaneous, transient creation – it is not fixed, it is not formed.” Smith-Autard (2010, p.39), descreve a improvisação como o processo de composição e onde o sentir e o saber (*feeling and knowing*) devem estar sempre relacionados de forma a potenciar a intuição consciente como estímulo artístico.

Ao longo deste relatório menciono os inúmeros artistas que recorrem à improvisação como método de trabalho com o objetivo de testar materiais, ideias e estímulos que poderão encontrar caminho para a obra coreográfica. “Improvisation can also be a way to work towards finding material that will be structured or set in the final piece.” (Burrows, 2010, p.25) Xavier (2017, p.28), continua esta ideia referindo que “um dos procedimentos que, de forma

marcante, se tem associado aos métodos e processos de criação em dança, na contemporaneidade, é a improvisação.” Recorrer para explorar e estruturar poderia ser uma das definições da prática apresentada. Mas a questão que se coloca é: Quais os benefícios da improvisação como potenciador da criação? Smith-Autard (2010), explica este ‘recurso’ como potenciador de sensações específicas em determinados movimentos que depois de desenvolvidos podem ser integrados na composição, ou seja, passar do sentir ao saber, da espontaneidade à seleção. A prática ‘*free improvisation*’ permite o crescimento da imaginação e conseqüentemente de movimentos inesperados. De acordo com a autora a improvisação livre pode concentrar-se na imaginação de sensações através de histórias guiadas que perpetuem essa consciência corporal “ (...) the teacher tells a story, full of potential movement responses. Students should allow the images to form and flow freely in their minds while the teacher takes them deeply into the feelings.” (Smith-Autard, 2010, p.92). Por outro lado, dançar em silêncio, por exemplo, poderá também ser um caminho para a prática da ‘improvisação livre’. “The next step might be to recall, then link these movements to emotions or ideas to find expressive potential.” (Smith-Autard, 2010, p.93)

Reformulando as palavras-chave até agora mencionadas: intuição, sensação, estímulo, consciência, imaginação. Palavras estas, utilizadas para descrever a improvisação, mas que também podem ser direcionadas para a definição de ‘*small dance*’, a pequena dança de Steve Paxton (artista mencionado em cima relativamente ao *Contact Improvisation*). Gil parafraseando Paxton (2001, p.133) descreve:

Imaginem, mas sem o fazer, imaginem que estão a avançar um passo com o vosso pé esquerdo. Qual é a diferença, relativamente à situação anterior? Imaginem... (repetir). Imaginem que estão a avançar um passo com o vosso pé direito. Com o vosso pé esquerdo. Direito. Parar.

Segundo Gil, apesar de Paxton recusar a palavra ‘imaginação’ pois acreditava que as imagens da ‘*small dance*’ eram reais, o autor defende que o corpo de facto é real, mas comprometido pelas imagens dos movimentos com representações mentais. Portanto a partir da estimulação da imaginação através de sentimentos e sensações é possível criar movimento: “(...) as imagens dos movimentos das pernas não são apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real; os seus movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc.” (Gil, 2001, p.133) O corpo real movimenta-se assim a partir do imaginário, sendo que essas imagens e o efeito delas no corpo são o princípio da ‘pequena dança’, que “é o movimento efectuado no próprio acto de estar de pé: não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente

observado” (Paxton citado por Gil, 2001, p.134) Neste sentido, a improvisação é um mecanismo de ação que parte de lugares do imaginário provocando a movimentação do bailarino no corpo e no espaço.

Entende-se por processo de improvisação a exploração de conteúdos de movimento que, de forma sistemática, conduzem à descoberta de novas formas e linguagens. Os processos de improvisação abarcam um espectro de possibilidades, desde as suas formas mais livres às suas formas mais estruturadas. A improvisação estruturada pode fazer parte do processo de composição da obra coreográfica, implicando a análise e seleção de conteúdos de movimento explorados. (Smith-Autard citado por Xavier, 2017, p.51)

Xavier (2017, p.51) apresenta ainda os métodos de improvisação propostos por Smith-Autard entre eles: improvisação e exploração; improvisação livre e limitada; improvisação estruturada pela composição; improvisação como processo de composição; regra de avaliação em improvisação. Deste modo, verifica-se o seu impacto na exploração e construção do movimento na dança. Um método de trabalho que apesar da sua complexidade também nos permite alguma liberdade e espaço.

De acordo com Burrows (2010, p.24), “This freedom is also there, sometimes, in set forms: the freedom not to be responsible for making a choice (...)” As palavras do autor relembram-nos que a pesquisa do movimento através da improvisação possibilita o espaço para errar, para tomar decisões momentâneas e intuitivas que podem ou não resultar. Existe permissão para reformular, recriar, reinterpretar, reconhecer e respirar. Assim, (re)utilizando um dos métodos apresentados em cima, no caso ‘improvisação estruturada’, de acordo com Burrows (2010), a improvisação pode ser um estímulo para a *performance*, ou seja, através da improvisação estruturada é possível obter um objeto artístico. Esta abordagem exige tanta atenção, clareza na intenção e tempo como qualquer outro processo:

If choreography is about making decisions – or about objects placed in relation to each other so that the whole exceeds the sum of the parts – or about a continuity of connection between materials – then improvised performance is as much of a choreographic act as any other approach, the decisions are just made faster. For some people this is the right and only way for them to work. For some pieces this is the right and only way for them to work. (Burrows, 2010, p.24-25)

Neto (2022 p.133), continua esta ideia afirmando que em todos os processos de improvisação, há um aspeto comum de resolução de problemas o que implica uma abertura para a descoberta partilhada da própria obra coreográfica. Filipa Francisco em entrevista a Xavier (2014, p.40), descreve o uso da improvisação como método criativo recorrente: “estabeleço improvisações estruturadas, podia até chamar-lhes pautas ou partituras; umas podem ser muito gerais, em que dou apenas o tema sobre o qual se vai improvisar e outras são mais complexas, podendo conter a descrição de ações ou ser estruturadas pela música que deve ser seguida.”

Existindo regras e liberdade, pautas, partituras, contagens, (des)contagens e estruturas, a improvisação e o movimento que advém dela transforma-se nos corpos dos bailarinos individualmente e coletivamente. Pontes em entrevista a Madalena Xavier (2014, p.195 e 196) aborda esta temática:

No processo, trabalho muito a partir do grupo. Para mim é muito importante esta ideia de construir um coletivo (...). Primeiro construo uma escuta coletiva para que cada um saiba o que é que o outro está a fazer, onde é que está, como é que age normalmente. (...) Essa noção de escuta passa por exercícios básicos de tomada de consciência, de visão periférica (...). Por vezes, quando estamos a improvisar ficamos muito fechados em nós e esquecemo-nos do grupo.

O coletivo é uma das abordagens constituintes da improvisação pois é um caminho para nos relacionarmos com o outro, com o grupo atravessando diversas qualidades e ao mesmo tempo desenvolver a *awareness*⁵ do espaço que nos engloba. A dança contemporânea de acordo com Neto (2022), abrange um conjunto de planos, entre eles o individual-coletivo e por isso é tendo “presente a noção de grupo que o coreógrafo contemporâneo estabelece e fortalece a relação entre grupos ou comunidades que terão o desafio de se apresentar em conjunto num espetáculo.” (Xavier, 2017,p.121) De acordo com a autora, ter em consideração estes aspetos permite o desenvolvimento das capacidades de sintonia, escuta e resposta, sendo que o “grupo, ao estabelecer-se como um coletivo sólido e com competências específicas, estará também capacitado para começar a integrar e compreender conceitos e temáticas que os coreógrafos definem como essenciais para cada projeto.” (Xavier, 2017,p.121)

⁵ awareness - consciência de; conhecimento de. (Porto Editora, 2023)

1.2.4. Composição e Coreografia

Como matriz de invenção e organização do movimento que dará origem à obra, e mais ainda como filosofia da acção, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea. (...) Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. (Louppe, 2012, p.223)

Com estas palavras, Louppe apresenta o propósito da composição que como vimos anteriormente, pode resultar de processos de improvisação. No entanto, a autora afirma que o importante na composição é “conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado.” (Louppe, 2012, p.225)

Por outro lado, Smith-Autard (2010), defende que o termo coreografia é utilizado para descrever a atividade de composição sendo que para o sucesso da mesma, pressupõe-se que o compositor conheça os elementos da dança, os métodos para a sua construção e ainda a noção da linguagem em que está a trabalhar:

There are rules of construction which help the composer decide how to juxtapose sounds, achieve harmony or discord, change key, and vary phrase length and intensity to produce mood or expression in the music. The composer also has to adhere to disciplines of rhythm, consider the effects of tempo and understand how to structure and stylise the piece. The dance composer has also to consider such matters. There are ‘rules’ or guidelines for construction which need to be part of the composer’s awareness when making dances. (Smith-Autard, 2010, p.6)

O trabalho de um criador em termos de composição é talvez o equivalente à função de um maestro quando conduz a sua orquestra: organizar, dirigir e coordenar a coreografia, os intérpretes, a música - a obra. Francisco Camacho em entrevista a Xavier (2014, p.65) afirma:

(...) treinar a capacidade de olhar para um material e experimentar reconfigurações sucessivas desse mesmo material. Ou seja, não ficamos satisfeitos com a primeira formulação que nos é proposta. Fazer uma série de operações sobre esse material, mesmo que seja para voltar à sua primeira formulação, mas com uma outra certeza,

que nos é dada por termos visto aquele material com outras configurações, reconhecendo aquela como a mais interessante.

Compor é também experimentar, reformular e perspetivar o mesmo material com distâncias diferentes. Espera-se a capacidade de organizar os objetos coreográficos consoante a necessidade da obra. Smith-Autard (2010, p.5), explica esta ideia: “(...) composing involves moulding together compatible elements which, by their relationship and fusion, form an identifiable ‘something’.” De acordo com a autora, no livro *Dance Composition* (2010), no processo de composição são descritas algumas características de organização comuns na maioria dos artistas e que estão divididas em dois grupos nomeadamente: conhecimentos/capacidades objetivas e premissas criativas subjetivas.

No grupo das capacidades objetivas são mencionados alguns exemplos, entre eles: conhecimento do vocabulário de dança, métodos coreográficos, familiaridade com as práticas de outros coreógrafos, conhecimento de outras formas de arte, entre outros. No grupo das premissas subjetivas são mencionados: linguagem de movimento individual, inspiração, imaginação, intuição, flexibilidade de pensamento, interpretação pessoal e experiência na área.

A forma como o compositor as coloca em prática é um caminho bastante pessoal. Se por um lado existem escritores que defendem o caminho objetivo, por outro há quem valorize o lado subjetivo.

The tension here then is between intuitive spontaneity on the one hand, and skills and knowledge on the other. The interaction between these seemingly opposing aspects is considered. Such a discussion may help dance composers to reflect on and make changes in their practice by emphasising different phases, or injecting new approaches to enrich both the process and its resultant product. (Smith-Autard, 2010, p.125)

Os caminhos para a materialização da coreografia não são estanques, no sentido em que em cada processo estão englobados diversos aspetos que influenciam as decisões dos criadores. No entanto alguns autores exemplificam alguns desses caminhos e definições: Xavier (2017) afirma que os corpos produzem a ‘coreografia’, através da forma como se relacionam e organizam no tempo e no espaço. Por outro lado, Gil (2001), descreve como o bailarino que se sente a dançar e não se vê como um objeto a deslocar-se no espaço. E ainda, Forsythe (2018) reforça que a coreografia é um termo curioso e enganoso, e que a própria palavra, como os processos que descreve, é evasiva, ágil e incrivelmente incontrollável.

De facto, o termo em questão suscita diversos sentidos e abordagens, no entanto e como já foi referido em cima, a coreografia poderá ser simplesmente um conjunto de movimentos produzidos e executados por um corpo.

O corpo começou a ser estudado por historiadores que escreviam sobre o mesmo há muitos anos. Counsell e Wolf no livro *Performance Analysis* (2001), descrevem esta ideia e apresentam o Corpo Político - as relações de poder têm um domínio imediato sobre o corpo, marcado pela tortura, obrigação em executar tarefas e pertencer a rituais. O corpo no seu campo histórico e cultural atravessou inúmeros marcos que se revelam no(s) corpo(s) dos dias de hoje.

That is to say, there may be a 'knowledge' of the body that is not exactly the science of its functioning, and a mastery of its forces that is more than the ability to conquer them: this knowledge and this mastery constitute what might be called the political technology of the body. (Counsell & Wolf, 2001, p.127)

O corpo político pode pertencer a uma prática política. A relação da Arte e Política, é referenciada com os termos 'coreopolítica' e 'coreopolícia', que abordam uma coreografia que é, e pode também ser política e polícia. Lepecki (2012), apresenta estes dois conceitos ligados ao corpo e à coreografia afirmando:

(...) a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. (Lepecki, 2012, p.45)

Assim, “uma política verdadeira, a verdadeira política” (Lepecki, 2012, p.44), tal como a dança, deverá ser efémera. Ser do momento e estar sempre perto do desaparecimento. Deverá ser sensorial, completa de valores e desejos. A dança pode ser um meio de ativação da política, mobilizá-la e fazer participar os diversos públicos. Lepecki citando Rancière (2012, p.45) acrescenta “a política é sempre do momento e o seu sujeito sempre precário; uma diferença política está sempre à beira do seu próprio desaparecimento.”

Uma coreografia que vai para além do movimento e se transforma numa pluralidade de domínios sociais, políticos, económicos, linguísticos, somáticos, raciais, estéticos e de género. O desafio está em saber compor e entrelaçar tornando-o arte. “Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a

matéria primeira, o conceito, que nomeia a matriz expressiva da função política.” (Lepecki, 2012, p.46)

O espaço urbano, o chão e a arquitetura são elementos que ligam o conceito de fazer e agir. É necessário existir um lugar para fazer acontecer a política e a dança. O espaço urbano é o palco da vida e neste sentido além do fazer urbano é importante ser urbano, destapando um leque de possibilidades para o inesperado e o improvável. “Nesse palco, nesse chão supostamente liso, *flaneurs* e carros, os dois grandes automoventes de uma modernidade que se representa sempre enquanto estado em perpétua mobilidade, coproduzem juntos a imagem-emblema da suposta autonomia política e cinética do cidadão contemporâneo.” (Lepecki, 2012, p.47)

A Polícia entra nesta equação porque é sinônimo de política que é sinônimo de lei. Coreopólicia, parte do lugar de coreografia da ação da lei. Ela mobiliza, controla, ordena, como uma composição em tempo real. É quase como um ‘Ser e Não Ser’ ao mesmo tempo. É também fazer circular num espaço de circulação e não existe mais nada para além disso. Não existe espaço, dentro do espaço, nem movimento para além do movimento.

Após um ano de confrontos entre ação coreopolítica dissensual e reação de coreopolicimento repressivo, é fundamental entender como a dança e a performance têm endereçado essa figura fundamental no entendimento e no direcionamento da nossa vida ativa e, conseqüentemente, da nossa função política. (Lepecki, 2012, p.51)

Coreopolítica é movimento, corpo e lugar. É preencher o espaço com a presença do ser. Uma nova perspectiva da coreografia que mobiliza uma tomada de ação. Aceitar a mudança tendo consciência de onde ela veio. Ou seja, é uma evolução que preenche e mobiliza, assim como a dança o é.

Como dançar uma dança que muda lugares mas que ao mesmo tempo sabe que um lugar é uma singularidade histórica, reverberando passados, presentes e futuros (políticos)? Como promover uma mobilidade outra que não reproduza a cinética do capital e das máquinas de guerra e policiais? Como coreografar uma dança que rache o chão liso da coreopólicia e que rache a sujeição dos sujeitos arregimentados pela coreopólicia? Dançar para rachar o chão do movimento, dançar no movimento rachado do chão, rachar a sujeição. (Lepecki, 2012, p.56)

Capítulo II - Que corpo é este que nos movemos?

Acredito que as obras que criamos, interpretamos e assinamos são corpos que construímos e habitamos. Escrevo no plural porque a composição de um corpo não é singular, desde os ossos à pele existe um conjunto de camadas essenciais na sua construção e eficiência. Na obra artística incluem-se também sistemas necessários para a criação e formação. O corpo e a sua materialização, o intérprete e a comunicação, a improvisação como método, a composição da coreografia são alguns dos sistemas abordados no capítulo I e necessários para a construção do corpo final. Sistemas também identificados e recorrentes nas práticas dos artistas do século XX e XXI.

Neste capítulo apresento os 'corpos' resultantes do Projeto em Coreografia inserido no MCCPP, identificando as peculiaridades entre cada um. Analiso também o processo de construção e as suas camadas desde as propostas iniciais atravessando as dificuldades e descobertas. O corpo como processo é o ponto de partida que se inclui nos objetivos artísticos anteriormente mencionados.

2.1. Como é que um esqueleto encontra novos corpos? - Processo e sua implementação

Corpo no *Balletteatro*

O primeiro grupo foi o embrião do projeto e o plano de trabalho definiu a experiência piloto das propostas. Partindo do lugar de despedida, entre 12 e 27 de setembro de 2022, 30 intérpretes debruçaram-se comigo na construção e pesquisa de *Goodbye, my love Goodbye*.

Em ambas as fases, o primeiro dia foi dedicado às apresentações: minha e dos intérpretes. Considero necessário dedicar um dia a este momento, pois é importante em primeiro lugar, os alunos conhecerem o meu percurso e as motivações artísticas e em segundo lugar, escutar da outra parte os percursos pessoais e o que é importante para eles nesta fase de desenvolvimento artístico. Conceder também tempo e espaço para questões relacionadas com o tema a desenvolver e perceber o que cada um tem para partilhar. Desta forma existe a possibilidade de serem criados laços para que a criação seja um lugar de respeito e escuta entre todos.

Em termos de propostas práticas, os primeiros dias foram centrados no trabalho individual pois considero fundamental antes de laborarmos com o outro, encontrarmos o nosso lugar específico, ou seja, conhecer o nosso corpo e o movimento que surge dele e ter

a consciência dos nossos limites físicos e emocionais. Ainda assim, tendo em conta o conceito/tema base, foi importante no processo desenvolver o lado pessoal e autobiográfico.

Os exercícios partiram de improvisações estruturadas e livres, tendo por base a repetição do movimento até ao seu limite e conseqüente transformação. Depois da fase de exploração individual, teve lugar a exploração com o corpo do(s) outro(s) também recorrendo à improvisação.

A composição a solo e em grupo definiu-se como resultado das improvisações estruturadas que encontraram a sua materialização na coreografia adaptada à dramaturgia e temática da peça - a despedida. A estrutura complementa-se de camadas que constituem os diversos exercícios propostos e desenvolvidos ao longo do processo, acrescentando novas dificuldades com vista à composição de materiais.

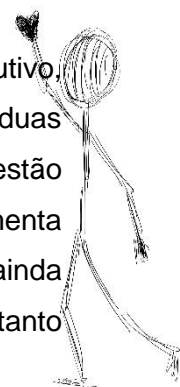
As propostas práticas foram baseadas em exercícios de movimento e de escrita. A recorrência de exercícios de escrita criativa foi importante para desenvolver uma ou várias histórias, reais ou imaginárias, que serviram de estímulo para a exploração do movimento e voz.

Por fim, existiram alguns momentos de *Jam*, ou seja, improvisações mais longas, estruturando o material trabalhado ao longo do dia ou da semana. Desta forma, pretendia-se criar uma ligação com o que tinha sido explorado dando espaço e tempo para desenvolver os materiais. Ainda assim, as *Jam's* têm como objetivo consolidar o grupo e as suas relações pois é um momento de partilha e união.

O 'corpo' construído com os intérpretes do *Balletteatro*, define-se como evolutivo, transformador, curioso, jovem e primário. Um corpo constituído essencialmente por duas partes: encontros/conversas e extensão/transformação do tempo. Na primeira fase a questão da improvisação como conexão com o grupo e a *awareness* do espaço, foi uma ferramenta muito recorrente e que partiu de princípios muito básicos e iniciais. O grupo em questão ainda estava a encontrar o seu corpo e a descobrir a movimentação individual e em grupo, portanto começar do zero foi um ponto necessário.

Identifica-se a relação com o outro como um dos pontos centrais na pesquisa da dramaturgia da peça. O que acontece quando nos encontramos? Como ficamos quando nos despedimos? Qual é a nossa relação? Somos um só? O que fica de mim em ti? As múltiplas conversas que acontecem no mesmo espaço ajudaram a criar uma dinâmica em que nos permite escolher focar apenas numa pessoa ou em várias ao mesmo tempo. É tudo isto uma história só ou conseguimos ouvir mais?

'Encontros/conversas' acontece entre duetos e trios. A partir do momento que os grupos começaram a coexistir no mesmo espaço, foi possível constatar que as suas relações se modificaram e alteraram, facto que promoveu a evolução do trabalho de cada grupo.



‘Extensão/transformação do tempo’ desenrola-se através de solos de repetição e transformação do movimento. A expressão facial encontra a repetição do gesto como extensão do corpo de dentro para fora traduzindo-se num grito de força e exaustão.

Corpo no *Performact*

O segundo grupo definiu a segunda fase do projeto na qual as propostas foram naturalmente aprimoradas, moldadas, maturadas e repensadas face à experiência anterior. Entre 31 de janeiro e 17 de fevereiro de 2023, 9 intérpretes entraram na viagem com o ponto de partida, a despedida, e juntos chegamos ao *G o o d bye, BASILIC*.

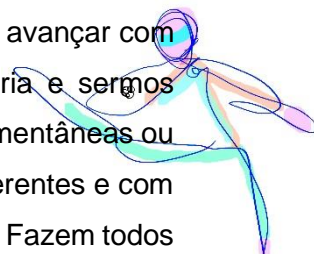
Procurar lugares mais profundos e desenvolver os materiais base com um grupo mais experiente foi uma das intenções para esta segunda fase sendo que as respostas às propostas revelaram outra maturidade. As propostas práticas incluíram o trabalho em grupo e o contacto físico, o desenvolvimento da ação da repetição, escrita criativa, voz e texto, improvisação livre e estruturada e composição coreográfica em solos e duetos.

O grupo do *Performact* era composto por intérpretes com uma faixa etária mais avançada e com uma experiência académica e profissional mais profunda. Neste sentido, as dificuldades não foram as mesmas, não sendo necessário começar do zero em termos de introdução à improvisação e técnica de dança contemporânea, mas iniciar num lugar em que nos permitiu chegar a outro patamar em termos de fisicalidade e *performance*.

O tempo, a repetição, a voz, o adeus, as histórias, o grupo, a individualidade, as emoções e a memória, foram as palavras-chave encontradas como princípio da pesquisa. Dizer adeus a um livro que li pela primeira vez. Dizer adeus à minha versão antiga, ao meu eu coberto de expectativas externas. Serão adeus diferentes? Onde se encontram, onde divergem? As definições de despedida encontradas pelo grupo foram: dizer adeus; emoções ao rubro/bloqueio; interrupção; fim pequeno e grande; ritual/ação; tempo suspenso ou em *loop*.⁶

O ‘corpo’ construído com os intérpretes do *Performact*, descobriu as suas emoções ao rubro, em contraste. O grupo é a nossa comunidade, deste modo pretendemos avançar com ele - voz militar - queremos gritar o que sentimos, contando a nossa história e sermos interrompidos. Isto é sobre histórias (reais ou não). Histórias de despedidas momentâneas ou eternas. Um grupo que quer falar, expressar em conjunto. Apesar de serem diferentes e com percursos díspares, ninguém fica para trás porque estão todos no mesmo barco. Fazem todos parte da mesma história. Qual é o objetivo? Nada mais do que abrir o corpo e derramar tudo até ao limite.

⁶ *Loop* – circuito; cadeia (Porto Editora. 2023)



A dualidade entre tempo suspenso e tempo efêmero. Corpo exausto e corpo em êxtase. Tudo sempre no limite tal como acontece numa despedida sempre perto do fim. O que acontece quando sabemos que algo vai acabar? Como nos despedimos de um momento e seguimos para o outro? Despir camadas, interromper, avançar. Experienciar diferentes estados, diferentes perspectivas. Até onde podemos ir? Que possibilidades existem?

O grupo segue o mesmo caminho com histórias diferentes. A paciência é grande entre todos no início, mas no fim já não se suportam. Falar mais e mover menos já não é suficiente, parece que fazer o contrário resulta melhor. Solos que partem da história de cada um. Qual a mais importante? Qual a mais válida? São todas com intensidades diferentes, mas ambas válidas e valiosas. A minha história não é igual à tua. Trazer a intenção - o corpo surge da emoção.

Criar uma estrutura para o momento - correr, andar, desenhar, com os pés e com os olhos. O corpo está presente e partilha o espaço. Encontros e desencontros e uma voz que afirma a sua presença na extensão do corpo. Caminhamos, corremos juntos. Caminhos diferentes, mas que se cruzam. Encontramo-nos no mesmo lugar, esperamos uns pelos outros e falamos. Caos: Avança, recua, afasta, arrasta, empurra, puxa, salta e passa por baixo, dá o peso, suporta o peso, levanta e desce. Sozinhos e ao mesmo tempo continuamos a viagem em êxtase. Solos que surgem em espaços diferentes e momentos iguais. Um começa e os outros seguem no seu tempo.

Rituais de até já e adeus. Ações e movimentos que se repetem no mesmo lugar até o corpo se faltar e ceder. Ceder ao cansaço, à intuição, à vontade de ir para outro lugar, ir ter com o(s) outro(s). Os rituais misturam-se, o que era meu agora é teu, agora é nosso. Eu dou um pouco de mim e levo um pouco de ti. Eu adapto-me a ti, eu arranjo forma de encaixar e levo-te comigo para onde fores. Encontramos novas situações e perspectivas e escolhemos ser caos e viver no limite. Há um mundo para descobrir.

Passagens - no espaço, no corpo, na estrutura. A primeira parte começa a maturar, a encontrar o seu lugar. A imaginação faz parte da coreografia. Como é que o meu corpo se movimenta a partir dos pés, qual é a consequência que traz para o resto do corpo?

Qual a dinâmica, como é que me consigo motivar cada vez mais? Sustentar o corpo e o grupo, ninguém desiste, todos jogam. A segunda parte continua na procura do seu espaço. Testar materiais, premissas e sequências. É um trabalho em desenvolvimento, um ritual.

2.2. Corpo e análise do seu processo

2.2.3. O tempo

A fase I do projeto ‘*Goodbye*’, como já foi mencionado anteriormente, teve lugar no *Balleteatro* com jovens entre os quinze e os dezassete anos. O processo de criação e interpretação teve um total de vinte e sete horas e trinta minutos de contacto.

A fase II do projeto teve lugar no *Performact* com alunos entre os dezanove e os trinta e um anos. O número total de horas de contacto para o processo criativo foi de cinquenta e sete horas e trinta minutos. O total de horas do projeto com ambos os grupos foi de oitenta e cinco horas.

Tendo em conta o número de horas de contacto entre a primeira e a segunda fase, as propostas em cada processo e a forma como se desenrolaram foram pensadas para o tempo de trabalho com cada grupo de intérpretes. Se por um lado, apesar do primeiro se tratar de intérpretes mais jovens e ‘inexperientes’, o tempo de exploração também foi menor o que obrigou a implementar propostas práticas de movimento diretas e coesas. Por outro lado, no segundo grupo, existiu espaço para explorar por camadas os exercícios lançados e testar possibilidades de materiais coreográficos resultantes das explorações com alguma margem. Assim, o fator tempo foi significativo em cada processo. Analisar as horas de contacto e estruturar o ensaio para esse tempo e esse espaço, foi necessário para que o processo fluísse e encontrasse uma evolução consciente.

2.2.4. Corpo de Baile

Considerado um conjunto de bailarinos que dançam em conjunto decidi recorrer a esta expressão, frequentemente utilizada para obras clássicas, para descrever e analisar o ‘corpo de baile’ para o projeto *Goodbye*. No capítulo I, na secção da ‘Importância do Intérprete’, analisamos desde a evolução da participação cada vez mais ativa do bailarino na obra coreográfica, até aos diferentes contextos de trabalho entre coreógrafo-intérprete. Considerando os autores referidos e evocando o ‘*Didactic–Democratic framework model*’ proposto por Butterworth (2009), no respetivo capítulo, a abordagem ao tema em questão centrou-se nos processos 4 e 5 apresentados pelo autor, nas criações com o *Balleteatro* e o *Performact*, o papel do intérprete assumiu um carácter importante e participativo.

Em primeiro lugar, na fase I da criação, os bailarinos pertenciam ao primeiro ano do curso de dança, portanto não existiu uma fase de seleção tendo todos os trinta alunos integrado o projeto. Como em todos os processos e como já vimos anteriormente, a escolha

dos intérpretes para integrarem a obra do coreógrafo é importante sendo que no caso em questão não foi diferente. Ainda assim, desde o início da estruturação e organização das propostas já se sabia que o projeto seria enquadrado num contexto de formação escolar com jovens em determinada faixa-etária e no primeiro ano do curso. Neste sentido, existiu tempo para me adaptar e preparar o processo tendo em conta os fatores mencionados.

Em segundo lugar, na fase II da criação, no momento de preparação já se sabia que haveria espaço para escolher alguns dos intérpretes para integrarem o processo criativo. Através de uma pré-seleção em formato audição foi possível observar os bailarinos e definir o grupo tendo em conta as especificidades que interessavam para o trabalho. Para esta pesquisa interessava-me desenvolver uma exploração com um grupo de intérpretes que possuíssem capacidades de escutar o outro bem desenvolvidas, assim como o trabalho em conjunto. Em termos práticos e com o objetivo de dissecar essas qualidades, a audição foi dividida em duas partes:

- 1ª parte - Exercício de improvisação em grupo - caminhar pelo espaço em diferentes direções, e encontrar um momento em que o grupo chega a uma pausa em conjunto. Depois da pausa, devem recomeçar o caminhar também em conjunto. O objetivo deste exercício passa por escutar o(s) outro(s), sem que seja perceptível quem foi o primeiro ou o último a parar.
- 2ª parte - Composição Coreográfica em solo - a partir de um excerto da biografia que serviu de temática para o processo, criar um solo sobre o que esse texto representa para cada um. Podiam utilizar a voz, adereços e tudo o que fosse necessário.

A audição foi importante para encontrar as seguintes especificidades, tendo em conta os critérios: *awareness*; escuta; grupo; capacidade física e interpretativa bem desenvolvidas. Um aspeto considerável nas escolhas dos intérpretes foi claramente a empatia. Defendo a necessidade da empatia entre o coreógrafo-intérprete de modo a perpetuar uma energia favorável no decorrer do trabalho.

2.2.5. Propostas e sua materialização

Como foi mencionado anteriormente, na análise do tempo para cada processo e 'corpos de baile' da pesquisa, em ambas as criações existiu uma importância redobrada na apresentação. Esta necessidade deve-se ao facto da dupla intenção deste momento: apresentação individual da coreógrafa, percurso e intenções artísticas da mesma e ainda apresentação do conceito partindo da perspetiva dos bailarinos.

Lançando a questão 'O que é uma despedida?', cada intérprete teve espaço para se apresentar através da sua definição. Com o intuito de 'fugir' à apresentação formal, esta nova forma de enquadrar o projeto e iniciar a pesquisa quase sem uma pré-abordagem, permitiu que os bailarinos fizessem parte do processo antes dele iniciar. Tendo em conta a proposta coreográfica era relevante que os intérpretes contribuíssem com o seu lado autobiográfico através de um testemunho/definição pessoal da temática em questão. Esta ação desbloqueou a formalização inicial disponibilizando espaço para desde o dia um se sentirem conectados com a proposta.

No *Balletteatro*, os testemunhos refletiram a faixa etária (15-17) em que se encontravam e a experiência de vida expectável da mesma (ver tabela 3).

No *Performact*, as respostas não divergiram muito do grupo anterior (ver tabela 3). No entanto, tendo em conta a disponibilidade dos bailarinos para a questão apresentada e a faixa etária (19-31) existiu espaço para aprofundar a mesma propondo a partilha de exemplos referentes à despedida. (ver tabela 3).

Tabela 3. Análise do conceito de despedida

Análise do conceito de despedida		
	<i>Balletteatro</i>	<i>Performact</i>
O que é?	Alguns referiram a passagem do ensino básico para o ensino secundário e artístico, outros pronunciaram a saudade dos entes queridos que já não estão e outros revelaram palavras-chaves como dor/ perda/ saudade/ evolução etc.	<i>meaningful</i> ; interrupção; emocional; pesado; avançar; fim; deixar o passado no passado; morte.
Como se materializa?		Despedir do seu género; despedir da sua planta preferida; despedir da cama de manhã; despedir dos

		livros favoritos; Despedir dos seus <i>TeddyBears</i> (ursos de peluche)
--	--	--

Como foi mencionado anteriormente, no *Performact* foi possível aprofundar a questão lançada primeiramente. O grupo em questão definiu a despedida em dois campos: interrupção e finalização. Ou seja, recuperando os exemplos acima descritos, a interrupção pode ser considerada um 'até já', como é o exemplo de 'despedir da cama de manhã'. No caso da finalização é considerado como um 'adeus', como é o exemplo de 'despedir do género'. Devido às diferentes nacionalidades dos intérpretes (França, Espanha, Israel, Portugal e Bélgica) surgiram questões em relação à palavra. Em francês, ao contrário do português, o adeus, na perspetiva 'eterna', diz-se *adieu*. Por outro lado, para mencionar situações temporárias pronuncia-se *au revoir*.

Os seguintes exercícios permitiram uma diferente perspetiva do conceito que acabou por influenciar o desenvolvimento do processo criativo.

Tabela 4. Sistematização e Implementação das Propostas - Processo I e II

Sistematização e Implementação das Propostas - Processo I e II		
Propostas	Balleteatro I	Performact II
1. Improvisação	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo: Etapa 1: copiar Etapa 2: repetir Etapa 3: transformar. • Repetição: Fase 1: repetir sempre a mesma ação/gesto no lugar; Fase 2: alternar a repetição entre A+B e escolher qual repetir, A ou A+B ou B; Fase 3: encontrar um ritmo/contagem na repetição do gesto; Fase 4: manter o ritmo e dentro do mesmo adicionar outros movimentos. • Fotografia: Incluir a pausa num percurso de movimento entre ponto A e B. • Conversa: Em duetos/trios, movimentam-se um de cada vez. 	<ul style="list-style-type: none"> • Grupo: Caminhar, parar, voltar a caminhar em conjuntos (exercício da audição). • Jam: improvisações livres com estados físicos e emocionais; palavras-chaves de despedida; <i>change</i> e <i>transform</i>; qualidades de movimento (contínuo/<i>stacatto</i>). • Voz: a partir de textos sobre despedidas

2. Escrita Criativa	<ul style="list-style-type: none"> Partindo das palavras utilizadas para definir o conceito de despedida, em grupo construir um texto utilizando essas mesmas palavras (ex. poema, carta, descrição de algo ou alguém, memória) 	<ul style="list-style-type: none"> O que é a despedida? escrever automaticamente sem parar durante 7 minutos, tudo sobre esta questão. Materialização da história de cada um em texto
3. Composição	<ul style="list-style-type: none"> Repetição: A solo, definição e materialização das cinco ações/gestos, encontradas na improvisação. <ul style="list-style-type: none"> Conversa: Em duetos/trios/quartetos/quintetos materialização dos movimentos que resultaram da improvisação. 	<ul style="list-style-type: none"> Duetos: criação de sequência coreográfica tendo como estímulo números e parte dos corpo. Solos: materialização dos movimentos resultantes das improvisações livres. <ul style="list-style-type: none"> Conversa de grupo: Materialização das histórias faladas. Grupo: materialização das deslocções no espaço. Rituais: estruturação da improvisação.

A tabela 4 sistematiza as propostas lançadas em cada um dos grupos que se enquadram essencialmente em sistemas de: Improvisação; Escrita Criativa; Composição.

De forma geral é notória a diferença no desenvolvimento das propostas com cada um dos grupos. Se por um lado a exploração destes sistemas na fase I demonstra o seu desenvolvimento gradual e simples, sem grandes alterações - um processo piloto que parte do zero com as propostas mais cruas e experimentais e desenvolvidas com um grupo que carecia desse espaço de desenvolvimento gradual e conciso. Não só devido à faixa etária e experiência, mas também consoante o tempo disponível para a exploração dos estímulos e materiais. Por outro lado, a fase II utiliza os mesmos sistemas, mas viaja para lugares mais profundos, sendo notória a evolução e minuciosa a exploração. Com a experiência da fase anterior foi possível analisar, estruturar e fazer as derivações necessárias tendo em conta o tempo, o contexto e as necessidades da obra atual.

A improvisação foi o método de trabalho utilizado nos dois grupos. Como vimos no Capítulo I, a improvisação é um sistema recorrente nas práticas da atualidade contemporânea na sua forma de explorar e estruturar a obra coreográfica. "And improvisation is about just that, the experience of moving and not knowing, finding the next thing, and learning about what is becoming in the process." (Buckwalter, 2010, p.4) Com estas palavras considero que partir

para o desconhecido recorrendo aos sistemas de improvisação é o caminho que mais possibilidades conduz para o desenvolvimento do processo criativo.

A repetição foi o ponto de partida para a exploração do tema no *Balletteatro*. Como podemos analisar na tabela 4 através da improvisação estruturada com várias fases, a repetição do gesto ganhou o seu espaço e desenvolvimento. Na introdução e contexto do tema do projeto foi mencionado que movimentos de repetição contínua, até à exaustão, do movimento de dizer adeus com o braço, eram uma das propostas iniciais. No entanto, decidi abrir espaço para que novas perspetivas desta ação entrassem em evidência tornando o intérprete participativo na dramaturgia. Este exercício fez questionar os bailarinos sobre o próprio corpo e como ele se comporta com a repetição. Como é que o corpo se transforma e se deixa ceder pelo cansaço alterando o movimento? "Repetition is a device to intensify or erode something by showing it more than once." (Burrows, 2010, p.16)

O trabalho em grupo e a consciência do corpo em relação com o outro e o espaço, foi desenvolvido a partir do zero, sendo por isso necessário uma introdução à improvisação através das premissas de movimento: copiar, repetir, transformar e pausa. O processo criativo acabou por se desenvolver em torno destes estímulos originando relações entre pequenos grupos. Passo a passo, escada atrás de escada, os intérpretes foram ganhando confiança com o corpo, através da improvisação estruturada, com propostas concretas e que se desenvolveram uma atrás da outra. "Such awareness of the moving body in space should improve performance." (Smith-Autard, 2010, p.199) A escrita criativa foi explorada em grupos, com palavras organizadas por mim. Os textos resultantes da mesma foram materializados no corpo, à exceção de um que integrou a obra através do texto falado.

"(...) o questionamento que os coreógrafos convocam para o processo de criação e que lhes permite a definição da dramaturgia da obra conduz a uma fase de estruturação e organização dos materiais, que passarão, inevitavelmente, por um processo de composição." (Xavier, 2017, p.123). Neste sentido, o sistema de composição consistiu na materialização dos movimentos resultantes das improvisações num processo de compor os materiais. Através da incorporação de dinâmicas de movimento e interpretação, deslocações no espaço, definição de grupos e relações entre eles e o desenvolvimento dos solos dentro do universo da dramaturgia, a obra nasceu.

No *Performact*, a repetição foi explorada com outra perspetiva. Depois da experiência com o 'corpo de baile' anterior, a mesma proposta foi lançada a este grupo, no entanto rapidamente se transformou em ações de espaço, deslocação e temáticas e não tanto focada num gesto isolado. Os rituais nasceram da repetição da mesma ação. Foi sugerido aos intérpretes trazerem para o ensaio uma proposta de ritual de despedida ou ritual de preparação para algo que fizesse parte da vida deles em algum momento. Através da

improvisação, os bailarinos executaram o ritual individualmente acabando por ceder ao cansaço da repetição e influenciando os outros com o seu próprio ritual, enquanto se contaminavam pelo ritual dos outros.

As improvisações com os intérpretes, como podemos observar na tabela 4, resultaram maioritariamente de *jam's* - improvisações livres, com estados físicos e emocionais; palavras-chaves de despedida. O grupo escolhido em audição detinha das especificidades necessárias para o projeto (referidas no tópico 'tempo' do presente capítulo), existindo tempo e maturidade para aprofundar os estímulos com maior espaço e possibilitando a viagem por caminhos desconhecidos.

A escrita criativa e conseqüentemente o texto e a voz, foram um aspeto evidente no processo em questão. Como já foi referido no presente capítulo, o exercício da definição e partilha de momentos de despedida (tabela 3), disponibilizou um leque de possibilidades para a criação. A exploração avançou nesse sentido procurando analisar e construir a história de cada um enquanto essas mesmas histórias foram influenciadas pelo grupo que originou uma história comum. A obra desenvolveu-se a partir destes lugares e intenções, trazendo a voz para o centro da peça conduzindo o movimento através dela.

A composição não se manteve apenas na materialização das improvisações, mas na junção, estruturação e combinação dos materiais gerados. Como Gil atrás disse, "(...) uma coreografia é um conjunto de movimentos que possui um nexó, uma lógica de movimento, próprio" (2001, p.81), a composição neste contexto assumiu o lugar de lógica e nexó. Os intérpretes criaram diferentes e diversos segmentos coreográficos tendo como base camadas que plantei e dirigi. Os conjuntos de objetos gerados ao longo do processo criativo como duetos, solos, entre outros, através da composição e interligação juntamente com materiais resultantes das improvisações, originaram um nexó, uma lógica que conduziu à coreografia - à obra.

Por fim, da experiência com o *Balletteatro* e o *Performact*, como seria de esperar, resultaram exercícios diferentes e ricos individualmente. As dificuldades de um processo não foram as mesmas do outro. As descobertas também não. Mas uma alimentou a outra, uma desenvolveu a outra. Partiram do mesmo lugar e seguiram caminhos diferentes.

O corpo do *Balletteatro* começou do zero e chegou ao mil, numa escala que engloba o corpo, a técnica, a interpretação e a disponibilidade física e mental. Gradualmente os intérpretes cresceram, procuraram e encontraram o seu espaço na peça. O desenvolvimento da técnica e da interpretação individual foram o foco de trabalho, assim como a consciência de grupo.

O corpo do *Performact*, partiu de um lugar de conforto, atravessou o desconforto e encontrou uma nova perspectiva. Se por um lado, o corpo, a técnica e a interpretação já eram

familiares e de alguma forma desenvolvidas, por outro o lugar do intérprete, a sua definição e propósito, as várias formas de utilização da voz, do texto e exploração da improvisação foram questões que se levantaram durante o processo. Voltar ao zero, ao mais simples e básico dos elementos que constituem o corpo e a interpretação, foi necessário para olhar para o corpo, o espaço e o movimento com outro distanciamento. Disponibilizar e abrir horizontes foram palavras-chave que construíram a peça.

Em baixo partilho algumas das perspetivas dos intérpretes que participaram no projeto *Goodbye*:

"We spent so much time trying to understand what goodbye is, because it is not just a word. Now i love to say goodbye." - Zoï Lacroix, intérprete *Performact*

"Adapting to new creations and choreographers is always hard and takes time, but in the end there's always a moment of acceptance and comprehension." - Lucía Cuesta, intérprete *Performact*

"I learned to know and accept where I want to go and where I don't want because you proposed a deep subject." Mona Roucan, intérprete *Performact*

"Afterall, it's always about humanity. How we connect between the group, how we connect with the choreographer. How we connect with the audience." Julianne Casabalis, intérprete *Performact*

"Para mim esta peça no início foi complicada, porque sentia que era um assunto delicado para mim, mas ao decorrer do processo de criação as coisas foram melhorando." O'Brien, intérprete *Performact*

"I felt the process of this creation a bit complicated to understand sometimes. Maybe your thoughts were more clear for me too late." Juliette Dutreuil, intérprete *Performact*

"I was lost sometimes but at the end I discovered more about myself and I had more confidence in what I'm doing." - Lou Grivac, intérprete *Performact*

Capítulo III - Esqueleto Criativo

A criação coreográfica é um mundo de possibilidades e em torno deste mundo, existe um universo de individualidades e especificidades. Durante o meu percurso tenho vindo a perceber que o meu universo é um esqueleto composto por ossos com tamanhos e espessuras diferentes. Esses ossos são individualmente importantes, pois cada um deles tem a sua função e propósito. Ainda assim, fazem parte de um todo que necessita de todas essas partes para existir. Este esqueleto é mutável dependendo do corpo que habita. Algumas vezes apenas os ossos maiores são procurados, outras os mais pequenos entram em evidência. No final todos são imprescindíveis e necessários.

O meu universo criativo surge de exercícios. Exercícios básicos, mas que se podem complexificar dependendo do contexto. Esses mesmos exercícios são tão rudimentares que podem ser implementados de diversas formas. Porém, são o esqueleto para a criação coreográfica, a base que necessito de implementar com os diferentes grupos que trabalho. O esqueleto é uma estrutura que sustenta e protege os tecidos moles. Graças ao esqueleto os vertebrados podem deslocar-se e apoiar as diferentes partes do corpo. Portanto é com esta estrutura que me movimento em termos artísticos, bem como, as pessoas com que trabalho. Explorar o potencial de uma prática e implementar questões, perspetivas e pensamentos. Uma base em que se acrescentam camadas, entre elas, o corpo, a improvisação, o intérprete, a composição e a intuição.

De forma natural e intrínseca os exercícios aos quais recorro nos meus processos criativos, pesquisas e partilhas, resultam da minha formação enquanto bailarina, intérprete e de muitas das pessoas com que trabalhei nos diversos contextos. Contribuíram para o meu enriquecimento pessoal as aulas em contexto letivo, formações, conversas formais e informais, trabalhos em contexto pedagógico e profissional, sem descartar os espetáculos de dança contemporânea que assisti. Destaco o trabalho dos artistas/orientadores/pensadores nacionais, Ângelo Cid Neto, Victor Hugo Pontes, Né Barros, Francisco Camacho, Marlene Monteiro Freitas, Jorge Ramos de Ó, e os internacionais, David Zambrano, Anne Teresa de Keersmaeker, Dimitris Papaioannou, Frida Kahlo, entre outros, que direta ou indiretamente contribuíram para a minha maturidade e identidade profissional. Será certamente (quase) impossível nomear todas as pessoas que já passaram por mim e que de alguma forma retirei algo, mais ou menos concreto, mas que me inspiram na procura constante da minha voz enquanto artista. Os meus processos são o resultado da experiência académica e profissional, sem descartar as experiências de vida que obviamente me trazem alento para o estúdio.

Na procura de identificar e sistematizar os elementos-chave que ressoam na minha prática, destaco: corpo; intérprete; improvisação; composição; intuição.

A ordem apresentada é a estruturação de um esqueleto com os principais grupos de ossos. Como podemos ver na imagem abaixo.

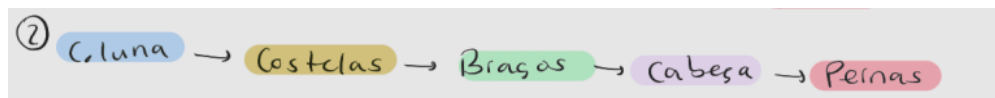
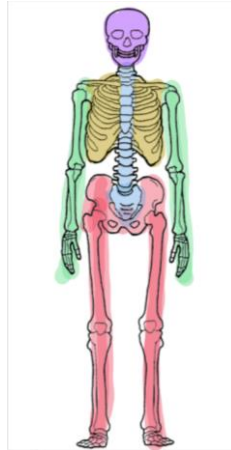


Figura 1. Autoria própria

Certamente existirá uma ordem para a estruturação óssea e no caso o meu esqueleto criativo está organizado de igual forma, ou seja, iniciando no mais importante do processo até à parte que o completa:

- Coluna como Corpo;
- Costelas que são Intérprete;
- Braços na Improvisação;
- Cabeça para a Composição;
- Pernas com Intuição.

O esqueleto criativo continua a ser uma base, o processo para um eventual resultado, nesta situação, a obra ou as obras. E essa obra é um corpo com todos os elementos que o constituem, desde os órgãos, músculos e sistemas. Apesar de todos esses corpos apresentarem as suas diferenças, o que me proponho aqui é uma tentativa de dissecar, analisar e propor o esqueleto criativo para o processo de criação coreográfica. Como foi referido em cima há uma estrutura mutável, embora com especificidades firmes na essência da exploração dos materiais.

No contexto deste projeto as perguntas que se impõem são: Se partirmos de um processo criativo comum podemos chegar a resultados distintos? Os processos criativos são replicáveis? Mesmo chegando a resultados distintos é possível reconhecer um esqueleto-criativo comum?

No capítulo I foram expostos os elementos basilares constituintes da dança contemporânea, através da análise da evolução da mesma e os diferentes contextos das práticas coreográficas da atualidade. Neste capítulo, como já foi mencionado, proponho um dispositivo⁷ como desbloqueador para a criação, descrevendo a influência dos elementos mencionados no início deste relatório na minha prática artística.

‘Esqueleto da prática’ define-se como a estrutura basilar, porém mutável dos sistemas aos quais recorro no processo criativo. Designam-se de ossos que se organizam e interligam deixam do espaço para novas reestruturações consoante os corpos que habitam.

3.1. Corpo que inicia

O tronco dos processos criativos. A base que sustenta tudo o resto. A coluna vertebral do esqueleto.

As diferentes regiões da coluna vertebral contribuem para a estrutura esquelética do tórax, abdómen e pélvis. Além de dar sustentação a cada uma destas partes do corpo, as vértebras fixam músculos e fáscias, e são pontos de articulação para outros ossos. Os ramos anteriores dos nervos espinais associados ao tórax, abdómen e pélvis entram nestas regiões do corpo pela parte posterior. (Drake et al., 2005, p.22)

Assim, e fazendo a ponte com a dança, esta estrutura sustenta, fixa e articula de forma a tudo funcionar corretamente. O corpo é o ponto de partida da pesquisa, o início do processo. O objetivo passa por trazer o lado humano para o ponto de partida da ação tal como o esqueleto criativo, em que a partir da coluna os restantes ossos vão-se encaixando.

O elemento mais presente em toda a criação. O corpo-humano. O humano que tem um corpo e se movimenta sobre ele - Pessoas. Esta dualidade entre humano e pessoa, traz a necessidade de diferenciar os dois termos: se o humano significa espécie de *homo sapiens*, um termo generalista e científico, então a ‘pessoa’, criatura humana é uma personalidade, uma figura do corpo individual. Interessa-me nomear e definir como peculiar do humano, as pessoas. Figuras que importam individualmente e que se diferenciam entre elas por ínfimas

⁷ dispositivo - “Do latim *dispositū* -, participio passado de *disponĕre*, «dispor; distribuir» +-ivo; conjunto de meios e/ou medidas combinadas para atingir certo objetivo.” (Porto Editora, 2023)

razões, a principal aqui é o corpo. Como descrevia Victorino (citada por Xavier) no capítulo I, sobre o fascínio em trabalhar com pessoas e o desafio entre corpos preparados e não preparados para o trabalho em artes performativas, a questão é exatamente essa - as propostas iniciais são feitas para pessoas que têm um corpo. Em *Goodbye, BASILIC*, com o *Performact*, e tendo em conta o contexto, essas propostas foram estruturadas para intérpretes semiprofissionais e desta forma esperava-se um conhecimento sobre o mesmo avançado e com capacidade de o transportar para lugares mais do que os quotidianos. Corpos esses que possuem histórias e perspectivas que divergem entre cada um, por isso foi importante começar por aí escutando cada uma delas. Por outro lado, em *Goodbye, my love, Goodbye*, com o *Balletteatro*, como ponto de partida foi necessário identificar e enquadrar a técnica, a preparação e disponibilidade física dos intérpretes, para que o processo fluísse a partir dessas especificidades. A dança possibilita a fisicalidade do corpo e como já foi referido pelos coreógrafos da atualidade nomeadamente por Pontes no capítulo I, é a partir desta ferramenta que diferenciamos a dança do teatro.

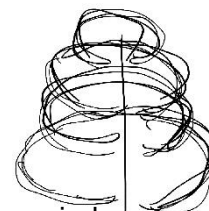
A corporalidade é a matéria que engloba uma série de possibilidades individuais para o trabalho criativo. Louppe, autora do livro 'Poética da Dança Contemporânea', ao qual temos recorrido ao longo do relatório, aborda o corpo como o início da expressão através da dança citando José Limón (2012, p.69) "Feliz o bailarino que dispõe da ferramenta mais eloquente e milagrosa de todas: o corpo humano." Com estas palavras pode-se entender que se o corpo é o início, o ponto de partida para a prática, então também se pode considerar que esta ferramenta será o fim da ação na materialização e expressão do movimento. Neste sentido, e recorrendo aos objetivos artísticos apresentados anteriormente, o corpo manifesta-se em movimento, na reflexão de questões, na procura de lugares, na criação, na exploração encontra os seus contextos e ossos do esqueleto e é na sua estrutura um método

O corpo em movimento inicia a prática a partir da locomoção. Esta máquina encontra o movimento através de exercícios que o põem em evidência. No caso da repetição, já referida no capítulo II na análise da prática, este utiliza a mesma ação ou gesto repetidamente até gradualmente se transformar e ceder pelo cansaço e insistência do mesmo. O corpo parte de uma memória e encontra a relação consigo mesmo durante o processo. Procurar a relação com o outro também é necessário assim como a partilha do mesmo espaço. O processo flui a partir daqui.

O contacto com David Zambrano influenciou o meu trabalho devido aos valores que transmite na sua prática artística. Pensar no movimento através do corpo e transmitir tudo isto através de sentimentos e intenções. "Into the earth and out of the earth" (Zambrano, comunicação pessoal, novembro, 2021) A dança que fazemos não é nada mais que o reflexo da nossa existência no planeta Terra. As metáforas que o artista utiliza nas suas aulas, estão

diretamente ligadas às nossas experiências enquanto seres-humanos. Uma dança humana. Uma dança viva. Precisamos de pontos de partida mais simples que estes para dançar?

3.2. Intérprete: Eu+Tu



No contexto em que nos inserimos do presente relatório e assumindo o papel de criadora, trabalhar com bailarinos/intérpretes significa trabalhar com pessoas. Partilhar e respirar o espaço físico, emocional e criativo com o outro é um ponto significativo nos meus processos inserindo-se nas costelas deste esqueleto que se estrutura.

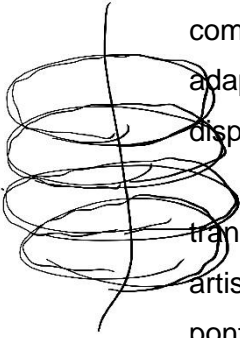
Primeiro existe a relação com o meu corpo, com a minha pessoa física e emocional, o meu eu intérprete e posteriormente vem a relação com o(s) outro(s) corpo(s). Esta segunda relação segue diferentes caminhos consoante o contexto. Se por um lado explorar a prática performativa com corpos que não trabalham diariamente na e com a dança apresenta um leque de possibilidades que me interessam muito enquanto criadora, por outro lado a investigação com um grupo de intérpretes profissionais também apresenta as suas especificidades. A verdade é que não existe grande distinção, pois interessam-me as duas formas de trabalho através da junção de corpos com e sem experiência. Todos os caminhos são possíveis e ricos nos seus percursos.

O lugar do intérprete e a relação coreógrafo-intérprete são questões que importam num processo criativo. Como analisamos no capítulo I, o termo bailarino tem vindo a desenvolver-se e a ganhar palavras na sua definição. Com um papel cada vez mais ativo na criação envolvendo as suas capacidades de gerar movimento e conseqüente interpretação, o intérprete não só materializa as intenções do coreógrafo como também influencia as mesmas. Foram também levantadas questões entre a comunicação coreógrafo-intérprete e como a mesma é necessária para que o processo flua. Assim, do ponto de vista de criadora, considero importante um intérprete ser capaz não só de ouvir, mas também escutar: o corpo e as suas necessidades e capacidades; o processo em que se insere e as suas especificidades e exigências; ser consciente do contexto em que se enquadra e confiar, se o resto o permitir. A confiança será a chave para conseguirmos viajar e chegar a relações mais fortes na relação intérprete-criador? Por outro lado, por mais que o intérprete esteja disponível é natural que não se encaixe em todo o tipo de metodologias. Felizmente a variedade de trabalhos existentes e formas de explorar o movimento, possibilitam a escolha do(s) grupo(s) mais indicado(s) para cada experiência.

Por vezes quando não entendemos o nosso lugar enquanto intérpretes e enquanto criadores, poderá existir uma confusão entre papéis, fazendo questionar até que ponto

devemos ceder perante o outro. Considero que a comunicação clara e a empatia são fatores essenciais para que o processo flua. Recorro às palavras de Filipa Francisco já referidas em cima sobre o intérprete: o fator humano é sempre uma incógnita. Assim, um coreógrafo deverá manter-se fiel ao seu processo, método, intuição, sempre respeitando o outro, tal como se espera que um intérprete esteja disponível para embarcar num processo que não seja o seu, sabendo ouvir e comunicar sempre os seus limites.

Como já foi possível analisar na perspetiva dos diversos autores, os intérpretes não serão todos iguais nem os contextos profissionais em que se inserem, neste sentido, alguns coreógrafos adaptam o sistema de trabalho consoante o grupo de bailarinos/instituições com quem trabalham. Como é o exemplo da coreógrafa Olga Roriz e o seu processo de trabalho com a sua Companhia versus a Companhia Nacional de Bailado, um reflexo do caminho de adaptação que se traduz no campo da criação e interpretação na procura de uma disponibilidade na comunicação clara e frutífera para a atividade em questão.



Geralmente nas criações em que assumo a direção artística e composição, a transmissão de movimento não é o mais recorrente. Seguindo de alguma forma as ideias dos artistas apresentados neste relatório e tendo em consideração a relevância do corpo como ponto de partida para a pesquisa, sinto necessidade de aprofundar e pesquisar as minhas inquietações, intenções e questões através da exploração do movimento do intérprete. Ou seja, plantar a semente e deixá-la crescer e desenvolver enquanto a rego e oriento através das necessidades que surgem no decorrer do caminho. Utilizar a linguagem própria do intérprete e conduzi-la através do meu universo é por um lado, um desafio porque nunca sabemos o que poderá surgir e os desencontros que podem acontecer, como por outro é a disponibilidade para que novas surpresas surjam e o processo tome direções possivelmente mais interessantes. O desconhecido é, porém, o fator mais estimulante da criação e estar disponível para encontrar desconfortos e trabalhar sobre eles é o que faz maturar e enriquecer o processo.

No projeto *Goodbye* em ambos os contextos não existiram transmissão de movimento. Não era uma vontade e uma necessidade na criação. As propostas lançadas partiram sempre do corpo e da linguagem do intérprete potenciando a participação ativa do mesmo. Tendo em conta que não foi possível selecionar os intérpretes que mais se aproximavam da minha linguagem e das especificidades do projeto, pelo menos na fase um do projeto, existiu um trabalho de adaptação e disponibilidade para o outro.

As seguintes ideias podem suscitar alguma dúvida: se não foi possível selecionar o grupo com as características que o projeto e o universo requerem, porque não recorrer ao processo de transmissão do movimento? Recorro à expressão de Cunningham citada por Gil anteriormente: “Se um bailarino dança, já está lá tudo. O sentido está lá.” Para o trabalho em

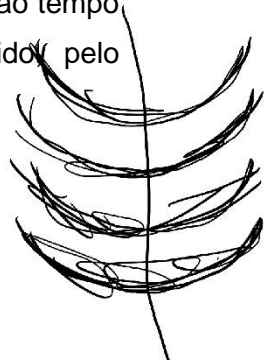
questão não me interessava que os intérpretes utilizassem o meu movimento para corresponder às intenções artísticas, mas o contrário: recorrer ao movimento individual e à sua relação com o outro para alcançar a materialização das propostas. No final as surpresas foram diversas. No *Balleteatro*, apesar de não terem sido selecionados previamente, alguns dos bailarinos enquadraram-se com o projeto e o método de trabalho naturalmente. No caso do *Performact*, alguns dos intérpretes, apesar de terem sido selecionados em audição na prática não estavam familiarizados com a minha linguagem e método de trabalho, e vice-versa, o que revelou em certos momentos, desafios na questão do lugar do intérprete e da sua relação com os processos de trabalho.

Não descarto ainda assim a pertinência e vontade em recorrer a transmissão de movimento pois como foi possível constatar, os contextos são vastos logo as possibilidades na criação também. Destaco a importância das necessidades e vontades de cada processo, e considero que todos são diferentes - corpos específicos com esqueletos mutáveis. No entanto, a relação com o intérprete e comunicação entre ambos deverá ser o fator central do trabalho para que novas possibilidades nasçam.

Ser intérprete é a procura constante do que nos move, vocabular a linguagem própria a partir das experiências em campo. Ser alimentado pelo outro, pelo espaço, pela forma, pelas sensações, pelas orientações, pelo que sentimos. Escutar o corpo, aprender com ele, ensiná-lo talvez. É também materializar e dar vida às intenções do outro e saber gerir. Balançar, não só em equilíbrio, mas também as expectativas e as respostas a elas.

Em modo de reflexão sobre esta relação entre intérprete-coreógrafo e intérprete-intérprete, em suma sublinhando os encontros e desencontros na criação, recorro ao excerto da conferência-*performance* 'Secalharidade' de João Fiadeiro e Fernanda Eugénio na Culturgest em 2012. O encontro é presente. Acontece num agora que se constrói, manipula e faz questionar. No entanto é necessário além de olhar, ver. Estar atento e disponível para que o acontecimento realmente aconteça na sua plenitude.

Um encontro também pode ser acidente. Assim como um acidente pode-se tornar num encontro. Perde-se o controlo do que acontece e ficamos suspensos assistindo a tudo. E como lidar com isso? Com essa catástrofe de sentimentos e emoções? Num mundo em que tudo acontece, tudo já foi feito e refeito e onde a sensação do 'já é tarde' predomina, é momento de ver e não só olhar. Estar atento, mas não alerta. Estar disponível para que o(s) encontro(s) aconteça(m). Não perguntar ao tempo quanto tempo ele tem, mas dar ao tempo o tempo que ele quiser, ou quisermos e sentirmos. Deixar ser surpreendido pelo acontecimento, junto ao outro. Assim é, um encontro.



3.3. Improvisação como estado

A dança produz uma consciência corporal que nos permite estar livres para intuir movimentos, ações e relações. Procuro explorar o corpo em movimento utilizando a intuição e a improvisação como método de trabalho.

A improvisação é um estado ao qual recorro frequentemente nos processos criativos. É uma ferramenta de exploração coreográfica que pretende descobrir outros lugares com o corpo: Corpo em movimento; Corpo que reflete; Corpo que procura; Corpo que cria; Corpo que explora; Corpo em contexto(s). Este estado coloca o corpo misterioso que dança em destaque para a pesquisa a desenvolver, sendo por isso um dos maiores ossos do meu esqueleto criativo. O processo encontra a sua forma através desta *tool*⁸ de criação. No capítulo I, Xavier apresentou os métodos de construção propostos por Smith-Autard (2010), definindo:



Entende-se por processo de improvisação a exploração de conteúdos de movimento que, de forma sistemática, conduzem à descoberta de novas formas e linguagens. Os processos de improvisação abarcam um espectro de possibilidades, desde as suas formas mais livres às suas formas mais estruturadas. A improvisação estruturada pode fazer parte do processo de composição da obra coreográfica, implicando a análise e seleção de conteúdos de movimento explorados. (Xavier, 2017, p.51)

Apesar da improvisação ser provavelmente uma extensão da composição, ela também pode ser trabalhada como método para gerar movimento sem que tenha necessariamente de incluir a composição dos materiais e ser parte da obra. Ainda assim, importa realçar as possibilidades que a improvisação possui. Em Portugal, e como já referido, são muitos os criadores que utilizam a improvisação como processo criativo. Victor Hugo Pontes e Filipa Francisco, por exemplo, estabelecem pautas ou partituras de movimento simples ou complexas para improvisações estruturadas, ou/e exercícios de escuta para uma ativação da consciência de grupo. Por outro lado, o *contact improvisation* criado por Steve Paxton no século XX, apesar de ser considerada uma técnica de dança, integra princípios que importam trazer para este contexto.

A antropóloga Cynthia J. Novack numa análise ao *Contact Improvisation to Disco* (1988) relata que muitos pesquisadores/observadores culturais apenas dão atenção ao corpo para explicar a mente, ou seja, procuram os componentes cognitivos dos sistemas de movimento.

⁸ *Tool* – ferramenta; instrumento (Porto Editora, 2023)

O corpo e as suas ações são irrelevantes para a mente. Por outro lado, existem pesquisadores/observadores culturais que defendem o corpo e o movimento como sendo uma realidade primária e como elementos independentes da mente. Steve Paxton numa discussão sobre a *small dance* (apresentada no capítulo I), afirma que a nossa mente é usada como uma lente que foca certas percepções: “The lens is a metaphor bound with both visuality and mechanical reproduction. In actuality, lenses played a crucial, and quiet literal, role in contact improvisation’s development.” (Steve Paxton citado em Goldman, 2004)

A mente e o corpo estão diretamente ligados e dependentes um do outro. Novack esclarece que a divisão da mente e do corpo é a separação de experiências que se refletem umas nas outras. É interessante observar as semelhanças entre os sistemas de movimento e linguagem. O corpo, a mente e o seu movimento (a linguagem, o andar e o sentar por exemplo) estão ligados a realidades sociais e culturais e que através de sistemas estruturais criam imagens de como são as pessoas e as suas vidas, ou seja, o corpo e a sua atividade está diretamente ligado às experiências de cada um, pois o movimento de um corpo é construído com base na cultura de cada indivíduo e as suas experiências pessoais. Para compreender o movimento, a autora afirma que é necessário questionar e investigar cuidadosamente o seu significado e importância para diferentes pessoas. A improvisação é uma ferramenta na procura de potenciar o lado humano e social e a relação com a pessoa individual e as suas características específicas.

O CI surge nesta linha de pensamento e de modo a reforçar o corpo, o movimento e as suas estruturas como cultura. Em 1972 o bailarino Steve Paxton e um grupo de colegas desenvolveram o *contact improvisation* através do trabalho improvisado em pares (como o nome indica) sempre em contacto físico. As premissas da improvisação começaram por ser: dar e receber peso: “Theatre dancer Steve Paxton and a group of colleagues and students first developed contact improvisation in 1972 by experiment-ing with partners giving and taking weight improvisationally.” (Novack, 1988, p.104) Como Novack refere no texto, esta forma de dança americana é um sistema estruturado de movimento que pertence a uma paisagem cultural em constante mudança. A prática do CI rapidamente se tornou num estilo de movimento e se alastrou para diferentes grupos de indivíduos nos Estados Unidos da América. Esta forma de dança/partilha de movimento surgiu nos anos 70 e nessa mesma década atinge o seu auge. Os praticantes baseiam a sua improvisação (*jam’s*) nas forças físicas, peso e *momentum*⁹. A energia tem de estar sempre a fluir e o controlo do corpo deve ser abandonado de modo a existir uma interação e confiança mútua. Os bailarinos consideravam o CI como um modo de vida.

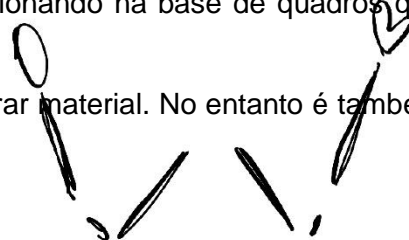
⁹ *Momentum*: energia, ímpeto, impulso. (Porto Editora, 2023)

The experience of the movement style and improvisational process itself were thought to teach people how to live (to trust, to be spontaneous and "free," to "center" oneself, and to "go with the flow"), just as the mobile, communal living situations of the young, middle-class participants provided the setting and values which nourished this form. (Novack, 1988, p.105)

O corpo que é o início e o ponto de partida para o trabalho também se transforma e se encontra nas improvisações. Em contrapartida a atenção não está apenas num corpo só, mas na construção de vários corpos, de um grupo coletivo. Esta ferramenta é então um caminho para a consciência individual e coletiva e esse estado é fundamental para conseguirmos avançar na criação de materiais. O CI não é recorrido aqui como uma técnica aplicada ao método de trabalho, mas a procura dos princípios da relação entre o corpo e a mente e a consciência corporal para a relação individual e coletiva. David Zambrano, artista também mencionado ao longo do relatório, é outro exemplo na sua abordagem ao corpo em movimento. Pretende-se a reflexão destas práticas como o *contact improvisation* e o *flying low* e *passing through*, na sua relação com o corpo através do movimento. A improvisação parte destes princípios e viaja para diversos caminhos encontrando diferentes métodos de estruturação. É com os braços deste esqueleto que se forma, o abraço, a movimentação livre e estruturada geralmente guiada ao longo dos processos.

No projeto *Goodbye* os primeiros dias iniciaram com um aquecimento que incluiu exercícios de improvisação em grupos e a solo, que variava consoante o objetivo do ensaio em questão. Principalmente no início do processo, as propostas basearam-se no trabalho de escuta do grupo e do espaço. As *jam's*, foram momentos de improvisação com duração definida. Principalmente com os intérpretes do *Performact* e tendo em conta que o processo criativo foi mais longo, existiu tempo para explorar a fundo e viajar. Os momentos mencionados foram recorrentes durante o processo, funcionando na base de quadros que posteriormente se interligaram na composição.

A improvisação é utilizada como ferramenta para gerar material. No entanto é também necessário perceber como potenciar o que encontramos.



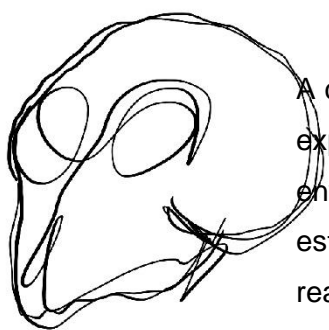
3.4. Composição: Partir do Cem

Compor é juntar as peças de um puzzle com dez ou mil peças. Ao início não se percebe onde começa e onde termina, é um estado meteorológico intenso com muitas nuvens e possibilidade de precipitação. Compor é entrar num espaço desconhecido onde não se vê a

luz ao fundo do túnel, como no jogo infantil da ‘cabra-cega’ em que estamos vendados e procuramos através do tato, da audição e até mesmo da intuição aquilo que procuramos (ou o que precisamos). Sabe-se que o material está lá algures, só precisamos de escutar com atenção o que nos rodeia, o que está à nossa frente.

“Quando a cabeça não se substitui à expressividade do corpo como um todo, ela própria torna-se corpo, peso, matéria.” (Louppe, 2012, p. 74) Utilizando as metáforas da autora, a composição aqui mencionada, no contexto do dispositivo como desbloqueador da criação nomeadamente o esqueleto criativo, encontra-se na cabeça onde os seus principais ossos formam coletivamente o crânio. De acordo com Drake et al. (2005, p.748), a cabeça é composta por uma série de compartimentos que são formados por ossos e partes moles entre eles: a cavidade do crânio; duas orelhas; duas órbitas; duas cavidades nasais; um a cavidade oral. Assim, a composição é a forma como organizo esses compartimentos desde a materialização dos materiais gerados nas improvisações, a criação de estruturas de movimento, a dramaturgia e a interpretação. “(...) a cabeça também se pode tornar personagem por si só (...) pode tornar-se o corpo que sustém todo o projecto coreográfico” (Louppe, 2012, p.74)

Dentro das estruturas de movimento recorro frequentemente aos mesmos exercícios com o intuito de testar diferentes *inputs* e o seu potencial performativo. Por outro lado, dependendo do grupo-alvo e o contexto em que se encontram, esses mesmos exercícios terão um resultado distinto sem ser necessário adicionar muitas camadas. Testar, experimentar, reformular, reinventar, são alguns dos verbos/ações que fazem parte de um processo criativo. Como desenvolver uma proposta? Partindo do cem, passando pelo zero até encontrar o equilíbrio. Começar e acabar com uma estrutura atravessando o caos.

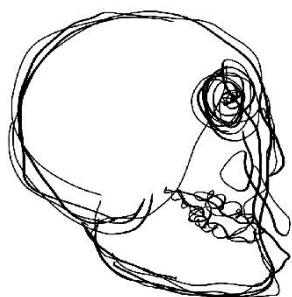


A composição, na sua qualidade poderosamente poética, deve sempre envolver uma expansão ou, no mínimo, um questionamento da cinesfera, sabendo o coreógrafo envolver o estado do corpo do bailarino na sua própria sensibilidade cinesférica e criar esta qualidade de ressonância (ou, porque não, de resistência) na qual a identidade real do texto coreográfico se irá tecer. (Louppe, 2012, p.225)

Iniciar com uma linha estruturada de pensamento, ou seja, um conjunto de ideias que pretendo experimentar e explorar (mesmo que por vezes seja só um estímulo). Desde o momento em que as coloco em ação tudo pode mudar e a tal linha estruturada e concreta torna-se um labirinto de pensamentos, ações e sentimentos. Quando isso acontece, permito-me levar e ficar disponível para o que vier depois. Eventualmente voltamos a uma nova linha

estruturada. Uma linha completamente diferente do ponto de partida, mas mais rica, mais vivida, mais madura - Mais.

No presente capítulo quando abordamos a questão do intérprete como um dos ossos do esqueleto que se analisa, refletimos também sobre diversas relações da prática artística através do encontro. O encontro será reforçado aqui novamente para se falar de composição e mencionando o coreógrafo João Fiadeiro, que na introdução do capítulo I foi citado pela sua crítica ativa no panorama da dança em Portugal. O coreógrafo desenvolveu o dispositivo de 'composição em tempo real' em 1995 e que continua até aos dias de hoje a ser estudado e analisado nas diversas áreas artísticas.



Da perspectiva da Composição em Tempo Real, o gesto criativo não pode resultar de uma intenção ou projeção pessoal. Tem que ser a consequência de um encontro. Um encontro com um tempo, um espaço, um outro, uma coisa, um afeto... A força desse encontro, a sua importância e influência, é diretamente proporcional à capacidade que este tem para suspender a nossa trajetória, por milésimos de segundos que sejam, e gerar a dúvida, o espanto. (Fiadeiro,2008)

De acordo com Fiadeiro, a prática desta atividade consiste num jogo com regras bastante simples que começa a partir do momento em que existe o encontro da atenção dos participantes no espaço vazio. Através da aplicação de uma lógica cumulativa e circular, pois "grande parte do treino consiste em praticar a "espera", o "reparar", o "não saber"... e o "saborear"." (Fiadeiro, 2008)

Recorrer ao exemplo do artista em questão, disponibiliza um duplo sentido: primeiro, a análise de uma nova perspectiva sobre composição e como ela pode ser do momento (tal como o encontro); segundo, a ponte entre 'jogo simples' como potenciador de um dispositivo criativo. Assim, e como já foi referido no início do presente capítulo, o meu universo criativo surge de exercícios. Exercícios ou jogos básicos, mas que se podem complexar dependendo do contexto. No caso da composição esses exercícios entram em evidência pois é um caminho para gerar movimento e que pode ser adaptado ao universo em questão.

No processo criativo com os intérpretes do *Performact*, alguns desses exercícios foram testados. Partem essencialmente de uma estrutura base, que através da fisicalidade e adição de camadas se transforma em material coreográfico e que pode ou não ser desenvolvido de acordo com as intenções artísticas da peça.

A primeira camada do exercício descreve-se: em duetos, cada um dos grupos é incentivado a escolher três números/apoios (partes do corpo em contacto com o chão) e a criar uma sequência em que definem as posições para esse número de apoios; repetem três

vezes, sempre com posições diferentes - por exemplo, se um grupo escolher o número 2, 5 e 8, o objetivo é criar três posições em que as partes do corpo em contacto com o chão correspondem a esses números; variando ainda as posições, sempre que se repete a sequência, pronunciam através da voz em conjunto, o número quando pararem na respetiva posição. Em termos práticos, o grupo varia entre posição e movimentos livres em contacto.

As camadas seguintes podem consistir na troca dos números por palavras, por exemplo, sendo que a exploração de dinâmicas, direções e ritmos são algumas das possibilidades no desenvolvimento do exercício que se transforma em matéria.

Interessa-me pesquisar a essência da fisicalidade em exercícios simples que recorrem frequentemente a números, direções no espaço e partes do corpo e envolver-me na sua mudança e crescimento.

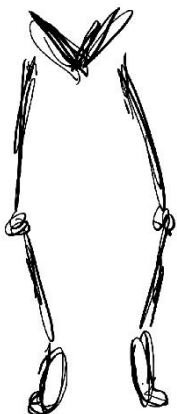
Em termos de interpretação, a linguagem dos bailarinos e do coreógrafo são uma parte essencial na composição da obra. Qual a intenção que queremos integrar na coreografia, como é que se organizam os materiais, são alguns dos pontos que identificam a dramaturgia da peça.

Apesar da composição ser um dos ossos do meu esqueleto, nomeadamente localizado na zona da cabeça, de certa forma ela liga todos os outros aspetos essenciais à construção de um eventual corpo - obra. O lado objetivo e subjetivo estará sempre presente na construção de uma coreografia, porque existe experiência, formação, pesquisa e essas características estão embutidas no resultado, mesmo que umas vezes seja mais claro que outras. O equilíbrio entre o conhecimento e a intuição parece-me ser um dos segredos da composição.

3.5. Intuição no seu lugar

A intuição é a faculdade de compreender as coisas de momento sem a necessidade de realizar raciocínios complexos. Em psicologia, intuição é um processo pelo qual o ser humano passa mesmo que de forma involuntária e inconsciente para chegar a uma conclusão sobre algo. Na sociologia, a intuição pode ser responsável pela elaboração de hipóteses que posteriormente poderão ser comprovadas ou não. Esta não é satisfatória como fonte de conhecimento pela dificuldade de ser testada.

Machado & Monteiro revelam que para Edgar Morin, sociólogo (2015), a intuição é muito rigorosa na construção de sentidos. Mais do que isso, a intuição possui um papel fulcral: ser o motor do conhecimento. Todavia, tal papel 'não se pode colocar em fórmulas matemáticas'. Desta forma, poderíamos afirmar que a intuição também é motora da produção artística. No entanto, seria possível colocar a intuição numa tela? Seria possível esculpi-la ou dançá-la?

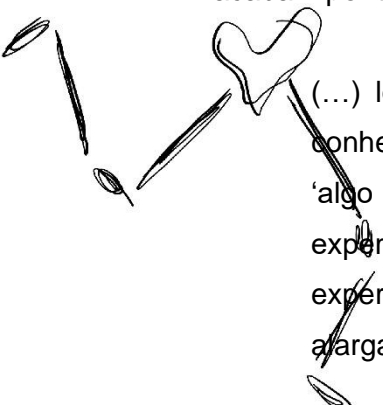


Na dança a intuição assume um papel importante, pois poderá ser uma das premissas de movimento que tende a ser regente dos pensamentos e sentimentos, individuais e coletivos. As inteligências físicas e mentais podem estar conectadas existindo a ideia de corporeidade integrada à mente. De acordo com Machado & Monteiro (2015), o conhecimento não será apenas da ordem mental, mas mais profundamente da ordem corporal.

O filósofo Henri Bergson, contrapunha a intuição e inteligência defendendo que a intuição é a faculdade mais capaz do conhecimento verdadeiro. Segundo Bergson (2005, p.7), “ninguém, nem mesmo o artista, poderia ter previsto exatamente o que seria o retrato, pois prevê-lo teria sido produzi-lo antes que fosse produzido, hipótese absurda que se destrói a si mesma.” O mesmo vale para os momentos da nossa vida dos quais somos artesãos. Cada um deles é uma espécie de criação. E, assim, como o talento do pintor se forma ou se deforma, em todo o caso se modifica, pela própria influência das obras que produz, também cada um dos nossos estados, enquanto sai de nós, modifica-nos enquanto pessoa, encontrando novas formas de nos relacionarmos.

Tem-se, portanto, razão em dizer que o que fazemos depende daquilo que somos, mas deve-se acrescentar que, em certa medida, somos o que fazemos e que nos reinventamos continuamente. Quanto mais raciocinamos sobre o que fazemos, mais essas novas reinvenções são mais completas.

É fulcral que as respostas dos intérpretes/artistas que trabalham com o criador sejam as mais autênticas possíveis. Assim, para que essa intenção seja compreendida pela outra parte é necessário que se aplique também ao coreógrafo. Ou seja, as propostas também acabam por ter um lado espontâneo.



(...) levou à ideia errônea, de entre outros aspetos, da falta de necessidade do conhecimento pedagógico do conteúdo da dança. Assim, da sua consideração como ‘algo que se faz de forma inata e intuitiva, e que pouco se pensa valendo a experiência’, entendeu-se que, para ter impacto, importante seria torná-la uma experiência válida, fomentando a apetência e a competência a quem a ela se dedica, alargando o seu âmbito de abrangência. (Sottile, 2011, p.200)

Será válido dizer que o intuitivo não tem valor em termos de conhecimento da área profissional? Para esperar do outro uma resposta intuitiva, quer do lado do criador, quer do lado do intérprete, é necessário estar apto para tal e no caso do criador e intérprete profissional, ter experiência e conhecimento na área. Apesar da intuição no seu espectro convencional ser geral a todos, ou seja, todo o ser vivo apresenta capacidades de resposta

espontânea e instintiva nas diversas áreas, neste caso, no trabalho artístico é necessário ser consciente da proposta para estar disponível para que ela seja intuitiva.

Acredita-se, contudo, que a resposta do criador poderá ser diferente da do intérprete, tendo em conta o contexto. O criador propõe-se à espontaneidade com a consciência do que é o seu trabalho e com a certeza da sua prática. Por outro lado, um intérprete 'amador' é intuitivo sem ter necessariamente uma consciência artística sendo que a resposta será sempre autêntica e imediata. As suas experiências partem da vida e relações humanas e esse fator também é necessário para que o resto faça sentido. A questão é: como chegar ao lugar da intuição?

Pensa-se ser necessário partir de experiências em que a espontaneidade seja o caminho mais rápido e eficaz para chegar ao destino. Através de exercícios de escrita criativa e/ou *mindmaps*¹⁰, por exemplo, ou até a utilização de estados simples de improvisação. Por exemplo, gerar movimento a partir de palavras-chave, desta forma, a proposta provoca a reação do corpo às palavras ouvidas onde a espontaneidade e a individualidade de cada um emerge.



Mind-maps explores the contexts, references and interests within the development of an artistic vision; it is based on the interrelation between analytical /creative maps and individual/ referential maps. The practice between these 3 disciplinary modules are crossed by several exercising tools that rely on the theory of the horizontal brain division to gain awareness of an analytical and an intuitive mode of conceive reality, and to practice the inter-relation between these two modes. (Lima, 2011, p.710 e 711)

O movimento intuitivo é um caminho exuberante, abrangente e possível para todos os corpos, quer tenham mais ou menos experiência em dança. O movimento intuitivo é autêntico e esse fator aproxima os intérpretes e criadores nos processos criativos. A procura da verdade no momento da proposta em estúdio faz chegar a outros lugares, a outras verdades. O genuíno e o verdadeiro são importantes porque fazem parte daquele momento que o torna efêmero. A verdade do hoje não será necessariamente a mesma de amanhã. Assim, o lugar do intuitivo parece ser o aproximar dos corpos dançantes, das suas intenções, das pessoas e da vida.

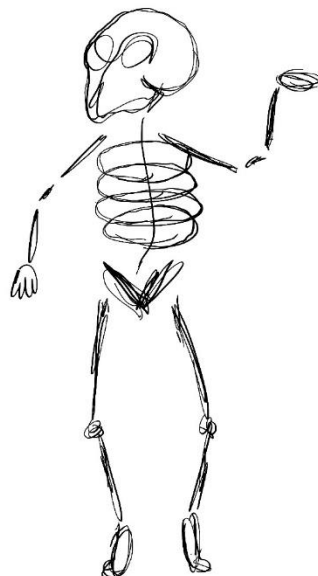
Segundo Robatto (2011), o objetivo do ensino da dança é educar para a vida pela arte da dança formando e contribuindo para a estruturação da personalidade de cada aprendiz, permitindo o seu desenvolvimento de forma integral numa abordagem racional assim como

¹⁰ *Mindmaps* – a type of diagram with lines and circles for organizing information so that it is easier to use or remember (Cambridge. 2023)

emocional sensível e intuitiva, com uma perspetiva universal através da ampliação do seu vocabulário de linguagens auto expressivas, além do domínio técnico-corporal. Estas palavras são uma perspetiva de criação artística: a arte e a vida. Como é que as relacionamos? Como podemos potencializar um corpo que dança no seu expoente máximo?

A procura de uma resposta intuitiva poderá ser o início. É o movimento no seu estado mais puro e imediato e através disso é possível conduzir a viagem num caminho autêntico e eficaz. Todavia, trabalhar com seres humanos sem experiência em artes, neste caso na dança, é uma perspetiva que tenho sempre interesse em descobrir. Sobretudo pelo facto de as respostas criativas serem verazes, pois permitem-se experimentar, falhar e recomeçar. Sempre com a verdade. E existe algo mais belo que a verdade? “Therefore, there are a million reasons to recognize that dance has a transcendent destiny, a metaphorical thinking and an intuitive language close to nature” (Bruni, 1998, p.37).

A intuição é o osso que completa o meu esqueleto criativo. Localizado nos membros inferiores, é com a intuição que caminho para frente e para trás. É com este ‘sexto sentido’ que avanço nas propostas, nos exercícios, nos movimentos, na descoberta de um novo caminho. “(...) ter a capacidade de olhar para o quotidiano como se fosse uma coreografia.” (Francisco citada por Xavier, 2014, p.45). É nestas palavras que revejo um dos ossos do meu esqueleto criativo. Muitas vezes as ideias, as inspirações para o movimento surgem no agora - no dia-a-dia quando não me encontro necessariamente a refletir sobre a criação e até mesmo em estúdio no facto de apenas observar, a intuição surge. Por esta razão não procuro estruturar demasiado as propostas para que exista espaço para que outras ideias entrem em evidência. “(...) há muitas escolhas que são da ordem do inconsciente, da intuição, do ritmo e que têm muita presença no momento da estruturação dos materiais.” (Freitas citada por Xavier, 2014, p.100)



Conclusão

“(...) i shall not teach the children to imitate my movements, but to make their own. I shall not force them to study certain definite movements. I shall help them to develop those movements which are natural to them.” - (Duncan, p.174, 1928)

Isadora Duncan, coreógrafa revolucionária da dança no início do século XX, projetava o bailarino do futuro (*the dancer of the future*), com palavras bastante futuristas para aquela época! Liberdade; Questionar a forma; Educação; Intenção; Aprender; Abrir horizontes. Estas são algumas das palavras-chave que considero importantes na cultura, neste caso específico para a dança e sua evolução.

Tal como Isadora Duncan projetava, o futuro do bailarino/intérprete está na sua liberdade através do movimento. Pessoalmente revejo-me nas ideias da coreógrafa Duncan, considerando como aspeto muito positivo a possibilidade de a dança na atualidade poder ser estruturada em princípios de liberdade e singularidade.

Estas palavras nortearam o relatório, foram linhas orientadoras para o questionar, do fazer pensar as palavras, dos seus significados, ao mesmo tempo que analisamos o desenvolvimento da dança ao longo dos tempos e as diversas práticas adotadas pelos coreógrafos no processo de criação das suas obras. Utilizar a escrita como ferramenta, como processo, para chegar a outras viagens. Uma letra pode ser o início de uma sílaba, a introdução de uma palavra e o caminho para um movimento, assim como o corpo pode ser o início, o intérprete a introdução da pesquisa e a improvisação o caminho para a composição. O que fica é a memória de como começou, uma nostalgia do que foi casa, de onde um dia pertenceu.

Como já foi mencionado anteriormente, um ponto de partida pode ser uma introdução, um obstáculo o desenvolvimento e a descoberta a conclusão. Assim, o desenvolvimento das ideias apresentadas na introdução do projeto, os objetivos e as intenções para a pesquisa do mesmo, não se refletiram em obstáculos, mas reflexões sobre as práticas artísticas e os pontos em comuns entre elas. Foi sobre procurar novos lugares na escrita, no movimento e no pensamento. Dizer o que se deseja sem o falar tão evidentemente, talvez.

O esqueleto criativo, um conjunto de ossos que se estruturam entre si, foi o dispositivo que criei e organizei tendo em conta a análise dos padrões de criação mais recorrentes na dança contemporânea. No projeto *Goodbye*, ele ganhou consistência através das experiências em cada processo e com cada corpo de baile. Identificar os ossos-matéria do

processo e a sua descodificação na prática, foi o desenvolvimento do esqueleto criativo que encontrou questões em torno do que é o corpo e de como ele responde de inúmeras formas consoante a idade, experiência, e disponibilidade física. Questões sobre o que é ser intérprete e como se descodifica a relação do mesmo com o coreógrafo assim como a confiança entre os dois, um tema que se mostrou pertinente ao longo do projeto na prática e na investigação do relatório. A improvisação de mãos dadas com a composição foi também um fator chave para entender o meu esqueleto criativo, os pontos recorrentes e as suas derivações.

Na prática, o projeto no âmbito do MCCPP, desenvolveu-se a partir de exercícios que tiveram início no chão. Com papéis, canetas, lápis, ideias, propostas, epifanias e questões. O chão foi só o início, o lugar mais intuitivo para se começar e por vezes também terminar. Foi interessante entender como se pode construir uma máquina, a partir do zero. Uma máquina que vai crescendo e se vai moldando, com histórias, processos e práticas novas e constantemente renovadas. Mais interessante ainda, como do mais simples nasce um mundo de possibilidades. Um pouco *cliché*, mas factual. Não é por se construir máquinas, que se tem de ser uma. Não é por se sentir necessidade de utilizar ferramentas, quer como palavra, quer como meio, que se é consequentemente uma máquina. Ambas podem existir paralelamente, sem terem de se cruzar, caso não seja esse o objetivo. A máquina é utilizada aqui para descrever o esqueleto criativo, uma tentativa de analisar e organizar um conjunto de sistemas de criação que se mostraram essenciais na minha forma de criar.

Ser horizonte, fazer horizontal, pensar horizontalmente. Também foi sobre isto. Partirmos do mesmo ponto, do mesmo espaço, do mesmo chão, para lugares diferentes. Ser horizontal é estar paralelo e nivelado de humildade e atenção. Ver a mesma paisagem, mas com perspetivas diferentes e sem limites.

O projeto assumiu-se como um lugar de partilha. Apesar das diferenças entre os grupos (idade, contexto académico/profissional, experiência), a abordagem centrou-se no processo de criação misto em que as propostas lançadas dispunham de espaço para a participação ativa de pensamento e movimento. No entanto, a implementação dos enunciados e as respostas ao desenvolvimento dos mesmos, mostraram novas possibilidades e perspetivas que além de enriqueceram o processo também fizeram refletir sobre o meu papel enquanto coreógrafa, neste caso. A comunicação clara e direta das nossas ideias e intenções mostrou a sua pertinência em ambos os grupos.

Se por um lado, no *Balletteatro*, os intérpretes necessitavam de uma abordagem gradual e com diretrizes bastante explícitas na introdução à dança contemporânea e aos elementos que a constituem, um começar do zero na interpretação, consciência corporal e enquadramento a um 'mundo' que se mostrou novo. Não desvalorizando as capacidades físicas e interpretativas dos mesmos e as peculiaridades que os identificam como pessoas e

matéria constituinte do esqueleto criativo, ou seja, sendo o corpo um dos ossos basilares do dispositivo, este foi sempre o elemento mais interessante, para a exploração da temática.

Por outro lado, no *Performact*, as mesmas dificuldades se refletiram, não tanto em relação à introdução da dança contemporânea e à carência na experiência, mas ao contexto e à minha linguagem enquanto criadora. Os intérpretes apesar de se encontrarem em formação para profissionais, portanto corpos com conhecimento, prática na área e capacidades interpretativas consistentes, alguns demonstraram determinada resistência na abordagem aos elementos que constituem o meu processo criativo. Todavia, foi pertinente entender que os métodos de trabalho variam consoante o grupo com que se trabalha e por isso é necessária a constante readaptação nos modos de operar. Uma comunicação perseverante deverá existir, assim como a disponibilidade para alterar pontos e vírgulas no trabalho do intérprete, no trabalho do coreógrafo e no trabalho em conjunto. Ser horizontal também se reflete nesta questão: a abordagem ao trabalho pressupõe uma humildade na relação com os materiais e com o outro. O intérprete deverá ser capaz de se adaptar e contextualizar, assim como o coreógrafo e conseqüentemente a obra.

A liberdade e a singularidade são fatores que se adquirem através da sucessiva adaptação a nós, ao outro e ao mundo. Elementos que não são sempre constantes e que se transformam por cada lugar que passam. O esqueleto criativo desenvolvido não é estanque e por habitar um ou vários corpos também se permite à mudança e adaptação consoante as necessidades do momento. No futuro espera-se que este dispositivo aplique os ossos-matéria com a consistência e consciência de mãos dadas de modo a comunicar as suas intenções com clareza, fortificando assim os ossos que o constituem, perpetuando a evolução e a adição de nova matéria. A liberdade é o caminho que permite este trabalho entre o corpo e o movimento fluir.

Concluir pode significar fim/terminar. Porém, para a conclusão deste relatório proponho introduzir uma outra perspectiva: consequência do que foi e do que será; refletir sobre; sugerir; abrir espaço para; adicionar parágrafo.

O resultado do projeto *Goodbye* permitiu a descoberta de novos caminhos nos processos coreográficos e a implementação de um esqueleto criativo como desbloqueador da minha prática coreográfica. Como introdução ao presente relatório, no prefácio, foi abordada a importância da cultura e como ela poderia ou não 'matar a fome', além das condições necessárias para que a mesma seja colocada em prática.

Para a síntese das palavras e ideias que guiaram o processo, proponho a reflexão sobre a importância da educação para a construção de uma cultura livre. Fator chave na criação de sociedades justas, através do ensino e partilha de valores comuns. Tendo em conta o mundo em que vivemos, a mentalidade social e as limitações nela enraizadas, como é que podemos

estimular a criatividade dos futuros artistas? É nas crianças que assistimos à genuinidade no seu estado mais puro. As crianças são sinceras, imediatas e criativas. Nascemos com uma tela branca em nós e à medida que vamos crescendo vão-nos sendo impostas regras, comportamentos, ideias do que é certo e errado, valores para nos integrarmos na sociedade. Considerando que seja assim que a vida se desenrole, existem aspetos que necessitam de ser repensados e reestruturados com o intuito da criatividade não permanecer estagnada. Estimular a criatividade e o autoconhecimento é um ponto essencial do crescimento humano.

As artes são marcantes no desenvolvimento das crianças, quer a nível físico quer mental. Abrem um leque de possibilidades para o futuro, ajudando a perceber como é que o mundo funciona, quem somos e o que queremos ser. Não defendo a obrigatoriedade de todas as crianças serem artistas (profissionais) no futuro, mas a necessidade do acesso e oportunidade das artes e da atividade física (quando bem estimuladas) no desenvolvimento de indivíduos cultos e capazes. Providenciar espaço às crianças para elas serem quem quiserem. Potenciar espaço para explorar as suas capacidades e não estar constantemente a impor o que elas devem fazer e como devem evoluir. A disciplina é importante, a técnica é importante, mas não é tudo. Em suma, estimular a criança a dançar à sua maneira, explorando o seu potencial.

Enquanto mulher, artista, bailarina, intérprete, orientadora, criadora e apaixonada pelo mundo artístico, quero ser livre da forma. Dançar com o meu corpo e através dele. Quero partilhar as minhas vivências com os outros e com o mundo. E não esquecer que é na educação que tudo começa. E como Duncan (1928, p.175) afirma “she shall dance the freedom of woman.”

Se é na educação que tudo começa, abrir espaço, é propor que comecemos por aqui. Tudo isto é o início, as ferramentas base para avançar e construir o que for necessário. O projeto *Goodbye*, traduz-se na liberdade de iniciar algo novo com a consciência de onde vem - uma proposta do que foi e do que pode vir a ser. Acompanhar a mudança com pontos e vírgulas sem chegar a um ponto final.

"Quando uma criatura humana desperta para um grande sonho e sobre ele lança toda a força de sua alma... Todo o universo conspira a seu favor!"

Goethe

Bibliografia

- Almeida, K e Pereira, S. (2020). A performatividade na dança. *Sala Preta*, 20(1), 174-183.
- Alves, M. J. (2011). *A improvisação no ensino da dança*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Motricidade Humana-UTL.
- Alves, S, P. (2018). Criação e Validação de um Programa Promotor de Saúde Mental Positiva em Adolescentes. (Dissertação). Escola Superior de Enfermagem do Porto.
- Amoedo Barral, J. H. (2016). *Corpos (Im)perfeitos: Reflexões para o entendimento da diversidade do performer contemporâneo*. Edições FMH.
- Amoedo Barral, J. H (2002). *Dança Inclusiva Em Contexto Artístico: Análise De Duas Companhias*. Dissertação de mestrado, Faculdade de Motricidade Humana.
- Antunes, A & Silva, C & Araújo, L (2013). *A Dança como Fator de Desenvolvimento Pessoal e de Inclusão: Perceções de um Grupo de Dança Inclusiva*.
- Artaud, A. (1938). *O teatro e seu duplo* (1ª ed). Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Ateliereal (2023). *Introdução*. <http://atelierealctr.blogspot.com/2008/09/real-time-composition-texto-explicativo.html>
- Autard, J. S. (2010). *Dance Composition*. Methuen Drama A & C Black Publishers Ltd.
- Balleteatro (2023). *Escola Artística*. <https://balleteatro.pt/>
- Barr, S. (2015). Collaborative practices in dance research: unpacking the process. *Research in Dance Education*, 16(1), 51–66. <https://doi.org/10.1080/14647893.2014.971233>
- Batalha, A. P. (2004). Metodologia do ensino da dança. *A Psicanalise Dos Contos de Fadas*. Tradução Arlene Caetano.
- Bergson, H. (2005). *A Evolução Criadora* (1ª ed.). Livraria Martins Fontes Editora Ltda.
- Behrndt, S. K. (2010). Dance, dramaturgy and dramaturgical thinking. *Contemporary Theatre Review*, 20(2), 185–196. <https://doi.org/10.1080/10486801003682393>
- Blom, L. A., & Tarin, C. L. (1982). *The Intimate Act of Choreography*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Brook, P. (1996). *The Empty Space: A Book About the Theatre: Deadly, Holy, Rough, Immediate*.
- Buckwalter, M. (2010). Composing while dancing: An improviser's companion. In *The university of Wisconsin Press*. <https://doi.org/10.5860/choice.49-0767>
- Burrows, J. (2010). *A Choreographer's handbook*. Routledge.
- Butterworth, J., & Wildschut, L. (2009). *Contemporary Choreography*. Cambridge Dictionary. (2023). *Mind Map*. <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/mind-map>
- Climenhaga, R. (2013). The Pina Bausch Sourcebook: The making of tanztheater. In *The Pina Bausch Sourcebook*. <https://doi.org/10.4324/9780203125243>
- Counsell, C., & Wolf, L. (2001). *Performance analysis: An introductory coursebook*. <https://doi.org/10.4324/9780203977002>

- Dantas, M. (2007). A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *Revista da FUNDARTE*, 13(14), 13 - 18.
- Davenport, D. (2006). Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity. *Journal of Dance Education*, 6(1), 25–32. <https://doi.org/10.1080/15290824.2006.10387309>
- David Zambrano. (2010). *dz.entrevistas*. http://www.davidzambrano.org/?page_id=288
- David Zambrano. (2016). *Flying Low*. http://www.davidzambrano.org/?page_id=279
- Drake, L. R., Vogl, W., & Mitchell, A. W. M. (2005). *Gray's Anatomia para estudantes*.
- Duncan, I. (1928). The dancer of the future. *The American Radical*, 171–176. <https://doi.org/10.4324/9780203406359-24>
- Eurocid. (2023). *Programa Operacional Capital Humano (POCH)*. <https://eurocid.mne.gov.pt/faqs/programa-operacional-capital-humano-poch>
- Fazenda, M. J. (2010). As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: as linguagens de Jérôme Bel, Montalvo/Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan. *Encontros Do CEAA/2*, 1–11. <http://hdl.handle.net/10400.21/2580>
- Fazenda, M. J. (2016). Ensaios sobre prática e pedagogia nas artes performáticas. *Alicerces*, 57(6), 162–177.
- Fazenda, M. J. (2018). *Da vida da obra coreográfica*.
- Fensham, R., & Boenisch, P. M. (2015). Dance dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement. In *Pina Bausch's Aggressive Tenderness*. <https://doi.org/10.4324/9780367809027-1>
- Fernandes, J., & Xavier, M. (2019). *Criação coreográfica , interpretação contemporânea e mediação artística em dança*. 123–132.
- Ferreira, J. E. S. (2014). Como Dizer Adeus: A Superficialidade do Retrato Fotográfico na Comunicação da Identidade. (Tese de mestrado). Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total - O Corpo e a Dança* (1a ed.) Relógio D'Água Editores.
- Gil, J. (2019). *Trajectos Filosóficos* (1a ed.) Relógio D'Água Editores.
- Guillaume, L., & Hughes, J. (2011). Deleuze and the Body. *Deleuze and the Body*. <https://doi.org/10.1515/9780748645978>
- Kreemer, C., Jérôme, -, Jawole, B. -, Zollar, W. J., Alston, R., Naharin, O., Varone, D., Galili, I., Forsythe, W., Tharp, T., Decouflé, P., & Vandekeybus, W. (2011). *Fifty Contemporary Choreographers*.
- Lavender, L. (2006). Creative Process Mentoring: Teaching the “Making” in Dance-Making. *Journal of Dance Education*, 6(1), 6–13. <https://doi.org/10.1080/15290824.2006.10387306>
- Lepecki, A. (2006). Exhausting Dance: Performance and the politics of movement. *Exhausting Dance*. <https://doi.org/10.4324/9780203012871>
- Lepecki, A. (2012) a. Coreopolítica e coreopólicia. *Tish School of the Arts*, 41–60.
- Lepecki, A. (2012) b. *Dance*. (1ª ed). Whitechapel gallery.

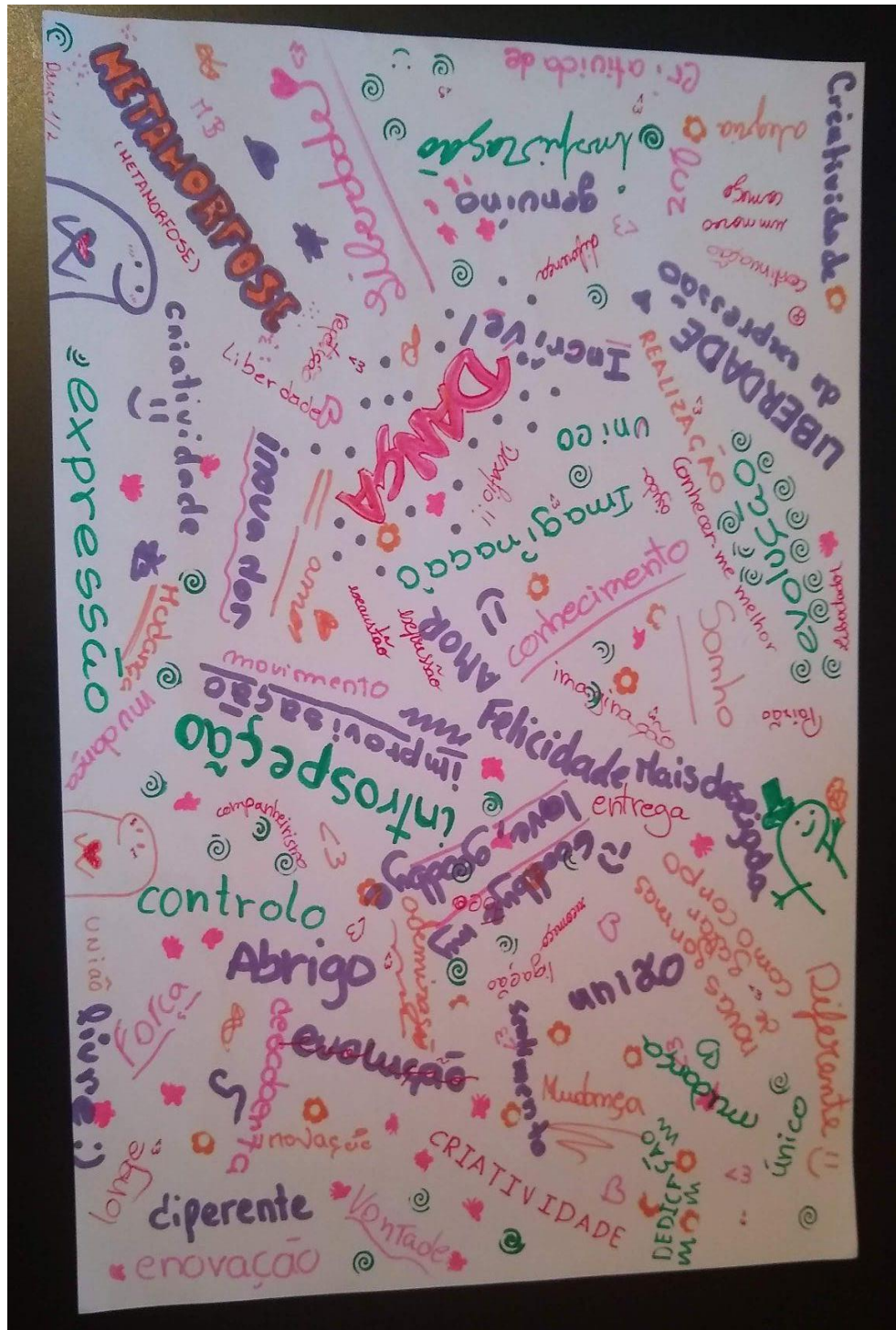
- Loupe, L. (2012). *Poética de dança contemporânea* (1ª ed). Orfeu Negro.
- Machado, A. & Monteiro, H. (2015). A intuição como fundamento do ensino das artes em tempos de revisão paradigmática. *Revista Digital do LAV*, 8(2), 18 - 142.
- Machado, M, M. (2009). Intuitive body work - An approach to dance through contact improvisation. (Prova Académica). Licenciatura em Educação Artística, Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Magalhães, P. (2011). *Dança Inclusiva: um modelo de aplicação prática em indivíduos com Paralisia Cerebral*. (Dissertação). Faculdade de Desporto, Universidade do Porto
- Martin, J. (1989). *The Dance in Theory*. (1st ed). Princeton Boo
- Matos, H. (2015, setembro 19) Há 40 anos, o desespero dos retornados: Tirem-nos daqui. Observador.[consultado, em 2022-04-30] Disponível em: <https://observador.pt/especiais/tirem-nos-daqui/#title-10>
- Monteiro, E., Alves, M. J., Moura, M., Tércio, D., Roubaud, L., Jesus, N., & Macara, A. (2011). Sidd 2011 - *Livro de atas*.
- Morais, L. de A. (2010). *Emergências cênicas em dança: conectividade entre dançarinos no momento cênico improvisado*.
- Muniz, Z. (2004). Improvisação como processo de composição na dança contemporânea. (Tese de mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Nagrin, D. (1997). The six questions: Acting technique for dance performance. *University of Pittsburgh Press*.
- Neto, Â. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). *Uma cartografia para o Intérprete Contemporâneo - Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica*. 10(2), 25–38. <https://doi.org/10.34639/rpea.v10i2>.
- Neto, Â. C., Xavier, M., & Fernandes, J. (2020). *Um olhar sobre a criação coreográfica contemporânea no seu potencial educativo*. XIII(26), 191–201.
- Neto, Â. M. C. (2022). *Dança, educação e criação: Lugares de encontro*. 1–332.
- Noice, H., & Noice, T. (2006). *Artistic Performance : Acting, Ballet, and Contemporary Dance*.
- Novack, C. J. (1988). *Looking at Movement as Culture: Contact Improvisation to Disco*. 32(4). <https://doi.org/10.2307/1145892>
- Paz, A. L., & Ó, J. R. do. (2017). A pedagogia artística como normação da vida: tecnologias do eu e produção do génio musical em Portugal (final do século XIX a início do século XX). *Educar Em Revista*, 66, 19–36. <https://doi.org/10.1590/0104-4060.53649>
- Pereira, S. (2018). The Experience Theater choreographed by Pina Bausch. *Revista Brasileira de Estudos Da Presença*, 8(3), 487–521.
- Performact (2023). *About*. <https://www.performact.net/>
- Porto Editora – *awareness* no Dicionário infopédia de Inglês - Português [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/awareness>
- Porto Editora – *corporalidade* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/corporalidade>
- Porto Editora – *dispositivo* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/dispositivo>

- Porto Editora – *Guerra Civil Angolana* na Infopédia [em linha]. Disponível em: [https://www.infopedia.pt/\\$guerra-civil-angolana](https://www.infopedia.pt/$guerra-civil-angolana)
- Porto Editora – *momentum* no Dicionário infopédia de Inglês - Português [em linha] Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/momentum>
- Porto Editora – *loop* no Dicionário infopédia de Inglês - Português [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/loop>
- Porto Editora – *performance* no Dicionário infopédia da Língua Portuguesa [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/performance>
- Porto Editora – *tool* no Dicionário infopédia de Inglês - Português [em linha]. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/ingles-portugues/tool>
- Público (2023). *A dança contemporânea portuguesa*. <https://www.publico.pt/2001/12/10/jornal/a-danca-contemporanea-portuguesa-165183>
- Rancière, J. (2010). O espectador emancipado. *Urdimento*, 15. <https://doi.org/10.5965/1414573102152010107>
- Research in Art and Design (1st ed.). (1993). Royal College of Art.
- Rosling, H & Rönnlund, A & Rosling, O (2019). *Factfulness* (1ªed). Temas e Debates
- Roussos, D. (1973). Goodbye my love, goodbye. *On Forever and Ever*. [CD]Philips.
- Sarnadinha, A. (2018). Funcionamento executivo e sócio-emocional de crianças em idade pré-escolar: Efeito de dois programas de intervenção – Psicomotricidade e Dança Criativa. (Dissertação). Universidade de Évora Escola de Ciências e Tecnologia.
- Silva, M. X. S. R. (2017). Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica (tese de doutoramento). Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana
- Soares, D. S. V., & Lucena, S. F. V. B. (2013). The contribution of dancing in the socio-emotional development of children at extracurricular activities in a Portuguese primary school. *Journal of Music and Dance*, 3(1), 6–11. <https://doi.org/10.5897/JMD11.005>
- Sparacino, F., Wren, C., Davenport, G., & Pentland, A. (1999). Augmented Performance in Dance and Theater. *International Dance and Technology*. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.39.5009&rep=rep1&type=pdf>
- Steve Paxton and Trisha Brown: falling in the dynamite of the tenth of a second”, de Danielle Goldman, publicado na revista *Dance research*, Vol. 22, nº1 (Summer 2004), p. 45-56
- Strauss, M. R., & Nadel, M. H. (2012). *Looking at Contemporary Dance*. Princeton Book Company, Publishers.
- Synchronousobjects (2023). *Choreographic Objects, Essay by William Forsythe*. <https://synchronousobjects.osu.edu/media/inside.php?p=essay>
- Teixeira, C. de L. (2023). *Retornos entre a criação artística e a pesquisa científica: Uma metodologia de transmutação entre a experiência artística e a escrita académica*. 1(i).
- Teixeira, M. C. (2019). Despedida: uma análise da designação em textos poéticos. (Pós-Graduação). Universidade Federal de Juiz de Fora.
- Tércio, D. (2005). Da autenticidade do corpo na dança. In D. Rodrigues (ed.), *O corpo que*

- (des)conhecemos (p. 49-63). Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana.
- The Conflict of the Faculties (2012). Leiden University Press.
- Van Assche, A. (2020). Labor and aesthetics in european contemporary dance. In *Labor and Aesthetics in European Contemporary Dance: Dancing Precarity*. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-40693-6>
- Xavier, M., & Monteiro, E. (2014). *Contextos , Impulsos e Temáticas da Criação Coreográfica Contemporânea Nacional. Que Tendências?* 25–42.
- Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. Universidade de Lisboa.

Apêndices

Apêndice A – Registo do Processo criativo no *Balleteatro*



Estes exercícios são importantes para tornar o corpo disponível e criar desde o início relação com o espaço e o outro.

• Proposta de improvisação 1 Conversa:

1. Em pares, o objetivo passa por criar uma conversa com o corpo. Um dos bailarinos inicia com um ou mais movimentos. Estes podem ser no sítio ou avançar pelo espaço. Quando o primeiro para, o segundo inicia partindo do último movimento do anterior. Sempre assim. Não será necessário que estejam sempre a olhar um para o outro, sendo que o mais importante é terem em atenção onde o outro se encontra e quando para. Tendo em conta o desenvolvimento do exercício na prática, este pode ser posteriormente repetido em grupos maiores, e ser utilizado na construção coreográfica da peça.

- Proposta de improvisação 2 Repetição Inversa - Relembrando a proposta inicial da repetição do mesmo gesto e a sua transformação, a ideia desta vez será fazer o inverso. Ou seja, partir de um suposto final, de um movimento já transformado, que pode ser uma memória já reproduzida do exercício anterior ou não. E depois através da repetição desse movimento transformá-lo no movimento original. Partir do mais complexo e voltar até ao mais simples.

NOTAS: 1 - Deixar que os exercícios se desenvolvam com profundidade e sentido; se sentir que há espaço para prolongar o exercício deixar fluir; deixar que haja espaço para o desvio.

- 2 - Deixar a intuição e percepção funcionarem.
- 3 - Estar atenta às dinâmicas do grupo e criar espaço para fazer coisas em grupos + pequenos
- 4 - Não impor nada no início. numa primeira fase "testar" o grupo / grupos + pequenos e observar o que pode ser possível e viável.
- 5 - Várias formas de dizer adeus
- 6 - como é que a minha visão afeta o gesto?
- 7 - Preparar o intérprete para a ação.

SOBRE O PROJETO:

- Surge da história familiar no momento da Guerra Civil Angolana (1975 - 2002).

- Despedida - o momento em que os meus avós se separaram no aeroporto. "As memórias que naquele instante surgem como se a vida passasse em frente aos olhos. Uma despedida que se sente eterna, imita, e que em períodos de guerra ainda + o é. Uma despedida forçada para a sobrevivência do futuro. Um futuro incerto, onde a esperança é o que o torna vivo."

- Exploração parte das questões: Que momento é esse? Quantas vezes nos despedimos? O que fica de nós nesse momento? O que acontece depois? É tudo isto um ciclo?

- A despedida que pode ser de um lugar, de uma pessoa, de um momento. Ouvir as histórias dos intérpretes e o impacto que este instante tiveram na vida de cada um. E quando nos despedimos de nós mesmos?

- Perceber a importância do adeus para cada um.

- Respirar; Ausências; o que fica do adeus.

Apêndice B – Declaração de Consentimento dos intérpretes do *Performact*

DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO

Para os devidos efeitos, os abaixo assinados declaram que autorizam a divulgação do seu nome no projeto *Goodbye*, na especialidade de coreografia, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) pela Escola Superior de Dança.



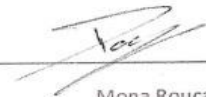
Julianne Casabalis

12 (DD), de 05 (MM) de 2023



Juliette Dutreuil

11 (DD), de 05 (MM) de 2023



Mona Roucan

13 (DD), de 05 (MM) de 2023



Naama Fallach

12 (DD), de 05 (MM) de 2023



Lou Grivac

11 (DD), de 05 (MM) de 2023



Lucia Cuesta

11 (DD), de 5 (MM) de 2023



O'Brien

11 (DD), de 05 (MM) de 2023



Valerie Igolnikov

11 (DD), de 5 (MM) de 2023



Zoi Lacroix

11 (DD), de 05 (MM) de 2023

Apêndice C – Registo do exercício proposto na audição do *Performact*

“Unfortunately, this sea of roses was about to end. The atmosphere had worsened. Our house was in the middle of two barracks. (...) We had two Movements near us. When they crossed paths to fight, grenades would drop into the street or knock down the walls of houses. We were advised to stay between two rooms of the house, so the safest place while there was shooting was the bathroom. I would take a mattress to the bathtub and put the kids in there with their toys until the shooting quieted down. (...) As my kitchen had many windows I could not cook, it was unsafe, the glass was in danger of breaking and we could not be around.(...)”

The government set up an air bridge to take all the Portuguese who wanted to return. Since we had to be on a waiting list, Bu* wanted the best for us and had to go to the airport every day after work to wait for a spot. Since a curfew law had already been approved after 9 pm, Bu couldn't go out, he had to stay at the airport and in the morning go to work, it was very exhausting. I had to have my bags packed because if there was a spot on the plane we had to be quick. (...)

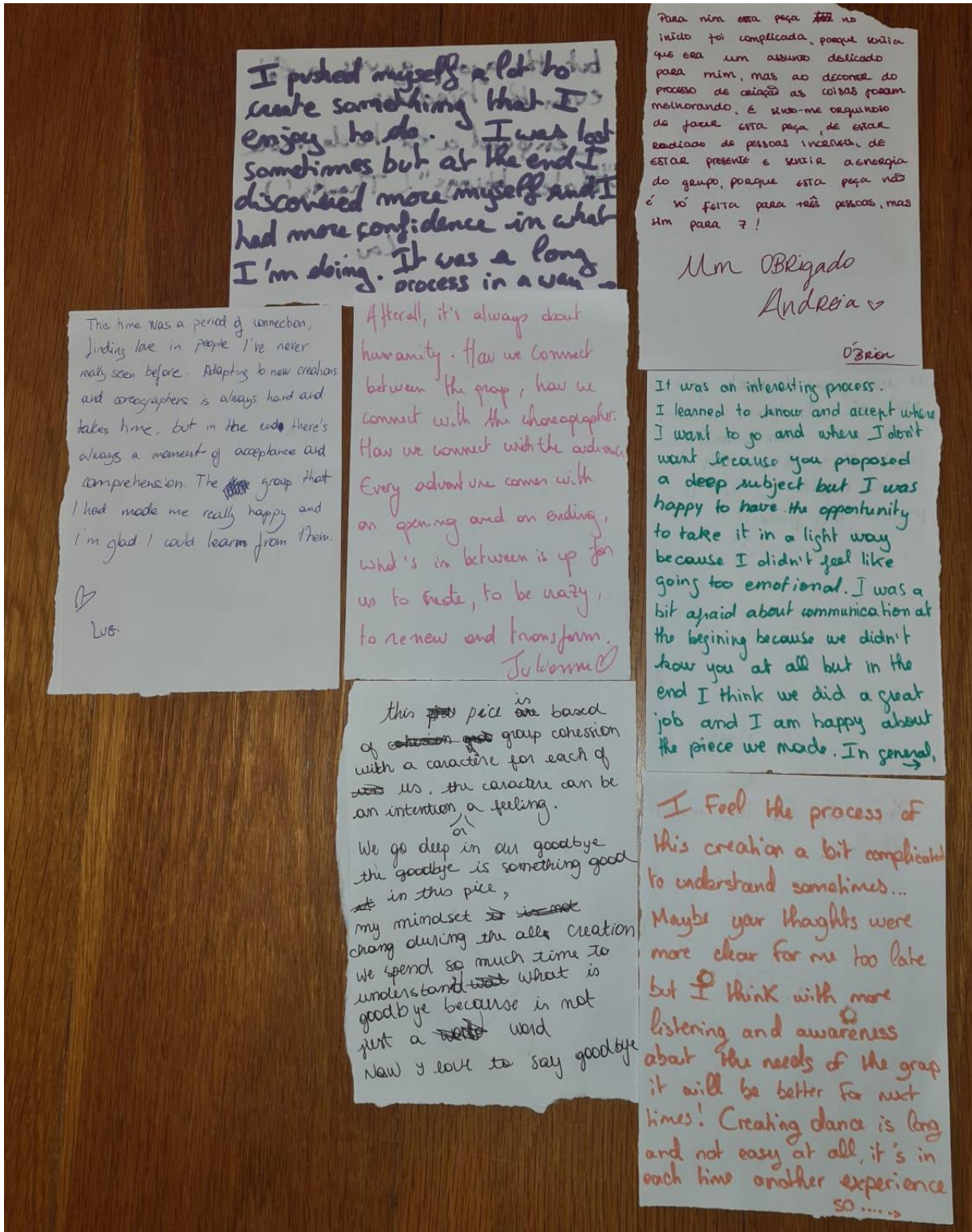
On June 25th, 1975, the day of the independence of Mozambique, a Jumbo, a double-decker airplane came with our soldiers who were returning to Portugal after a commission. However, it had a stop in Luanda. Bu had a friend who managed to get us tickets. Bu had to stay to not lose his banking rights. We had a very hard time saying goodbye and it was really painful for him to see us go.

I was already very tired because the struggle was huge for both of us. I was taking three children with me, (...). I was only twenty-seven and I was making the trip alone. I don't remember what happened during the flight, I only know that I woke up with an oxygen mask. The flight attendants did not find me well, so they gave the girls a coloring book with a box of pencils and took the baby to the cabin so they could take care of me.”

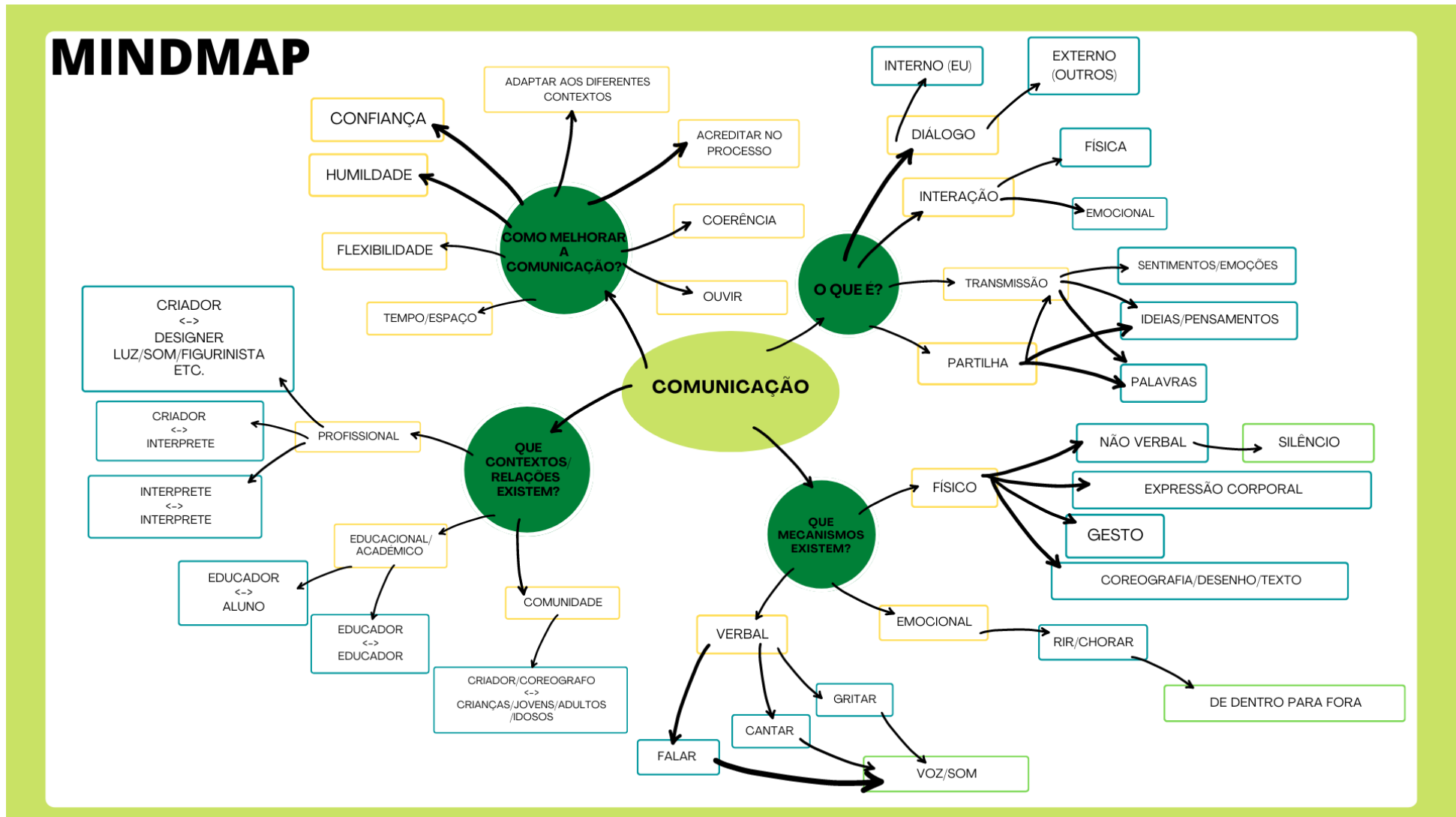
*Bu - husband

Solo improvisation - Read the text and perform what this means to you, in an abstract way. You can use the voice, music or some prop(s) if you need.

Apêndice D – Registo do Processo Criativo no Performact



Apêndice E – Exemplo de Mind Map

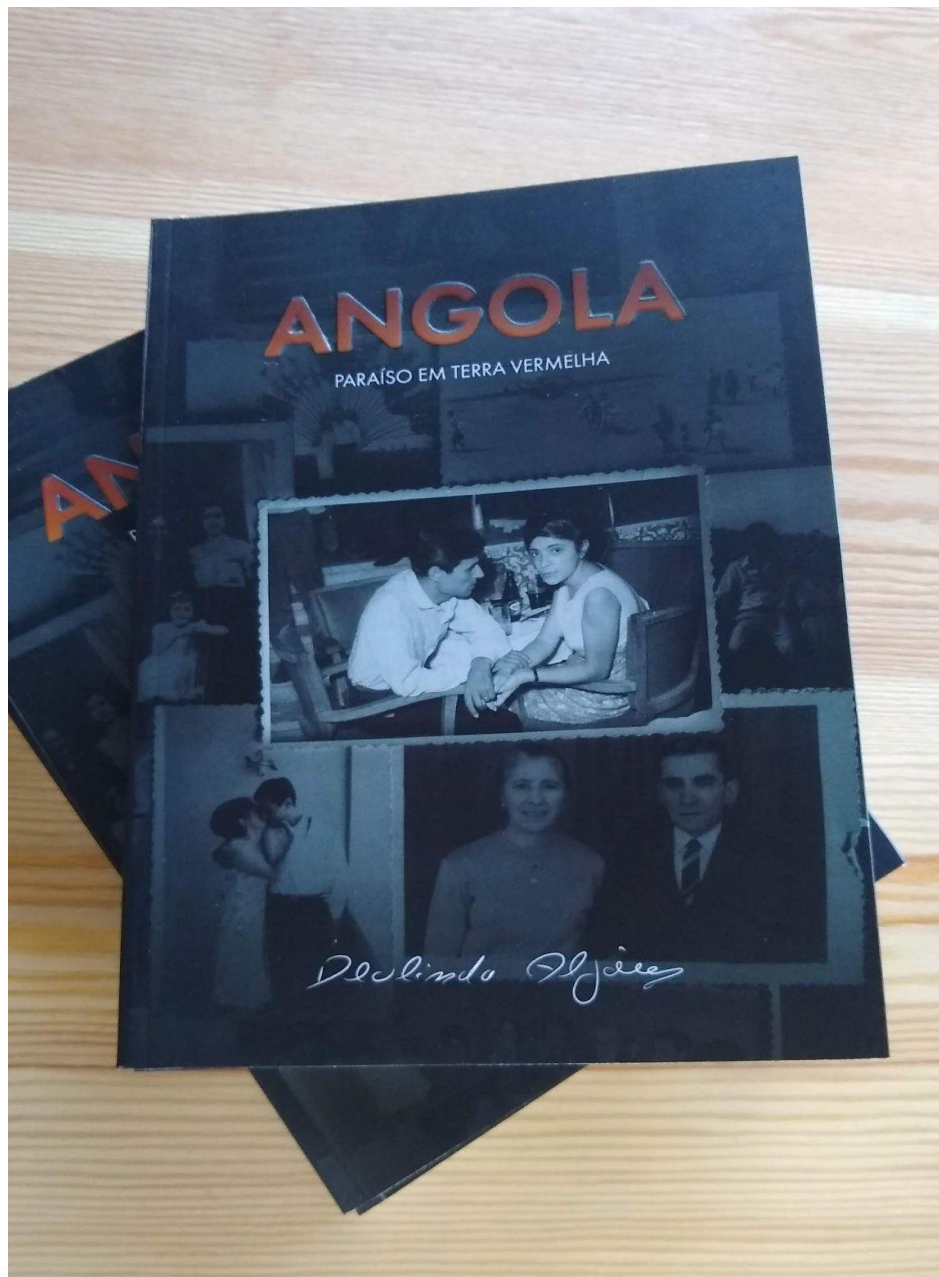


Anexos

Lista e Numeração de Anexos:

- A - Capa do livro com a história que serviu de motivação e temática para o projeto *Goodbye*
- B - Suportes de Comunicação e Divulgação das peças
- C - Registos fotográficos de *Goodbye, my love Goodbye*
- D - Registos Fotográficos de *G o o d bye, BASILIC*
- E - Registo de Vídeo - *Goodbye, my love Goodbye*
- F - Registo de Vídeo - *G o o d bye, BASILIC*

Anexo A - Capa do livro com a história que serviu de motivação e temática para o projeto Goodbye



Anexo B - Suportes de Comunicação e Divulgação das peças



BALLETEATRO NO COLISEU

Abertura da nova temporada 2022/2023

Para assinalar o início do novo ano letivo, os alunos das turmas de Dança e Teatro do balletatro apresentam um espetáculo no Coliseu Porto Ageas que resulta dos laboratórios de criação com varios artísticas.

GOODBYE MY LOVE, GOODBYE

Direção: Andreia Alpuim

Interpretação: Alunos do 1º ano do curso de dança

Uma ação que se repete e transforma. Um momento que se eterniza no corpo.

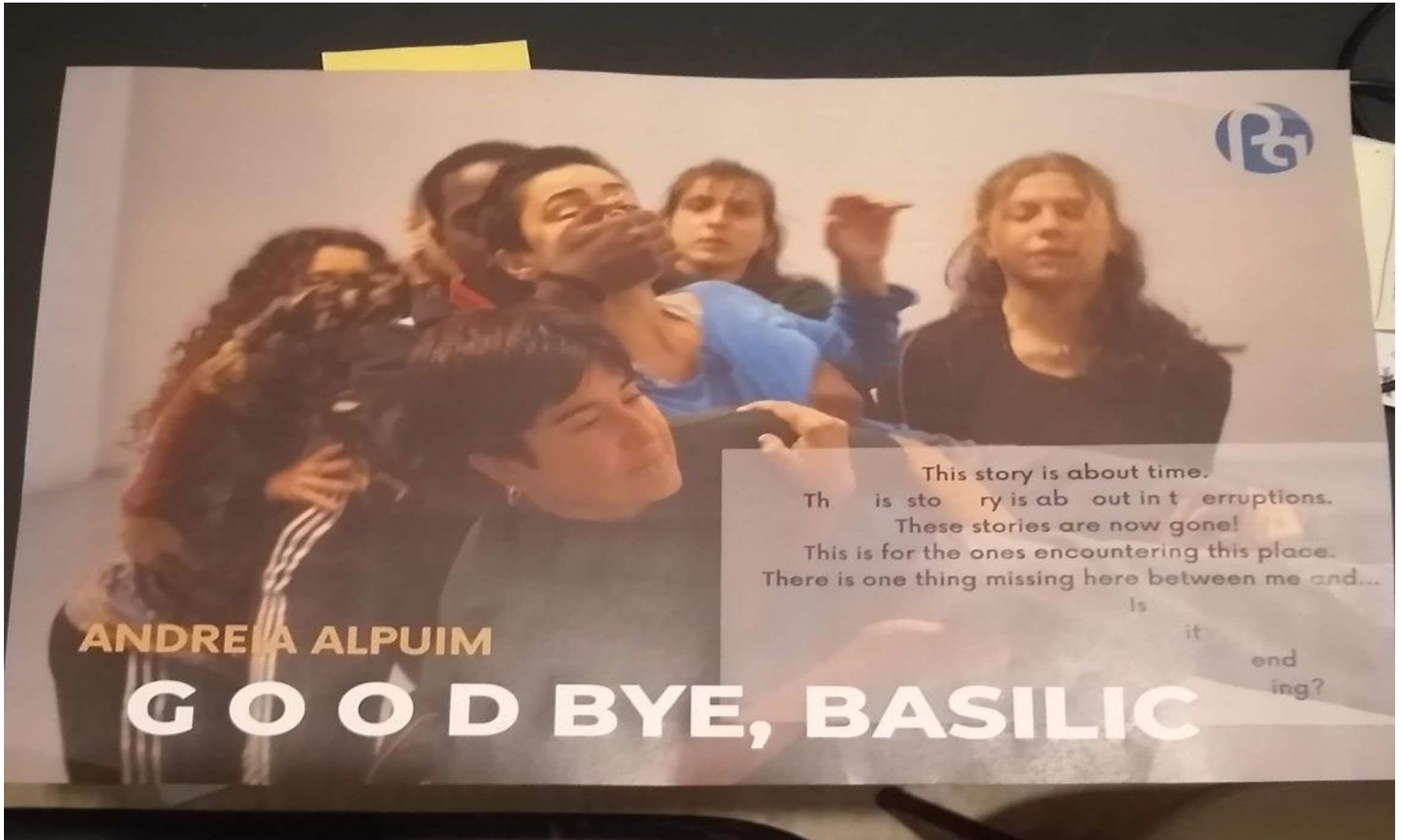
Um tempo parado. Uma memória presente. Um lugar de distância. Um corpo em movimento.

Um adeus.

**ESCOLA
PROFISSIONAL**

27 SET / 19H30

Direção: Ana Sampaio, Andreia Alpuim, Beatriz Valentim, Diogo Santos, Ricardo Teixeira, Tiago Sarmento



**Anexo C - Registos fotográficos de *Goodbye, my love Goodbye*
fotografia: Pedro Figueiredo**





Anexo D - Registos Fotográficos de *G o o d b y e*, *BASILIC*
Fotografia: Georgius Portugalus





Anexo E – Registo de Vídeo – *Goodbye my love, goodbye*

<https://youtu.be/tErkZnNLxoU>

Anexo F - Registo de Vídeo – *G o o d b y e, BASILIC*

<https://youtu.be/ZL1o8-tAPmo>