



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

ATOPOS

Se Abríssemos Pessoas Encontraríamos Paisagens

Miguel Ramos Santos

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

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

Outubro de 2024



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

ATOPOS
Se Abríssemos Pessoas Encontraríamos Paisagens

Miguel Ramos Santos

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

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

Outubro de 2024



Agradecimentos

Este projeto de mestrado em Coreografia e Práticas Profissionais não teria sido possível sem o apoio de várias instituições e parcerias, que, com generosidade, tornaram real cada etapa do processo criativo. Agradeço profundamente ao *Centro de Artes de Marvila (CAM)* e, em particular, à Nélia Pinheiro, por nos proporcionar a antestreia no *Roof Dance Festival* e a estreia no *FIDANC - Festival Internacional de Dança Contemporânea*. Agradeço também à *Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo (CPBC)*, à *Escola Superior de Dança (ESD)*, aos *Estúdios Victor Cordon (EVC)*, à *Performact* e à *Instável - Centro Coreográfico*, cujo apoio foi essencial para o sucesso deste projeto.

Um agradecimento especial à Beatriz Mira, minha cocriadora e amiga, pelo seu apoio inabalável ao longo do processo criativo. A sua motivação e ensinamentos foram insubstituíveis, tanto na criação da peça como na elaboração deste relatório. A nossa colaboração enriqueceu a obra e o percurso.

Aos meus pais, Elsa e Miguel Santos, agradeço profundamente pelo apoio incondicional e por estarem sempre ao meu lado, especialmente nas longas horas de leitura deste relatório. Um agradecimento especial também ao Tiago Barreiros, cuja presença foi essencial na antestreia e estreia de *Atopos*, e à Daniela Andana, Madalena Xavier e Dora Matta, que dedicaram o seu tempo ao sucesso da peça e do relatório. O meu sincero agradecimento vai também ao Pedro Bilou, cujo esforço incansável na parte técnica foi determinante para a implementação da peça.

Agradeço de forma especial à Amélia Bentes, a minha orientadora, pelo seu apoio constante. A sua orientação foi crucial para que eu seguisse com confiança e alcançasse os meus objetivos. A sua dedicação e incentivo foram fundamentais ao meu sucesso.

Por fim, gostaria de agradecer à São Castro e António M. Cabrita, ao Ângelo Cid Neto à Mariana Silva, à Casey Lee Binns Canada, à Maria Falcon, à Luísa Cortez, à Rafaela Graça, à Angela Bismark, e ao Leonardo. A generosidade e apoio de todos vocês foram fundamentais para que este projeto se tornasse realidade. Agradeço também a todos os intervenientes que, de forma direta ou indireta, se cruzaram com o processo e os espetáculos de *Atopos*, contribuindo para o desenvolvimento deste relatório.

Notas Introdutórias

1. Neste relatório foram utilizadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas segundo o estilo científico da APA – American Psychological Association (7ª ed.).

2. Como forma de garantir o rigor e fidelidade das citações utilizadas ao longo desta tese optou-se por manter a língua original das fontes consultadas não recorrendo à sua tradução.

Resumo

Este projeto nasceu com a vontade de dois criativos, dois amigos responderem a algumas questões e de colocarem ainda mais questões em cima da mesa. Existe uma urgência em voltar a conectar e a valorizar o corpo, como mais que um meio de executar tarefas, assim como olhar para o papel da sexualidade na sociedade.

Atopos, foi o nome escolhido para a criação coreográfica que surgiu deste desafio. Dito por Roland Barthes, é a figura que o ser apaixonado faz do ser que ama, é, portanto, falar em amar e ainda assim fazer do outro algo que não é exatamente. Ninguém está livre do lugar que para si é criado.

No entanto, este relatório pretende ser uma reflexão dos primeiros passos, quase como um ritual, da minha prática criativa, ou daquilo que poderá ser uma metodologia de trabalho, onde me disponho a perceber o lugar das minhas motivações e se elas poderão ser um método de rastrear conceitos pertinentes para serem um objeto artístico, bem como o que defendo e está por detrás das decisões que tomo para o meu processo criativo. Na elaboração destas questões, desde o trabalho de mesa, à criação e estreia, é traçado um fio condutor, onde há apenas inícios de uma formalização de um pensamento, sem que concretizações factuais fechadas sejam feitas.

Palavras-chave: Corpo; Cocriação; Metodologia; Motivações, Paisagem.

Abstract

This project was born from the desire of two creatives, two friends, to answer some questions while placing even more on the table. There is an urgency to reconnect and value the body as more than just a means of carrying out tasks, as well as to examine the role of sexuality in society.

Atopos was the name chosen for the choreographic creation that emerged from this challenge. As Roland Barthes describes, it is the figure the lover creates of the one they love. Thus, it is about speaking of love and yet making the other into something they are not entirely. No one is free from the place that is created for them.

However, this report aims to reflect on the first steps, almost like a ritual, of my creative practice, or what could become a working methodology. I aim to understand the place of my motivations and whether they could serve as a method for tracing relevant concepts to become an artistic object, as well as what I stand for and what lies behind the decisions I make in my creative process. In shaping these questions—from the research phase to creation and performance—there is a guiding thread where the beginnings of formalizing a thought are outlined, without reaching any definitive conclusions.

Keywords: Body; Cocreation; Methodology; Motivations; Landscape.

Índice

Agradecimentos.....	3
Notas Introdutórias	4
Resumo	5
Abstract	6
Índice.....	7
Introdução.....	9
Objetivos	12
Ficha Técnica e Artística.....	15
Metodologias	16
Cocriação e Práticas de Movimento	16
Materialização	23
Fases da Criação	24
1ª Fase: Trabalho de Mesa e Conceito.....	24
O nascimento de <i>Atopos</i> – Ponto de partida	24
Reuniões e conceitos.....	25
2ª Fase: O processo Criativo e Produção	31
A Criação	31
Processo de estruturação e metodologia inicial	32
1º Bloco (Residência de incubação e experimentação).....	33
Revisão do desenvolvimento e planeamento do projeto coreográfico	43
2º Bloco (Residência de pesquisa coreográfica)	44
Intermitências essenciais	53
3ª Fase: Aprimoramento e apropriação	57
3º Bloco (Residência de desenvolvimento e aprofundamento).....	57
Aprofundamento e preparação para antestreia	57
Antestreia.....	67
4ª Fase: Reflexão e Estreia	68

<i>Letting go</i>	68
O que mudou	69
Estreia.....	75
Conclusão.....	77
Uma reflexão ao ato de mediar e ao ato criativo	77
O ato de mediar e a sua necessidade	77
A metodologia e os desafios encontrados.....	78
O que ficou.....	79
Bibliografia.....	82
Apêndice A	I
Anexo A.....	IV
Anexo B.....	V
Anexo C.....	VI
Anexo D.....	VII
Anexo E.....	VIII
Anexo F.....	IX
Anexo G	X
Anexo H.....	XI
Anexo I.....	XII
Anexo J.....	XIII
Anexo K.....	XIV
Anexo L.....	XV
Anexo M.....	XVI
Anexo N.....	XVII
Anexo O.....	LX
Anexo P.....	LXII

Introdução

Este relatório de projeto de mestrado em Coreografia reflete detalhadamente o processo de criação da peça *Atopos*, desenvolvida em cocriação com a Beatriz Mira. O objetivo deste documento é explorar a jornada criativa desde as primeiras fases de concepção até à materialização final da peça, destacando as metodologias, as decisões artísticas e os desafios enfrentados. A narrativa aqui proposta é construída a partir de um olhar pessoal, baseado em reflexões e sensações registadas ao longo do processo, tornando este documento num diário de bordo elaborado. Este relatório propõe-se como uma leitura que valoriza a prática coreográfica como um espaço de pesquisa contínua, onde procuramos uma voz artística própria no campo da dança contemporânea.

Ao longo do relatório, são descritas as várias fases do processo criativo, desde a pesquisa teórica e o trabalho de mesa, até às práticas de movimento em estúdio e às reflexões pós-estreia e estreia. A construção de um *moodboard* foi indispensável para manter um registo claro das decisões, dos obstáculos e das descobertas feitas ao longo do caminho. Esta abordagem reflexiva foi essencial para compreender os processos internos que orientaram a cocriação e permitiu-nos documentar de forma precisa o desenvolvimento da peça.

O processo criativo de *Atopos* baseou-se numa abordagem cocriativa, onde a parceria com a Beatriz foi essencial. Desde o início, optámos por um método de trabalho que privilegiava o diálogo, a troca de ideias e a experimentação, reconhecendo que a criação artística é dinâmica e em constante transformação. Através de diálogos e encontros, discutimos, refletimos e alinhámos as nossas perceções, delineando o conceito da peça. *Atopos* tal como dito por Roland Barthes, reflete sobre o lugar criado para o ser amado, muitas vezes idealizado e distante da sua verdadeira essência.

Esta colaboração exigiu uma constante troca de referências e a construção de um vocabulário comum que permitisse alinhar as nossas visões artísticas. Ao longo do processo, as nossas reflexões pessoais foram essenciais para a criação de uma linguagem coreográfica que respeitasse tanto as nossas individualidades quanto a nossa parceria. A pesquisa de movimento, apoiada pela improvisação e pela exploração dramatúrgica, guiou a construção de uma peça que explora o corpo como veículo de comunicação, refletindo as paisagens físicas e emocionais que carrega.

Encontrar uma voz artística autêntica num vasto leque de influências foi um dos principais desafios. Na dança contemporânea, onde as referências são múltiplas e as formas de expressão são amplas, a construção de uma identidade artística tornou-se uma tarefa

complexa. Para enfrentar esse desafio, adotamos uma metodologia que combinava a escuta interna das nossas motivações com a experimentação física em estúdio. O estúdio foi, nesse sentido, um espaço privilegiado para testar e desenvolver ideias, permitindo-nos descobrir caminhos que se só revelam através do movimento.

A fase de experimentação em estúdio foi caracterizada por uma abordagem que combinava momentos de improvisação e exploração com momentos de fixação e formalização de material coreográfico. A improvisação, em particular, desempenhou um papel central no processo, permitindo-nos trabalhar de forma livre e intuitiva, mas sempre com uma atenção às decisões artísticas que iam surgindo ao longo do caminho. Seguindo a linha de pensamento de Burrows (2010, p.1), que sugere que o primeiro passo num novo processo criativo é aceitar o desconhecido, aprendemos a lidar com a incerteza e a utilizá-la como uma ferramenta para explorar novas possibilidades.

Além disso, a nossa prática coreográfica foi orientada por alguns princípios fundamentais que serviram como diretrizes para o processo. Burrows (2010, p.1) sugere que a segurança pode ser encontrada em metodologias que já conhecemos e que já foram utilizadas com sucesso noutras situações. Essa compreensão é crucial, pois iniciar um novo projeto pode ser intimidador, o importante é reafirmar que está tudo bem em começar, mesmo sem ter todas as respostas, e, durante o processo criativo de *Atopos*, vários recomeços tomaram forma, tanto de maneira literal quanto na forma como eu e Beatriz adotamos o ato de coreografar.

Segundo Burrows (2010, p.2), um princípio, não é uma regra imposta, mas sim uma visão que pode guiar as nossas decisões ao longo do processo criativo, uma vez que esses princípios estejam estabelecidos, abrimos espaço para a intuição e a liberdade criativa, em que a única pergunta que nos precisamos fazer é se “wichever way you’re working, is this the way you want to work?” (Burrows, 2010, p.2). Essa reflexão ajudará a construir um mapa que indicará o caminho a ser seguido nas decisões criativas.

Esses princípios, para nós, incluíam o foco na autenticidade do movimento, a exploração das paisagens corporais e a criação de um espaço seguro para a experimentação. A aceitação de ideias, mesmo aquelas que inicialmente pareciam absurdas ou irrelevantes, foi uma parte importante desse processo. A liberdade para explorar, errar e reformular foi essencial para a construção de uma obra que, embora guiada por diretrizes, permitiu-nos manter a flexibilidade necessária para adaptar-nos às descobertas que iam surgindo.

A colaboração com a Beatriz foi outro ponto central no processo de criação de *Atopos*. A nossa relação de trabalho, baseada no respeito mútuo e na partilha de ideias, permitiu-nos desenvolver uma linguagem coreográfica comum. Através do diálogo constante, fomos

capazes de integrar as nossas diferentes visões artísticas, criando uma obra que reflete tanto a nossa individualidade quanto a nossa colaboração. O trabalho conjunto não foi apenas uma divisão de tarefas, mas sim um verdadeiro processo de cocriação, onde cada decisão foi tomada de forma colaborativa, sempre respeitando o percurso e as intenções de ambos.

Ao longo deste relatório, as metodologias utilizadas para a criação da peça são discutidas de forma detalhada. Desde o trabalho de mesa, onde analisámos referências e discutimos os conceitos que queríamos explorar, até ao estúdio, onde o movimento autorreferencial foi o principal veículo de exploração, o processo criativo foi sempre pautado por uma abordagem reflexiva e crítica. O corpo, como elemento central na dança, foi explorado tanto na sua dimensão física quanto emocional, e foi através desta investigação que a peça foi ganhando forma.

Atopos é, portanto, o resultado de um percurso que envolveu pesquisa teórica, experimentação prática e uma constante procura por uma linguagem coreográfica que refletisse a essência dos corpos e das paisagens que queríamos explorar. O processo de criação, embora desafiante, permitiu-nos desenvolver uma obra que é ao mesmo tempo pessoal e universal, refletindo tanto as nossas motivações internas quanto os contextos externos que nos influenciaram.

É importante ressaltar, tal como Rubin (2023, n.p) também menciona, que nada neste relatório deve ser tomado como uma verdade absoluta. As ideias e reflexões aqui apresentadas são fruto de experiências pessoais, de percepções e de momentos vividos ao longo do processo criativo. Cada conceito foi moldado pela prática, pela experimentação e pela troca constante entre mim e a minha cocriadora. Por isso, este relatório propõe-se a ser um convite para que o leitor o veja como um espaço de investigação, uma oportunidade para refletir sobre a criação artística e as possibilidades que ela oferece.

Em suma, o objetivo principal deste relatório é partilhar o percurso que nos levou à criação de *Atopos*, uma peça que reflete as nossas motivações artísticas, as nossas inquietações e as nossas descobertas, esperando que estas reflexões possam também ressoar noutros criativos e intérpretes, inspirando novas formas de pensar e fazer dança. A criação de uma voz artística própria é um processo contínuo, feito de escolhas, recomeços e adaptações, e este relatório pretende ser um testemunho do início desse caminho, sem oferecer respostas definitivas, mas sim possibilidades para novas explorações.

Desta forma, o relatório está organizado para refletir esse percurso de pesquisa e criação, detalhando as etapas do processo, as influências que moldaram a peça e as decisões que tomámos ao longo do caminho.

Objetivos

Os objetivos deste relatório foram delineados a partir de um conjunto de questões centrais que guiaram o processo de criação da peça *Atopos*. Este projeto nasceu da necessidade de explorar o corpo como um meio de expressão artística, de refletir sobre o processo de cocriação, de desenvolver uma metodologia que fosse ao mesmo tempo adaptável e exigente, de identificar as motivações que impulsionam a criação artística e de investigar a relação entre o corpo e as paisagens, tanto físicas quanto emocionais, que ele percorre. A partir dessas ideias, cinco palavras-chave foram definidas para estruturar e orientar o relatório: corpo, cocriação, metodologia, motivações e paisagem.

O corpo foi a principal ferramenta de investigação e criação ao longo deste projeto, sendo, na dança contemporânea, muito mais do que um simples instrumento de movimento; é um veículo de comunicação que carrega histórias, memórias e emoções, manifestando-se através da sua fisicalidade. Um dos objetivos centrais do projeto foi aprofundar a compreensão de como o corpo pode ser utilizado como meio de expressão, não apenas através de gestos e movimentos, mas também pela sua presença no espaço e interação com outros corpos e com o ambiente ao redor. A pesquisa coreográfica focou-se em explorar como o corpo é moldado por forças externas e internas, explorando suas diversas dimensões – física, emocional e simbólica. Procurámos compreender como o corpo comunica sem palavras, como ele transmite estados emocionais complexos e como a sua fisicalidade cria significados.

No contexto de *Atopos*, o corpo foi tratado como uma paisagem, uma tela onde diferentes experiências e memórias se inscrevem, em constante transformação ao longo da peça. Através desta exploração, o projeto procurou revelar o potencial expressivo do corpo enquanto matéria artística, evidenciando suas paisagens internas, do furo pessoal e social, e a relação com o espaço e outro corpo em cena.

O conceito de paisagem foi uma metáfora central no desenvolvimento de *Atopos*. A ideia de que o corpo pode ser visto como uma paisagem, com diferentes camadas e texturas, foi algo que norteou grande parte da nossa pesquisa coreográfica. A paisagem, enquanto conceito, foi abordada tanto de forma literal, na forma como o corpo ocupa e transforma o espaço físico em cena, quanto de forma metafórica, nas paisagens internas que o corpo carrega e que se revelam através do movimento.

A paisagem em *Atopos* não se refere apenas ao espaço exterior, mas também às paisagens internas do corpo – as suas emoções, memórias e experiências. O objetivo foi, portanto, explorar como essas paisagens se manifestam no corpo em movimento e como elas podem ser comunicadas ao público através da dança. As paisagens físicas e emocionais que

o corpo percorre ao longo da peça foram moldadas pelas motivações que nos guiaram, bem como pelo processo de cocriação que possibilitou a construção de uma obra que reflete essas paisagens de forma complexa e multifacetada.

Outro objetivo fundamental deste projeto foi perceber as dinâmicas envolventes da cocriação. A colaboração entre mim e a Beatriz foi um processo essencial que moldou todas as fases da criação de *Atopos*. No contexto da cocriação, não se trata apenas de juntar esforços para criar uma obra, mas sim de integrar diferentes visões e perspectivas num processo de verdadeira partilha artística. Através da cocriação, procurámos desenvolver uma linguagem comum que respeitasse a individualidade de cada um, mas que, ao mesmo tempo, fosse capaz de gerar algo novo a partir da fusão de ambas as visões.

A cocriação em *Atopos* foi um processo de diálogo contínuo, onde cada ideia foi cuidadosamente discutida, explorada e, por vezes, reformulada. Este diálogo permitiu-nos trabalhar de forma horizontal, sem hierarquias rígidas, onde nós contribuímos de forma equitativa para o desenvolvimento da peça. Um dos principais objetivos ao adotar a cocriação como metodologia foi perceber como as trocas criativas entre dois artistas podem enriquecer o processo de criação e abrir novas possibilidades que, talvez, não surgissem num processo individual. A cocriação também trouxe à tona a importância da escuta ativa e da abertura para o erro, um erro construtivo, permitindo que o processo criativo se mantivesse fluido e dinâmico.

A construção de uma metodologia de trabalho foi outro objetivo central do projeto. A criação de *Atopos* exigiu a adoção de uma abordagem metodológica que fosse, ao mesmo tempo, estruturada e flexível. A metodologia que desenvolvemos baseou-se na experimentação e na improvisação como ferramentas principais, mas também integrou momentos de análise crítica e reflexão teórica. Esta combinação permitiu-nos navegar entre o planeamento e a espontaneidade, oferecendo-nos a liberdade de explorar novas direções criativas, enquanto mantínhamos um fio condutor claro. Um dos principais desafios foi equilibrar a necessidade de estrutura com a abertura para a improvisação. A metodologia adotada envolveu momentos de experimentação em estúdio, onde testámos diferentes abordagens ao movimento e à dramaturgia, seguidos de fases de revisão e formalização do material coreográfico. Esta alternância entre improvisação e fixação permitiu que a criação de *Atopos* se desenvolvesse de forma orgânica, sem perder a coerência.

As motivações que impulsionaram este projeto foram diversas, mas todas convergiram para um objetivo comum: explorar o corpo e suas paisagens, tanto físicas quanto emocionais. Desde o início, surgiu a necessidade de questionar o papel do corpo na sociedade e na arte, investigando como ele pode ser utilizado como meio de expressão para abordar questões

contemporâneas, como identidade, subjetividade e relações de poder. Um objetivo adicional foi explorar as dinâmicas de interação entre o corpo e o espaço, entendendo-o não como um objeto isolado, mas em constante diálogo com o ambiente ao seu redor. As nossas motivações pessoais também influenciaram diretamente o desenvolvimento de *Atopos*. A troca criativa entre mim e a Beatriz foi marcada pela partilha de experiências e reflexões, que informaram muitas das decisões artísticas tomadas ao longo do processo. O desejo de criar uma peça que fosse simultaneamente pessoal e universal foi uma das principais motivações, buscando sempre que o corpo em cena transmitisse algo que fosse além do físico, tocando em questões mais profundas e existenciais.

Os objetivos deste projeto, e em especial deste relatório, foram amplos, mas todos eles giraram em torno das cinco palavras-chave: corpo, cocriação, metodologia, motivações e paisagem. Através da investigação coreográfica, da experimentação em estúdio e da troca contínua entre nós, fomos capazes de desenvolver uma peça que reflete essas questões de forma profunda e significativa.

Ficha Técnica e Artística

DIREÇÃO ARTÍSTICA, CONCEITO E COREOGRAFIA

Beatriz Mira e Miguel Santos

INTERPRETAÇÃO

Beatriz Mira e Miguel Santos

EDIÇÃO MUSICAL E SONOPLASTIA

Beatriz Mira e Miguel Santos

MÚSICA

Nuno Veiga; Vessel; Koudlam; Funkadelic; Michelle Gurevich; Yannis Kyriakides & Andy Moor; Yannis Kyriakides & Slagwerk Den Haag.

ESPAÇO CÉNICO E FIGURINOS

Luísa Cortez e Rafaela Santos Graça

DESENHO DE LUZ

Angela Bismark

RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Centro de Artes de Marvila; Companhia de Dança Contemporânea de Évora; Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo; Escola Superior de Dança; Estúdios Victor Cordon; Instável Centro Coreográfico; Performact.

PRÉMIOS

Mostra Nacional de Jovens Criadores - Gerador

Metodologias

Cocriação e Práticas de Movimento

A cocriação, para mim, deve respeitar princípios que sustentam uma troca equilibrada e harmoniosa entre os envolvidos. Para mim, isso significa seguir as três leis sistêmicas de Hellinger¹: hierarquia, pertencimento e equilíbrio de troca. A hierarquia envolve respeitar a precedência, o pertencimento assegura que todos têm um lugar, e o equilíbrio de troca refere-se à reciprocidade entre os envolvidos. Estas premissas são fundamentais para a vida e para uma colaboração artística, ou de qualquer gênero, bem-sucedida, onde o foco deve estar tanto no processo quanto no resultado.

Ao longo da história, o processo colaborativo sempre existiu, mas, tem sido, desde que se desenvolveu uma visão utilitarista da troca de interesses, ofuscado pela ênfase nos produtos finais. No entanto, é na troca intersubjetiva que reside a verdadeira essência de uma criação conjunta. A colaboração pode ser entendida de duas maneiras: como um processo focado na interação e partilha de ideias, ou como um meio para alcançar um resultado final. Este dilema entre o valor do processo e do produto está presente em muitas práticas artísticas e varia conforme os objetivos de cada projeto.

O meu processo criativo com a Beatriz refletiu uma verdadeira cocriação, onde ocupámos o mesmo nível hierárquico. Não se tratou apenas de uma junção de esforços ou de uma divisão de tarefas, mas de uma fusão de ideias e personalidades, onde o respeito mútuo e a amizade foram os pilares centrais. Esse ambiente de confiança e partilha foi fundamental para que conseguíssemos crescer enquanto artistas, utilizando a nossa colaboração como um meio para nos desafiar e explorar novas abordagens criativas. Como Charles Green, citado em Pinhão (2017, p.33), descreve, essa colaboração torna-se uma 'terceira mão', uma identidade artística que transcende as individualidades, criando algo maior do que a soma das partes. Esse tipo de colaboração não é apenas sobre produzir arte, mas também sobre crescer enquanto artistas e pessoas, promovendo um equilíbrio entre a expressão individual e a escuta ativa das perspectivas do outro.

A comunicação desempenhou um papel crucial no nosso processo de cocriação. Desde o início, concordámos que seria necessário manter uma comunicação clara e específica, focada no trabalho e nas ideias, e não nas críticas pessoais. Esta abordagem foi fundamental para garantir que o processo colaborativo fosse harmonioso e que as discussões sobre o

¹ Bert Hellinger (1925-2019) foi um psicoterapeuta e filósofo alemão, conhecido principalmente por desenvolver o método das Constelações Familiares. A sua abordagem terapêutica procura identificar dinâmicas ocultas nas famílias e sistemas sociais, com o objetivo de resolver conflitos e traumas intergeracionais.

trabalho fossem sempre construtivas. Rubin (2023, n.p) sugere que esse tipo de abordagem, que separa o trabalho do ego, é essencial para criar um ambiente colaborativo saudável, onde o feedback construtivo é bem-vindo e onde as ideias podem ser livremente exploradas sem medo de julgamento. Essa separação entre a crítica ao trabalho e o indivíduo foi um dos fatores que nos permitiu construir uma prática significativa e duradoura, refletindo na peça a essência da nossa colaboração artística.

Além da comunicação entre os criadores, no geral, é importante destacar a prática da escuta ativa, que para nós se estendeu não apenas à forma como nos relacionávamos um com o outro, mas também à nossa reflexão interna. A escuta ativa, nesse contexto, envolveu a capacidade de refletir continuamente sobre as nossas próprias motivações, emoções e intenções. Esse processo de introspeção foi crucial para garantir que a nossa prática se mantivesse fiel às nossas visões artísticas e pessoais.

O corpo não é apenas um veículo, mas sim um meio de comunicação que carrega a nossa história e verdade pessoal, o corpo, enquanto principal meio de expressão na dança, tornou-se a ferramenta central para comunicar essas emoções e intenções. É a partir dessa compreensão que moldamos a autenticidade no ato performativo, onde cada gesto reflete quem somos, e onde cada interpretação se torna uma expressão genuína de quem somos.

A minha abordagem ao processo criativo está sintetizada num *mind map*² que desenvolvi. O conceito central são 'as paisagens', que servem de base para minha pesquisa coreográfica. Os elementos que suportam essa criação incluem a 'dramaturgia', a 'personagem', a 'relação entre corpo e emoção', e, por fim a 'visão holística do corpo', sendo que cada uma dessas partes é a soma de um todo, e onde cada elemento contribui para a criação de uma verdade que permeia todo o processo criativo. A circundar estes elementos encontram-se as questões fundamentais que são o cerne dos meus processos coreográficos, interpretativos e pessoais, onde questiono como as 'palavras' podem influenciar a estética e o significado do corpo e o que desejo 'comunicar' — seja 'a favor ou contra algo'. O ciclo representado no *mind map*, perpetua a ação constante de avançar, dando movimento e força à pesquisa, refletindo a evolução do ser humano, para mim, e a constante transformação que ocorre em cada processo criativo. Por fim, fora desse círculo estão as inspirações recorrentes que alimentam o meu universo criativo.

² Um *mind map* é uma representação gráfica de informações ou ideias, organizada de forma hierárquica e radial, que utiliza palavras-chave, imagens e conexões para estruturar o pensamento. É uma ferramenta útil para *brainstorming*, planejamento e resolução de problemas, ajudando a visualizar e organizar conceitos de maneira clara e acessível.

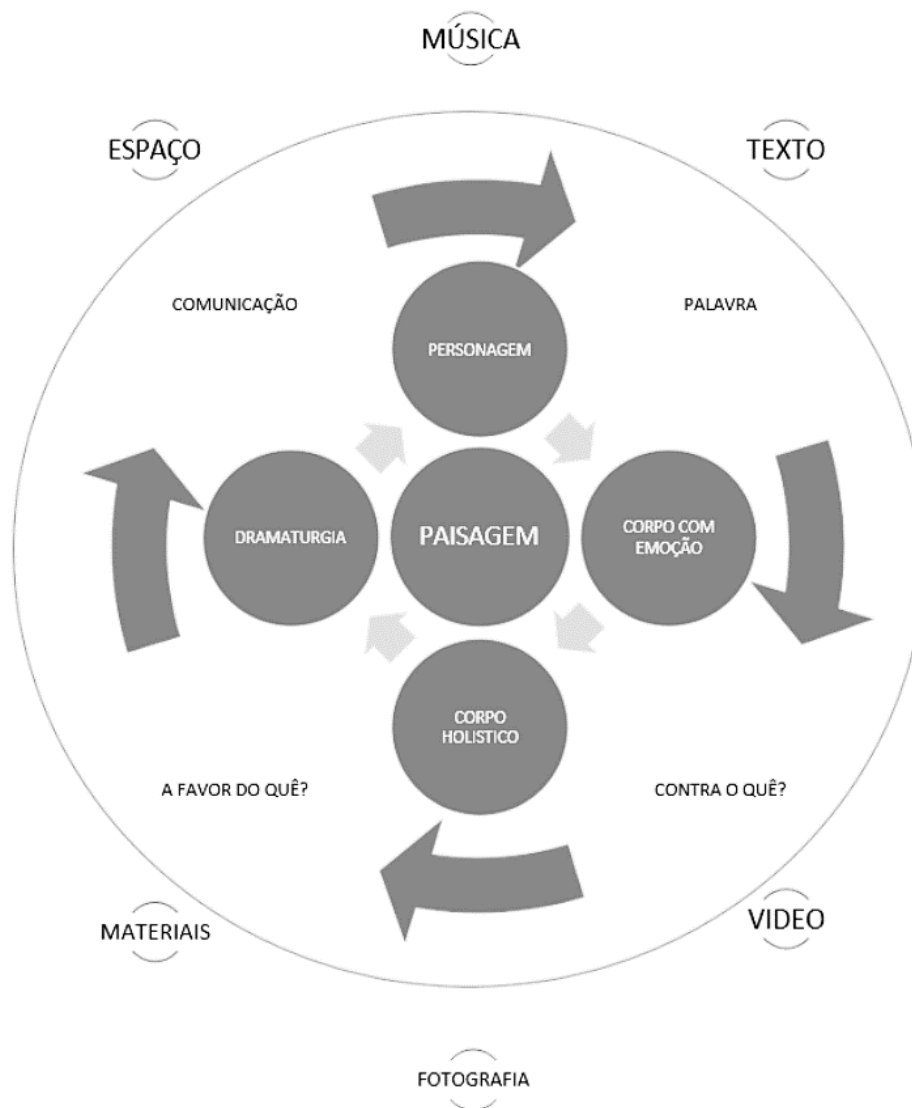


Figura 1. Mind Map sobre o processo criativo

Na dança, o corpo não só se move, mas também pensa e cria, a expressão física é inseparável do processo mental, e isso gera novas percepções e significados a cada gesto. O corpo do bailarino é um participante ativo na criação de significados, e a corporeidade torna-se uma forma de materializar emoções, afetos e pensamentos por meio do movimento. O corpo, vai muito além de ser um simples veículo físico de movimentação, sendo o meio primário através do qual o intérprete comunica com o mundo, carregando consigo significados, histórias e experiências. Como destaca Nascimento (2013), essa relação profunda entre o corpo e a mente é o que define a corporeidade, um conceito que abrange tanto a dimensão subjetiva quanto a cognitiva, processada por meio das vivências acumuladas ao longo da vida. A corporeidade é um processo contínuo que molda o corpo não apenas como objeto de movimento, mas como um ser pensante. No contexto da dança, ela

revela-se na forma de um diálogo constante entre o corpo e o pensamento, onde o movimento se transforma numa expressão do conhecimento adquirido.

A simbologia do corpo na dança vai além do que é visível para o espectador. Ela está profundamente enraizada nas relações que o corpo estabelece com o espaço e com outros corpos ao seu redor. Cada gesto na dança é uma narrativa em si, onde estética, composição e metáfora se entrelaçam para criar novos significados. Este processo de criação não é neutro; ele implica sempre uma tomada de posição do intérprete e do coreógrafo, moldada pelas suas experiências e emoções.

O corpo, assim, compromete-se com a criação de significados visíveis, investigando formas de transmitir esses significados ao espectador através da fisicalidade e do movimento. Ele é um agente ativo que participa na construção de novas realidades, movido por afetos e sensações intensas. O corpo dançante é uma linguagem viva, onde o gesto se torna uma ferramenta de comunicação que vai além do literal, explorando territórios desconhecidos e desafiando o espectador a encontrar novos significados.

O gesto, é muito mais do que um movimento mecânico; ele carrega afeto e significado, construindo uma poética própria que reflete o conteúdo emocional e sensorial do intérprete. Como Salles (2008), citada em Snizek (2012, p.171), descreve, o gesto é o resultado de um processo de apropriação e transformação, moldado por tendências, desejos e incertezas que surgem ao longo de criação. Neste contexto, o corpo age como um meio simbólico, manipulando significações através do movimento. Castro (2022, p.131-132), vê a dança, como uma linguagem indireta, que utiliza o corpo para expressar ideias, emoções e conceitos abstratos, criando uma poética própria que transcende o visível e penetra o imaginário do espectador. Merleau-Ponty descreve o corpo na dança como uma entidade criadora, sempre em movimento entre o que já foi codificado e o que ainda está por ser descoberto, essa dinâmica, como Castro (2022, p.131) afirma, torna o corpo na dança comparável a uma 'escrita metafórica', onde o movimento é composto por fragmentos poéticos que transcendem o visível e exploram novas possibilidades de significação.

Ao longo do processo de criação de *Atopos*, o corpo foi explorado não apenas como um meio de movimento, mas como um agente ativo na construção de significados. Snizek (2012, p.166) destaca a importância do corpo como meio de comunicação, considerando-o uma ponte entre o espaço físico e a interação com o mundo exterior, utilizando o termo 'articulações', ele destaca que o corpo é um intermediário entre os "espaços articulares do corpo humano (aqueles que permitem o deslocamento físico dos indivíduos, as diversas plasticidades corporais, e, portanto, as inúmeras perspectivas do outro e do mundo)" (Snizek, 2012, p.166) e as articulações como processos e jogos comunicativos onde se negociam

formas e perspectivas para a "efetivação dos fazeres e das ideias" (Snizek, 2012, p.166). Nesse sentido, o corpo é mais que um simples veículo de expressão: é uma ferramenta de compreensão universal, capaz de emitir energia, quer invisível, sentida no âmago, quer visível, através da fisicalidade dos gestos, como afirma Rubin (2023, n.p). Essa energia visível manifesta-se através de gestos e símbolos, compondo uma coreografia que, segundo Roquet (2011) e Godard (1999), citados em Snizek (2012, p.169), contém sempre uma parte indecifrável e ilegível. O gesto é parte de um diálogo que não pode ser replicado, sendo uma estrutura em constante mutação. A cada nova relação, dependendo de cada indivíduo, grupo social e contexto, os gestos ganham novas interpretações.

Cohen (2008, p.1) reforça essa ideia ao afirmar que o corpo move-se como a mente se move, destacando a relação entre intenção, energia e emoção no movimento. Para mim, o que realmente permanece na memória do espetador não são apenas os movimentos ou gestos em si, mas a intenção e a emoção que estão por trás deles, que os marca sensorialmente. Quanto mais autêntica for a emoção expressa pelo intérprete, mais perceptível ela será para o público. Esse foco na intenção foi central no desenvolvimento de *Atopos*, onde a improvisação desempenhou um papel fundamental na criação do material coreográfico.

Trabalhar com o corpo e o gesto tem sido uma metodologia essencial na minha prática, especialmente em criações a solo. Quando estou a criar para mim ou para outros, utilizo o corpo como uma corporização da palavra, como Castro (2022, p.124) intitula a sua investigação, onde cada movimento se torna uma tradução física do que desejo expressar. No entanto, numa cocriação, como foi o caso com a Beatriz, essa abordagem exige uma maior abertura para encontrar um formato que impulse os pontos fortes de ambos os criadores. A improvisação revelou-se o método ideal para este processo, permitindo-nos explorar e descobrir o que cada um de nós tinha a oferecer. Acredito que cada colaboração é única e especial, exigindo uma escuta ativa para moldar uma prática de estúdio que responda às necessidades específicas dessa parceria.

Ao longo do meu percurso enquanto intérprete e coreógrafo, fui percebendo que as metodologias e práticas de cocriação são extremamente permeáveis, dependendo sempre de quem está envolvido no processo. Assim como a dança contemporânea está em constante mutação e questionamento, também as práticas colaborativas o estão. Neste contexto, o papel do intérprete tem evoluído de forma significativa. Hoje em dia, considero que estamos a caminhar para um lugar onde o intérprete assume cada vez mais a função de cocriador. O corpo do intérprete, sendo indissociável da sua história, contribui de maneira singular para o resultado final de uma obra.

A escolha dos intérpretes tornou-se, assim, mais criteriosa, não apenas pela sua técnica, mas também pelo que podem trazer para a peça e para o conceito. Na minha experiência, desde 2013, senti essas mudanças, onde o meu papel tem sido cada vez mais questionado e ampliado. Deixei de ser apenas um executante de movimento para me tornar alguém que pode adicionar algo essencial ao processo criativo.

Essa abordagem tem alimentado as minhas pesquisas e interesses coreográficos. Apesar de ainda existir uma hierarquia no processo, o intérprete de hoje e do futuro questiona mais, e o seu papel torna-se mais pessoal e reflexivo. A criação de uma personagem, por exemplo, acaba por ser influenciada pelas vivências e experiências próprias do intérprete, o que infeta de forma positiva a peça.

Todo processo coreográfico deve começar com uma compreensão clara dos seus elementos fundamentais, que incluem o conceito inicial, os métodos de construção e o estilo de movimento, como sublinha Smith-Autard (2010, p.6). Desde o início, sabíamos que a improvisação seria uma parte central do nosso processo criativo. A improvisação oferece a possibilidade de explorar movimentos de forma espontânea e descobrir novas ideias, o que foi essencial para dar forma ao conceito de *Atopos*. Smith-Autard (2010, p.37) também aponta que, mesmo num processo de improvisação, o coreógrafo precisa já ter tomado algumas decisões prévias, como a definição do conceito. No nosso caso, ao chegarmos ao estúdio, o conceito de *Atopos* já estava em desenvolvimento teórico há algum tempo, assim como os outros conceitos que norteariam o processo criativo em diferentes níveis.

Como Smith-Autard (2010, p.39) observa, a improvisação envolve a produção de movimento espontâneo e transitório, não formalizado ou fixado, inclusive do ponto de vista consciente. No entanto, é necessário que haja critérios transversais ao conceito em questão e de relevância estética que definam as escolhas do material improvisado para que este sirva a composição. Esses critérios são: 1. A relevância do movimento para o conceito da peça; 2. A originalidade do movimento em termos de ação, dinâmica e padrão espacial; 3. O potencial do movimento para desenvolvimento. Cada um destes critérios exige um conhecimento considerável sobre o estilo de movimento próprio, as suas referências e motivações, tanto no plano material como no físico. No início do processo de improvisação, experimentámos livremente, procurando realizar o que durante meses esteve na nossa imagética, como Smith-Autard (2010) descreve no seu modelo, do princípio de uma composição: Stimulus → Decision on type of dance → Decision on mode of presentation → Improvisation → Evaluation → Selection and refinement → Motif (Smith-Autard, 2010, p.39).

Depois de identificar as imagens e o fio condutor, ou *motif*, a improvisação continuou a desempenhar um papel central ao longo de todo o processo, servindo como metodologia para

descobrir movimentos que expressassem a narrativa e a atmosfera que queríamos criar. Posteriormente, muitos desses movimentos improvisados foram fixados e formalizados numa composição coreográfica, como material de movimento organizado, de acordo com o modelo de Smith-Autard (2010, pp.95-96), onde a improvisação funciona como uma moldura flexível que dá espaço para o desenvolvimento e organização do material coreográfico.

A dance framework is a composed structure for a dance denoting what kind of movement [will be featured] in each section, the order of the sections and how these relate to make a whole dance. The [dancers] fill in the detail of the movement content in their own way. . . A well-made . . . dance framework has a clear beginning, middle and end, contains variety and contrast, develops logically and achieves coherence of form.

(Smith-Autard, 2002, p.72-3, citada em Smith-Autard, 2010, p.96)

Ela sugere ainda, que a improvisação ocorre ao longo de todo o processo de composição, sendo um meio de impulsionar a criação para novas direções, com momentos de *insight* a possibilitarem o desenvolvimento de progressões originais, tal como ocorreu em *Atopos*.

Burrows (2010, p.24-27) também oferece uma importante reflexão sobre a improvisação, que acompanhou o nosso processo de composição, comparando-o a um processo de *cut and paste*. Ele enfatiza que a improvisação pode ser uma abordagem performática que exige tanto foco e clareza de intenção quanto outros processos coreográficos, sendo igualmente uma prática coreográfica, com decisões tomadas de forma mais rápida. A improvisação é uma ferramenta valiosa, e também uma negociação com os padrões de pensamento do corpo, em tempo real. Além disso, a improvisação pode ser usada para gerar material que será estruturado na obra final, embora nem sempre seja fácil saber como utilizá-lo. Ele associa esta metodologia, ao processo de *cut and paste*, no qual fragmentos encontrados por meio da improvisação são organizados posteriormente, e formalizados por meio de fixação e repetição.

Em suma, a cocriação de *Atopos* foi guiada por uma escuta ativa, uma comunicação clara e uma abordagem metodológica que valorizou a improvisação como ferramenta principal. O corpo, enquanto meio de expressão, foi o ponto de partida para a exploração do gesto e do movimento, criando uma linguagem poética e simbólica que refletia as nossas intenções e motivações. Através deste processo, conseguimos criar uma obra que não só reflete a essência de cada um de nós, mas também a força da nossa colaboração enquanto artistas.

Materialização

A prática é a materialização da abordagem de um conceito. Ela pode nos dar apoio e trazer um estado de espírito desejado. Quando repetimos o exercício de abrir nossos sentidos para o que existe, ficamos mais perto de viver em um estado continuamente aberto. Criamos um hábito. Um hábito em que a consciência expandida é o modo padrão de estar no mundo.

(Rubin, 2023, n.p)

Para mim, o início de um processo criativo em dança contemporânea surge da necessidade de expressar algo que vai além das palavras e que sinto a necessidade de partilhar. No caso da peça *Atopos*, esse impulso concretizou-se numa colaboração produtiva e enriquecedora. O projeto teve início com uma conversa no Teatro do Bairro Alto (TBA), que gradualmente, ao longo de várias fases, se transformou num espetáculo coreográfico de uma noite.

A ideia original para o meu projeto, era criar uma peça para uma noite, intitulada *Se Abríssemos Pessoas Encontraríamos Paisagens*, título que também serve de inspiração para este relatório.

Ao longo do mestrado, as práticas teóricas e físicas demonstraram-me a importância de considerar os corpos como portadores de histórias pessoais, com marcas tanto visíveis quanto invisíveis. A forma como essas histórias se manifestam no corpo tornou-se um elemento central na minha abordagem artística, onde cada corpo é visto como uma tela que compõe uma paisagem única.

Perto do final do ano letivo, numa conversa com a Beatriz, percebemos que as nossas motivações e inspirações artísticas estavam alinhadas e se complementavam de forma equilibrada. Depois de muito desenvolvimento e mudanças, isso levou à decisão de avançar com a criação de um espetáculo completo, com o objetivo de o integrar na programação de teatros após a estreia. O processo de cocriação trouxe novas perspetivas e permitiu a partilha de ideias, a divisão de responsabilidades e o fortalecimento do trabalho conjunto, sendo fundamental não só para o equilíbrio criativo, mas também para ampliar as possibilidades do projeto.

Nesta segunda parte do relatório, exploro a relação entre as motivações artísticas e o objeto coreográfico final. Enquanto a primeira parte do relatório se focou em contextualizar os conceitos e motivações, esta parte detalha o percurso prático, começando pelo trabalho de mesa, onde discutimos as nossas pesquisas e traçámos um plano de ação, em seguida,

descrevo o processo criativo em estúdio, a construção e refinamento do material coreográfico, e o desenvolvimento de outros elementos, como figurinos, cenário, iluminação e música.

O processo de *Atopos*, desde a concepção até à sua concretização, sublinha a importância da colaboração na dança contemporânea. A cocriação não só enriqueceu o processo, como também aprofundou o projeto, abrindo espaço para novas perspetivas, conforme indicado por Rubin (2023, n.p). Esta colaboração ajudou o espetáculo a expandir-se para além do âmbito académico, com a clara intenção de evoluir após a sua estreia.

Fases da Criação

1ª Fase: Trabalho de Mesa e Conceito

O nascimento de *Atopos* – Ponto de partida

O processo de criação de uma peça coreográfica inicia-se muito antes de entrar no estúdio e realizar práticas físicas. Ao refletir sobre o processo de *Atopos*, procurei ser sempre fiel aos conceitos que me motivaram, apesar das transformações ao longo do processo.

A frase *Se Abríssemos Pessoas Encontraríamos Paisagens*, do filme *Les Plages d'Agnès*, foi o meu ponto de partida, essa frase não só me tocou profundamente como me inspirou a explorar a sua potência poética, criando em mim a vontade e a intenção de criar uma peça intitulada com essa mesma frase. Com o tempo, essa ideia começou a tomar uma forma na minha imagética e pensamento, através de poemas, músicas, pessoas e modos de operação em estúdio, que tencionava explorar. Estávamos a meio do primeiro ano do mestrado em Coreografia e Práticas Profissionais, e os projetos de cada um começaram a emergir, as conversas sobre as ideias tornaram-se um hábito. Durante uma dessas conversas, com a Beatriz, surgiu a primeira proposta; trabalharmos numa *double bill*, com um espetáculo meu e outro da Beatriz, na mesma noite. A ideia amadureceu e foi o ponto de partida para mais tarde chegarmos à cocriação.

Iniciámos então uma fase de pesquisa. Como Roriz (2019, p.59) descreve, o processo de pesquisa é como um "supermercado", onde se explora o que já existe para alimentar a criação. Roriz (2019, p.58-61) identifica três tipos de pesquisa: a central, diretamente relacionada ao tema principal; a periférica, que serve de apoio à pesquisa central; e a pesquisa de campo, que pode ou não ser realizada, dependendo dos temas de trabalho. Identifico-me com essa abordagem, pois, ao longo do processo de criação de *Atopos*, a pesquisa tomou diversas formas, influenciando o desenvolvimento da peça.

Reuniões e conceitos

Desde o início, compreendemos que, para o projeto avançar, seria essencial estarmos alinhados e termos o projeto bem definido antes de iniciarmos o processo criativo. Para isso, várias reuniões seriam necessárias para discutir a produção e a organização, como a estrutura do projeto, os apoios e parcerias, e os aspetos burocráticos envolvidos. Além disso, era necessário alinhar os conceitos, metodologias e inspirações que queríamos trazer para o projeto, que apesar de numa primeira fase ser em formato *double bill*, tinham de pertencer ao mesmo universo criativo.

Estabelecemos desde o início que o objetivo principal seria levantar questões e reflexões sem a pretensão de obter respostas imediatas. Mesmo com prazos a cumprir, queríamos garantir um tempo de reflexão mútua, mantendo sempre a honestidade e autenticidade em tudo o que fosse criado em estúdio, na escrita e na comunicação.

A experiência adquirida em produções anteriores mostrou-me que, antes de entrar no estúdio, é necessário muito trabalho e planeamento para alinhar as várias dimensões de um projeto.

O projeto começou a ganhar forma cerca de um ano e meio antes da estreia, com muitas reuniões e reflexões. À medida que avançávamos, a nossa visão sobre o que queríamos comunicar tornou-se mais clara. Como Roriz (2019, p.59) refere, as ideias surgiam de diferentes fontes, como num "supermercado", ainda sem uma ordem definida, mas com o objetivo de tirar o máximo proveito da parceria.

Ocorre uma reunião particularmente importante, onde discutimos tanto aspetos artísticos quanto de produção. A conversa prolongou-se e abrangeu temas como mediação artística, formas de aproximar um público não habituado a espetáculos de dança contemporânea e ideias para envolver o público. Entre as sugestões discutidas, destacam-se:

- Criação de um livro sobre o processo criativo;
- Conversas com o público para discutir sobre o processo e decisões artísticas;
- Workshops pré-espetáculo para aproximar o público das práticas e ferramentas de pesquisa;
- Debates com profissionais da dança, filosofia e literatura;
- Realização de espetáculos em espaços informais.

Essa reunião também levou à identificação de palavras-chave como; dádiva, abismo, singularidade e névoa, além da busca por um título para a noite. Alguns títulos provisórios

foram sugeridos, como *O ponto escuro na parede branca*, *Desaguar dos corpos*, *Fizeram-me de pedra quando eu queria ser feita de amor*, *Do inconveniente de ter nascido*, *A inconveniência dos corpos*, *Quero ouvir o teu abismo*, *O abismo desaguar aqui* e *Cada um de nós ser um abismo*. A intenção era captar o público através do mistério e do enigma, com conceitos como o sinistro e o *chiaroscuro*, que costumam despertar curiosidade.

À medida que aprofundávamos esses temas, percebemos que a nossa intenção ia além de criar uma simples noite de dança. Queríamos explorar novas formas de interação com o público, utilizando as obras para questionar temas como sociedade, identidade e corpo. Isso acrescentaria uma dimensão extra ao processo criativo, especialmente nas discussões sobre mediação artística e formas de aproximação de públicos menos habituados à dança contemporânea. A vontade de sensibilizar e adicionar camadas de significados tornou-se uma das principais motivações do projeto.

No início da produção, considerámos uma parceria com a CPBC e avaliámos os seus prós e contras. O objetivo era estruturar o projeto de forma ambiciosa, com debates abertos ao público e iniciativas de mediação artística. Decidimos explorar candidaturas e financiamentos, elaborando um orçamento detalhado com base no conhecimento adquirido no mestrado em Produção Estratégica. Sabíamos que um planeamento cuidadoso seria essencial para garantir a viabilidade financeira e artística, assegurando a continuidade do projeto após a estreia.

Durante as reuniões, abordámos questões essenciais como a viabilidade de combinar parcerias, a estrutura das residências técnicas e a distribuição de responsabilidades. Após estas discussões, a Beatriz criou um documento partilhado online, permitindo o desenvolvimento contínuo das ideias. Inicialmente, considerámos a possibilidade de um *double bill*, mas definimos um formato consistente para o projeto.

Este alinhamento entre as ambições artísticas e as estratégias de produção garantiu um desenvolvimento integrado e coerente. Após uma reunião, agendámos uma tutoria com Maria Luísa Falcon para esclarecer dúvidas sobre a candidatura, como compromissos verbais e documentação necessária. A tutoria indicou a necessidade de criar um *dossier* de projeto, que se tornou prioritário. O *dossier* ajudou a estruturar intenções e facilitou a comunicação com parceiros e financiadores, sendo crucial para as reuniões com a CPBC.

Após revermos o documento e analisarmos o progresso, decidimos não prosseguir com a parceria formal com a CPBC. Explorámos outras formas de apoio, como o mecenato e cedências em espécie, mas concluímos que o mecenato não seria viável no contexto português. Optámos, assim, por apoios mais práticos, garantindo a viabilidade do projeto sem uma parceria formal.

Aproveitei as aulas práticas do mestrado para iniciar algumas explorações com alguns colegas. O objetivo foi entender como transmitir as minhas intenções artísticas e como comunicar o meu movimento e estilo a outros intérpretes, além de explorar o desenvolvimento do meu processo criativo. Também comecei a investigar a componente musical e, o mais importante, recolhi propostas e reflexões de quem participou ou assistiu ao processo.

Durante esse período, decidimos rever o modelo do projeto, financiamento e o *dossier* da peça. Para isso, consultámos a São Castro e o António M. Cabrita, profissionais experientes, para discutir essas questões e obter novas perspetivas.

Após simplificar o projeto e redefinir a produção, considerámos novas possibilidades criativas, como criar solos um para o outro ou para nós próprios, ou ainda desenvolver uma peça em conjunto. Pouco tempo depois, decidimos que criar uma peça em conjunto para uma noite, era a opção mais interessante do ponto de vista artístico e mais viável. Planeámos o que queríamos comunicar e como integrar os nossos conceitos individuais, aos quais estávamos fortemente ligados, no novo formato de cocriação. Com os objetivos definidos, reestruturámos o projeto, priorizando financeiramente as necessidades técnicas, como desenho de luz, cenário e figurinos.

A mudança mais significativa foi a transição de dois espetáculos para uma única peça. Grande parte da pesquisa já estava feita, por isso adaptámos o que havíamos desenvolvido individualmente para o novo formato de cocriação.

Com foco em apoios em espécie, começámos a explorar potenciais parceiros, avaliando as condições oferecidas e a viabilidade de colaboração. Decidimos manter a relação com a CPBC centrada na residência artística e manifestámos interesse em colaborar com Nélia Pinheiro, diretora da Companhia de Dança Contemporânea de Évora (CDCE), onde realizaríamos a primeira residência. Fomos então, estabelecendo os contactos necessários para calendarizar as disponibilidades e criar uma agenda conjunta. Durante este período, preparámos o formulário de submissão para o segundo ano de mestrado, mantendo o projeto em constante evolução. Em colaboração, refinámos os objetivos e integramos os nossos conceitos para a cocriação. O tema principal, escolhido por consenso, foi *Atopos*, de Roland Barthes³, que orientou o desenvolvimento do projeto.

No âmbito da minha pesquisa central, o conceito de paisagens emergiu como uma estrutura que sustentaria o tema central da peça *Atopos*, novo título escolhido para a peça,

³ Roland Barthes (1915-1980) foi um filósofo, crítico literário e semiólogo francês. É conhecido pelos seus estudos sobre a linguagem, os signos e os sistemas de significação na cultura. As suas obras abordam temas como a literatura, a fotografia, o cinema e a moda, tendo contribuído para o desenvolvimento da teoria estruturalista e pós-estruturalista.

fornecendo o enquadramento sobre o qual a estética da peça se moldaria. Nesse processo, o corpo desempenha um papel fundamental, funcionando como base para a exploração dessas paisagens e como meio de percepção dos estímulos diários e dos acasos significativos. Assim, o corpo torna-se o foco principal da narrativa da peça, enquanto os outros elementos estéticos e dramatúrgicos são mobilizados para complementar e enriquecer essa base.

Enquanto isso, a Beatriz dedicava-se à exploração do conceito Sinistro, de Eugenio Trías, enquanto eu investigava o *chiaroscuro*, uma técnica de pintura que se revelou bastante ligada ao sinistro. O *chiaroscuro*, como o próprio nome italiano sugere (claro e escuro), é uma técnica que se define pelo contraste entre luz e sombra na representação de um objeto. Essa técnica permite definir os objetos sem recorrer a linhas de contorno, mas através do contraste entre as tonalidades do objeto e do fundo. Na minha visão, essa abordagem poderia influenciar a exploração da luz na peça.

O conceito de Sinistro, segundo o filósofo espanhol Eugenio Trías⁴, é apresentado como uma condição estética inerente à obra de arte, impondo um limite ao que é revelado. Trías descreve o sinistro como algo que "debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado" (Trías, 2006, p.26), sugerindo que o poder da obra artística reside na sua capacidade de sugestão, mistério e fascínio. Contudo, este conceito encerra um paradoxo, pois o sinistro é, segundo Trías, uma "revelación de aquello que debe permanecer oculto" (Trías, 2006, p.26). Para nós, o sinistro foi mais explorado como uma ambiência artística a desenvolver, em vez de um recurso técnico específico.

Outro conceito relevante foi o *Ma*, um termo japonês que a Beatriz estava a pesquisar e que reflete de forma exemplar a conexão entre o corpo e o espírito, característica das culturas orientais. *Ma* (間) refere-se ao intervalo ou espaço entre elementos, sublinhando que a relação entre os elementos e o tempo que separa as ações são tão importantes quanto os próprios elementos. *Ma* simboliza o espaço de possibilidades e a coexistência de múltiplas realidades, destacando a importância dos intervalos na criação de harmonia. No contexto do movimento, para mim, *Ma* trouxe à tona a importância da pausa, um elemento que já vinha sentindo a necessidade de explorar.

Além dos conceitos mencionados, havia duas intenções de pesquisas periféricas que pretendíamos explorar para perceber o seu potencial dramatúrgico e coreográfico, embora sem garantias de que seriam mantidas ao longo do processo. A primeira estava relacionada com o teatro do absurdo, conforme descrito por Gomes (2009).

⁴ Eugenio Trías (1942-2013) foi um filósofo espanhol, conhecido pelas suas contribuições no campo da estética e da filosofia da arte. Desenvolveu um conceito chave para entender a experiência humana, situando-se entre o ser e o não-ser, o racional e o irracional. Trías escreveu sobre o cinema, a música e a literatura.

Teatro pautado por uma visão irracional, e disparatada da realidade. [...] Trata-se de um Teatro que compreende uma vertente nihilista, ou seja, uma negação e recusa da política, da história, da religião e da sociedade como princípios unificadores. [...] É um teatro que tenta também refletir o caos universal, o labirinto existencial que cerca o Homem, a desintegração da linguagem como descodificador do mundo e como meio de expressar verdades. O caos e condição existencial são muitas vezes expressos por uma ausência de espaço e tempo determinados e lineares.

(Gomes, 2009, Teatro do Absurdo)

Acreditávamos que a vertente satírica do teatro do absurdo tinha um grande potencial para moldar uma realidade crua na peça, abrindo caminho para a poesia grotesca e o terror tragicómico, que poderiam intensificar as paisagens que queríamos criar.

A segunda abordagem dizia respeito a um método coreográfico que explorava o acaso nas experimentações, visando criar momentos desconexos. Ostrower⁵ (1995, p.2-3) define o acaso como o próprio tecido da vida, em que somos constantemente atingidos por inúmeros estímulos, sendo impossível captar a sua totalidade. A percepção seletiva que emerge desse processo manifesta-se através da simples observação do evento. Para nós, isso refletia a natureza de uma conversa, como se estivéssemos a criar um diálogo através do movimento, uma troca contínua de perguntas e respostas.

Simultaneamente, interessava-me abordar questões relacionadas com os padrões de género, um tema amplamente discutido a nível mundial em diversas esferas. Queria explorar o papel social de género e questionar os estereótipos que a sociedade impõe sobre os papéis dos homens e das mulheres, que muitas vezes não são desafiados. Lima (2012, p.166) argumenta que o conceito de identidade de género é contraditório:

"Ora, o conceito remete ao que é idêntico, como a própria raiz da palavra sugere: diz-se dos seres ou objetos semelhantes entre si e distintos do resto. Assim, a construção da identidade passa pelo processo de identificação/semelhança em relação ao outro. Mas, ao mesmo tempo, a noção de identidade remete a características de algo único e, portanto, que se distingue e se diferencia dos outros"

(Lima, 2012, p.166).

⁵ Fayga Ostrower (1920-2001) foi uma artista e teórica da arte brasileira, de origem polaca, conhecida pelas suas contribuições na gravura e no design, assim como pelos seus escritos sobre o processo criativo. Ostrower defendeu a arte como um meio de autoconhecimento e crescimento pessoal, destacando a importância do processo criativo sobre o produto final.

Segundo Lipiansky (citado em Lima, 2012, p.167), psicólogo e psicanalista francês, há uma batalha inconsciente entre a formação pessoal e a social, levando o indivíduo a julgar-se à luz dos valores culturais e, simultaneamente, a ser julgado pelos outros com base nesses mesmos valores.

No contexto da nossa criação, sendo um de nós homem e a outra mulher, cada um de nós tem imediatamente um género associado. Segundo autores como Gomáriz (1992), Scott (1990), Lipiansky (1992) e Duveen (1995), citados em Lima (2011, p.168), o termo "sexo" refere-se ao aspeto anatómico e fisiológico da espécie humana, enquanto "género" é o significado que cada sociedade atribui ao sexo. O género é entendido como uma construção social que define os papéis apropriados para os homens e as mulheres, sendo uma categoria imposta sobre o corpo sexuado. Este processo de construção de identidade começa ainda na imaginação dos pais, quando escolhem o nome do bebé, o que já estabelece uma identidade sexual e simbólica.

Além disso, Lima (2011, p.168) reflete sobre a influência da religião judaico-cristã, que moldou a sociedade, atribuindo ao homem o papel de "forte, viril, a quem cabe o espaço da produção e do domínio público", enquanto à mulher se associa o papel de "frágil, doce, a quem cabe o espaço da reprodução e da esfera privada" (Lima, 2011, p.168). O meu interesse neste tema está em questionar essas visões e os padrões impostos pela sociedade patriarcal, investigando os estigmas e cicatrizes que esses padrões deixam no corpo e no entendimento que temos do que é certo e errado, enquanto refletimos sobre o nosso papel na sociedade e as expectativas que carregamos.

Fizemos uma pausa para amadurecer esses temas. Mesmo sem um trabalho ativo no projeto, uma seletividade interior se manifesta na perceção de eventos, como afirma Ostrower (1995), onde damos atenção apenas ao que nos parece relevante ou de interesse no momento. Embora o projeto e a documentação estivessem em pausa, ele continuava a ocupar uma parte significativa da minha atenção, levando-me a trabalhar de forma inconsciente e a identificar acasos que se revelavam importantes para o desenvolvimento do projeto.

Quando retomámos a atividade, foi necessário apresentar um plano e cronograma de trabalho. Apesar de não ser definitivo e ainda não estar confirmado, decidimos dividir o projeto em fases: começando com uma reflexão individual sobre os temas centrais, seguida por uma fase de estúdio conjunto, focada na experimentação coreográfica. Após um intervalo para reflexão, a segunda residência, centrada na narrativa e dramaturgia. Reservado um período para figurinos e cenografia, culminando com os ensaios finais antes da estreia, juntamente com os complementos artísticos para possíveis digressões.

Surpreendentemente, surgiu uma oportunidade de realizar uma primeira residência no CAM. Com as necessidades antecipadas, chegou o momento de definir como abordar esse primeiro contacto com a prática física no estúdio, reunindo as informações e imagens inspiradoras que tínhamos encontrado para o *dossier* de *Atopos*.

2ª Fase: O processo Criativo e Produção

A Criação

My current definition of choreography is this: 'Choreography is about making a choice, including the choice to make no choice.'

Or perhaps choreography is this: 'Arranging objects in the right order that makes the whole greater than the sum of the parts.'

Or this: 'The meaning or logic that arrives when you put things next to each other that accumulates into something which makes'

(Burrows, 2010, p.40)

Começo este subcapítulo com um acaso significativo, que inspirou uma das cenas da peça. Durante o trajeto habitual de autocarro, enquanto ouvia o álbum do filme *Perfume: The Story of a Murderer*, sem perceber de imediato a conexão direta do filme com o tema da peça, *Atopos*, observei as pessoas na rua. Fui surpreendido por uma forte emoção quando a música *Meeting Laura* começou a tocar. A sensação de borboletas no estômago e as lágrimas que escorriam surgiram de forma inesperada, como descrito por Ostrower (1995, p.3): "quando notamos um acaso significativo – e pode ser um evento em si insignificante – ele é 'reconhecido' de imediato". Embora aquela situação parecesse igual a tantas outras, a minha intuição indicou-me que aquele momento era especial; "este ato de reconhecimento dá-se de um modo direto e com uma certeza absoluta, sem hesitação, e sem etapas intermediárias de reflexão ou dedução intelectual" (Ostrower, 1995, p.3-4). Sem hesitar, soube que aquela experiência precisava ser explorada na peça.

Naquele momento, senti-me pequeno ao observar as pessoas, cada uma com a sua própria vida e situações desconhecidas para mim. De onde vinham? Para onde iam? O que estariam a pensar ou a sentir? De repente, percebi que assumia o papel de um *voyeur* na vida de desconhecidos, alguém que continuaria a ser um completo estranho para eles.

Processo de estruturação e metodologia inicial

Após partilharmos as nossas intenções metodológicas para esta primeira experiência, realizámos uma reunião, que considero uma das mais importantes para a realização da primeira residência. Nessa reunião, discutimos não só as necessidades de produção, nomeadamente a criação de um *dossier* da peça, mas também as nossas intenções artísticas exploratórias. Das propostas discutidas, destacam-se:

- A improvisação como método central de trabalho e exploração. Pretendíamos estruturar explorações de movimento e possíveis contactos, deixando-nos guiar pelos acasos como forma de fomentar a criatividade ao longo da residência.

- As várias possibilidades de criação, considerando a criação de solos, de um para o outro, solos para nós mesmos, ou criações de um para dois ou até dos dois para os dois.

- A abordagem do tema como preocupação inicial, sendo *Atopos* a colocação do ser amado num pedestal. Questionámos se isso seria razoável e quais seriam as implicações desse ato. Estaríamos a retirar o potencial do ser amado de ser quem realmente é, face à imagem que criámos dele? E sentiria o ser amado a necessidade de corresponder a essa mesma imagem criada?

- Durante a reunião, partilhei a experiência do acaso significativo como ponto de partida para a criação de um solo. Explorámos a temática do *voyeurismo*, percebendo a conexão direta entre o filme *Perfume* e o tema *Atopos*. No filme, a obsessão do protagonista reflete a idolatração da figura feminina e a exacerbação de um dos seus aspetos, limitando o potencial do todo. Tal como no conceito de *Atopos*, há um narcisismo e um desejo de poder e controlo sobre o outro, face à imagem criada dele, revelando uma incompletude tanto no ser amado quanto no ser que ama:

- A busca obsessiva pela perfeição pode levar à autodestruição.
- A fragilidade e a efemeridade da beleza e do desejo humano.
- A dicotomia entre a aparência externa e a essência interna das pessoas.
- A impossibilidade de encontrar satisfação completa nas nossas realizações pessoais.

- A Beatriz propôs também um solo inspirado na imagética que ela tinha da peça. Este solo focava-se na reanimação e na ideia de gozo e sabor de um corpo inerte que

aprende a respirar novamente, explorando a recuperação de um movimento de queda à beira de um precipício.

- Durante a reunião, surgiu a palavra *decadência*⁶, com um teor artístico em consonância com o Teatro do Absurdo⁷, representando para nós a ideia de pensamentos intrusivos e a sua realização. Daqui nasceu a ideia de extrapolar certas ações e pensamentos quotidianos, imaginando-os como frescos que capturam um estado de decomposição e decadência, tanto numa Capela Sistina como numa composição cinematográfica *non-sense*.

- Ficou clara a importância da conversa como motor criativo, sendo um meio espontâneo e verdadeiro para evocar o lado mais íntimo e cru de cada um de nós. A conversa torna-se, assim, um objeto coreográfico que reflete a realidade, sem os filtros de uma virtualidade poderosa e, ao mesmo tempo, devastadora.

- Por fim, discutimos o corpo como principal ferramenta concetual, defendendo um corpo expressivo, disponível e desapegado de julgamentos e inibições. Através do corpo, procurámos tornar visíveis as nossas questões e inquietações sobre o papel do corpo na sociedade, desafiando padrões e contestando os papéis tradicionais do corpo masculino e feminino numa imagem contemporânea.

1º Bloco (Residência de incubação e experimentação)

A primeira residência artística, aconteceu no CAM. Foi uma fase crucial para nos conhecermos enquanto coreógrafos e cocriadores, funcionando como um teste inicial para equilibrar as nossas intenções criativas e encontrar sinergias em estúdio.

Decidimos, no início, explorar os solos, começando pela minha proposta para a Beatriz, que girava em torno da ideia de ser observada e da noção de *voyeurismo*. Sob um foco de luz, enquanto eu permanecia nas sombras, a Beatriz tornava-se o centro de uma reflexão sobre a objetificação do corpo feminino e o papel social imposto às mulheres, ensinadas a agradar constantemente. Essa exploração física envolvia uma tensão entre pausas e gestos repetitivos, com uma estética distorcida, onde o movimento não seguia uma lógica racional, mas antes uma expressão emocional intensa e visceral.

⁶ Decadência, no sentido estético, refere-se a um movimento artístico e literário que valoriza o exagero, a artificialidade e o refinamento extremo. Caracteriza-se pela busca do prazer estético no que é excessivo, exuberante ou deteriorado, refletindo uma visão de mundo pessimista ou cínica. Podendo ser vista como uma reação contra as normas convencionais, celebrando a excentricidade e a decadência moral ou cultural como formas de expressão estética.

⁷ O Teatro do Absurdo é um movimento teatral que surgiu no século XX, caracterizado por peças que exploram a condição humana de forma ilógica, irracional e muitas vezes cômica. As obras deste movimento destacam a futilidade da existência, a alienação do indivíduo e a ausência de sentido na vida, utilizando diálogos repetitivos, situações absurdas e a falta de uma narrativa convencional.

Ao longo do processo, fui anotando ideias e questões que surgiam. Pedi a Beatriz que explorasse a estranheza, o grotesco e o feminino, fragmentando o corpo de maneira geométrica e repetitiva, pedi-lhe que a fragmentação do corpo, a mudança rítmica e o uso dos braços como elementos racionais, controlados e precisos, contrastassem com a expressão emocional e contínua, expondo uma dualidade entre controlo e abandono. A ação física deveria esgotar-se, ou pela cristalização ou repetindo-se continuamente, para que o foco se voltasse para o questionamento da imagem criada, a intenção era levar o movimento ao limite e observar o que restava, concentrando-se nas dinâmicas e formas de resolução estética.

A presença da Beatriz deveria transmitir densidade e energia constantes, e, senti a necessidade de pedir para incorporar movimentos mais lentos e locomoções sequenciais que utilizassem mais o corpo, especialmente a acentuação das costas, os olhares e as meias pontas. As repetições eram essenciais para explorar o peso físico e emocional, e permitir que o solo funcionasse como uma exploração do corpo feminino em todas as suas dimensões, onde as emoções autênticas se entrelaçam com uma presença física que exacerbasse, de forma contínua, a identidade e o papel da mulher na sociedade, gerando até algum desconforto.

(Anexo A – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da morte)

No seguimento e com a mesma estrutura de improvisação e experimentação como meio de perceção concetual da proposta, abordámos o solo da Beatriz para mim, que ela chamou de solo da reanimação. A proposta central era a sensação de reanimação, começando com um movimento literal, onde a mão sobe e, ao cair, bate no peito, a transição seguia com movimentos de *inflating and collapsing*, seguidos por uma respiração profunda e um andar cadenciado, explorando o prazer de voltar a respirar. Durante a improvisação, foi-me pedido para trabalhar a tensão entre pausas, rigidez, desequilíbrio, serenidade e constância, ao longo de várias fases, incorporando momentos de trabalho de chão com picos de energia e descontrolo.

O movimento deveria inspirar-se na reanimação e respiração, questionando, ainda assim, o tipo de reanimação representada. O corpo começa inerte e o movimento é uma reação à respiração, crescendo em direção à recuperação do prazer físico, este processo deveria gerar uma resposta física, onde a cena de reanimação poderia resultar num jorro de ar — ou em vários — como se o corpo estivesse possuído por esse ar.

A narrativa sugeria emergir de um momento sinistro, como uma festa ou uma morte, e terminar com a sensação de uma ressaca ou overdose de oxigénio, refletindo o que eu realmente sentia ao explorar esta proposta. A Beatriz pediu-me ainda que explorasse o prazer

sensorial, como o sabor das mãos, o prazer de bater no peito e quedas que gerassem novos movimentos fora do eixo.

(Anexo B – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da reanimação)

As improvisações concluíram que ambos os solos abordavam a dualidade entre vida e morte, com a ressurreição e a necessidade de voltar a respirar como temas centrais. A solidão implícita na morte e na ressurreição levantava questões sobre o motivo pelo qual o corpo se reanima, dramaturgicamente.

Como referido anteriormente, outro conceito relevante à criação, além de *Atopos*, foi a questão de padrões género. Que segundo Lima (2011), o género é uma construção social que define papéis para homens e mulheres. Influenciada pela tradição judaico-cristã, a nossa sociedade atribui ao homem o papel de forte e público, enquanto a mulher é vista como frágil e restrita ao espaço privado.

Embora não nos quiséssemos focar excessivamente neste tema, ele se tornou transversal à peça, pois *Atopos* idealiza a imagem do ser amado e reflete os papéis impostos. Decidimos, assim, explorar isso através de um exercício de improvisação em espelho, procurando uma 'estaca zero' de géneros e abordando o lado perverso de *Atopos*.

Assim, exploramos as ações que fazemos em segredo, como: Fumar, com a sensação de satisfação não aprovada pela sociedade, apesar de comum, tal como o consumo de drogas; Sair à noite com amigos, às escondidas; O êxtase do sexo, ainda um tema sensível e de privacidade extrema; Imaginar maneiras de morrer, como seria o alívio de deixar de sentir, e também ficar sozinho no planeta Terra; Chorar em segredo, escondendo a fragilidade da vulnerabilidade do choro; Conter em público a emoção verdadeira ao ouvir uma música que nos toca profundamente; Desejar observar pessoas nas ruas, escondido, acompanhando por instantes a vida daquela pessoa.

Essas ações, muitas vezes escondidas da sociedade, refletiam a necessidade de proteger nossa imagem e privacidade.

(Anexo C – Link de acesso a excerto da improvisação individual do que fazemos às escondidas)

Após a exploração individual, as experiências foram transformadas em códigos de movimento. Na dança contemporânea, os códigos de movimento referem-se a um conjunto estruturado que qualidades e nomenclaturas que definem gestos, posturas, e dinâmicas corporais e são desenvolvidos e estabelecidos ao longo do processo criativo para organizar e transmitir mensagens coreográficas de forma coerente. Dado que a dança contemporânea não segue uma técnica específica base sistematizada, estes códigos emergem como uma

linguagem ou estilo próprio, formado pela exploração individual do coreógrafo ou coletivo dos intérpretes. São sistemas, de transdução, personalizados de movimento, que permitem a tradução das intenções, emoções, e narrativas dos coreógrafos e bailarinos numa forma compreensível para o público e para os próprios criadores. Esses códigos tornam-se, assim, ferramentas essenciais para a articulação da qualidade e do estilo dos movimentos dentro de uma obra ou desenvolvimento de uma técnica de dança, possibilitando uma comunicação clara e consistente dentro da pluralidade de interpretações que caracteriza a dança contemporânea.

Entre os códigos identificados estão: Criticar partes do corpo; Trocar de roupa; Roer as unhas; Ataques de pânico (respiração); Ver *reality shows*; Afastar-se; Desejar beijar as pessoas erradas; Esconder o entusiasmo; Dança sensual; Fumar; Chorar; *Scrolling* no telemóvel; Massagem facial.

No entanto, a meio da residência, percebemos que não estávamos a tirar o melhor proveito das nossas capacidades e que nos estávamos a sentir bastante dispersos. Apesar da improvisação ter sido a metodologia escolhida para estruturar o desenvolvimento do trabalho, a verdade é que ambos sentimos uma certa confusão quanto ao foco a seguir. Das três propostas de improvisação que realizámos, emergiram inúmeros códigos que mereciam a nossa atenção e desenvolvimento, não só nos solos, mas principalmente na improvisação conjunta. Surgiram elementos como o abraço, um momento de cabeças ligadas/conectadas, a manipulação através da pele e a fisicalidade da frustração. Houve também a ideia de um vestido dourado, que poderia servir de mote para iniciar um momento, e a vontade de explorar o tema de uma festa ou uma saída à noite. Houve momentos caricatos que apetecia descontextualizar, a ideia de uma silhueta associada a uma escultura de mármore cristalizada prestes a cair do pedestal — havia, de facto, muito material e códigos, com potencial de se tornarem cenas com uma identidade própria, que queríamos explorar após as improvisações, mas não sabíamos ao certo como direcioná-las.

Sentindo a necessidade de discutir e reformular a nossa abordagem, decidimos dedicar o restante tempo da residência a estruturar a pesquisa, definir a ordem de importância dos temas e também a esboçar uma possível sequência da peça, considerando o que já tínhamos explorado e as nossas intenções futuras.

Durante este período de estruturação e reformulação, enquanto discutíamos os momentos surgidos das improvisações, fomos também delineando a dramaturgia da peça e identificando os temas mais importantes, conforme discutido na reunião que antecedeu a residência, para não perdermos o foco da essência da peça. Durante estas discussões, surgiram novas ideias relacionadas com a dramaturgia, como a necessidade de errar e a sua

importância no desenvolvimento de uma ideia. Sem o erro, não conseguimos avançar e melhorar a nossa abordagem. Assim, tornou-se inegociável introduzir a possibilidade de falhar tecnicamente.

Outro conceito que emergiu foi a criação de frescos, inspirados em vídeos curtos que, através de acasos, encontramos nas redes sociais, onde por exemplo, pessoas bebem um copo de vinho de forma exagerada, derramando-o sobre si mesmas. Estes frescos trariam um elemento grotesco e tragicómico, remanescente do teatro do absurdo, além da imprevisibilidade que Burrows (2010, p.107) defende no seu livro. Estes momentos interromperiam a narrativa, como flashbacks cinematográficos, paralelos à história dançada.

Baseados na improvisação que discutimos e queremos aplicar ao longo do processo criativo, surgiu também a ideia de criar bolhas entre momentos, espaços que poderíamos usar para improvisar uma cena, surpreender o outro ou incorporar as nossas vontades e acasos que fossem surgindo. Esta ideia reforça o conceito de conversa, e da sua espontaneidade, que pretendemos transmitir ao longo da peça, culminando na criação de um dueto que represente, de forma concreta, uma conversa traduzida em movimentos, refletindo a necessidade de resolver ou compreender um problema.

Assim, surgiu um documento que reflete a estrutura inicial e embrionária do desenvolvimento da peça coreográfica *Atopos*. Este documento integra tanto a organização das ideias e intenções de criação, como também materializa aquilo que sentimos que ainda faltava explorar, mas para o qual não tivemos tempo nesta residência. Além disso, ele inclui reflexões sobre os temas conceituais da peça e a sua relação, destacando uma série de questões que sentimos que precisarão de nossa atenção nas residências futuras.

Este documento só foi possível redigir com clareza, graças aos muitos meses de reuniões que eu e a Beatriz tivemos antes de irmos para o estúdio, quando percebemos que havia uma quantidade excessiva de informações para trabalhar e que seria imprudente deixá-las ao acaso durante a exploração.

Começando pelo índice da peça, ou neste caso, a primeira possível sequência, segue o resumo desse documento:

Sequência

1. Prelúdio da Peça
2. Solo da Morte + *Voyeur*
3. Bolha/Momento em Falta
4. Sair à Noite com Gender Role

5. Solo da Reanimação
6. Falha Técnica
7. Bolha/Momento em Falta
8. Dueto Espelho
9. Dueto Manipulação
10. Conversa com Gestos
11. Momento Chão/Frustração
12. Estalada
13. Poslúdio

Na conceção de um 'prelúdio' para a peça, a ideia central é a introdução de um elemento que simbolizasse a morte iminente na narrativa, o abismo. A proposta inicial envolvia a queda de um objeto do teto, possivelmente uma peça de vestuário associada à morte que ocorreria posteriormente. Esta escolha visa antecipar o tema central da peça e levantar questões sobre o tema *Atopos* e sua relação com a morte, ponderando se o prelúdio deveria incluir corpos ou iniciar sem eles, e se a sua abordagem deveria ser mais *flashy* ou subtil.

O desenvolvimento do solo da Beatriz, chamado 'solo da morte', foi explorado em ligação com o conceito de *voyeurismo*. Neste momento da peça, a personagem veste um vestido que cai do teto, antecipando o seu destino trágico. Inspirado por referências de terror, o solo representa o conceito de *Atopos*, colocando a personagem num pedestal. As temáticas incluem o prazer feminino de agradar aos outros, a dor desse esforço e a dualidade entre *voyeurismo* e realidade. A personagem tenta corresponder à imagem imposta, encontrando prazer na dor, levando a uma autodestruição metafórica.

Com base na frase de Roland Barthes, "Fizeram-me na imagem que criaram para mim", o solo é uma jornada física e emocional sobre a busca por agradar e corresponder às expectativas sociais. A dualidade entre prazer e dor é acentuada pela sensação de ser observada. O solo encerra com uma referência ao toque, simbolizando o reconhecimento final da realidade do corpo após essa luta interna.

Neste segmento, a cena de uma 'saída à noite' é inspirada pela estrutura de filmes de terror, onde a morte precede o desenvolvimento da história. O foco principal é a exploração dos papéis de género durante o *flirt*, expondo, a certa altura, a vulnerabilidade masculina e atribuindo um empoderamento feminino. Ambientada numa discoteca com música *techno*, a

cena alterna entre movimentos rápidos e *slow-motion*, revelando a tensão entre exibição e ocultamento nos comportamentos de gênero.

A tensão reside na ideia de que o amor pode sufocar o objeto amado, criando uma mistura de brutalidade e ternura. Também se discutiu a fusão entre teatralidade e dança, destacando a importância da clareza expressiva nos momentos de encontro.

O 'solo da reanimação', proposto pela Beatriz, explora a transição entre a reanimação física e emocional, começando com um corpo inerte que gradualmente reage à respiração. O movimento passa de *inflating and collapsing* para uma respiração profunda, explorando diferentes ritmos e sua relação com o movimento. Questiona-se se o solo deveria começar após uma festa, simbolizando uma reanimação após a morte, ou incorporar elementos contrastantes como *strobe* ou gestos de dor. A ideia é que o movimento cresça em direção ao prazer corporal, com quedas gerando movimento, refletindo sobre quem morreu e quem está a ser reanimado.

A 'falha técnica' surge como uma forma de explorar e romper a idealização, tanto no tema de *Atopos* como nas expectativas do público. *Atopos* aborda a destruição da imagem ideal que criamos do outro, destacando a beleza das falhas, ao contrário da tendência social de classificar e controlar. *Atopos*, apesar de um conceito antigo, aparece-nos para contrabalançar essa necessidade suspeita que a sociedade tem, "que não «se encontra» senão quando pode classificar os Erros" (Barthes, 2023, p.48), no entanto é um conceito com traços controladores, e quando se trata do outro, ele não está no nosso controle, e qualquer atopia em relação a ele, retira-lhe o poder e a beleza das falhas que tem. A falha também desafia o público, que idealiza um espetáculo perfeito, sem espaço para erros ou imperfeições. Esta interrupção joga com as expectativas, distinguindo dois estados físicos: sensação e teatralidade. Foram sugeridas transições com voz, falhas abruptas, e mudanças no cenário, como para um bar, refletindo a intenção de explorar a falha técnica como necessidade.

O 'dueto do espelho' simboliza o confronto com a própria imagem e as associações que carregamos, destacando a intimidade e o lado oculto de cada um. O movimento é inspirado pela fisicalidade e o conceito das paisagens, buscando uma estilização sincera e visceral, onde a emoção é real, apesar do corpo performático. Influenciado pela expressividade poética de Pina Bausch, o dueto cria uma linguagem própria, extrapolando a realidade por meio do detalhe e do uso do espaço. A ideia de quebrar o espelho reflete o *voyeurismo*, identidade de gênero e sexualidade, diferenciando os dois corpos e explorando individualidades.

A exploração do movimento começa com ações íntimas, como estar sozinho num quarto, e desenvolve-se numa sequência estruturada: ambos entram de salto alto, descalçam-

se, experimentam poses noturnas, e alternam entre momentos de emoção e autoavaliação no espelho. A sequência culmina numa ‘explosão’ simbólica, que pode ser uma festa ou uma metáfora sexual. A cena inclui uma reflexão sobre expressões corporais, gestos subtis, e a tensão entre a presença do outro e o autocontrole.

A discussão também envolve a utilização de contrastes e irregularidades, inspirados por coreógrafos como Pina Bausch, Hofesh Shechter e Wim Vandekeybus, abordando a visceralidade, repetição e exagero. Questões sobre vulnerabilidade, repressão de sentimentos e desejos, além de inseguranças emocionais e físicas, são centrais ao seu desenvolvimento. A tensão interna, simbolizada por pequenas ações como cobrir os ouvidos, representa o desconforto com a exposição e a necessidade de manter o fascínio e a paixão intactos. A exploração visa aprofundar a expressividade e extrair o sinistro de momentos específicos, mantendo um equilíbrio entre literalidade e abstração, e pondera-se como intensificar o impacto emocional através de símbolos coreográficos e metáforas visuais, como a silhueta ou um beijo final.

O ‘dueto manipulação’ explora a dinâmica de controle e objetificação no amor, onde tento moldar a Beatriz à minha imagem ideal. A resposta dela é ambígua, podendo colaborar ou resistir. A cena busca refletir a tensão entre moldar e ser moldado, inspirada por improvisações anteriores. Consideramos se esta cena deve seguir a do espelho, ponderando se ficaria demasiado densa.

Na cena seguinte, ‘conversa com gestos’, exploramos a comunicação através de gestos e como eles podem complementar ou substituir a fala. A intenção é investigar como gestos podem expressar frustração e outras emoções, criando um dicionário de gestos próprio para enriquecer a narrativa. A ideia de sobreposição de falas e gestos exagerados também foi levantada, sugerindo uma dinâmica de comunicação caótica que representa emoções intensas, como a frustração. Exploramos a dualidade entre gestos ternurentos e violentos, refletindo as complexidades da relação entre os personagens.

A seguir, uma ‘cena de agressão’ física é discutida, culminando numa estalada que pode resultar em choro ou ser deixada em suspensão, para manter o impacto emocional. Questionamos o uso de elementos mais plásticos e abstratos, como o espelho, em momentos de intensa emoção, e como o tema do ‘escondido’ pode influenciar a cena e o seu desenvolvimento.

Por fim, o ‘poslúdio’ é idealizado como uma combinação de leveza, tristeza e prazer, estruturado em *loop*, com o início da peça, para sugerir continuidade e uma peça inacabada. Propomos explorar o desejo e a sensualidade na arte, com uma cena de um homem magoado,

abordando a fragilidade masculina e a conexão emocional, reforçando a busca por uma erótica da arte como forma de expressão estética e emocional.

O processo criativo, embora já bem estruturado, identificou algumas 'ideias por utilizar' e 'momentos em falta', como a depravação, liberdade e, principalmente, a morte. A morte surge como um elemento essencial, visto como a dualidade da vida, trazendo profundidade e contraste à narrativa, conectando-se com o sinistro e o amor. Discutimos como o fascínio pela morte pode intensificar essa dualidade, sendo importante explorar a relação entre a morte e o vazio.

O conceito de *Ma* foi descrito como uma pausa necessária que abre espaço para novas perspectivas e possibilita habitar simultaneamente várias realidades. No contexto artístico, *Ma* é visto como uma forma de contemplar o tempo e o espaço, criando uma conexão mais profunda com o ambiente e as paisagens da peça. Elementos como neblina, luz e fumo podem ser usados para representar essa dualidade e criar texturas que expressem o misticismo e a conexão com o primordial.

Além disso, discutimos a ideia dos 'frescos', momentos cinematográficos que revisitam temas como a objetificação dos corpos na arte, abordando tanto a beleza quanto a dureza dessas representações. Ficou em aberto se os frescos seriam organizados como uma narrativa paralela ou integrados diretamente na obra, podendo variar em ritmo e forma. Surgiram ideias, como quebrar algo em palco ou gestos delicados, como um abraço, para refletir a intimidade e a adaptação entre os corpos.

Esta residência foi crucial para o desenvolvimento do projeto, permitindo-nos dedicar tempo à exploração teórica da iluminação, focando no conceito de paisagens e *Atopos*. Discutimos o uso de cores simbólicas, como o vermelho do cabelo da Laura em *O Perfume*, associado ao sangue e à antecipação de morte no solo da Beatriz. Também exploramos técnicas de iluminação, como a contraluz para destacar silhuetas e luzes frontais baixas para criar uma sensação de exposição. Além disso, experimentámos músicas durante as improvisações, culminando numa playlist conjunta que complementava a energia e ambiência necessárias para o estúdio e para a peça.

No que diz respeito às 'ferramentas de criação', nas próximas residências pretendemos utilizá-las para aprofundar a nossa prática artística e desenvolver novas abordagens para a coreografia e dramaturgia. Vamos focar-nos na alteração e exploração de movimento, o que envolve improvisações estruturadas e a possível transformação dessas improvisações em frases coreográficas. Além disso, pretendemos integrar frases de movimento pessoais, ajustando elementos como deslocamentos, níveis, velocidades, dinâmicas, intenções e imagens.

Planeamos trabalhar com uma sequência de movimentos e, em seguida, transformá-la utilizando diferentes intenções e dinâmicas. Queremos também criar partituras separadas para ações, imagens e movimentos, o que nos permitirá uma abordagem mais estruturada e detalhada na criação de material coreográfico. A exploração do gesto será outra ferramenta fundamental, juntamente com a criação de um vocabulário ou dicionário de movimentos. Pretendemos contar uma história através da fala e dos gestos, desconstruindo e ampliando o som, o espaço e as sensações envolvidas, com o objetivo de manter coerência no desenvolvimento da peça.

Em relação às transformações de momentos específicos, exploraremos como os movimentos podem variar em velocidade, escala e intensidade. Faremos transições entre rápidos e lentos, grandes e pequenos, agressivos e gentis, assim como mudanças entre um fluxo contínuo e movimentos súbitos, entre o vago e o direto, e entre leve e pesado. Para cenas concretas, vamos experimentar torções e movimentos rotacionais no solo da Beatriz, padrões no chão e a oposição entre som e movimento no solo do Miguel, explorando quedas e deslocamentos para gerar novos movimentos.

Em relação às 'imagens', queremos que aquelas que utilizamos sejam o foco central e impulsor da narrativa, começando com uma sensação forte e descobrindo para onde ela pode nos levar. A ideia é criar imagens impactantes que direcionem a interpretação e a expressão.

Em relação à 'dramaturgia', planeamos estabelecer uma base sólida para retirar momentos das improvisações, mantendo clareza e foco. Embora o foco principal seja a Beatriz e o Miguel, personagens poderão ser desenvolvidas conforme necessário, dentro do contexto pessoal e experiências empíricas. A abordagem visa criar uma obra autêntica, explorando profundamente questões estéticas e emocionais.

Este documento reflete em resumo o que foi feito, pensado e questionado nesta primeira residência, que se baseia em referências ricas e temáticas profundas, que foram discutidas ao longo de muitos meses, onde a exploração dos sentimentos, identidade e relações interpessoais surgiram de forma bastante clara após decidirmos estruturar o nosso trabalho. Cada elemento foi cuidadosamente pensado para provocar reflexão, emoção e uma conexão íntima com o público.

No final da residência, percebemos que estávamos no caminho certo, a improvisação precisava ser parte integrante do processo criativo, mas para ser eficaz, era essencial uma estrutura sólida e uma sequência lógica. Isso permitiria transformar improvisações em frases coreográficas fixas, assim, definimos a nossa metodologia para as futuras residências, além disso, compreendemos a importância da transparência e honestidade na comunicação para

alcançar os objetivos. Embora houvesse imprevistos e uma dificuldade inicial em acompanhar o fluxo de trabalho, da minha parte, rapidamente resolvemos isso, encontrando um equilíbrio e sinergia que facilitaram a resolução dos problemas, através de uma comunicação honesta e transparente.

Revisão do desenvolvimento e planeamento do projeto coreográfico

Após a residência artística, focámo-nos na criação de um documento que consolidasse as ideias do projeto *Atopos*, documento esse que seria a primeira versão do *dossier* da peça, a Beatriz ficou responsável pelos textos, enquanto eu me ocupei do orçamento e da inclusão de imagens. Quando retomámos as atividades, criámos as primeiras versões do *dossier* com sinopse, biografias e notas sobre a criação, e, paralelamente, mantivemos reuniões regulares para afunilar as ideias e discutir estratégias e parcerias. Destas reuniões surgiram várias novidades:

- Programação dos Espetáculos: As confirmações da estreia no FIDANC e da antestreia no Roof Dance Festival trouxeram novos desafios, como a necessidade de criar um *rider* técnico e definir as exigências técnicas. Isso levou a uma exploração mais detalhada da peça, focando-nos nas ambiências desejadas e suas necessidades em termos de iluminação, som e cenografia.

- Exploração das Paisagens Dramatúrgicas: Segundo Santos (1988, p.21), a paisagem não é apenas aquilo que é percecionado pelo olhar. Ela engloba todos os aspetos sensoriais inerentes, como a cor, o cheiro, os volumes e os movimentos. Acima de tudo, a paisagem é a interpretação subjetiva de todos esses fatores, sendo a medida sensorial com que percecionamos o mundo ao nosso redor, filtrada pelas nossas histórias de vida. A compreensão da paisagem e das suas dimensões sensoriais reflete-se diretamente na criação coreográfica, unindo a nossa vivência pessoal a uma realidade artística. O objeto coreográfico, portanto, não é apenas uma representação estética, mas uma manifestação da experiência humana nas suas diversas camadas, incorporando as histórias que habitam o espaço da dança.

Com as paisagens como foco central da dramaturgia, e nessas sensações, começámos a afunilar as propostas trabalhadas na primeira residência, procurando definir as ambiências desejadas para cada momento da peça. Esse processo permitiu-nos identificar características que orientariam a peça, projetando-a como uma sequência de quadros ou *frames* não lineares, criando uma narrativa fragmentada. Pretendíamos explorar uma diversidade de ambiências, desde as mais festivas e coloridas até momentos de ternura, situações sinistras e sombrias, e exposições cruas e diretas. Nas reuniões subsequentes, e com base nas nossas pesquisas, particularmente focadas nas luzes e na sua terminologia técnica, compreendemos

também a importância dos figurinos e do cenário. Estes elementos, em conjunto com a iluminação, seriam responsáveis por materializar os conceitos de decadência, sinistro, padrões de género⁸ e *Atopos*, conferindo autenticidade e profundidade ao conceito de paisagens que estávamos a desenvolver. Dada a importância estrutural desses aspetos, e numa abordagem analítica e pragmática do orçamento, decidimos agendar uma reunião com a coordenadora do mestrado, Madalena Xavier.

- Reunião com a Madalena Xavier: A reunião com a coordenadora do mestrado foi essencial para o avanço do projeto. Propus parcerias académicas, como a colaboração com a Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC), envolvendo alunos de cenografia e figurinos, integrando essas áreas sem aumentar o orçamento. Além disso, discutimos com a Madalena a necessidade de reservar o estúdio na ESD para garantir a continuidade do processo criativo.

- Reunião presencial com a Amélia Bentes: A reflexão sobre a abordagem metodológica da peça nos teatros levou-nos a considerar a abertura de espaço e vazio, conceitos ligados ao *Ma*⁹ e à improvisação. Durante essa exploração, introduzi o conceito de *Genius Loci* à Beatriz, inspirado por um projeto paralelo. Esse conceito, que se refere ao espírito de um lugar e sua identidade única, ressoou com o nosso desenvolvimento de paisagens. Propus que o espetáculo fosse permeável, adaptando-se aos diferentes espaços de apresentação. No entanto, após discutir com a Amélia, percebi que essa flexibilidade poderia ser complexa e demorada, levando-nos a reconsiderar uma abordagem mais focada nas paisagens e num cenário fixo que preservasse uma sensação específica. Esse momento redefiniu a visão que eu tinha para o cenário da peça.

A reunião com Madalena Xavier resultou rapidamente em propostas de colaboração de Luísa Cortez e Rafaela Graça, que demonstraram grande interesse e cumplicidade. Foi solicitado que acompanhassem o projeto de forma regular, assegurando uma participação ativa e informada. Esse compromisso foi fundamental para garantir a coesão do resultado final com os conceitos desenvolvidos.

2º Bloco (Residência de pesquisa coreográfica)

Ao iniciarmos o segundo período de estúdio, enfrentámos várias interrupções que aproveitámos para tratar de questões de produção. Durante esses intervalos, dedicámo-nos a estabelecer contactos para a venda do espetáculo e possíveis coproduções com diversos

⁸ Padrões de género referem-se às expectativas sociais sobre comportamentos e características considerados adequados para homens e mulheres, refletindo normas culturais sobre masculinidade e feminilidade, que podem variar conforme o contexto histórico e cultural.

⁹ O conceito japonês de *Ma* refere-se ao espaço ou intervalo, físico ou temporal, que dá sentido e equilíbrio ao que o rodeia na arte. Valoriza o vazio intencional, permitindo que o público participe, preenchendo esse espaço com a sua própria interpretação.

teatros de norte a sul do país. Paralelamente, continuámos a desenvolver o *dossier*, com foco no seu design e no conteúdo, bem como nas questões técnicas do espetáculo, nomeadamente as luzes, o cenário, a música e os figurinos, sendo que estes elementos são cruciais na conceção do espetáculo, pois não só vão enquadrar a ação e os movimentos, como conferem textura e profundidade aos conceitos explorados em estúdio.

Este período destacou-se como o mais intensivo de todo o processo, marcado por uma pesquisa artística extensiva de cada momento da peça. Foi durante este tempo que clarificámos as intenções para cada movimento e cena, começando a descobrir a essência de cada segmento e da peça como um todo, apropriando-nos das palavras e definições que emergiam ao longo do processo.

A corporização (*embodiment*) é central para nós enquanto artistas performativos. Segundo Fischer-Lichte¹⁰ (2019, p.178), o conceito de "corporeidade" é essencial, envolvendo a tensão entre o "corpo fenoménico do intérprete", que percebe o mundo através dos sentidos, e sua representação de uma personagem. O corpo do artista é simultaneamente o manipulador e o material. Plessner, citado por Fischer-Lichte (2019, p.178), afirma que o corpo é o "material da própria existência", sendo inseparável da pessoa. Em outras palavras, "são os seus corpos, com as suas especificidades, e os actos performativos executados por e com eles que criam a personagem" (Fischer-Lichte, 2019, p.186). Nesse sentido, seguimos a ideia de que a obra artística ganha vida através do corpo e dos atos performativos, reconhecendo a verdade corpórea da Beatriz Mira e do Miguel Santos como fundamental para a criação da peça. Abordando, assim, o corpo como a matéria-prima da nossa própria existência, inseparável das nossas especificidades e experiências, dou continuidade à análise do trabalho realizado em estúdio durante este segundo bloco.

O 'solo da morte' proposto para a Beatriz explora categoricamente o tema *Atopos*, simbolizando a colocação da mulher num pedestal e as implicações dessa idealização. Durante esta fase da residência, focámo-nos em estruturar o solo a partir de códigos de movimento que permitissem uma leitura clara da narrativa. Um dos pontos centrais do trabalho foi a exploração do olhar, que desempenha um papel crucial na forma como a Beatriz se relaciona com o ambiente e consigo mesma. O olhar, enquanto código de movimento, foi dividido em duas reações distintas: o olhar para fora, e o olhar para dentro.

¹⁰ Erika Fischer-Lichte é uma teórica alemã de destaque nos estudos de teatro e performance, conhecida pelo trabalho sobre estética, performatividade, a experiência do público e a interação entre corpo, espaço e tempo nas artes performativas, sendo uma das figuras mais influentes na pesquisa teatral europeia.

O olhar para fora representa a busca por algo concreto, com o corpo a aproximar-se dessa intenção, criando um movimento físico de aproximação. Esse gesto expressa a procura de validação externa, que reflete a colocação da mulher num pedestal.

O olhar para dentro reflete um processo mais difuso e introspetivo, com o corpo a afastar-se, criando uma sensação de dispersão. Este olhar representa uma percepção interna, onde o corpo e a personagem se afastam do externo para observar-se a si próprios de forma mais abrangente.

A exploração dessas duas reações revelou novos códigos, como o movimento residual que surge do olhar na parte superior do corpo, principalmente nos braços. A descoberta do eco corporal gerado pelas mudanças de direção do olhar introduziu uma nova camada de complexidade, dando mais intensidade a exploração do movimento.

Esses códigos foram aprofundados com foco em intensificar a ideia de sinistro de Eugenio Trías, revelando a progressão da inocência para uma distorção mais visceral do movimento ao longo do solo. Decidiu-se que o solo não seguiria uma composição tradicional, mas seria conduzido por tarefas específicas que guiassem Beatriz sem margem para indagações, com o foco na experiência física.

A proposta de improvisação foi dividida em sessões, cada uma explorando um código, optando por focar-nos em tarefas específicas, sem uma composição rígida, permitindo que a Beatriz sentisse a repercussão interior e fisicalidade dos códigos. A simplicidade do olhar foi explorada de forma literal, criando uma base emocional que preparava a narrativa física do solo. Essa exploração revelou a importância do movimento residual e do seu desenvolvimento em resistência muscular, criando uma evolução natural da intensidade do solo. A transição de *loops* de movimento, inicialmente subtis, intensificava-se ao longo do solo, refletindo a progressão da percepção da imagem física para uma versão mais distorcida. O conceito de *cross-fade* continuou a ser aplicado ao movimento, permitindo uma transição gradual entre as reações do olhar e a contorção, intensificando a viagem emocional da Beatriz.

No final, a estrutura do solo tornou-se mais clara, com a Beatriz a passar de uma procura externa para uma compreensão interna. A evolução física e emocional reflete a transição de uma percepção passiva para uma consciência distorcida de si mesma e do seu papel.

(Anexo D – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da morte)

No desenvolvimento do quadro 'festa', anteriormente denominada saída à *noite com gender role*, confrontámo-nos com questões centrais relacionadas com a exibição inconsciente e o desejo de agradar, explorando a tensão entre autenticidade e comportamento socialmente esperado. A principal dúvida que surgiu era se, enquanto intérpretes, estávamos

a exhibir-nos de forma inconsciente para agradar, ou se havia uma intenção genuína por trás dos nossos comportamentos. Esse questionamento levou-nos a uma reflexão sobre a expressividade e a necessidade de fusão entre momentos de teatralidade estilizada e a fisicalidade da dança. Discutimos se era necessário criar um glossário específico de movimentos, algo que nos ajudaria a dominar a gestualidade e garantir a clareza da expressão. Essa clareza tornava-se essencial, principalmente quando considerávamos que a performance deveria inclinar-se para um dos polos, possivelmente o da teatralidade, de forma a dar corpo à tensão e ao significado subjacente a cada ação.

Com essa abordagem em mente, inspirados pelo método utilizado no solo anterior, optámos por definir ações e tarefas concretas que construíssem uma narrativa sólida. Como este quadro lidava com o subtema dos padrões de género, havia a necessidade de criar personagens ou alter egos, baseados nas nossas experiências empíricas. Esses personagens oscilavam entre a nossa essência pessoal e uma versão ficcional exagerada, o que, por si só, trazia um desafio coreográfico e interpretativo. Ao contrário do solo, onde a coreografia podia ser observada e ajustada a partir de uma perspetiva externa, neste momento ambos estávamos fisicamente envolvidos na cena. Isso gerava dificuldades adicionais, pois não podíamos observar-nos com o distanciamento necessário para fazer ajustes imediatos. Estar dentro da cena exigia uma autoanálise crítica e simultânea, o que nos levou a definir os detalhes da coreografia com um cuidado especial, visualizando e estipulando previamente o momento e alinhando as nossas escolhas criativas e coreográficas.

A narrativa estabelecida para o quadro da festa baseava-se num contexto de discoteca, onde os personagens flutuavam entre a idealização dos papéis de género e o despojamento desses mesmos ideais. A discoteca foi escolhida como ambiente, pois percebemos que, contemporaneamente, esse espaço social é utilizado, conscientemente ou não, para colocar as figuras do nosso imaginário num pedestal, tal como acontece com o conceito de *Atopos*. Essa análise ajudou-nos a desenvolver a carga interpretativa, trazendo uma dualidade entre a projeção da imagem social idealizada e a revelação do que se esconde por detrás dessas máscaras.

Para construir a narrativa da festa, estruturámos as ações num encadeamento que captasse a evolução da noite, desde o momento de transição até ao auge da festa, passando por situações típicas de comportamentos de género. Listámos ações para cada um, que incluíam momentos de exibição, interação social e até desconforto físico, com momentos de vómito e embriaguez. Esse encadeamento visava não só criar uma tensão entre os personagens, mas também trazer um toque de tragicomédia à cena.

Durante as explorações individuais das personagens, registámos as improvisações em vídeo, o que nos permitiu uma análise detalhada das ações. No entanto, a abordagem mais teatral gerou um desconforto que nos levou a questionar se estávamos a ridicularizar a situação. Essa dúvida tornou-se central: não queríamos que o quadro transmitisse uma energia de paródia, pois não era essa a intenção. A teatralidade excessiva parecia desviar-nos da autenticidade e profundidade que procurávamos explorar. Além disso, o uso de objetos inexistentes, como a mímica de segurar um copo, foi questionado. Seria essa escolha demasiado literal e obsoleta, ou traria valor ao desenvolvimento da narrativa?

Com base nessas reflexões, decidimos manter os códigos já encontrados, mas com a certeza de que deveríamos acreditar plenamente nas personagens, basiladas em experiências empíricas, que estávamos a construir para que estas fossem incorporadas de forma convincente. Rubin (2023, n.p) descreve a importância da intenção e da congruência entre propósito e ação, afirmando que a energia invisível dos pensamentos e sentimentos do artista permeiam a obra. Assim, entendemos que a nossa intenção crítica sobre os padrões de género precisava de ser interiorizada de forma genuína, para que não fosse apenas uma exploração superficial, mas uma verdadeira reflexão física e artística sobre uma construção social.

Para romper a contenção e idealização dos padrões de género que estávamos a explorar, introduzimos o ‘momento oculto’, um micro quadro em *slow-motion* que interrompia a narrativa da festa. Nesse momento, as personagens libertavam-se da pressão social e revelavam-se vulneráveis, numa explosão de dor e intensidade gráfica, antes de regressarem à cena de festa. Esta pausa permitiu-nos contrapor a contenção do comportamento social com um espaço de vulnerabilidade emocional, oferecendo uma nova visão interpretativa dos personagens à cena.

Após esta fase de explorações, decidimos avançar, apesar do desconforto com a teatralidade. A nossa intenção era visitar este material nas próximas residências, explorando uma abordagem mais metafórica e ligada ao movimento, que permitisse criar a paisagem coreográfica desejada.

(Anexo E – Link de acesso a excerto da exploração das tarefas da festa)

Seguindo a linha de pensamento, e face ao alinhamento que idealizámos, o quadro seguinte seria o solo da reanimação. No entanto, considerando o desenvolvimento do quadro anterior, parecia contraproducente separarmo-nos, dado que a peça ainda não tinha explorado suficientemente os momentos em conjunto, abordando a relação entre duas pessoas dentro no contexto de *Atopos*.

O conceito de *Atopos* não se restringe apenas ao seu lado negativo e obscuro. Tal como todas as moedas, possui um reverso. Embora a nossa principal preocupação seja, de facto, explorar a incapacidade e limitação, de ambas as partes, ao colocar alguém num pedestal e retirar-lhe a possibilidade de errar, existe também um certo encanto esdrúxulo nesta temática, conforme abordado originalmente por Roland Barthes. Barthes refere-se a *Atopos* como:

A atopia do outro [...] sempre que nele leio a sua inocência, a sua grande inocência: [...] Não será o inocente inclassificável (e, portanto, suspeito aos olhos de toda a sociedade [...]). Como inocência, a atopia resiste à descrição, à definição, à linguagem, [...] o outro é inqualificável (seria este o verdadeiro sentido de *Atopos*)

(Barthes, 2023, p.48)

Diante desta perspetiva, questionamo-nos: será que esta atopia é também necessária para trazer a esperança de um amor inigualável à sociedade? Algo pelo qual vale a pena avançar pelo desconhecido? Com esta ideia em mente, concebemos o quadro denominado 'conexão'.

O quadro 'conexão' foi concebido para criar um momento de ternura genuína entre duas pessoas, expressando cuidado mútuo. A intenção era estabelecer um suporte recíproco, refletido em gestos como o abraço, a interligação dos corpos e o contrapeso. Após revisitar o material e as intenções delineadas na residência anterior, percebemos uma série de imagens, já identificadas, que sugeriam essa ligação: o abraço, dançar com os membros interligados como se fôssemos um só, a manipulação através da pele, as nossas cabeças conectadas, momentos de ligação no chão, bem como situações de suporte e contrapeso, e percebemos que este seria o núcleo do trabalho de dueto, onde a história do relacionamento entre os personagens seria revelada, explorando as suas tensões e eventual separação.

Definimos inicialmente uma trajetória espacial, baseada nas imagens previamente estipuladas, como o abraço e o suporte. Estas ideias surgiram intuitivamente e foram sendo trabalhadas através de pequenas improvisações conjuntas que, pela repetição, se consolidavam em sequências coreográficas. Ostrower (1995, p.4) destaca que a intuição criativa emerge da capacidade de perceber estímulos e acasos ao longo do processo, algo que foi crucial para o desenvolvimento deste quadro. A experiência pessoal e profissional que ambos acumulámos ao longo dos anos forneceu-nos um vasto leque de 'acasos', algo que Ostrower também reforça, afirmando: "é só ao longo do viver que estas potencialidades se dão a conhecer. [...] Então é preciso viver para criar. Cabe repeti-lo: "não há atalhos para a vida" – e tampouco os há para a criação" (Ostrower, 1995, p.6). Além disso, Rubin (2023, n.p)

sublinha a importância da preparação e prática, explicando que as obras de arte parecem espontâneas, mas resultam de anos de trabalho meticuloso.

O quadro 'conexão' emerge de um contexto de tensão entre padrões de género, e, para o seu início, experimentámos duas opções: romper essa tensão com um gesto gráfico ou com um ato de ternura. Optámos pelo ato ternurento, representado por um abraço meigo, que permaneceu como imagem central do início do dueto. As sequências coreográficas desenvolveram-se a partir deste abraço, envolvendo *lifts*, emaranhamentos e explorações de contrapeso, sempre retornando à imagem do carinho mútuo. Este processo culminou num momento de impasse, onde, com as cabeças próximas, recordámos uma exploração anterior, no qual decidimos recuperar esse momento, reestruturando-o para melhor se alinhar com o mote principal.

A necessidade de momentos individuais dentro do dueto também começou a emergir, representando a solidão dentro de uma relação, o que criou o *clímax* que levaria à separação final. O dueto terminava com um abraço sem suporte, simbolizando a perda de força da conexão, até que, com quedas constantes, a Beatriz tentava ainda suportar-me, mas, incapaz de corresponder, chegámos à imagem final de mim deitado, inanimado, preparando o solo da reanimação.

Este processo exigiu persistência, repetição e grande cuidado na interligação das sequências. Para enfatizar o contraste com o quadro anterior, optámos por iniciar o dueto em *slow-motion*, à semelhança dos momentos anteriores, ganhando dinâmica progressivamente até atingir um momento de quase desespero.

(Anexo F – Link de acesso a excerto do início da construção da conexão)

No 'solo da reanimação', o processo de desenvolvimento baseou-se na exploração da jornada de um corpo inanimado que, ao ser trazido à vida, explora a sua própria vulnerabilidade. A Beatriz manteve o conceito original, onde o impacto do prazer visceral de sentir a mão cair sobre o peito impulsiona o movimento, comparável ao efeito de um desfibrilador. Esta metáfora foi essencial, pois ajuda a expressar a metáfora da reanimação como um desfibrilador, que enrijece todo o corpo. A exploração começou com a compreensão física da reanimação, inspirando-se no processo de desfibrilação: o choque no peito seguido de contração e relaxamento repetidos, até o batimento cardíaco ser restaurado.

Este solo queria explorar a fragilidade masculina, rompendo com o ideal do homem como provedor imutável e firme, sugerindo que a verdadeira força reside na aceitação da vulnerabilidade. O quadro anterior havia estabelecido esse ponto ao mostrar a Beatriz sempre a dar, enquanto eu não conseguia receber, culminando na minha queda inanimada. A partir

dessa inércia, o solo focou-se na liberdade encontrada ao abdicar do papel tradicional de homem, representando a redescoberta do prazer e da vida.

Durante a exploração inicial, concentramo-nos na fisicalidade e na metáfora da reanimação, inspirando-nos nos movimentos associados a desfibrilações: contrações seguidas de abandono do corpo. À semelhança do solo da morte, foi necessário dividir o solo em secções para facilitar a exploração e o domínio das suas particularidades expressivas. No entanto, como intérprete, comecei a sentir que a quantidade de informação se tornava confusa e as secções do solo estavam a perder clareza.

A necessidade de manter uma linha coerente levou-nos a especificar certas particularidades e a definir pontos de referência visuais e físicos. Como intérprete, focava-me na corporização do conceito e na viagem emocional, mas as correções e imagens sugeridas pela Beatriz foram cruciais para garantir a clareza dos códigos do solo. O processo revelou a importância de guardar certas imagens e posições que eram eficazes para a narrativa e a fisicalidade, como a posição da cabeça, o direcionamento do olhar, a precisão do movimento e a colocação preparada de certas partes do corpo.

Este processo foi bastante sensorial e fisicamente intenso, exigindo um equilíbrio constante entre a entrega emocional e a clareza técnica. À medida que avançávamos, percebemos que a abordagem inicial de fragmentação das secções não era adequada, já que as sensações e ações fluíam naturalmente entre. Com o solo a tomar forma, percebemos que as secções estavam interligadas e fluíam de maneira natural, o que nos levou a mudar a abordagem de fragmentação para uma exploração contínua. Adotámos uma nova metodologia, onde trabalhávamos o solo desde o início até ao ponto necessário, gravámos as improvisações, discutíamos os ajustes, analisámos o material antes de repetir o processo, integrando correções, mantendo a integridade da jornada emocional. Este método permitiu-nos refinar detalhes técnicos e expressivos sem perder a essência sensorial do solo, que mantinha transversal ao longo do seu desenvolvimento.

No decorrer das explorações, uma espacialidade claramente definida emergiu, com pontos de tensão específicos. Estes ajudaram a delinear a segunda parte do solo, que se diferenciava pela mudança de níveis e uma nova qualidade de movimento. A transição da horizontalidade para a verticalidade simbolizava um processo de fortalecimento e renovação, com a respiração como elemento central. Este processo, que refletia a expressão 'depois da tempestade, vem a bonança', representava a recuperação do corpo após momentos de desconforto e turbulência.

A segunda parte do solo tornou-se, assim, um processo de adaptação e fortalecimento, onde o corpo, antes inerte, se erguia com uma nova energia, embora ainda frágil. O código

de *inflating and collapsing* era usado para ilustrar essa transição, com quedas ocasionais e desequilíbrios que, eventualmente, se estabilizavam numa respiração regular, sugerindo uma dança ritualística de renovação.

Com esta abordagem, o solo evoluiu para uma exploração detalhada da jornada emocional e física de um corpo que se reconstrói, reforçado pela entrada final da Beatriz criando um diálogo entre os dois corpos, que se sincronizavam gradualmente. Este momento de conexão refletia a jornada humana de constante reinvenção e cruzamento de caminhos, evoluindo de um solo individual para uma interação sinérgica a dois. Inspirámo-nos na leveza do tai-chi e na fluidez de Anne Teresa De Keersmaeker para coreografar este momento, criando uma sequência coreográfica intuitiva e alinhada com a tranquilidade e leveza encontradas no final do solo.

(Anexo G – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da reanimação)

Dado que a ‘falha técnica’ surgia logo no seguimento deste quadro, discutimos brevemente sobre o seu significado e implicações, sem nos deter demasiado, pois sabíamos que se tratava de um aspeto técnico para o qual não dispúnhamos, naquele momento, de material para testar e explorar. Após avaliarmos quantas repetições seriam necessárias da frase coreográfica anterior, decidimos que seria interessante interrompê-la a meio, provavelmente com o acender das luzes da plateia e o aviso de sala, como se fosse um erro técnico — talvez uma falha na deixa de luz ou uma interrupção elétrica que forçasse o sistema a reiniciar. Este parecia ser o caminho mais apropriado a seguir.

Neste bloco de residências, concentrámo-nos na pesquisa e na materialização coreográfica, revisitando elementos que não haviam sido explorados anteriormente. Uma secção que desejávamos trabalhar envolvia uma conversa não-verbal, expressa através de gestos, onde discutiríamos o tema central da peça, além de abordar o dueto do espelho, já esboçado na primeira residência, e o momento de frustração culminando numa possível estalada. O quadro, agora denominado ‘espelho/conversa com gestos/dueto agressivo/frustração/estalada’, começou a ganhar forma, focando-se numa discussão gestual sobre *Atopos* e a condição humana de amar.

Através desse quadro, pretendíamos questionar a nossa própria imagem e explorar como a visão idealizada de *Atopos* distorce a autenticidade e a verdade pessoal. A ilusão que envolve essa imagem acaba por nos forçar a moldar-nos à expectativa dos outros, levando-nos a perder a noção de quem somos realmente. Para estruturar essa ideia, a Beatriz escreveu um texto, que orientou a primeira parte do dueto. Decidimos criar um vocabulário gestual próprio, evitando a Língua Gestual Portuguesa, e centrando-nos na sensação transmitida pela frase, em vez de palavras e movimentos literais.

(Diálogo detalhado disponível no apêndice A)

Com dois códigos principais – captar a essência de cada frase e repetir o vocabulário sempre que reaparecesse – começámos a filmar e a avaliar as sequências à medida que as íamos desenvolvendo. Este processo permitiu-nos corrigir e aperfeiçoar o que havíamos feito até chegarmos ao momento de frustração, que deixámos inicialmente em aberto para improvisação. Posteriormente, dessa improvisação surgiram movimentos isolados e *staccato*, que acabaram por compor uma sequência em espelho, formando o *clímax* antes da secção agressiva.

No final do dueto, focámo-nos em criar uma sensação de agressividade, realismo e relação de subjugação, inspirando-nos no trabalho de Wim Vandekeybus, conhecido pela sua abordagem crua e intensa do movimento. A fisicalidade explorada remetia à experiência que tive ao trabalhar com Ricardo Ambrósio, ex-bailarino da companhia de Vandekeybus. Ao canalizar algumas das intenções e movimentos desenvolvidos naquela altura, coreografámos e filmámos as sequências, como forma de nos avaliarmos e corrigirmos, refletindo a abordagem prática e emocional que pretendíamos.

Para mim, o objetivo nunca foi criar movimentos imaculados e perfeitos tecnicamente, mas sim explorar a sensação e a intenção subjacentes a cada movimento. O foco sempre foi infundir verdade e emoção no movimento, para que a comunicação na dança fosse autêntica e memorável, ultrapassando a técnica formal.

(Anexo H – Link de acesso a excerto do início da construção do dueto final)

A metodologia seguida ao longo do processo foi baseada em improvisações estruturadas, tarefas específicas e exploração de códigos de movimento, sempre com foco na clareza da narrativa física, captada por meio de gravações, que em alguns momentos era recuperada e fixada em material de movimento encapsulado. A pesquisa coreográfica foi organizada em sessões separadas, cada uma focada num único código ou conceito, permitindo uma exploração mais focada e profunda. A estruturação de imagens, posições e a construção de uma narrativa emocional foram elementos centrais, utilizando metáforas e sensações físicas como base para o desenvolvimento do movimento.

Assim, concluímos o segundo bloco de residências, mas não sem antes destacar dois pontos cruciais e determinantes ao longo deste processo: os intervalos entre as residências e a introdução de objetos cenográficos.

Intermitências essenciais

Em primeiro lugar, os intervalos entre as residências, embora não planeados inicialmente, revelaram-se absolutamente essenciais. Esses períodos permitiram-nos refletir

sobre as explorações realizadas em estúdio, proporcionando o tempo necessário para amadurecer as ideias e decisões artísticas. Mais importante ainda, os intervalos foram vitais para a continuidade do trabalho de produção e das necessidades técnicas fora do ambiente de estúdio. Foi, durante esses momentos, que tivemos a oportunidade de explorar as camadas musicais da peça, realizar algumas edições e experimentações, e fazer escolhas fundamentais que levámos para as residências subsequentes, contribuindo para o desenvolvimento dos quadros que estávamos a criar.

A sonoridade é paradigmática do carácter efémero das performances. Que coisa poderia ser mais fugaz do que o (re)tinir de um som? Emergindo do silêncio do espaço, propaga-se nele, enche-o, para no momento seguinte começar a dissipar-se, extinguir-se e desaparecer. No entanto, por muito fugaz que seja, ele age de imediato em quem o ouve, e não raro de modo duradouro. Não só lhe transmite um sentido de espaço (não nos esqueçamos, a este propósito, de que o nosso centro de equilíbrio se situa no ouvido), como penetra no seu corpo, desencadeando muitas vezes reacções fisiológicas e efectivas. O ouvinte pode ser percorrido por um arrepio, ficar com pele de galinha, com o pulso acelerado, a respiração curta e ofegante, pode ter um assumo de melancolia ou, pelo contrário, ficar eufórico, se acometido por um sentimento de nostalgia de *je ne sais quoi*, mergulhar em recordações, e assim por diante. A sonoridade, [...] Possui um forte potencial afectivo. O teatro nunca é apenas espaço de visão (*theatron*); ele é também espaço da audição (*auditorium*).

(Fischer-Lichte, 2019, p.281)

Fischer-Lichte (2019) destaca como o som não apenas preenche o espaço, mas também provoca reacções físicas e emocionais nos espectadores. Para mim, a música e os sons são tão essenciais quanto os outros elementos de uma peça, como luzes e figurinos, sendo capazes de intensificar ou arruinar a experiência performativa. Assim, durante o processo de criação, tornou-se basilar experimentar e testar diferentes camadas e estilos musicais, a fim de encontrar a melhor combinação que pudesse enriquecer a ambiência da narrativa.

Nesse sentido Fischer-Lichte (2019, p.267-281) discute a importância de criar atmosferas dentro do espaço performativo, que vão além da disposição física dos elementos. As atmosferas são criadas pela interação entre luzes, sons e outros fatores, afetando tanto o espaço físico quanto a percepção emocional do público. As atmosferas não pertencem apenas ao espaço ou aos objetos, mas são uma presença tangível que conecta o sujeito (o

espectador) e o objeto (a performance), gerando uma experiência sensorial intensa. Isso reforça a ideia de que o ambiente performativo vai além do visual, estendendo-se ao auditivo e ao sensorial.

No teatro, a sonoridade transforma o espaço e os corpos presentes, tornando-se parte integrante da experiência física e emocional. Fischer-Lichte (2019) descreve como os sons podem ser sentidos pelo corpo, como uma caixa de ressonância, e as luzes, ao serem percebidos e ao interagirem com a pele, afetam o humor e as reações emocionais do público. Assim, o teatro não é apenas um espaço de visão, mas também de audição, onde luz e som criam uma atmosfera envolvente. As atmosferas evocam memórias e sentimentos intensos, e o seu efeito sobre o público é uma combinação das sensações físicas e das associações emocionais que geram.

O efeito das atmosferas não é explicável como reflexo fisiológico, como mecanismo de estímulo-resposta automaticamente desencadeado em cada sujeito percipiente. Não experienciamos uma atmosfera do mesmo modo que, por exemplo, todos fechamos os olhos quando um corpo estranho lhes toca. [...] Cada um destes elementos pode trazer à memória contextos e situações, ou despertar recordações emocionalmente muito intensas no sujeito percipiente. É difícil imaginar que esta dimensão do significado das coisas não tenha importância no efeito exercido pelas atmosferas. Penso, pelo contrário, que tais significados contribuem, obrigatoriamente, para o forte efeito que elas conseguem produzir.

(Fischer-Lichte, 2019, p.280-281)

A minha visão sobre a sonoridade e a atmosfera no espetáculo está em consonância com a análise de Fischer-Lichte (2019), que entende o espaço teatral como um ambiente dinâmico, moldado pela interação de todos os seus elementos.

Relacionando as atmosferas com a dimensão sensorial da paisagem, a criação dessas atmosferas, como definidas por Fischer-Lichte (2019), dá vida e contexto ao espetáculo. Elas autorreferenciam os corpos como parte integral da paisagem, permitindo ao público não apenas observar, mas também sentir a paisagem sensorialmente. Assim, o público é envolvido pelas vibrações sonoras e as interações luminosas que transformam o espaço, tal como é sugerido, tornando o espectador um participante ativo na paisagem criada em cena.

A interação entre a materialidade dos elementos e o significado pessoal que o espectador atribui a eles é o que me fascina e faz dar tanta importância a este aspeto.

O que me leva ao segundo ponto; o aparecimento dos objetos cenográficos. Ao longo deste bloco de residências, a Beatriz foi desenvolvendo um texto que se revelou fundamental para clarificar o tipo de lugar e atmosfera que pretendíamos materializar em cena. Este texto foi construído a partir dos *inputs* que dávamos sobre as ambiências/atmosferas que associávamos a cada momento da peça, onde ela explorou em formato de texto a ideia de um lugar inóspito, como alguém que deixou de existir e se esvaziou, semelhante a uma casa abandonada ou a uma natureza parada no tempo, que perde o seu propósito essencial de continuar e passa a existir apenas na memória e na imaginação do outro.

Inspirados por este texto, idealizámos um cenário dominado por tons sépia e texturas amadeiradas, introduzimos alguns materiais refletores, como plásticos a cobrir partes do cenário, copos e um espelho em cena, até à possível inclusão de uma bola de espelhos. A ideia era representar uma casa abandonada, onde as memórias resistem ao tempo, um espaço que outrora foi o *Atopos* de alguém. Deste modo, surgiram elementos de natureza morta, caixas de mudança esquecidas, e uma parte de sala composta por duas cadeiras e um tapete, já delineada para uma secção da peça. À medida que toda esta informação se foi articulando, a imagem do espaço tornou-se mais nítida no nosso imaginário.

Durante as pausas entre residências, dedicámo-nos à procura de objetos cenográficos para perceber se este era realmente o caminho certo para a nossa peça.

Reconhecendo a importância destes elementos que criam a atmosfera desejada, percebemos que não tínhamos o conhecimento técnico suficiente para assumir essa responsabilidade sozinhos. À semelhança do processo que nos levou a contactar as cenógrafas e figurinistas, decidimos procurar um desenhador de luzes. Foi-nos sugerida a Angela Bismark, com quem, após conversarmos e sermos totalmente transparentes sobre a nossa situação, estabelecemos uma parceria. Ambas as partes estavam cientes das condições e em acordo com o processo.

No entanto, sabendo que teríamos três colaboradoras a integrar-se no processo, percebemos que era essencial organizar e estruturar as nossas ideias, cena a cena. A intenção era garantir que, no momento de partilhar informações, tudo estivesse sistematizado e claro. Decidimos formalizar um documento completo com base nos *inputs* e reflexões conjuntas sobre as ações de cada cena, as questões de movimento e intenção, os objetos cenográficos que estariam presentes em cada momento, algumas ideias de figurinos que já tinham surgido, e opções sonoras previamente encontradas. Contudo, faltavam-nos ainda detalhes e especificidades sobre a luz para completar o *moodboard*¹¹.

¹¹ Um *moodboard* é uma ferramenta visual que reúne imagens, cores, texturas e palavras para transmitir um conceito ou estilo, facilitando a inspiração e comunicação estética numa equipa de criação.

Assim, realizámos uma reunião com Angela Bismark, onde lhe apresentámos o que já tínhamos desenvolvido para o *moodboard*, explicámos cena a cena, partilhando toda a informação que possuíamos até então, e, através da visão criativa da Angela, discutimos as possibilidades de concretizar determinadas ambiências. Alguns aspetos ficaram em aberto para reflexão e aprimoramento, e deste encontro surgiu o primeiro *moodboard*, afeto ao segundo bloco de residências.

3ª Fase: Aprimoramento e apropriação

3º Bloco (Residência de desenvolvimento e aprofundamento)

Aprofundamento e preparação para antestreia

Durante o terceiro bloco de residências, dedicámo-nos a explorar e a refinar o significado de cada momento da peça, assim como a qualidade da nossa presença em cena. Este foi um momento de grande importância para definir as fronteiras entre a teatralidade e a interpretação, ao mesmo tempo em que clarificávamos a ligação entre os diferentes quadros coreográficos, assegurando a coesão da dramaturgia.

A dramaturgia da peça estava interligada com o significado emocional de cada secção. Cada um de nós trouxe inspirações dramáticas distintas para o processo, o que, embora enriquecedor, exigiu um trabalho cuidadoso para garantir que todas essas influências coexistissem numa narrativa coesa. Burrows (2010, p.46) define dramaturgia como o "fio condutor de significado" que permite ao público interpretar e unir pistas dispersas numa obra de arte. Este conceito foi essencial para o nosso trabalho, pois precisávamos de estruturar a peça de forma que diferentes influências dramáticas — como o teatro do absurdo e as referências ao teatro épico de Brecht¹² e à obra de Antonin Artaud¹³ — fossem integradas num todo harmonioso. A nossa intenção foi criar uma paisagem emocional que refletisse o impacto das nossas escolhas artísticas sem perder de vista o fio narrativo que guia o público ao longo da peça.

A reflexão de Burrows (2010, p.107-108), ao citar Kevin Volans, trouxe uma perspetiva sobre previsibilidade e imprevisibilidade, sugerindo que a imprevisibilidade constante acaba por se tornar previsível e o reverso igual. Assim, introduzimos momentos de previsibilidade

¹² Bertolt Brecht (1898-1956) foi um dramaturgo e encenador alemão que criou o "teatro épico", visando estimular o pensamento crítico do público sobre questões sociais e políticas, em vez de envolvê-lo emocionalmente. Entre suas obras destacam-se *A Vida de Galileu* e *Mãe Coragem e Seus Filhos*.

¹³ Antonin Artaud (1896-1948) foi um dramaturgo e teórico francês que criou o conceito de "Teatro da Crueldade", defendendo um teatro intenso que impactasse o público física e emocionalmente, além de desafiar convenções dramáticas tradicionais.

para manter o público envolvido e revitalizámos esses elementos previsíveis com surpresas, algo frequentemente explorado nos filmes de terror. Inspirámo-nos numa fórmula matemática (Lima, Gomes e Mendes, 2015) usada na criação de filmes de terror. Este equilíbrio entre mistério e clareza tornou-se essencial na nossa dramaturgia.

$(um+d+cp+a) 2+c + (r+f) /2 + (ps + e +l) /n + s X -es.$ (uso de musica + desconhecido + cenas de perseguição + sensação de estar em uma armadilha)
 $2 + choque + (realismo + fantasia) /2 + (o personagem está sozinho + escuro + locação) / número de pessoas + sangue X - estereótipo.$

(Lima, Gomes e Mendes, 2015, p.5)

Esta equação inclui elementos como o uso da música, o desconhecido, cenas de perseguição e a sensação de estar numa armadilha, e foi o impacto do desconhecido, juntamente com a clareza das personagens e das suas relações, que me cativou. A forma como o mistério mantém o público preso é algo que quisemos explorar na nossa dramaturgia.

No que diz respeito à presença, a minha interpretação deste conceito refere-se à capacidade de um intérprete cativar a atenção pela sua aura. A presença de um intérprete é marcada por um domínio absoluto e uma verdade tão intrínseca que a sua energia se materializa perante o público. Fischer-Lichte (2019, p.217-218), ao analisar as definições de Sainte-Albine e Stein, refere-se à presença como uma qualidade efémera, intrínseca às artes performativas, que coloca tanto o intérprete como o espectador no 'aqui e agora'. A presença física, ou *topos* da presença, confere legitimidade à ação, transformando o teatro num espaço onde o público não assiste a uma história passada noutra tempo ou lugar, mas a algo que se desenrola diretamente diante dos seus olhos.

Como Fischer-Lichte (2019) descreve:

Este *topos* indica, antes de mais, que o teatro, ao contrário da *epos*, do romance ou de uma sequência de imagens, não conta uma história que se desenrole noutra lugar e noutra tempo, antes apresenta directamente diante dos nossos olhos acontecimentos que ocorrem *hic et hunc* e dos quais o espectador tem uma percepção *hic et hunc*. Neste sentido, o que os espectadores vêem ou ouvem num espetáculo está sempre efectivamente presente. O espetáculo é sempre vivido como completude, apresentação e, ao mesmo tempo, decurso do presente.

(Fischer-Lichte, 2019, p.218)

Assim, os acontecimentos apresentados no palco são sempre percebidos como presentes e completos. O teatro é vivido no momento.

Fischer-Lichte (2019, p.219) prossegue ao afirmar que as artes performativas têm a capacidade de gerar um impacto imediato nos espectadores, devido à sua natureza de presença 'aqui e agora', provocando emoções intensas e assombrosas. A atmosfera teatral é frequentemente descrita como algo contagioso, onde as ações dos atores, carregadas de paixão, são percebidas como verdadeiras pelos espectadores, que acabam por se deixar envolver por essas mesmas emoções. Esse contágio emocional ocorre através da percepção, sendo transferido do corpo do ator para o do espectador, algo que só é possível pela copresença física de ambos no momento. Tanto críticos quanto defensores do teatro destacam que essa presença física transforma o espectador.

Para mim, alcançar esta presença 'aqui e agora' requer um domínio profundo dos conceitos em jogo, bem como a autenticidade e veracidade de cada ação e percurso. Só assim a identificação com o objeto artístico poderá ser verdadeira e empírica, quase ao nível celular, além disso, é necessário um foco e concentração exímios, sem os quais não se poderá atingir o impacto desejado durante a apresentação.

Esse conceito de presença foi fundamental para nós, enquanto intérpretes. A nossa abordagem consistiu em garantir que cada movimento, cada gesto, fosse carregado de autenticidade e verdade. Para isso, mergulhámos na intenção por detrás de cada ação, garantindo que o público sentisse não apenas os movimentos coreográficos, mas também as emoções e o significado subjacente. Isto exigiu uma entrega total a cada momento, permitindo que a nossa verdade como intérpretes ressoasse em cada gesto e na nossa interação com o público.

Trabalhar a presença em cena, no entanto, não se limitou a um exercício técnico ou mecânico. Foi um processo emocional e reflexivo, no qual precisávamos de integrar as nossas experiências pessoais e interpretações, a fim de criar um impacto real na audiência. A nossa compreensão do conceito de presença foi intensificada pela leitura de Fischer-Lichte (2019, p.218-219), onde ela sugere que a presença autêntica exige uma conexão direta entre a fisicalidade do intérprete e a experiência emocional do público. Para nós, isso significava que, para criar um impacto duradouro, precisávamos de uma compreensão do conteúdo emocional da peça, mantendo sempre uma ligação direta com a verdade das nossas ações e emoções.

Assim, a nossa presença em cena tornou-se um veículo para a narrativa, carregando consigo a emoção necessária para comunicar as ideias e sentimentos da peça. Trabalhámos com minúcia na qualidade da nossa presença, ajustando constantemente a intensidade das nossas performances para garantir que cada momento fosse carregado de significado. A

autenticidade, que era o nosso objetivo final, permitiu-nos transformar o que poderia ser uma simples sequência de movimentos numa experiência empírica, capaz de conectar o público à obra de forma visceral.

É neste sentido, que nos espaços dos Estúdios Victor Cordon (EVC) e do CAM, respetivamente, dedicámo-nos a aprofundar *Atopos*. Com a dramaturgia a assumir um papel central na coerência da obra coreográfica, optámos por começar este bloco de residências com a materialização do espaço cénico, ainda que de forma rudimentar. Este cenário, que seria um fio condutor imutável ao longo do espetáculo, foi essencial para avançarmos nesta fase, uma vez que já tínhamos clarificado as nossas intenções no final do bloco anterior, agora, precisávamos de transformar essas ideias em algo palpável para que as relações entre nós, o espaço e as atmosferas pudessem emergir de forma mais clara, trazendo consigo sentidos e significados que se autorreferenciassem ao longo da peça.

(Anexo I fotografia da primeira materialização do cenário)

No terceiro bloco de residências, aprofundámos o trabalho sobre a materialidade dos elementos cénicos, com o movimento, a luz e a música, tal como Fischer-Lichte (2019, p.337-339) aprofunda e reflete. Ela defende que a perceção desses elementos na sua materialidade específica gera sentido de forma imediata, sem a necessidade de uma construção mental posterior. O movimento, por exemplo, adquire significado intrínseco simplesmente pela sua existência fenoménica. Assim, trabalhámos para que o sentido emergisse diretamente da interação entre os elementos cénicos, permitindo que o público se envolvesse numa experiência, onde a materialidade de cada gesto e ação fosse fonte de significado.

Neste bloco, o foco foi a apropriação e clarificação de cada cena. Embora a sequência de trabalho não tenha sido tão rígida quanto nos blocos anteriores, onde as transições e atmosferas tinham de ser claras, mantivemos nosso *modus operandi* sequencial para garantir coerência. À medida que a antestreia se aproximava, adotámos um plano pragmático de trabalho, dividindo os dias por cenas específicas e áreas de foco, de modo a equilibrar a exploração artística com as necessidades práticas da produção, assegurando que cada momento fosse preparado de forma eficiente sem perder a profundidade da investigação criativa.

Com o cenário mais estruturado e materializado, ainda que rudimentar, começou a ser mais fácil visualizar os momentos da peça, começando pelo 'prelúdio'. A criação de uma atmosfera urbana e crepuscular, através de uma paisagem sonora detalhada e um cenário com sombras projetadas, ajudou a construir o ambiente inicial. A ideia de silhuetas corporais foi substituída por sombras do cenário, reforçando o ambiente sonoro e visual em *loop* contínuo, introduzindo suavemente o público à atmosfera da peça.

No 'solo da morte', embora a estrutura já estivesse traçada, percebemos a necessidade de seccionar e detalhar ainda mais a viagem emocional da Beatriz. A exploração focou-se em aprofundar as metáforas e intensificar a ligação emocional entre o movimento e as ações. Este solo reflete o desgaste emocional da mulher, resultante da constante necessidade de agradar, e explora a perda de inocência que acompanha a transição para a idade adulta, especialmente no contexto da objetificação feminina.

O olhar torna-se o principal código de movimento que guia o solo, sendo o motor de cada ação e transformação. A Beatriz começa o solo num estado de inocência, explorando o espaço sem consciência de estar a ser observada. Gradualmente, à medida que percebe a presença de um *voyeur*, o corpo reage de maneira involuntária, gerando movimentos residuais. Essa descoberta do corpo, inicialmente encantadora, dá lugar a uma exploração mais intensa do prazer físico, com dinâmicas crescentes e momentos de descontrolo.

À medida que o solo avança, o prazer no movimento torna-se mais evidente, mas com o reconhecimento do *voyeur*, a Beatriz começa a questionar a sua própria feminidade e a procurar agradar ainda mais ao observador. Esta procura leva-a a extremos de contorção e ao confronto entre dor e prazer. No final, o encanto desaparece e a dor prevalece, levando a Beatriz a perder o controlo e a desabar, encerrando o solo de forma dramática.

As transições entre as diferentes fases do solo foram feitas através de *cross-fades*, permitindo uma fluidez contínua. Em termos de trilha sonora, inicialmente experimentámos diferentes opções, mas acabámos por voltar à primeira escolha intuitiva, que usámos na primeira residência. A evolução da voz feminina na música, que se torna mais complexa e asfíxica ao longo da faixa, refletia perfeitamente a trajetória emocional e física do solo, culminando num *clímax* que correspondia à intensidade da performance da Beatriz.

(Anexo J – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da morte)

A secção da 'festa', que faz a transição do solo da morte para este momento, sempre foi um dos pontos mais frágeis do processo criativo e um dos que exigiu mais tempo e dedicação nas residências. Encontrámos uma música que se adequava ao momento, apesar de reforçar alguns clichés de padrões de género e figurinos, e queríamos garantir que a cena permanecesse fiel à estética geral da peça. As palavras-chave para essa secção incluíram decadência, insustentabilidade e padrões estilizados. O cenário remetia para uma casa com uma atmosfera sépia e abandonada, como se representássemos memórias de uma história passada. A ideia era ilustrar a construção da relação, a idealização da imagem de cada um, a insustentabilidade de tentar ser perfeito um para o outro e o inevitável rompimento dessa ilusão.

O solo da Beatriz, que antecede esta cena, servia como uma premonição futura, com os objetos já espalhados pelo espaço. Decidimos que a cena seguinte representaria o processo de arrumar a casa, começando de maneira prática, mas progressivamente invadida por uma extrapolação das ações, como se pensamentos intrusivos se tornassem reais. Reformulámos a sequência inicial, mantendo algumas ações já estabelecidas, como vestir-se, servir água, e brincar com objetos do cenário, mas adaptando-as ao novo contexto extrapolado da *house party*.

A Beatriz, por exemplo, começava por despir e vestir-se, pousar o vestido no bengaleiro, calçar-se, e interagir com objetos no palco de forma despropositada, como flores e copos, levando plástico para as caixas. Já eu, começava por fazer um cigarro, arrumar alguns copos e meias, e vestir uma camisa de forma exagerada. O nosso trabalho com essas ações foi mapeado com o desenho de uma planta do espaço cénico para garantir uma boa distribuição espacial no palco, evitando zonas mortas.

Refletimos sobre a secção anterior e percebemos que a teatralidade excessiva tinha prejudicado a ligação com o movimento. Reformulámos, então, a cena da festa com base numa abordagem mais física, permitindo que o movimento surgisse organicamente das tarefas cotidianas. Definimos padrões de género, onde o feminino acentuava as curvas e o movimento ondulado e sedutor, enquanto o masculino assumia uma postura mais assertiva e angular. Essas características guiaram a nossa improvisação, com a Beatriz a interagir com a ventoinha e a explorar movimentos circulares e fora do eixo, enquanto eu estava em frente ao espelho, ajustando a roupa e explorando movimentos com os joelhos e pernas.

O uso de calçado também influenciou a exploração dos movimentos, proporcionando maior estabilidade para certas posições abertas, mas tornando rotações mais difíceis. Isso ofereceu novas possibilidades de exploração.

À medida que a cena avançava, novos elementos surgiam, como a Beatriz a dançar em cima da mesa num tecido escorregadio, provocando desequilíbrios e derrubando copos, enquanto eu explorava movimentos circulares com a cabeça e dançava com a cabeça colada ao chão, sentindo a textura do tapete. Esses momentos improvisados foram progressivamente formalizados em sequências coreográficas, criando uma narrativa de festa decadente e embriagada, onde os personagens se desequilibram e perdem o controlo.

O *clímax* da cena foi atingido através de um *loop* exaustivo, que começava com uma sequência em cânone e evoluía para confrontos físicos entre os dois personagens. Essa tensão aumentava até nos encontrarmos frente a frente, numa sincronia intensa, invadindo o espaço um do outro. A cena terminava com ambos a despirem-se lentamente, figurando a revelação do lado oculto e do desejo reprimido, em substituição do anterior momento oculto,

que tomava o lugar da postura socialmente aceitável. A tensão animal dissipava-se num abraço carinhoso, preparando a transição para um momento mais terno e íntimo, embalado numa balada.

(Anexo K – Link de acesso a excerto da reestruturação da festa)

Durante esta residência, a secção da ‘conexão’ manteve-se inalterada em termos de conteúdo coreográfico, sendo uma das partes mais sólidas do processo. O foco deste bloco foi aprimorar o propósito e as intenções do dueto, garantindo que cada detalhe fosse minuciosamente estudado. Esta sequência, marcada por *lifts*, manipulações e contato físico, precisava transmitir uma sensação etérea e idealizada de perfeição e calma, apesar da sua origem no *contact improvisation*, que enfatiza a autenticidade da conexão entre os intérpretes. O objetivo não era criar personagens, mas sim explorar a genuína relação entre os corpos, refletindo uma dinâmica real e pessoal.

A coreografia inicia-se com um abraço em *slow-motion*, marcado por pequenos acentos que criam breves momentos de reequilíbrio. Essa sequência evolui gradualmente, ganhando velocidade e dinamismo, até atingir um momento de *off-balance*. Em seguida, os movimentos tornam-se mais doces e fluidos, mantendo uma constância de espaço entre os corpos. Um ponto de conexão visual conduz a uma pausa, em que estamos sentados com as cabeças juntas, antes de um momento de brincadeira leve e ágil, que culmina numa suspensão do meu corpo sobre o da Beatriz.

À medida que a sinergia aumenta, a interação torna-se um diálogo corporal que reflete confiança mútua, intensificada por trocas de olhares e ataques subtis nos movimentos. No entanto, a dinâmica começa a mudar quando a confiança da Beatriz em mim se enfraquece, marcada pela primeira vez que a deixo cair. Esse momento de pausa sinaliza uma mudança na energia entre nós, e o afastamento emocional e físico torna-se progressivo. No final, a Beatriz, desgastada pela constante necessidade de dar, desiste, encerrando o solo com uma sensação de exaustão tanto emocional quanto física, marcando o fim dessa conexão.

(Anexo L – Link de acesso a excerto do ensaio da conexão)

À medida que a antestreia de *Atopos* se aproximava, decidimos começar a realizar passagens do material coreográfico desenvolvido até então nas residências nos EVC. Estes momentos de ensaios corridos foram fundamentais, pois permitiram-nos ver a peça como um todo, em vez de a trabalharmos de forma fragmentada. Com isso, o cansaço físico e mental revelou pontos que necessitavam de mais atenção, ajudando-nos a preparar para a exigência física do espetáculo. Foi durante estas passagens que compreendemos melhor o

encadeamento das cenas e identificámos os ajustes necessários para garantir uma fluidez contínua.

A prática repetida ajudou-nos a aprofundar a conexão com a essência da peça, algo que não se limitava a uma divisão clara entre cenas distintas, mas sim a um fio condutor que ligava todas as secções de forma quase impercetível. Apesar da estrutura fragmentada e cinematográfica da peça, o espetáculo ao vivo exige uma continuidade de sentimentos e emoções que se prolongam além de cada cena, criando uma experiência sensorial contínua para o público.

Rubin (2023, n.p) explica que, em qualquer obra de arte, há uma essência central que a sustenta, seja o tema, a autenticidade dos artistas, ou a qualidade da performance. Para nós, a essência de *Atopos* reside na autenticidade que trazemos para os nossos corpos e na experiência empírica que eles transmitem. Não tentámos interpretar personagens estilizadas, mas mantivemos uma abordagem honesta, deixando que a nossa verdade como criadores e intérpretes unificasse a peça. Mesmo que as diferentes cenas tenham atmosferas distintas, a coesão da obra vem da nossa presença física e da verdade corpórea que infundimos nos movimentos.

Segundo Rubin (2023, n.p), à medida que a obra se desenvolve e novos elementos são introduzidos, a essência pode evoluir. Este processo de destilar a obra para revelar a sua essência é uma prática fundamental para aprofundar a nossa conexão com a fonte criativa. Isso implica tratar cada escolha e movimento com cuidado, o que nos permite criar uma obra que atinge o seu máximo potencial. As passagens corridas do material, além de nos permitir refinar os detalhes técnicos, ajudaram-nos a construir um hábito de resistência e apropriação, fortalecendo a nossa relação com a essência de *Atopos* e permitindo que a obra florescesse. Como se costuma dizer, ‘a prática leva à perfeição’ – embora a expressão possa parecer redundante, o hábito da prática leva-nos a uma melhoria constante, permitindo que a nossa obra atinja o seu máximo potencial.

Após realizarmos algumas passagens da primeira metade da peça e antes de concluir a nossa estadia nos EVC, voltámos ao ‘solo da reanimação’, formalizando um desenho claro do percurso espacial e detalhando as ações em cada momento. Tal como no solo da Beatriz, os códigos de movimento e a sua evolução exigiam precisão para que a base do solo — a respiração — fosse explorada de forma autêntica. O trajeto espacial, agora mais claro, permitiu-nos aprofundar o significado de cada movimento, sendo necessário, para mim enquanto intérprete, um trabalho de mesa mais analítico para discutir cada momento com precisão e experimentar as sensações de forma isolada, sem a pressão física total.

O solo começava com a queda da mão no peito, representando um desfibrilador, um momento ancorado na gravidade e tempo real, enfatizando a sensação e o impacto físico. Com o corpo a ganhar atividade, a exploração da respiração tornava-se visceral, guiando o movimento a partir da mão e despertando outras partes do corpo. A transição para a verticalidade emergente e a exploração das qualidades da expiração tornavam-se centrais, até que a ação caía numa fluidez de quedas e oscilações, desaguando num movimento contínuo, semelhante a um trampolim. Esta sequência era interrompida por uma apneia inesperada, simbolizando um renascimento, antes do corpo começar a correr, explorando o espaço com a sensação de ter compreendido a respiração e o seu impacto na verticalidade, criando um ritmo constante, como o de um pêndulo ou metrônomo.

Nesta secção final, a Beatriz juntou-se a mim numa exploração conjunta, sincronizando as nossas respirações e explorando a fluidez da vida, como duas viagens que se cruzam. Esta sequência meditativa procurava uma sensação de clareza e sacralidade, evocando a leveza do vento e a harmonia. Embora a sequência inicial criada no bloco de residências anterior fosse desafiadora, percebemos que a proposta exigia uma simplificação, ressignificando o material com foco na respiração. Assim, ajustámos a fluidez e intenção dos movimentos ao ritmo da inspiração e expiração, transformando a respiração no *motif* central desta secção. Esta decisão foi essencial para integrar o solo e o dueto final de forma coesa, fazendo com que o momento em que a Beatriz se junta a mim se tornasse uma extensão natural do solo, levando a peça na direção desejada.

(Anexo M – Link de acesso a excerto da improvisação do solo da reanimação)

Concluimos a primeira fase da residência nos EVC, mesmo sem abordar o dueto final, e o fator tempo mostrou-se crucial para o aprofundamento e apropriação da obra. Com mais tempo disponível, foi possível repetir várias secções, permitindo capturar a verdadeira essência de cada parte da peça e identificar as necessidades das transições e dos momentos de *clímax*. Esta abordagem alinha-se com as ideias de Smith-Autard (2010, p.73-80), que sublinha a importância do tempo na estruturação coreográfica, enfatizando a necessidade de repetir e variar os *motifs*. Smith-Autard (2010) destaca que os *motifs* servem como elementos unificadores da obra, mas sem variação ou contraste, a repetição torna-se monótona. A introdução de novos elementos enriquece a experiência, enquanto o equilíbrio entre previsibilidade e surpresa mantém o interesse do público, tal como Burrows (2010, p.107-108) também sugere. O *clímax* de uma coreografia, que pode incluir múltiplos momentos de destaque, é essencial para gerar impacto emocional.

Outro ponto importante, segundo Smith-Autard (2010, p.74), é o equilíbrio e a proporção de cada secção da peça, assegurando que nenhuma parte seja exagerada ou minimizada ao

ponto de comprometer a coesão. As transições, por sua vez, ligam os *motifs* e asseguram a fluidez entre as secções. Neste processo, a habilidade e a intuição do coreógrafo são fundamentais para criar uma obra harmoniosa. Smith-Autard (2010) ressalta que um desenvolvimento lógico da coreografia é essencial para garantir uma progressão clara e coesa, a partir do *motif* inicial até a sua evolução final, sempre com um fio condutor (Smith-Autard, 2010, p.75-76).

Durante este processo nos EVC, também tivemos uma pausa breve, mas necessária, antes de continuar o trabalho no CAM.

Antes dos paus, logo nos primeiros momentos nos EVC, reunimo-nos com Leonardo, artista plástico e amigo da Beatriz, que nos trouxe uma nova perspectiva renovada sobre o cenário, focando-se nas atmosferas visuais, enquanto a Luísa e a Rafaela trabalhavam na materialização dos cenários e figurinos. A colaboração resultou num cenário com um aspeto envelhecido e uma paleta cromática ajustada, refletindo uma estética mais vulgar, composta por elementos como caixas de cartão e plásticos, em paralelo com a nossa procura por objetos específicos, como cadeiras e copos. Este foco no detalhe foi fundamental para criar a unidade visual da peça.

A pausa permitiu consolidar as ideias e os cenários, e ao mesmo tempo, os figurinos avançaram significativamente, permitindo-nos começar a ver a coesão visual, estética e emocional do projeto. Ao final dessa residência, ficou claro que o trabalho meticuloso nas transições, no desenvolvimento dos *motifs* e na construção de *clímax* e contrastes, além da atenção à cenografia e figurinos, estava a encaminhar a peça para uma harmonia completa, unindo todos os elementos de maneira coesa e eficaz, como Smith-Autard (2010, p.78-80) sugere no conceito de unidade coreográfica.

Após a pausa, retomámos os ensaios no CAM com o objetivo de visitar o 'dueto final'. Tal como no dueto da conexão, sentíamo-nos confiantes com os resultados da nossa pesquisa, o que nos levou a não fazer grandes alterações coreográficas. Focámo-nos, antes, em clarificar os elementos estruturantes previamente referidos, identificando o *motif* ou a essência deste momento. Refinámos as dinâmicas e o equilíbrio entre os movimentos e os momentos do dueto, ensaiando várias vezes de forma mais lenta para garantir que todos os encaixes e cruzamentos funcionassem corretamente quando executados à velocidade normal, principalmente no momento final do dueto, que é mais intenso e rápido.

No processo de afinação, corrigimos a qualidade do movimento com base nas observações da última residência, certificando-nos de que cada gesto tivesse uma intenção clara e que a sua repetição não fosse apenas formal, mas que cada repetição carregasse uma nuance diferente. Além disso, realçámos o *clímax* do dueto, intensificando a relação entre os

corpos e a sua proximidade no espaço, aumentando o contacto e a agressividade dos movimentos até atingir o auge da tensão. Tal como na transição da festa para o dueto da conexão, optámos por criar um contraste dramático ao quebrar a tensão com um *blackout* antes do momento chave, para depois reaparecermos num abraço, num gesto que apelidámos de 'poslúdio'.

(Anexo N – *Moodboard*, escrita e visão linguística da Beatriz Mira sobre reflexões pessoais, da mesma, e reflexões conjuntas)

Com a antestreia a poucos dias e os elementos cénicos praticamente finalizados, transferimos tudo para o CAM, onde ajustámos as composições cénicas para garantir um espaço conexo, que envolvesse a cena e mantivesse o equilíbrio sem desviar o foco dos corpos e dos movimentos. Sendo um espetáculo de dança, era essencial que o cenário complementasse, mas nunca ofusasse, a performance. Os figurinos também estavam quase concluídos, após muitas reflexões e decisões tomadas durante os ensaios nos EVC, consolidando assim a unidade estética da peça. A iluminação, previamente estruturada no *moodboard*, já estava alinhada com os momentos-chave da coreografia.

Restava finalizar a música. Após várias experimentações durante a residência, encontramos as soluções necessárias para cada secção. Embora as faixas escolhidas cumprissem os requisitos atmosféricos desejados, foi necessário ajustá-las. No caso do solo da morte, removemos todos os instrumentos, deixando apenas a voz, o que criou uma ambiência mais íntima e ligada à Beatriz. Para a paisagem sonora das ações, pegando na faixa do início, adicionámos várias camadas para conferir profundidade ao espaço e garantir um *loop* suave e impercetível. Na secção da festa, optámos por abafar a música inicialmente para acompanhar a construção gradual da dinâmica, realizando um *cross-fade* com a faixa sonora do *clímax*. Para o dueto da conexão, foi preciso encontrar o momento certo para o início e término da faixa, repetindo várias vezes em estúdio para garantir que os pontos de referência musicais estivessem sincronizados com a coreografia. A mesma abordagem do solo da morte foi utilizada no momento *MA*, onde decidimos manter apenas a voz, destacando a letra da música e criando um vínculo com o solo inicial. A última faixa a ser editada foi a do dueto final, que exigiu especial atenção, pois tratava-se da junção de duas músicas. Como a coreografia estava minuciosamente marcada, a faixa sonora teve de ser igualmente precisa, para garantir a correspondência exata entre a música e a performance.

Antestreia

Chegado o momento da antestreia, importa referir que, apesar da responsabilidade que sentimos, encarámos este momento com uma conotação experimental, a antestreia oferecia-nos a oportunidade de obter a primeira reação do público e de experimentar a nossa própria

resposta a esse contacto inicial, queríamos que a performance fosse o mais próxima possível do espetáculo final, para receber comentários fundamentados e construtivos. Para isso, entregámo-nos de corpo e alma, conscientes de que uma antestreia pode ser tão importante quanto a estreia, a responsabilidade de ter público, que dedicou o seu tempo para nos ver, impôs-nos a seriedade do momento, mas o objeto coreográfico manteve-se aberto à metamorfose das opiniões e da sua reflexão até à estreia oficial.

A preparação do espetáculo iniciou-se no dia anterior, com a colocação do linóleo e o transporte do material cénico para o local, a montagem do mesmo e ajustes na iluminação, devido às limitações do espaço ao ar livre. Realizou-se um ensaio técnico e um geral na mesma noite, testando todos os elementos em conjunto.

O ensaio geral permite aos corpos habituarem-se às características do novo espaço, como a inclinação, a dimensão, quer do palco, quer do espaço de plateia, as luzes, e, neste caso específico, à rigidez do chão, que não possuía caixa de ar, como num palco convencional.

Com todas as etapas concluídas, chegou a hora da antestreia

4ª Fase: Reflexão e Estreia

Letting go

A razão para estarmos vivos
é nos expressarmos no mundo.
E criar arte pode ser o método
mais belo e eficaz de fazer isso.
A arte vai além da linguagem, além da vida.
É um modo universal de enviar mensagens
entre nós e através do tempo.

(Rubin, 2023, n.p)

Após o espetáculo de antestreia, tivemos uma breve conversa com o público, cujas intervenções validaram o nosso trabalho e o esforço dedicado à criação. Essas reações reforçaram a sensação de estarmos no caminho certo com a peça. Embora eu e a Beatriz confiássemos profundamente no que construímos, estávamos cientes de que o nosso

trabalho, apesar de ser um processo pessoal de prazer e autoconhecimento, é destinado ao público. Assim, era essencial compreender como a peça impactou os espectadores, que perspectivas emergiram e o que sentiram, especialmente no contexto de uma antestreia, para perceber o que funcionou e o que poderia ser melhorado.

Rubin (2023, n.p) explica que toda obra de arte, por mais trivial que possa parecer, contribui para o ciclo contínuo de renovação e evolução da arte e da realidade, ajudando a conectar-nos para além das limitações da linguagem. A antestreia representou, para nós, um grande desafio: por um lado, não nos queríamos sentir pressionados a apresentar um objeto apressadamente finalizado com o qual não nos identificássemos; por outro, sentíamos a responsabilidade de honrar o tempo que o público dedicou a assistir-nos. Queríamos proporcionar uma performance o mais próxima possível do resultado final, para obter um *feedback* realista.

Como Burrows (2010, p.95) afirma: "If you judge the piece too soon you might kill it, but if you judge it too late, it might be too late to change." Esta foi, portanto, a altura ideal para a avaliação, pois ainda tínhamos duas residências antes da estreia, oferecendo tempo suficiente para reflexão e ajustes.

Além de testar a coerência e a receção da peça, a antestreia também foi uma oportunidade para capturar imagens e vídeos num contexto de apresentação, criando um *dossier* mais completo. Realizámos filmagens integrais e de pormenor para criar um vídeo promocional e ter um registo completo da nossa performance. Este material seria crucial para análise posterior.

Após a antestreia, fizemos uma pausa, que nos permitiu refletir sobre o evento, processar o *feedback* recebido e organizar ideias para o bloco de residências seguinte, onde sabíamos que tomaríamos decisões decisivas para a versão final da obra coreográfica.

4º Bloco de residências (Reflexão sobre a antestreia e mudanças)

O que mudou

Estávamos assim, na Performact, na penúltima residência antes da estreia, carregados de questões e algumas certezas, mas também com um sentimento de confusão e sobrecarga quanto aos próximos passos, reconhecendo a necessidade de clarificar a nossa direção, decidimos que seria prudente marcar reuniões com os nossos orientadores. Eles acompanharam o processo de criação e desenvolvimento concetual da peça, e sendo coreógrafos experientes, poderiam oferecer uma perspetiva valiosa sobre a direção a seguir e o foco necessário nesta fase.

Rubin (2023, n.p) descreve bem a essência desta busca constante, “Ser artista significa perguntar o tempo todo 'Como pode ficar melhor?', seja o que for. Pode ser a arte, pode ser a vida”.

A residência na Performact, focou-se em decisões pragmáticas e na evolução da peça com base nas reuniões anteriores. Durante a reunião com a Amélia, a minha orientadora, discutiu-se a necessidade de aumentar a complexidade e dinamismo dos momentos em conjunto, bem como de trabalhar a leveza e a fluidez dos momentos, para evitar uma coreografia demasiado seccionada. A Amélia sugeriu fundir algumas secções para evitar fragmentações e tornar a narrativa mais coerente. Ela também questionou a secção das ações, propondo uma reorganização e introdução de novas linguagens coreográficas, além de uma reflexão sobre o uso de objetos, sugerindo que estes pudessem ter um papel mais metafórico na dramaturgia.

A Amélia também sugeriu que o dueto da conexão poderia ser mais lento, com foco na sua construção detalhada, e recomendou intensificar a expressividade do meu solo. Por fim, o momento da festa foi destacado como insólito e necessitando de uma estrutura mais clara, com foco no movimento e repetição para melhor integrar-se ao restante da peça.

Na reunião com o Ângelo, orientador da Beatriz, ele sugeriu reflexões sobre o ritmo da peça e o impacto das transições e encadeamentos, propondo que se jogasse com a intensidade e tamanho das secções para criar mais diversidade rítmica. Sugeriu, ainda, um trabalho sobre a gestão da atenção em cena, refletindo sobre a possibilidade de uma abordagem mais focada ou panorâmica, além de explorar a respiração como elemento coreográfico e a coexistência entre gesto e contemporaneidade.

Ângelo também sugeriu a ampliação do meu solo e uma abordagem mais integrada do ato de vestir em cena, como parte da dramaturgia. Ele enfatizou a metáfora da casa em ruínas como imagem central para explorar a indecisão existencial dos personagens, e sugeriu que essa ambiguidade, de uma casa em mudanças para habitar ou para sair, invadissem também o movimento.

Após as reuniões, eu e a Beatriz sentimos confiança na estrutura dos solos e optámos por seguir o conselho de Ângelo de ampliar o que já estava lá. O foco das discussões centrou-se no dueto da conexão, nas ações que levam à festa e na própria festa, áreas que precisavam de maior desenvolvimento e transformação para alcançarem maior profundidade e coerência.

No dueto da conexão, percebemos que cada passo requer um objetivo comum, executado com calma e precisão, e, isso exige um conhecimento físico e coreográfico

profundo, de forma que ambos possamos estar em sintonia. A organicidade e a vitalidade do corpo são fundamentais, não apenas no movimento central, mas também nas extremidades, para garantir que o organismo se mantenha sempre vivo e dinâmico.

Relativamente às ações e à festa, vários aspetos surgiram como essenciais para o refinamento. Um dos exemplos discutidos foi o ato de fumar um cigarro; questionámos se a Beatriz deveria ir buscar o cigarro ou se eu deveria estar deitado no tapete, como no momento da cabeça da festa, reutilizando imagens já encontradas. Considerámos também a possibilidade de interação com o plástico, seja enrolando-o de alguma forma, seja explorando outra ação com este elemento. Outra imagem que nos pareceu interessante foi a de flutuar na cadeira, além disso, refletimos sobre a interação da Beatriz com os copos, ponderando se eu poderia introduzir uma imagem que complementasse a dela nesse momento. As ações simultâneas, como ambos estarmos embriagados, ao mesmo tempo, também foram discutidas, pois sentimos que essas sincronias funcionam bem, tal como o *shake*, que talvez pudesse ser combinado com outra ação. Entre as imagens que mais apreciámos, destacaram-se a Beatriz com o casaco do bengaleiro, a jarra a esvaziar, possivelmente sobre um de nós, e o momento dúbio do *twerk* da Beatriz, que acrescenta uma camada de ironia e ambiguidade à cena. A ventoinha revelou-se também um elemento funcional, e quando a Beatriz se dirige para a mesa, surgiu a sugestão de brincar com o veludo, algo que nos pareceu promissor, acrescentando textura e sensorialidade ao momento.

Gostámos bastante da imagem de nos vestirmos ao mesmo tempo e da alternância na arrumação dos copos, uma repetição de imagem que poderia ganhar força. No entanto, a questão que permaneceu foi: o que define o *clímax* da festa? Estes foram os pontos principais que identificámos como cruciais para as mudanças e ajustes que precisávamos fazer, especialmente no que diz respeito à festa e às ações que a antecedem.

No dia seguinte, inspirados pelo que fizemos nos EVC, algo que funcionou muito bem como estratégia de trabalho, e considerando o pouco tempo disponível para abordar toda a peça e implementar as alterações necessárias, decidimos criar um plano de ação. Este plano, com tarefas diárias definidas, tinha como objetivo motivar-nos a ser pragmáticos e objetivos nas abordagens a seguir.

Durante esta fase do processo, começámos por implementar o plano de ação com foco no 'solo da morte', uma secção da qual estávamos satisfeitos, mas que, tal como fizemos no solo da reanimação, precisávamos de formalizar para garantir que a Beatriz se concentrasse nos códigos de movimento e na narrativa. Definimos um trajeto espacial claro, juntamente com imagens e pequenas sequências de movimentos descobertas nas residências anteriores.

A segunda parte do solo já estava mais estruturada, então concentrámo-nos em definir a primeira parte e a relação entre os nossos corpos em cena.

No início do solo, ambos já estávamos no palco: a Beatriz de pé, no centro, e eu sentado ao fundo, junto às cadeiras. Este arranjo evidenciava a diferença de níveis, mostrando que a minha presença ainda não exercia grande influência sobre ela. Ao longo do solo, a Beatriz explorava o movimento residual, com deslocações curiosas e graduais, enquanto eu permanecia a observar, levantando-me lentamente apenas a meio do solo, quando a Beatriz para, criando um momento de tensão quando os nossos olhares se encontravam. À medida que a secção avançava, a Beatriz passava de uma exploração do espaço para uma exploração mais interna do corpo, terminando em colapso, sugerindo a pressão crescente e o peso que ambos exercíamos sobre ela.

A maior mudança nesta residência ocorreu na secção das 'ações' e da 'festa', que sempre foi um ponto frágil. Baseando-nos nas reuniões com os orientadores, decidimos unificar as duas secções, como a Amélia sugeriu, evitando a redundância de manter momentos demasiado seccionados e similares. Preservando a energia inicial, mas com uma abordagem mais física e ligada ao movimento, recriámos toda a secção, agora focada no absurdo e no exagero, garantindo uma maior conexão entre as ações e a dramaturgia.

A nova estrutura da 'festa' começou com uma luz azul que evocava a lua, seguida da minha entrada e interação com os objetos em cena. A Beatriz estava já presente, começando a interagir com o copo de água, enquanto eu permanecia deitado. Com a progressão da cena, as nossas ações iam-se intensificando e extrapolando, com momentos de queda, dança sobre a mesa e exploração de movimentos como o *twerk* e o desequilíbrio. À medida que a música crescia, o ritmo e a intensidade dos nossos movimentos aumentavam, culminando num auge com uma dança exibicionista e uma tensão crescente entre os nossos corpos. O processo de recriação foi essencial para garantir que esta secção se integrasse de maneira mais orgânica e fluida na peça, respeitando a sua essência e garantindo maior coesão com o resto da coreografia.

Embora o momento da 'conexão' não tenha sofrido grandes alterações, percebemos a necessidade de clarificar certos códigos de movimento, particularmente no trecho em *slow-motion*. Ao revermos o vídeo da antestreia, analisámos os momentos mais complexos e identificámos dificuldades, o que nos levou a experimentar variações entre *slow-motion* e pequenas acelerações. Alguns movimentos ganhavam mais força em *slow-motion*, enquanto outros pediam uma ligeira aceleração para manter o fluxo natural. Também ajustámos as transições para garantir uma maior fluidez, evitando interrupções desnecessárias.

Além disso, identificámos que o trecho final do dueto se desenrolava de forma demasiado rápida. Desde o momento em que eu deixava a Beatriz cair até ao desfecho, havia pouca exploração do trecho, o que diminuiu o impacto. Decidimos então aprofundar o código do abraço, do apoio e queda, enfatizando o papel da figura feminina, continuamente solicitada a dar mais. A partir da primeira separação, percebemos que a desconexão entre os personagens começava e, por isso, substituímos duas pequenas sequências de movimento que não estavam a funcionar por mais ações de suporte e quedas da Beatriz. Essas mudanças prolongaram a tensão, dando à relação um carácter mais disfuncional e conferindo maior intensidade à conclusão do dueto.

O 'solo da reanimação', tal como o momento da conexão, não sofreu grandes alterações. Decidimos, assim, rever todas as secções da peça, mas sem nos deter demasiado nos momentos que já estavam bem resolvidos. O foco foi clarificar os códigos de movimento e fazer as alterações necessárias, especialmente nas partes que ainda geravam dúvidas. Avançámos na definição das sequências do solo da reanimação, explorando o significado físico de cada código até à entrada da Beatriz, que inicialmente não fazia sentido dentro da narrativa. Percebemos que a Beatriz também tinha a sua própria jornada paralela à minha, como alguém que também passou por uma morte simbólica. Decidimos ajustar sua entrada: ela passa a entrar correndo, num plano paralelo ao meu, e juntamo-nos no momento da apneia.

Ao expirar fundo, ambos nos damos conta da presença um do outro, mantendo a sensação de metrónomo que já tínhamos explorado. No entanto, em vez de nos procurarmos individualmente, sincronizámos o ritmo, mantendo o contacto visual e uma distância regular. As nossas jornadas, antes separadas, agora cruzam-se, e começámos a explorar essa conexão em conjunto, antes de seguirmos para a sequência seguinte, que sofreu uma ligeira mudança de intenção. Decidimos iniciar essa sequência de forma quase impercetível, como se estivéssemos a atravessar o espaço, e à medida que repetíamos o *loop* da sequência, os movimentos ampliavam-se. Este código foi repetido duas vezes, até nos separarmos, com movimentos mais intensos e encontros pontuais, simbolizando a busca pela nossa individualidade. Embora já tivéssemos nos apoiado mutuamente, a nova fase representava a procura de caminhos individuais, até que a exploração foi interrompida por uma falha técnica.

A secção do 'dueto final', embora também não tenha sofrido grandes alterações, mereceu especial atenção, sentíamos que precisava de algo mais para se tornar mais integrada com o resto da peça. Como era uma secção com movimentos bastante marcados, exigia cuidado, de forma que os novos elementos não desvirtuassem o que já estava estabelecido, assim, trabalhámos cirurgicamente, como se usássemos um bisturi,

recuperando os movimentos mais marcantes, para nós, de outras partes da peça e integrando-os na conversa de movimentos. Mantivemos a intuição como guia inicial, mas também avaliámos cuidadosamente onde e como introduzir novos gestos, para não distorcer a essência do que já havia sido criado, nem do que estava a ser acrescentado. A energia e o significado dos novos elementos tinham de estar em sintonia com o restante.

Após a residência na Performact, tivemos um período de pausa prolongado, mas recebemos os registos fotográficos e videográficos da peça, logo após antestreia. Isso levou-nos a reformular o *dossier*, pois a antestreia revelou uma nova atmosfera para *Atopos*, diferente da abordagem inicial baseada em tons mais terrosos. A peça havia evoluído, e o *dossier* precisava refletir essas mudanças. Dividimos o trabalho: A Beatriz ficou responsável pelos textos, enquanto eu tratei do design. Após várias tentativas, conseguimos criar um formato que equilibrava a efemeridade da dança com a clareza de uma peça em constante evolução, embora o resultado final só tenha sido alcançado após a estreia.

Voltámos à Instável – Centro Coreográfico, para a última residência antes da estreia. Esta fase não tinha o intuito de introduzir mudanças, mas sim de consolidar as alterações feitas na Performact e de realizar passagens da peça para ganhar resistência física e aprimorar a essência de *Atopos*. Revisitámos cada secção, ajustando as correções e aprimoramentos anteriores. Como era habitual na nossa prática de estúdio, cada passagem focava-se menos na perfeição técnica dos movimentos, que já dominávamos, e mais na automatização e no alinhamento preciso dos códigos de movimento, garantindo que estavam bem consolidados.

No 'solo da morte', o foco recaiu sobre as pequenas sequências de movimento encontradas na Performact, explorando os códigos que acompanham a viagem da Beatriz, desde o olhar, o movimento residual, até à evolução do esforço muscular, e, na tomada de consciência da caminhada interior e pensamentos da Beatriz ao longo do solo, que atravessava a inocência de uma criança até à pressão esmagadora da vida adulta, que foi diretamente relacionada com a progressão musical.

Na 'festa', recordámos o plano de ações previamente alterado, concentrando-nos nas especificidades de cada ação, lembrando, física e concetualmente as diferenças de género refletidas nos padrões de movimento, como o movimento circular e sensual do género feminino e o movimento mais angular e assertivo do género masculino. Além disso, dedicámos atenção a gerir a energia, não só neste momento, mas na residência toda, e nos vários momentos, percebendo onde poderíamos poupar para reservar força para os vários *clímax* ao longo da peça, neste momento em especial, que se desenvolvia para um *clímax* com bastante intensidade.

Durante a ‘conexão’, revisitámos as adições feitas e aprofundámos a nossa relação cénica. Focámo-nos no sentido de leveza e doce expectativa, que culminava numa rutura, e, assegurando que as transições fluíam com a dinâmica adequada. Fizemos, ainda, algumas passagens deste momento, consolidando-o ainda mais.

No ‘solo da reanimação’ e no ‘dueto’, revimos as sequências âncoras e a evolução da respiração, garantindo que a transição entre o individual e o coletivo era clara e orgânica. Fomos a par e passo, passando pelos códigos, do deixar cair a mão no peito, da sensação da entrada repentina de ar nos pulmões, de reanimar outras partes do corpo até a mão encontrar o chão, de explorar a verticalidade associada à relação com a inspiração e expiração e depois a sua evolução espacial até chegar à apneia. No momento do dueto, relembámos a dimensão e a evolução da sequência, para que transparecesse a redescoberta de uma possível relação sinérgica entre duas pessoas que se encontram a percorrer o mesmo caminho.

Por fim, no ‘dueto final’, além dos acréscimos que teve, trabalhámos na resistência e equilíbrio dinâmico, para que o *clímax* exigente da peça fosse bem sustentado.

Por fim, nos dois últimos dias, fizemos passagens integrais da peça, com e sem público, de modo a aprendermos a ir ajustando a narrativa e calibrando a energia necessária para o espetáculo final.

Estreia

A estreia finalmente chegou! Chegámos ao Teatro Municipal Garcia de Resende, em Évora. Quando chegámos, a montagem técnica já estava em andamento, e, não demorou muito até começarmos a programação: definir a iluminação com a cor, intensidade, direção e altura corretas, para depois gravar os ajustes. Entre a antestreia e a estreia houve uma diferença de espaço substancial e drástica, a antestreia decorreu num telhado, ao ar livre, como indica o nome do festival, *Roof Dance Festival*, enquanto a estreia aconteceu num teatro convencional, uma caixa preta, o que exigiu especificidades técnicas completamente diferentes.

Uma das grandes diferenças foi a quantidade e a qualidade do material técnico disponível, superior tanto em número quanto em precisão, isto captou grande parte da nossa atenção ao longo do dia, com várias alterações e ajustes até à noite. Não estávamos familiarizados com as nomenclaturas e particularidades do material técnico, o que resultou num processo de experimentação constante e numa evolução gradual. Connosco, tal como na antestreia, contámos com o apoio do Tiago Barreiros, amigo e profissional de confiança, que assumiu a direção de cena, responsável pelo lançamento das deixas – tanto de luz como

de som – estes momentos estavam interligados com mudanças de cena ou movimentos específicos que fazíamos, criando uma sincronização entre luz, música e movimentos, que necessitaria de uma pessoa familiarizada com o espetáculo e que tenha sensibilidade artística, para que todos os elementos se unissem num só. A colaboração com a equipa técnica do teatro foi crucial para o sucesso da implementação do espetáculo, a relação com o pessoal afeto ao espaço, baseada em respeito e flexibilidade, foi fundamental para resolver os imprevistos que surgiram ao longo do dia. Destaco o apoio de Pedro Bilou, cuja disponibilidade e competência foram imprescindíveis para a criação da atmosfera necessária ao espetáculo. Apesar de ser um dia longo e intenso, o resultado foi a implementação perfeita para que o espetáculo se desenrolasse da melhor forma possível.

Outros fatores de distinção entre os dois espaços prendem-se com o som, a dimensão do espaço, e a possibilidade de *blackout* total, algo impossível num espaço ao ar livre. No que diz respeito à diferença de dimensão, os espaços abertos, apesar de mais desproporcionais em escala, tendem a ser mais intimistas, pela aproximação que a plateia tem do espaço de ação, o que altera a perceção do público, permitindo uma observação mais detalhada, no teatro, esta relação torna-se mais distante, exigindo um reajuste no foco, com a ajuda das luzes, da ação, e, na dimensão de certos elementos cénicos. As caixas de cartão, por exemplo, tiveram de ser quase duplicadas para garantir o impacto visual pretendido, enquanto outros elementos foram destacados através da iluminação, aproveitando a capacidade de escurecer completamente o espaço em torno dos pontos de luz, direcionando o olhar do público exatamente para onde desejávamos. O som foi outro ponto crítico para a criação das paisagens sonoras da peça, ao ar livre, estávamos sujeitos a ruídos externos incontrolláveis, como sons urbanos de azafama quotidiana, carros e vozes, que, em certos momentos, acrescentavam uma veracidade interessante à peça, no entanto, a maior parte da coreografia não beneficiava dessa interferência, algo que o teatro, como espaço controlado, conseguiu potenciar, num ambiente fechado, os detalhes das faixas sonoras ganharam uma nova profundidade, realçando a nossa ação e a relação com o conceito subjacente à peça.

Por ser o nosso primeiro momento de palco com esta peça, e com vista à divulgação e registo do espetáculo, foi essencial contar com um elemento dedicado ao registo fotográfico e videográfico, tanto dos ensaios em palco como da própria estreia. Estes registos seriam utilizados posteriormente para alimentar as redes sociais, aprimorar o *dossier* da peça, criar um teaser e propor a venda do espetáculo. Além disso, estes registos iriam fornecer-nos uma documentação mais atual da peça, fundamental para uma eventual remontagem futura.

(Anexo O – Fotografias de espetáculo, de Luísa Cortez)

(Anexo P – Link de acesso à apresentação de *Atopos*, versão do Gerador)

Conclusão

Uma reflexão ao ato de mediar e ao ato criativo

O ato de mediar e a sua necessidade

Ao concluir este percurso de criação coreográfica, é inevitável refletir sobre o significado do ato criativo e, em particular, sobre o papel de mediação nesse processo. Segundo Ostrower (1995), a criação artística é frequentemente reduzida ao produto final, desconsiderando o percurso que a originou. No entanto, a essência do ato de criar reside no próprio processo, um caminho de crescimento pessoal e autoconhecimento, onde a imaginação e a criatividade desempenham papéis fundamentais. A imaginação possibilita idealizar sem fronteiras, enquanto a criatividade permite materializar essas ideias, oferecendo à sociedade novas formas de pensar e existir.

Nesse contexto, a mediação surge como uma ferramenta essencial para preservar e valorizar o processo criativo. A mediação garante que o processo de criação seja reconhecido não apenas pelos criadores, mas também pela sociedade em geral, promovendo um entendimento mais profundo da arte. No campo da dança contemporânea, em particular, a mediação enfrenta o desafio de combater o declínio no acesso à cultura e a subvalorização da arte como uma prática reflexiva e transformadora. A cultura, como afirma José Ortega y Gasset, é "o sistema de ideias vivas que cada época possui", e, como sublinha Albert Camus, "sem a cultura, a sociedade não passa de uma selva".

Dessa forma, é imperativo valorizar a criatividade e a imaginação em todas as suas formas, mediando o acesso a processos artísticos que promovam reflexão, autoconhecimento e desenvolvimento. Isso reforça a importância da arte como um meio de expressar e desenvolver valores éticos e empáticos, contribuindo para uma mente coletiva mais consciente e sensível.

O conceito de *Atopos* foca-se na 'pedestalização' do outro ser humano, mas também se expande para refletir sobre os papéis sociais que ocupamos, muitas vezes ditados por estruturas consumistas e que limitam a autenticidade e a criatividade individual. Embora, para mim, a arte seja apartidária, não podemos ignorar a força política do corpo, que nos oferece uma oportunidade de questionar os lugares que ocupamos na sociedade e reavaliar o nosso potencial.

Atopos também proporciona um espaço de reflexão crítica sobre a forma como as convenções sociais cristalizam e sufocam a individualidade. Através da peça, explorei as

tensões entre a criatividade e os contextos sociais que frequentemente a limitam, como descrito por Ortega y Gasset. Dessa forma, *Atopos* tornou-se uma ferramenta para questionar os papéis que nos são impostos e nos posicionar 'fora do lugar', como sugere a etimologia do termo, permitindo-nos repensar a nossa autenticidade.

Ao mediar *Atopos*, foi possível abrir um espaço de reflexão que convida o público a reavaliar as suas próprias posições dentro da sociedade, promovendo a liberdade de expressão e a descoberta de capacidades únicas, muitas vezes reprimidas pelas convenções sociais.

A metodologia e os desafios encontrados

Após uma reflexão mais espaçada sobre o processo criativo de *Atopos*, é fundamental destacar a importância que a metodologia utilizada, ao longo do desenvolvimento da peça, teve para mim. A criação coreográfica enfrentou vários desafios, especialmente na estruturação das diferentes secções e na gestão do tempo, elementos fundamentais para garantir a coesão da obra. A metodologia aplicada baseou-se numa abordagem prática e exploratória, onde o movimento e a dramaturgia corporal desempenharam papéis centrais. Durante as residências, os problemas que surgiram estavam principalmente relacionados à clarificação de intenções, à necessidade de transições fluídas e à exploração das metáforas visuais e físicas que conectavam as diferentes secções da peça. A implementação de um plano de ação claro, como a formalização de horários pragmáticos e concretos, permitiram a concretização de trajetos e a definição de códigos de movimento, que se revelou essencial para superar esses obstáculos. As reuniões com os orientadores, ou profissionais experientes de confiança na área, também trouxeram contribuições valiosas, permitindo ter uma perspectiva diferente e visitar secções problemáticas, como a da festa, e identificar áreas que necessitavam de ajustes, sem comprometer a legitimidade concetual do projeto.

Um dos principais desafios encontrados foi a estruturação da narrativa coreográfica de forma a manter a coerência entre as diferentes secções da peça, sem perder a fluidez. A secção da festa, por exemplo, passou por várias reformulações até que fosse encontrada uma solução que respeitasse a energia inicial, mas que também garantisse uma maior coesão entre as ações e o movimento. O uso de metáforas visuais e a exploração do movimento como linguagem dramática foram essenciais para garantir que cada secção não só estivesse conectada à anterior, mas também contribuísse para o desenvolvimento da narrativa global. Além disso, o trabalho de clarificação dos códigos de movimento foi central para que o público pudesse perceber claramente as intenções subjacentes a cada gesto.

Outro ponto crucial foi a importância de manter a flexibilidade ao longo do processo. A flexibilidade metodológica permitiu aprofundar a exploração de momentos já existentes, como

o solo da reanimação, e redefinir intenções, como no momento da conexão. Além disso, a necessidade de garantir que a peça mantivesse uma narrativa coerente levou à fusão de secções que anteriormente pareciam desconexas, permitindo uma maior fluidez e uma experiência coreográfica mais orgânica.

O rigor metodológico, aliado à exploração criativa, permitiu, assim, a criação de uma obra que reflete a nossa autenticidade e estabelece um diálogo profundo com o público. Através de *Atopos*, conseguimos construir uma experiência que vai além do movimento físico, explorando questões sociais, emocionais e existenciais de forma significativa.

Em última instância, o processo de criação de *Atopos* reafirmou a minha convicção na importância da arte como ferramenta de autoconhecimento e transformação social.

O que ficou

Esta jornada revelou o tipo de processo criativo que desejo adotar nas minhas futuras criações. Não se trata apenas de escolher entre improvisação ou coreografias pré-concebidas, ou um formato híbrido de tradução de técnicas de outras áreas, mas de garantir que cada criação segue um percurso estruturado, que inclua fases de pesquisa concetual e trabalho de mesa, exploração e pesquisa física, apropriação e cimentação do material. Este percurso garante que o material, por si só, tenha uma consciência e uma vida própria, permitindo-lhe o tempo de exigir alterações em concordância com o seu desenvolvimento.

A flexibilidade revelou-se um valor essencial à medida que o processo criativo exigia constantes adaptações e transformações. Desde a conceção da ideia à materialização, o projeto sofreu muitas alterações que exigiram tempo e flexibilidade para se assimilarem às suas necessidades e particularidades. Tal como Ostrower (2023, prefácio) afirma: "criar é um caminho de crescimento", e esse crescimento só é possível quando nos permitimos ser flexíveis e adaptáveis ao que o material e o processo exigem de nós. Outro valor intrínseco que emergiu deste processo foi o despojamento. Ao longo da criação de *Atopos*, houve a necessidade de desapegar-me de materiais que, apesar de inicialmente parecerem importantes, não serviam o objetivo final da peça. Esse desapego, embora difícil, foi fundamental para dar espaço ao que realmente tinha relevância para a obra.

Existem coisas que são negociáveis e não negociáveis, e é necessário perceber o que é negociável para que possamos praticar este despojamento — que não mais é o desapego necessário ao que pode ser deixado para trás. Foi uma lição sobre a importância de abandonar o que é negociável como forma de abrir caminho para novas inspirações e direções criativas. A autenticidade, por sua vez, revelou-se o princípio norteador de todo o processo. Para que uma criação seja verdadeira e tenha impacto, tanto o coreógrafo quanto os

intérpretes precisam de trabalhar a partir de um lugar de autenticidade, seja no tema abordado, seja na interpretação emocional. Só assim se pode garantir que a criação artística é plenamente sentida e vivida, tanto pelos criadores como pelo público, resultando num trabalho no qual se acredita de forma inequívoca e que desperta alguma sensação no público.

Ao longo do desenvolvimento de *Atopos*, tornei-me mais consciente da importância que comunicar temas de relevância social tem para mim. Miguel (2022, p.81), citando Rancière¹⁴ (2010), descreve como a arte pode transformar o público num "agente ativo e coletivo", gerando "uma tomada de consciência, uma maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em ato oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições políticas". Ao trabalhar com a dança, percebo que o objetivo não é apenas entreter, mas criar momentos de catarse, que apelam ao público para refletir sobre as suas próprias vivências. Tal como expressa Miguel (2022, p.81), "um ritual purificador, uma catarse emocional, onde possa ver refletidas as suas experiências e reflexões."

Ao refletir sobre o que ficou deste processo, sinto que *Atopos* foi um marco não só enquanto criação coreográfica, mas também no meu desenvolvimento pessoal e artístico. Através deste projeto, encontrei clareza sobre os temas que me movem e sobre o tipo de processos que me permitem expressá-los de forma autêntica e impactante. Para mim, criar e interpretar são atos de descoberta contínua. Como descrito por Sousa (2005), citado em Miguel (2022, p.81): "O elo emocional através da dança existe desde os primórdios da humanidade, sabendo que, segundo Alberto B. Sousa (2005), as danças tinham quase sempre associado processos ritualísticos e procuravam ser uma forma de manifestar a 'sua atividade psíquica, dos seus receios, angústias, desejos, alegrias e tristezas'".

Essas raízes enraízam a dança numa dimensão catártica, onde o corpo se torna veículo de expressão emocional e psíquica. O ato de criar sobre a matéria do corpo tem uma capacidade transcendental, uma capacidade catártica, que, segundo Porter (2015), citado em Miguel (2022, p.82), explica que a catarse é "uma forma de solicitação e descarga de estados internos, físicos e psicológicos, que se encontravam inativos à espera de serem expressos e que é desejável manter e inclusive nutrir", afirmando que "a catarse é um efeito moral e espiritual e não um efeito patológico e médico redutor."

¹⁴ Jacques Rancière é um filósofo francês contemporâneo, conhecido por suas reflexões sobre a política, estética e pedagogia. Ele explora questões relacionadas à igualdade, emancipação e a distribuição do poder no campo social e político, defendendo a ideia de que a arte e a educação podem ter um papel transformador ao dismantelar hierarquias e promover novas formas de compreensão e participação democrática.

Em última instância, o ato de criar é um reflexo da nossa própria existência e, como Rubin (2023, n.p) sugere.

Negá-lo é desanimador, como se violássemos a natureza. Se nos afastarmos, veremos que esse impulso cego está sempre lá, guiando nossa meta para além de nós. [...] É o chamado para se autoexpressar, nosso propósito criativo. Não é necessariamente para entender a nós mesmos ou sermos entendidos. Compartilhamos nosso filtro, nosso modo de ver, para provocar um eco nos outros. A arte é a reverberação de uma vida impermanente.

(Rubin, 2023, n.p)

Criar é, portanto, uma forma de me expressar no mundo, de partilhar a minha visão e provocar ecos nos outros. A minha motivação para continuar a criar reside precisamente nessa capacidade da arte transcender o tempo e o espaço, de nos conectar uns aos outros e de nos permitir, através da dança, encontrar e partilhar a nossa própria autenticidade.

A razão para estarmos vivos
é nos expressarmos no mundo.
E criar arte pode ser o método
mais belo e eficaz de fazer isso.
A arte vai além da linguagem, além da vida.
É um modo universal de enviar mensagens
entre nós e através do tempo.

(Rubin, 2023, n.p)

Com este processo, encontrei a minha voz criativa e reforcei o meu compromisso em partilhá-la com o mundo.

Bibliografia

Barthes, R. (2014). *Fragments de um discurso amoroso*. Edições 70.

Burrows, J. (2010). *A Choreographer's Handbook*. Routledge.

Castro, S. (2022). *Por uma corporização da palavra – Proposta de investigação artística sobre a tradução física da palavra no corpo que dança*. RIACT: Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia, 5, 125-145.

Gomes, H. (2009, 23 de dezembro). *Teatro do absurdo*. E-Dicionário de Termos Literários. <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/teatro-do-absurdo>

Lima, G. T., Gomes, M. C., & Mendes, & Mendes M. L. (2015). *A fórmula matemática dos filmes de terror slashers e a estética da repetição*. In Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, RJ, 4-7 de setembro de 2015.

Lima, R. L. (2012). *Diversidade, identidade de gênero e religião: algumas reflexões*. *Em Pauta*, 9(28), 165-182.

Nascimento, M. de M. (2013). *Dança e corporeidade: considerações fenomenológicas do espaço dançado e corpo percebido*. *Cena*(13). <https://doi.org/10.22456/2236-3254.41142>

Ostrower, F. (1995). *Acasos e criação artística*. Editora Campus.

Pinhão, R. C. (2017). *Norma – A colaboração enquanto processo de criação artística* (Projeto de mestrado). Universidade Católica Portuguesa.

Roriz, O., Galhós, C., & Estelle, V. (Eds), (2019). *Olga Roriz: Narrativas do Corpo*. Companhia de Teatro de Almada

Rubin, R. (2023). *O ato criativo: uma forma de ser*. Sextante.

Santos, M. R. (2022). *Dança movimento terapia e a camada infantojuvenil*. RIACT: Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia, 5, 75-124.

Santos, M. A. (1988). *Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teóricos e metodológicos da geografia*. Hucitec.

Smith-Autard, J. (2010). *Dance Composition*. Bloomsbury.

Snizek, A. B. (2012). *Corpo-comunicação: a poética do gesto*. *Revista Contemporânea*, 10(2), 165-173.

Sousa, A. B. (2005). *Psicoterapias Ativas (Arte-Terapias)*. Livros Horizonte.

Trías, E. (2006). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.

Apêndice A

Diálogo do dueto final

B. O que é que aconteceu?

M. Não sei, ia perguntar-te o mesmo.

B. Eu gosto de ti, tu gostas de mim?

M. Gosto.

B. Mas eu não percebo a forma de gostares de mim.

M. Eu gosto à minha maneira, não pensei muito nisso.

B. Mas a tua maneira parece frágil.

M. Frágil? Mas tu é que te contorces e ficas cansada.

B. Pensei que gostavas.

M. Gosto.

Pausa

M. É bom o que encontrámos, só não sei bem o que fazer com isso.

B. Entrega-te.

M. Estou a tentar.

B. Ok, boa. Quando fiz este movimento pensei que ficava bonita.

M. Quando fizeste esse movimento pensei que ficavas bonita.

Pausa.

B&M. E este (em simultâneo também)

Porque é que quando mexo a cabeça mexes também? Ai. Pausa. E o joelho e a anca. ("

Desculpa, aconteceu-me.

Mas porquê? Quero mexer por mim.

É por ti. (E atira-se. Eu suporto)

É que quando estou a dançar gostava que não fosse uma mimese da imagem que tu fazes para mim. (")

Mas és tu quem está a decidir isso!

Não sou!

Afasta-se (e eu também) voltamos

B&M. Vá, agora deixa-me dizer-te o que estou a sentir. Antes não pensava como olhavam para mim, mas quando percebi que se olhar assim, me curvar assim e rodar assim tu te aproximavas e depois deixei de acreditar que se não o fizesse o farias na mesma. E quando não soubeste entregar-te, ouvir-me, partilhar comigo, insisti no ir já conhecia. Se calhar fiz mal, mas é o que sei. Quero que te entregues mas acabo por eu própria me entregar sob um escudo que não é o natural. (Tudo em simultâneo).

Mas pára! Estou a falar! Já nem sei se as palavras que estou a dizer são minhas.

Páro? És tu quem está a fazer isto!

Não sou!

Então quem é? Acabamos por nós mexer igual.

Pois é! Mas eu sou eu e tu és tu. (Em simultâneo)

Eu sou e tu és tu? Já não sei.

(Vamos sentar-nos. Ou afastamo-nos para falar algures)

M. Bom, então como vamos fazer isto?

B. Não sei. Queria poder só estar contigo.

M. Também eu. Porque é que mexeste esse braço? (Em simultâneo)

B. Mexi só, nem pensei.

M. Estou cansado mas acho que está conversa se vai prolongar.

Vai sim. Essa tua perna será a minha? (Em simultâneo)

Não, mas e essa?

Perna, braço, cabeça, anca, som, cara.

Pára!

Joelho, barriga, costas.

Pára tu!

Pé, mão, braço e onda. Começamos a aproximar-nos.

Agh! Aiiii! Merda! Não estou mesmo a perceber! (Alternado)

B. Mas porquê mexeres essa cabeça?

Quando tu dás uma volta não posso não dar também!

Já percebi, mas se eu salto não tens de me agarrar.

Não consigo evitar!

Pára! Deixa-me estar sozinha.

Deixa-me tu estar sozinho.

Estou a tentar!

Já nem consigo ver-te de estarmos tão misturados.

Agh. Cabeça. Pé anca.... Mexe-te sozinho. Estás tu a mexer-me! Mas porquê é que não paramos? Não sei. Não consigo parar. Mas temos de parar! Mas como, estamos só aqui a magoar-nos. Não quero isso para ti.

Nem eu para ti. Mas deixa-me estar. Ai. Já chega!

Aaaaaaa

Frustração no chão.

Voltamos para, não chegamos a conclusão nenhuma, estamos na mesma. Já frustração não se consegue resolver nada. Anda mudou. Build up do desconforto anterior e acaba com uma agressão.

(Texto feito por Beatriz Mira)

Anexo A

Solo morte - 1ª residência

Exploração de alguns momentos pela Beatriz e por mim para o solo da morte

<https://youtu.be/btmGKV1h9TE>

Anexo B

Solo reanimação - 1ª residência

Exploração do código de respiração do solo da reanimação - com a Beatriz a guiar

<https://youtu.be/4v74Xt52kfA>

Anexo C

Exploração individual do que fazemos às escondidas - 1ª residência

Exploração dos códigos encontrados com tarefas e trajetos definidos (vídeo em *fast forward*)

1ª exploração Miguel Santos

2ª exploração Beatriz Mira

<https://youtu.be/KFn4xZB15vk>

Anexo D

Solo morte - 2ª residência

Exploração guiada - com Miguel a verbalizar os códigos

<https://youtu.be/IBAnNvat-AU>

Anexo E

Festa - 2ª residência

Exploração conjunta dos códigos e viagem decididos para a festa

<https://youtu.be/ySnZ6jAC6LA>

Anexo F

Conexão 2ª residência

Início da construção e pesquisa dos movimentos para a conexão

<https://youtu.be/AZihj-j26mA>

Anexo G

Solo reanimação + Dueto 2ª residência

Exploração do código de respiração do solo da reanimação + 1ª versão do dueto

<https://youtu.be/x0YM-1zNSGY>

Anexo H

Dueto final 2ª residência

1ª exploração e construção do dueto final

[https://youtu.be/7v -GhWweYI](https://youtu.be/7v-GhWweYI)

Anexo I



Anexo J

Solo morte 3ª residência

Aprofundamento da evolução da jornada da inocência da criança até à pressão de adulto + clarificação do movimento residual

<https://youtu.be/TUDaTmWASsg>

Anexo K

Festa 3ª residência

Reformulação dos códigos e tarefas da festa

1º Beatriz Mira

2º Miguel Santos

<https://youtu.be/lmlzKWJnFdk>

Anexo L

Conexão 3ª residência

Ensaio e enraizamento dos lifts da conexão

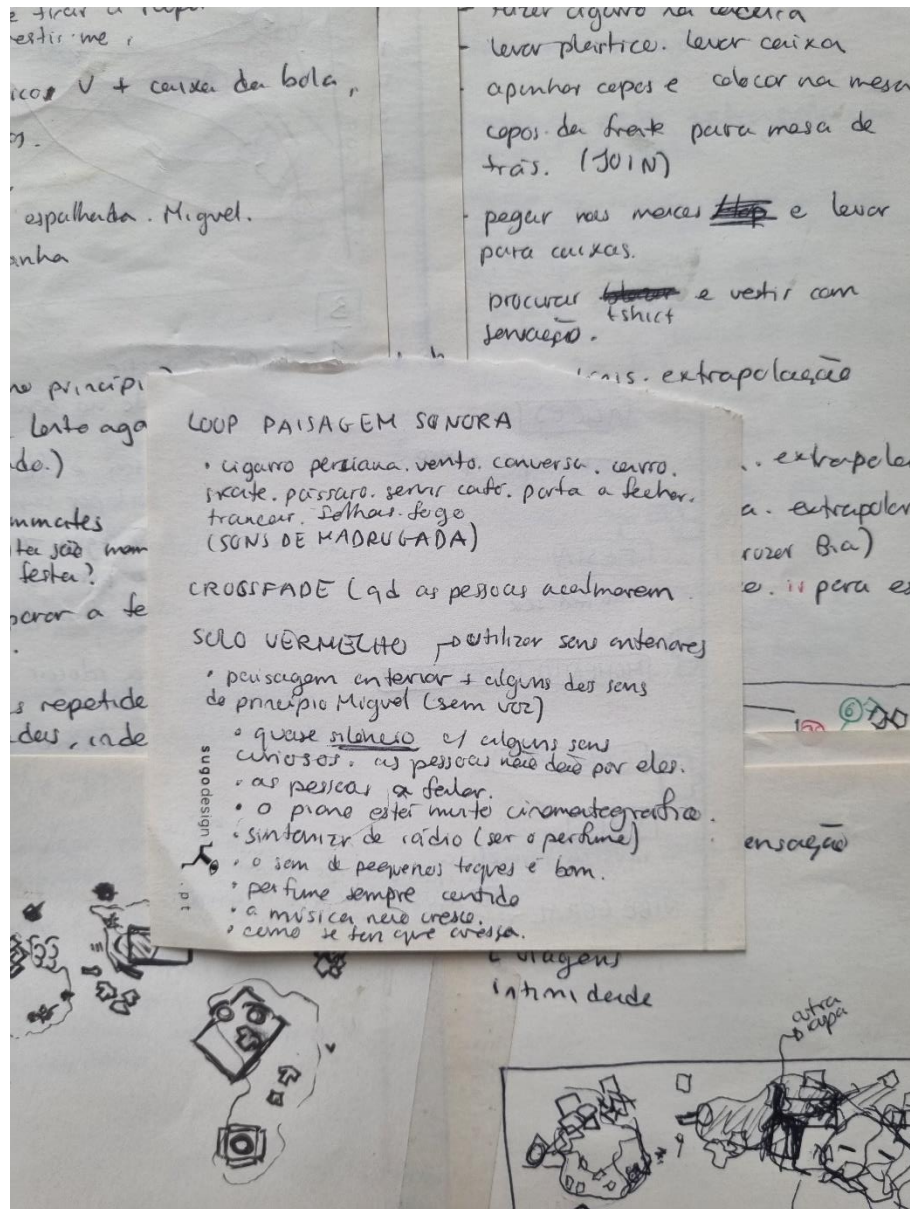
<https://youtu.be/upVrptKUbX8>

Anexo M

Solo reanimação 3ª residência

Clarificação do código da respiração do solo da reanimação + 2ª versão do dueto

<https://youtu.be/dEnFcZ7Sct4>



ATOPOS (FAZER MOOD

de cada vers

PRELÚDIO

luzes:

- amarelos de candeeiros
- vibe de fim da noite
- vê-se vislumbres de corpos e de cenário
- silhuetas
- o foco vermelho já está presente em tenue ~~atopos~~ luz de sala baixa

cenário:

- já com algumas coisas espalhadas, vê-se um copo no foco vermelho e outros pormenores? como se fosse o estado do cenário no fim?
- a teia descaída? • fumo

som:

- som de copos saltos altos, conversa, gargalhada, roçar de coisas, som de bares ao longe, cigarro, persiana, vento, conversa, café, s'rite, passaro, servir café, porta a fechar / trancar

sobre:

- decadência do fim da noite
- inocência do escuro e do mistro
- inocência da conexão

ação:

- dueto do copo de água / vinho?
- ver-se os reflexos e depois colocar-se no vermelho?
- as pessoas entram e há uma paisagem visual e sonora.
- anúncio de sala e entro. começo a reconhecer o espaço e a luz de sala baixa, vejo o vermelho e →

figurinos:

→ paisagem sonora e visual a mexer:

- vento, nha
- tochas a ir caíndo
- paisagem sonora
- movimento de luzes/sombras

luzes:

- pontual vermelho a / vai abrindo
- frentes e laterais
- vibe de clube de strip
- safox

cenário:

- vê-se o copo na luz? se sim tem de se utilizar.
- um espelho, a ponta de uma mesa?

som:

- sonoplastia com música do perfume

sobre:

- cubane / menina doce gone wrong.
- inspiração no perfume
- o gozo que ensinaram que a mulher deveria ter em agradar.
- a morte da inocência (a inocência é não estar sequer consciente?)
- Atopos

[• voyeurismo / fetichismo (como é que é voyeur e quer-se agradar e apenas simbólico?)

[• antecipação de algo, o destino.
• o esplendor do ser desejável, Atopos, chiaroscuro

ação:

- começar inocente, a mostrar-me
- contorcer-me para agradar, encontrar prazer.
- repetição e extrapolação, ancentar de ancentar prazer na dor.

- sensação de pre-convulsão?

- procurar o abismo
- o sabor da palma das mãos, da pele.
- terminar como se me esmagassem contra o chão. → caio no chão (blackout) antes de queda

figurinos:

transparente plastificado

ATOPOS (FALER MOOD de cada vers)

PRELÚDIO

luzes: • amarelos de condeseiros

- vibe de fim da noite
- vê-se vislumbres de corpos e de cenário
- silhuetas
- o foco vermelho já está presente em tenue ~~luz de sala baixa~~ luz de sala baixa

cenário:

- já com algumas coisas espalhadas, vê-se um copo no foco vermelho e outras pormenores? como se fosse o estado do cenário no fim?
- a teta descaída? fumo

som:

- som de copos, saltos altos, conversas, gargalhada, roçar de coisas, som de bares ao longe, cigarro, persiana, vento, conversa, café, skate, passaro, servir café, porta > gravarmos sons da noite? a fechar / trancar

sobre:

- decadência do fim da noite
- inocência do escuro e do mistério
- inocência da conexão

ação:

- duelo do copo de água/vinho? ver-se os reflexos e depois colocar-se no vermelho?
- as pessoas entram e há uma paisagem visual e sonora.
- anúncio de sala e entro. começo a reconhecer o espaço e a luz de sala baixa vejo o vermelho ← →

figurinos:

- paisagem sonora e visual a mexer:
 - vento, nha
 - tochas a ir caíndo
 - paisagem sonora
 - movimento de luzes/sombras

CAMINHO

- reconhecer o espaço, a mim no espaço.
- não ver fora.
- está lá alguém. procurar. tentar.
- reconhecer monumento residual (2/3x)
- explorar de onde parte o monumento residual, procurar textura, deixar que se forme um loop, fazer o loop crescer com estrutura soft.
- ir encontrando never lands, não colocar demasiada tensão, mas ativa. passadas LIS posso ter explosões = LIS loops com explosões. (primeiras indicações de velocidade de chão)

> o olhar:

- explosão faz-me cruzar o olhar com o meu próprio corpo. pequeno transe (velocidade de chão)
- começar a tocar-me, navegar o corpo, festinhas/agarrar/lapanhar/empurrar, é prazeroso. pode ter suspensões. (acalmei menos chão)
- > o olhar: fora? numa de, gortar? dentro? numa de encantamento.
- começo a procurar extremos do que estava a fazer, e a sentir dar. (2/3x)
- > o olhar: perdido, como num extese
- acabo num extremo de dar pela tensão. (meio transe) chão na contorção

INDICAÇÕES EXTRA

- a naturalidade vai ficando estilizada com o olhar (inicia no transe). paralelismo a ATOPOS.
- que o monumento apareça da viagem
- as transições são em cruzefado.

• procurar o abismo

- o sabor da palma das mãos, da pele.
- terminar como se me emagassem contra o chão. -ocais no chão (blackout) antes d queda

figurinos:

transparente plastificado

ATOPOS (FALER MOOD de cada vers

PRELÚDIO

luzes: • amarelos de candeeiros
• vibe de fim da noite
• vê-se vislumbres do corpo e de cenário
• silhuetas
• o foco vermelho já está presente em tenue
luz de sala baixa

cenário:
• já com algumas coisas espalhadas, vê-se um copo no foco vermelho e outros pormenores? como se fosse o estado do cenário no fim.
• a teta descaída? • fumo

som:
• som de copos saltos altos, conversas, gargalhada, roçar de coisas, som de bares ao longe, cigarro, persiana, vento, conversa, carro, sítio, peixeiro, servir café, porta > gravarmos sons da noite? a teta / trançar

sobre:
• decadência do fim da noite
• inocência do escuro e do sinistro
• inocência da conexão

ação:
• dueto do copo de água/vinho?
ver-se os reflexos e depois colocar-se no vermelho?
• as pessoas entram e há uma paisagem visual e sonora.
• anúncio de sala e entro. começo a reconhecer o espaço e a luz de sala baixa vejo o vermelho e →

figurinos:
→ paisagem sonora e visual a mexer:
• vento, nha
• tochas a ir caíndo
• paisagem sonora
• movimento de luzes/sombras

• perceber viagem interpretativa
• perceber possibilidades do olhar como poder de movimento
• calor olhar / momento / emoção

• tenho que ser a Beatriz / mulher (não bealorna) mas que é
• deí os figurinos poderem ser coisas que saberíamos poderíamos usar.

→ SER A PALHA TÉCNICA DO SISTEMA

• explosão faz-me cruzar o olhar com meu próprio corpo. pequeno transe (velocidade, chão)
• começar a tocar-me, navegar o corpo, festinhas / agarrar / apertar / empurrar, é prazeroso. pode ter suspensões (acalma, menos chão)
• o olhar: fora? numa de, gortas? dentro? numa de encantamento.
• começo a procurar extremos do que estava a fazer, e a sentir dar. (2/3x)
• o olhar: perdido, como num extase
• acabo num extremo de dar pela (meu transe) chão na centração.

INDICAÇÕES EXTRA

• a naturalidade vai ficando estilizada com o olhar (inicia no transe). paralelismo a ATOPOS.
• que o momento apareça da viagem
• as transições são em cruzifada.

• procurar o abismo
• o sabor da palma das mãos, da pele.
• terminar como se me esmagassem contra o chão. -ocaiso no chão (blackout) antes, queda

figurinos:
transparente plastificado

ATOPOS (FAZER MOOD)

de cada verso

PRELÚDIO

- luzes:
- amarelos de candeeiros
 - vibe de fim da noite
 - vê-se vislumbres de copos e de cenário
 - silhuetas
 - o foco vermelho já está presente em tenue
 - luz de sala baixa

- cenário:
- já com algumas coisas espalhadas, vê-se um copo no foco vermelho e outras pormenores? como se fosse o estado do cenário no fim?
 - a teta descaída? • fumo

- som:
- som de copos, saltos altos, conversa, gurgalhada, roçar de coisas, som de bares ao longe, cigarro, petiscaria, vento, conversa, café, sítio, peixeiro, servir café, porta a fechar / tranca
 - gravarmos sons da noite?

- sobre:
- decadência do fim da noite
 - inocência do escuro e do ninestro
 - inocência da conexão

- ação:
- deseto do copo de água / vinho?
 - ver-se os reflexos e depois colocar-se no vermelho?
 - as pessoas entram e há uma paisagem visual e sonora.
 - anúncio de sala e entro. começo a reconhecer o espaço e a luz de sala, vejo o vermelho e →

- figurinos:
- paisagem sonora e visual a mexer:
 - vento, nha
 - tochas a ir caíndo
 - paisagem sonora
 - movimento de luzes, sombras

... com o espaço ...
 ... a utilizar / controlar ...
 ... a seguir-se o olhar ...
 ... a realidade de ser desconstruída ...
 ... a dinâmica de localização ...
 ... a desmontar-me com o movimento ...

- > começo a ir mais longe e a aperceber-me do limite da dor e do prazer na dor.
 - ainda estou ligada ao prazer, mas começa a doer.
 - o olhar perde-se um bocadinho? • e quando passo a saber-o que agradeço.
- > apercebo-me que já estou a produzir a dor.
 - estou a acontecer-me
 - prazer sei
 - não quero mostrar a dor.
 - estou a fazer-me fazer isto.
 - o contranto cai.
- > vou aos limites dessa dor.
- > no fim abandono o corpo, zercar

- que o ...
 - as transições são em ...
 - procurar o abismo
 - o sabor da palma das mãos, da pele.
 - terminar como se me emagassem contra o chão. -ocaijo no chão (blackout antes d queda
- figurinos:
transparente plastificado

285254804 . 965716576
 285254804 . 965716576
 285254804 . 965716576


começar a sentir
nervosamente o voyeur &
considerar as suas intenções

entusiasmo - me com o marmanete.
> dinâmica. deslocação.
> verdade de ser descontrolado
e seguir só o olhar.
> começar a utilizar / controlar
meus por necessidade.
> encontrar prazer no corpo
e em produzir movimento com o
corpo. com um foco o observador do
corpo e do próprio olhar.

REVER
praticar com o episódio.

(ver tempo disto, dinâmicas honestas.
níveis? espaço? qual é o sabor antes
de entrares?)

- entrada de voyeur.
 - > paragem, afinal está aí alguém.
 - > confrontar o público. (introduzimos
eliminação 4ª
papel, que acontece
depois também)
- petting myself.
 - > fast forward da
viagem. mov. residual. encontrar
movimento: encontrar prazer.
- > quando encontro o
prazer, encontro o
voyeur. olhar de quem
relembra.
- mostro o prazer ao voyeur.
 - > procuro-me como mulher.
ser feminina. ser dese. ser composta.
~~ser~~ mostrar o melhor.
- começo a questionar.
 - > gostas? é isto? ~~gostas de ser
observado?~~
 - > sem perder o prazer.



ATOPOS (FAZER MOODBOARD / DESIGN / RELATÓRIO)

de cada versão ou só no fim ou só este

perceber o código de movimento que interessa e fazer o solo crescer e ganhar potência a partir da ideia de fazer sentir o conteúdo

PRELÚDIO

luzes: • amarelos de condessros

- vibe de fim da noite
- vê-se viltumbres de copos e de cenário
- silhuetas
- o foco vermelho já está presente em termos de luz de sala baixa

cenário:

- já com algumas coisas espalhadas, vê-se um copo no foco vermelho e outras pormenores? como se fosse o estado do cenário no fim
- a teta descaída? • fumo

som:

- som de copos saltos altos, conversa, gurgalhada, roçar de coisas, som de bares ao longe, cigarro, persiana, vento, conversa, café, sintonia, peixeiro, servir café, porta
- > gravarmos sons da noite? a fechar a trans

sobre:

- decadência do fim da noite
- inocência do escuro e do tinteiro
- inocência da conexão

ação:

- dueto do copo de água/vinho?
- ver-se os reflexos e depois colocar-se no vermelho?
- as pessoas entram e há uma paisagem visual e sonora.
- anúncio de sala e entro. começo a reconhecer o espaço e a luz de sala, vejo o vermelho e →

figurinos:

- paisagem sonora e visual a mexer:
 - vento, nha
 - folhas a ir caíndo
 - paisagem sonora
 - movimento de luzes/sombras

o mesmo inocente, mas o tempo o ma

- > é desagradante o ter de agradecer.
- reconhecer espaço.
 - > ainda não existe. (inocência)
- está lá alguém.
 - > procurar a presença / sentir a presença.

- reconhecer movimento residual
 - > de um momento mais estático.
 - > distraio-me por me aperceber que tenho um corpo.
 - > não estou a encontrar nada... mas estou a sentir. o sentir é o princípio do movimento residual.
 - > volto ainda a ter o interesse da procura, mas sou mais rapidamente distraído pelo movimento residual. (curto)



- olhar / reconhecer o corpo
 - > ver o corpo, ter curiosidade pelo corpo com o olhar.

- reconhecer a produção de movimento pelo olhar o corpo, encontrar algum prazer no movimento.

- sem querer olho para outros sítios. ah, isto produz meus movimentos.

Inocência → pressão social do que é um corpo da mulher.

- procurar o abrisso
- o sabor da palma das mãos, da pele.
- terminar como se me empagassem contra o chão. -ocais no chão (blackout antes de queda)

figurinos:

transparente plastificado

sugodesign .pt

285254804 . 965716576

285254804 . 965716576

Engatar e ser engatado: (ao partir?)
hemera:
> mover o interesse na conversa
> jogar a raps/engatar-te
> movimento protetor
> sobrar

luzes:

- abre luz da frente para fazer o cigarro. (talvez deva haver outras ações incompletas. para que? só se for para completar de pois)
- flashes orgânicos que iluminam partes do palco? com as cores da festa? ou com uma delas? ou volta-se a luz do princípio mas mais intensa?
- cenário:
 - preparação da disparição para a festa. incluindo um carrinho para levar as duas colunas para palco?
 - mas não preparamos o cenário no princípio?

som:

sobre:

- uma preparação fria, meio nervosa?
- e se for uma interação com o cenário que inicia a estilização da relação com os objetos, que é o que vamos fazer na festa e depois? (e ações)

ação: • o foco vai mudando de um para o outro para o público.

- Miguel enrola o cigarro
- eu visto-me - escolho uma das peças do charriô
- entrada do carrinho com as colunas
- movimentação e interação com o pub.
- servir vinho?
- teatralizado? algo dubio
- > se tem uma dramaturgia talvez devêssemos colaborar com um dramaturgo.

figuras:

- Miguel com colete dourado?

luzes:

- azul
- magenta verde e amarelo
- ~~podem ser em retroscena?~~
- frentes amarelas?

cenário:

- colunas em palco

som:

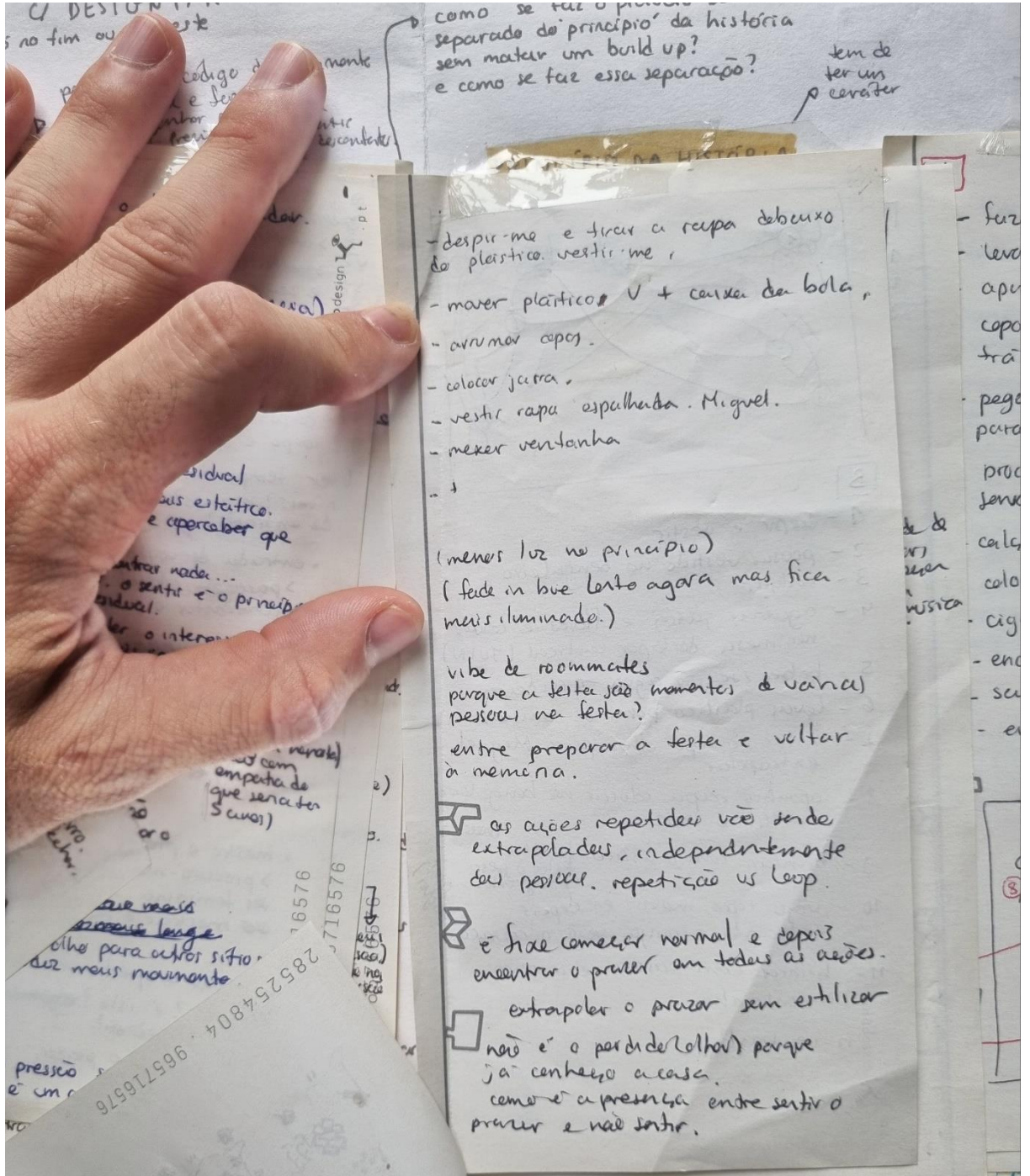
- AGF → red sex
- Emptyset

sobre:

- gandar roles (o outro ser a plateia?)
- insustentabilidade
- hábito de querer agradecer

ação:

- parte dos gestos e entra num groove. vai ficando mais intenso, mais rápido, mais difícil de executar, mais sercabido. no climax aparece o lado escondido. volta ao climax. volta ao lado escondido. e quando volta parte para o momento seguinte.
- sempre de frente para o público, em deslocação para a frente.
- ideia de tentar seguir uma linha mas não conseguir. bem quando se está boiçado. podemos ir quebrando a linha mais para o fim, mas voltar sempre.
- ideias de movimento: fomer / party fin
- figuras:
 - Miguel com colete dourado?
 - rosa e azul



285254804 . 965716576

B

- 1 - despertar e vestir
- 2 - posar vestido no bengaleiro
- 3 - calçar
- 4 - agarrar jura e flores e colocar na mesa. despertar castiçal (JOIN)
- 5 - beber / servir água -> cadeira
- 6 - levar plástico para as pernas
- 7 - voltar ao copo. olhar para Miguel. extrapolar.
- 8 - apanhar copo. colocar no bengaleiro e sentir o tecido.
- 9 - brincar com o casaco. tecido + sentir o peso que aperta.
- 10 - vejo copos. mexo e depois extrapolo. arrango. vejo o casaco.
- 11 - brincar com casaco e ir para a ventoinha
- 12 - ventoinha

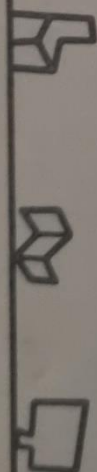
sugodesign
.pt

M

- 1- sente a música e começa o beat.
- 2- vai andar para a esquerda.
- 3- faz um crescendo de beat
- 4- sentir a cabeça no tapete. dece.
- 5- encontra um beat no peito mais soft. cu ?

B

[Faint, mirrored handwritten notes, likely bleed-through from the reverse side of the page]



1 - sair da música e começar o beat
 2 - voltar a tocar para a corda
 3 - fazer um ritmo de beat
 4 - sentir a vibração no corpo do
 5 - encontrar um beat no corpo

H

tem de de facto
 gerar uma sensação
 e inevitabilidade

des -> utilizar
 o espaço
 princípio
 ações

utilizar o potencial
 das ações mais
 simples. extrapolação
 pela sua sensação.

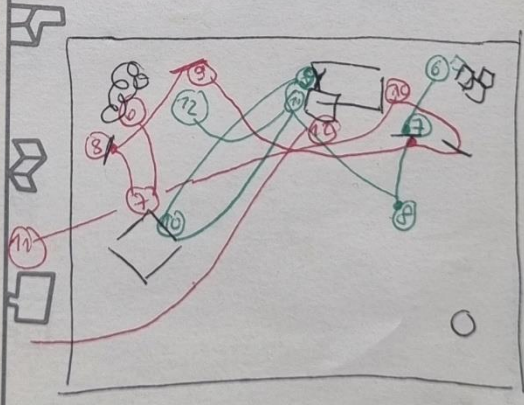
de enquanto interpretas?
 de levar tempo e precisa de
 interessante.
 > pelo trajeto. pela forma como convém
 > pela forma curiosa de fazer as
 coisas.
 > mere entrar na intimidade das
 pessoas. (mas no palco)
 > COMPOSIÇÃO

ações repetem-se? são um loop
 cenário tem de saber a nossa
 casa. e a roupa também.

- ações (são utilizadas. como?)
 porque?
- 1. cigarro (semi vestido de azul) (v)
 - 2. vestir e despir (cadeiras amont.)
 - 3. copo de água (mesa de trás)
 - 4. calçar na mesa
 - 5. puxa ventoinha para a frente
 - 6. levar jarro do chão p/ a mesa
 - 7. trás
 - 8. arrumar mesa
 - 9. arrumar cadeiras
 - 10. espelho ver o outfit
 - 11. ventoinha sentir vento.

M

- 1 - fazer cigarro na cadeira
- 2 - levar pleiteira. levar caixa
- 3 - apunhar copos e colocar na mesa
- 4 - copos da frente para mesa de trás. (JOIN)
- 5 - pegar nos meias ~~top~~ e levar para caixas.
- 6 - procurar ~~blusa~~ e vestir com lenço.
- 7 - calçar tenis. extrapolação
- 8 - colocar ventoinha
- 9 - cigarro na cadeira. extrapolar.
- 10 - encher copo de água. extrapolar.
- 11 - sair de palco (cross Bia)
- 12 - entrar com casaco. ir para espelho



glitch
 fica confortável
 olha até estar confortável

glitch
 fica confortável
 olha até ficar confortável

analisar o potencial
as ações mais
- simples. extrapolação
da sua sensação.

pretes?
precisa de
forma como convert
de fazer as
intimidade das
peleas)

se? são um loop
saber a nossa
também.

zadas. como?)
Porque?
estido de azul) (o
(cadeiras ciment.)
mesa de trac)
sa
a para a frente
o chão p/ a mesa

ras
outfit
nr vende.

a base ser o beat.
demorar nas ações.

- começar pela extrapolação sensorial da festa.
- trocas de ações. extrapolações das ações e composição interessante.
- build up de tensão sexual.
(e depois de parecer que vai para ai, não ir e tornar-se só uma conexão banal)
• a tensão sexual poderia um ser Beatriz e Miguel, mas uma conexão assim não.
(imprevisibilidade da peça)

→ discoteca. como funciona para Atepos? para de verem? 2023
o lado mais negro de Atepos?



gritche
fica confortável
olha até estar confortável

guten
fica confortável
olha até ficar confortável

ações → estilizar
 habitos o espaço
 um princípio
 2 ações

utilizar o potencial
 das ações mais
 simples. extrapoladas
 pela sua sensação.

estudo enquanto interpretações?
 sem de levar tempo e precisa de
 ser interessante.

- > pelo trajeto. pela forma como convertem
- > pela forma curiosa de fazer as coisas.
- > mere entrar na intimidade das pessoas. (mas no palco)
- > COMPOSIÇÃO

as ações repetem-se? são um loop?

o cenário tem de saber a nossa casa. e a roupa também.

AÇÕES (são estilizadas. como?)
 porque?

- M. cigarro (semi vestido de azul) (frente)
- B. vestir e despir (cadeiras ciment.)
- M. copo de água (mesa de trás)
- B. calçar na mesa
- M. puxa ventoinha para a frente.
- B. levar jarro do chão p/ a mesa de trás
- M. arrumar mesa
- B. arrumar cadeiras
- M. espelho ver o outfit
- B. ventoinha sentir vento.

cigarro

ações
 princípio da história

gua dancinha do ânimo
 o copo de água
 r calças e arrumar o vestido
 cigarro que deixaste no chão
 a saca

a roupa -
 fila da discoteca. falta muito
 ID no bolso
 alguém
 está à frente do espelho a checarem-se
 há dez horas
 do ânimo

ações começam
 a ficar
 estilizadas

parte do nervosinho
 para um ritmo

dar numa linha e não conseguir
 à frente do espelho a checarem-se
 o gram

ações estilizadas
 da festa

o copo
 incoordenada x
 roguing / momento sem que bar x
 vinho
 de discussão v
 enter a ser organizado x
 de vinho / entinar bebida x

A VIBE MUDOU
 nervosinho
 desconhecido
 descomprometido

under cruzinhos
 r impra

MOMENTO OCULTO (10' / 20')
 - uma ação de vulnerabilidade

roupa
 / glitch

ojector roupa / glitch
 fica confortável
 olha até estar confortável

ojector roupa / glitch
 fica confortável
 olha até ficar confortável

o a imaginar a casa no seu pórtico
como está antes quando trizer vida.
o a casa morte.

• e se for sobre voltar a montar
o pulco para o princípio?

• tem de ser light motif e ficar
decadente depois. mas não cômico.
ou até pode ser cômico pelo tipo de ações,
não pela interpretação. mas talvez
deixa mesmo getar-se um ambiente
tranquilo. doce? que ambiente é este?

luz:

• luz branca de gobo desfocada no
canto superior esquerdo e duas brancas
diagoneais do princípio.

música:

• sons do princípio + música da festa,
mais abafado. e quando começamos
a porta vai abrindo

ACÇÕES (são estilizadas. como?)
perquê?

M. cigarro (semi vestido de azul) (frente)

B. vestir e despir (cadeiras amont.)

M. copo de água (mesa de trás)

B. calçar na mesa

M. puxa ventanilha para a frente.

B. levar jarro do chão p/ a mesa de
trás

M. arrumar mesa

B. arrumar cadeiras

M. espelho ver o outfit

B. ventanilha sentir vento.

285254804 . 965716576

cigarro
ne
gua dancinha do ânimo
o copo de água
o calçar e arrumar o vestido
cigarro que deixaste no chão
casaco
a roupa -
a fila da discoteca. falta muito
10 no bolso
alguém
olha à frente do espelho a checarem-se
nho dez horas
a do ânimo
parte do nervosinho
para um ritmo

ações
princípio da história

ações começam
a ficar
estilizadas

ações estilizado
da festa

A VIBE MUDOU
nervosinho
↳ descabido
desacomplicado

render cruzinhas
ter impror

ajetar roupa c/ glitch
fica confortável
olha até estar confortável

HOMENTO OCULTO (10'
20')
- uma ação de vulnerabilidade

285254804 . 965

luzes:

- abre luz da frente para fazer cigarro. (talvez deva haver as ações incompletas, para quê? for para completar de pois)
- flashes orgânicos que iluminam partes do palco? talvez o quente com as cores ou com uma d ou volta-se a i mas mais inter

cenário:

- preparação da disparição para a festa, incluindo um carrinho para levar as duas colunas para palco - mas não preparámos o cenário

som:

sobre:

- uma preparação fria, meio nerv
- e se for uma intercepção com o que inicia a estilizacção das relações, que é o que vamos fazer e depois? e ações

ações:

- o foco vai mudando de um
- Miguel enrola o cigarro
- eu visto-me - escolho uma peça do charriô
- entrada do carrinho com as
- movimentação e intercepção
- servir vinho?
- teatralizado? algo dubio
- > se tem uma dramaturgia talvez devêssemos colaborar com um d

figuras:

- Miguel com colete dourado?

enrolar cigarro
 vestir-me
 beber água *dancinha do ânimo*
 encher o copo de água
 pendurar calças e arrumar o vestido
 apanhar cigarro que deixaste no chão
 tirar casaco

1 ajeitar a roupa -
 2 estar na fila da discoteca - falta muito
 2 procura ID no bolso
 3 chamar alguém
 as meninas à frente do espelho a checarem-se
 1 nervosinho dez horas *dancinha do ânimo*
 parte do nervosinho para um ritmo

tentar andar numa linha e não conseguir
 as meninas à frente do espelho a checarem-se
 live do instagram
 dança do copo
 dança descoordenada x
 momento roquing / momento seu bue ban x
 chamar alguém
 momento de discussões v
 engatar e entrar a ter engatado x
 oficar copo de vinho / entornar bebida x
 vomitar x

ações começam a ficar estilizadas

ações estilizadas da festa

A VIBE MUDOU
 nervosinho
 descaída descomprometida

MOMENTO OCULTO (10' 20')
 - uma ação de vulnerabilidade

ajustar roupa / glitch
 fica confortável
 olha até estar confortável

ajustar roupa / glitch
 fica confortável
 olha até ficar confortável

MIGUEL	Beatrix
X dança do copo - a placimobite - a copo resitiro dança descoordenada	X meninas à frente do espelho X live do instagram
chamar alguém	dança exibicionista
engatar e estar a ser engatado	dança awkward (berbere?)
dança exibicionista ↳ <u>agarrar copo</u> tentar andar em linha e não conseguir	engatar e estar a ser engatado vomitar
vomitar	tentar andar em linha e não conseguir conseguir
discussão p/ terra	discussão p/ feia
atirar o copo fica atarantado	fica enojada ↓

MOMENTO OCULTO (10' - 30')

vulnerabilidade (grafismo / dar (stew mo)

fica atarantado dança do copo dança descoordenada	enojada meninas à frente do espelho live cortadinha fica rapa strong woman (fica vestido derrade) (X)
---	---

MOMENTO OCULTO
grafismo / o negro / tirar rapa

(?) ou eu tento que as minhas mudanças são precisas? tentamos os dois e depois decidimos

> clareza do código antes de desfazer
> o código e o bro meo e uma dança. a maior parte dos momentos têm uma centralidade

luzes:

- abre luz da frente para fazer cigarro. (talvez deva haver as ações incompletas, para quê? for para completar da pois)
- flashes orgânicos que iluminam partes do palco? com as cores ou com uma de talvez o quente ou volta-se a mas mais inter

cenário:

- preparação da disposição para a festa, incluindo um carrinho para levar as duas colunas para palco
- mas não preparamos o cenário principal

som:

sobre:

- uma preparação fria, meio v
- e se for uma interação com que inicia a estilização de m os objetos, que é o que vamos fazer e depois? as ações

ação:

- o foco vai mudando de
- Miguel enrola o cigarro
- eu visto-me - escolho um pedaço do carrinho
- entrada do carrinho com
- movimentação e interação
- copos.
- servir vinho?
- teatralizado? algo do tipo
- > se tem uma dramaturgia te devessamos colaborar com un

figuras:

- Miguel com colete dourado

Beatriz

MIGUEL

Dança exibicionista

mulher (fomea) → seduzir/chamar

- > cabelos
- > curvas
- > escender e mostrar ao mesmo tempo

homem (macho)

- > um groove veloz
- > olhar fixo
- > assertividade
- > um bocado de seriedade
- > angular?

* somos o corpo e as visões de Beatriz e Miguel, mas a história não é a nossa.

Não fugimos do que os nossos corpos dizem, mas tentamos encontrar o clichê na nossa expressão

* mas a ~~to~~ mulher que seduz e o homem que caga.

* também acaba por ser estilizado porque somos nós a fazer



Fazer aula experimental: **ABRIL**

- > heels
- > popping e locking
- > hawie
- ? > pole dance

> la veronal? \$ 3 - 7 (200 €)

• Miguel com d...
• rosa e azul

Engatar e ser engatado; (ao perto?)

heinem:

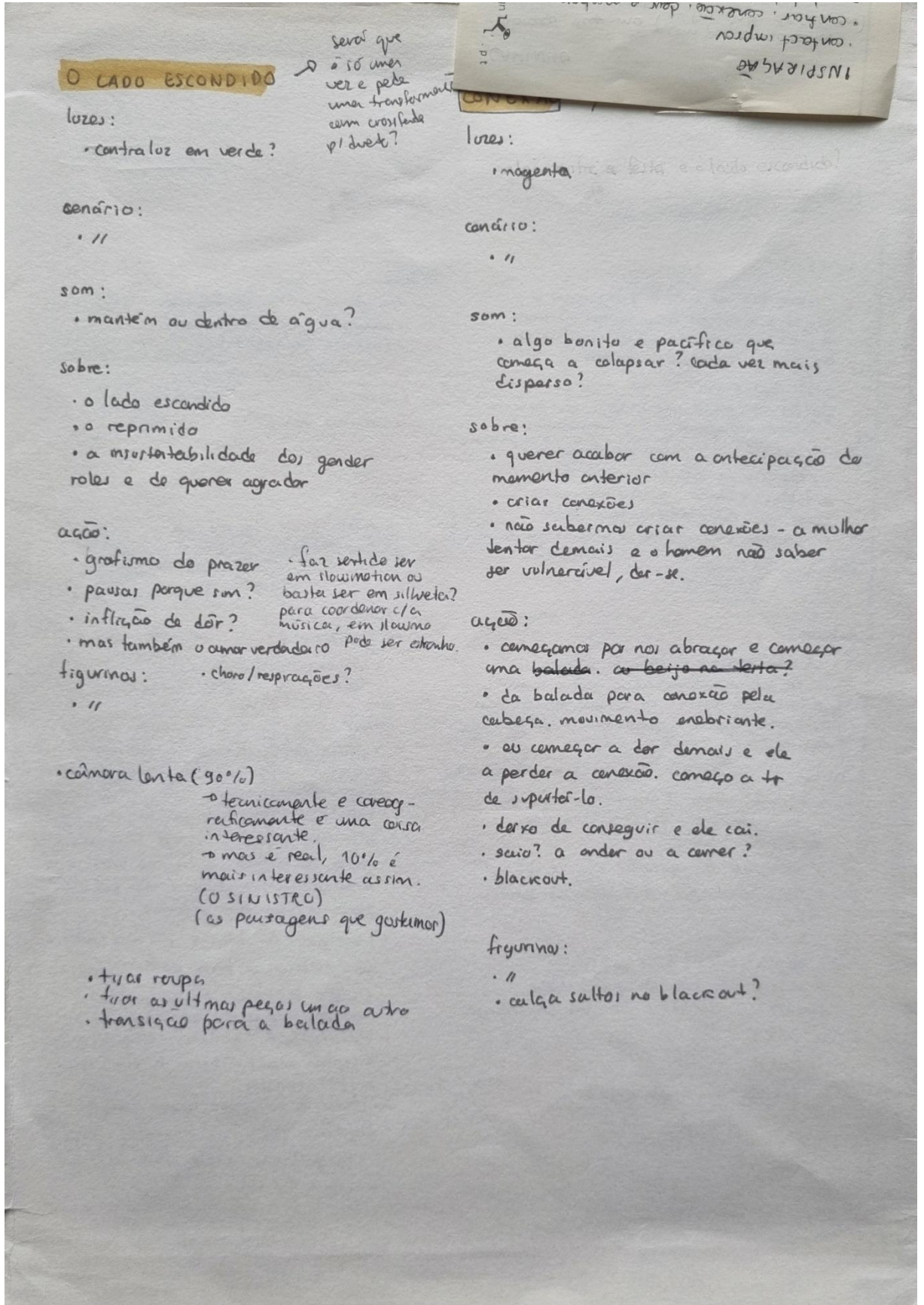
- aumentar interesse na conversa
- > ajeitar a roupa / endireitar-se
- > manimento profeter
- > esbarrar

mulher:

- > esbarrar - ela fixou a olhar. olhar e desviar o olhar. sorrir, desolhar e voltar a olhar.
- > ajeitar o cabelo / roupa

DEPOIS DE TESTADO

- faz falta uma estilização mais clara, e talvez queramos colocar um certo bounce ou ritmo sobre o que se vão adicionando as camadas que falamos, e se começamos os 2 com o ritmo no princípio e só depois partimos para os nesses caminhos? se calhar aí o bounce pode ir sendo intercalado, às vezes intensificado e às vezes parado, mas sempre lá. brincar com uma pequena mudança para a diagonal? os dois ou só um?
- TEMOS DE REUNIR P/ PERCEBER COMO TRANSFORMAR O QUE TEMOS.
- mais exagerado. pausas claras. desordenado ser com objeto. criação. dimensões. códigos mais diferentes (frente/costas. cima/baixo. objeto/n objeto)
- decendente como?



será que
é só uma
vez e pede
uma transformação
com crossfade
p/ duet?

Miguel e
Beatriz

user tapete?

LADO ESCONDIDO

es:
- contraluz em verde?

ário:
//

n:
mantém ou dentro de água?

re:
lado escondido
reprimido
a instabilidade do gender
es e de querer agradecer

o:
profirma do prazer - faz sentido ser
ausas porque sim? em slowmotion ou
filiação de d'or? basta ser em silhueta?
as também o amor verdadeiro para coordenar / a
rimas: - choro/respirações? pode ser estrofe

ara lenta (90%)
- tecnicamente e coreog-
raficamente é uma coisa
interessante.
- mas é real, 10% é
mais interessante assim.
(O SINISTRO)
(as paisagens que gostamos)

tyas roupa
firas as últimas peças um ao outro
transição para a balada

CONEXÃO

CAMINHO

- abraço slow-mo (com pequenos acantes no fim, antes de acelerar)
- rebolango rápido
- abraço slow-mo
- rebolango rápido (acelera de repente) mas este tem acantes
- off balance (acantes) ganha pró-atividade)
- encontra cabeça, como temer bonito o momento? já é a olhar p/ o tel ponto? se calhar anda não o q' cabeças.
- manante dele em que os membros têm sempre espaço entre nós, sem paragens, como se parte da cabeça para isso?
- pausa/suspensão com o Miguel a olhar p/ o ponto.
- procura cenosa do ponto até pausa sentada, com cabeça.
- brinca deira aguil com a cabeça até a pausa de Miguel em cima de mim.
- momento em que nos atramos um para o outro, confiança na relação, pode ser terminado de leve com olhares e pausas, mas é um momento com alguns ataques.
- deixo de poder contar no Miguel, mas a primeira vez que ele me deixa cair tem de ser com uma pequena pausa, tem de se perceber a mudança no Miguel, ele meio que perde a energia e mesmo quando o ele a preser de apoio, é como se eu estivesse a ir ao encontro dele. é como se ele se estivesse a tentar colaterar, o que muda para isso acantes? interpretação? música? luz? espaço?

INSPIRAÇÃO

- contact improv
- confiar. conexão. dar e receber. sensibilidade.
- criar intuitivamente porque é o momento de conexão, trata de ser a nossa conexão.

sugodesign .pt

285254804 . 965716576

i 004000 umap • (S) pircões na dwete
o solo
nate ainda,

garaf
cena
minueto de sala

SOLO DA REANIMAÇÃO + FALHA TÉCNICA

luces:

- strob que vai ficando mais lento.
- arranjor strob led!

cenário:

- //

som:

- silêncio, a ouvir-se as respirações

sobre:

- vulnerabilidade masculina
- querer aprender a respirar em conjunto. poder respirar em conjunto.

ação:

- uma mão que sobe no ar e se deixa cair.
- inflating and adapsring para deep breacathing.
- movimento fora de eixo, contínuo, com suspensão, encontrar a organicidade.
- ouvir-se a respiração
- o gozo de bater no peito. de sentir a coração? símbolo pessoal.
- eu entro e encontramos isso em conjunto. ou de alguma forma ele chama-me? de alguma forma estemos or deis nessa organicidade e dar-se a falha técnica.
- liga luz do público, liga luz crua geral. puramos sem grande ruído e saímos como Beatriz e Miguel?

↓

sobre:

- destruição do ideal
- destruição do ideal do espetáculo

pedimos a equipa p/ fazer um burburinho e ouvir-se um burburinho rosso. (algum micro led?)

MA

luces:

- luz roxa a refletir na bola de espelhos?

cenário:

- //
- purpurinas?
- bola de espelhos

som:

- introduz-se ruído como para o momento seguinte?

sobre:

- o Tudo na pausa, no espaço entre, no silêncio, na vida e na morte do Butch.
- o lugar onde tudo pode ser revertido.
- o primordial do ser
- o silêncio deste grande hotel a sonoro, indiferente, idrota - p. 36. será?

ação:

- só a imagem, mas queremos purpurinas?

figurinos:

pendulo de um lado para o outro. e usar velocidades diferentes p/ percorrer a mesma distância

(• pode até a cada outra haver mesmo só uma corrida.

o fim do solo e encontrar a base p/ depois de entrar → encontrar a respiração no tutele como terror o solo meus castorante oitida.

geral cena minúcio de sala

M A

luzes:
 • luz roxa a refletir na bola de espelhos?

conário:
 • "
 • purpurinas?
 • bola de espelhos

som:
 • introduz-se ruído como para o momento seguinte?

sobre:
 • o Tudo na pausa, no espaço entre, no silêncio, na vida e na morte de Butch.
 • o lugar onde tudo pode ser revertido.
 • o primordial do ser
 • o silêncio deste grande hotel a sunoro, indiferente, idiota - p. 36, seraf?

ação:
 • só a imagem, mas queremos purpurinas?

figurinos:

MIGUEL

1. mão é desfribilador
 • corpo reage a partir do peito
 • o cair é sempre verdadeiro
 • brinca com os tempos p/ ver como o corpo responde.
 (MAIS TEMPO)

2. o corpo já está ativo e por isso ajuda na deslocação.
 • desesperado a tentar respirar
 • tentar sentir nada qualquer coisa

3. uma respiração que funcionou melhor a puxar o ar.
 • vê-se uma decisão, um pensamento.
 • mão procura a sensação de despar-
 ter o corpo. reboliço. sabonete a escorregar

4. a mão encontra o efeito de tocar o chão. explora.
 • encontra a verticalidade com essa exploração.
 • procura entender a sensação e encontra o espargilhar.
 • encontra o down. começa a procura da sensação do down.

procura neutra

o que se quer (de 00m) a 100m

oite aqui é como se fosse apenas a mão a decidir a explorar.

o que se quer (de 00m) a 100m

como Beatriz e Miguel?
 ↓
 pedimos a equipa p/ fazer um burburinho e ave-se um burburinho certo. (algum micro rd?)

sobre:
 • destruição do ideal
 • destruição do ideal do espetáculo

tudo para a outro. e usar velocidade mesma distençã

5 • down caótico?
• ou um down doloroso?

6 • encontra um down que vive por si só e faz em repetição para a frente e para trás.

7 • down com bounce caótico

8 • é surpreendido com um up.
encontra a peneira.

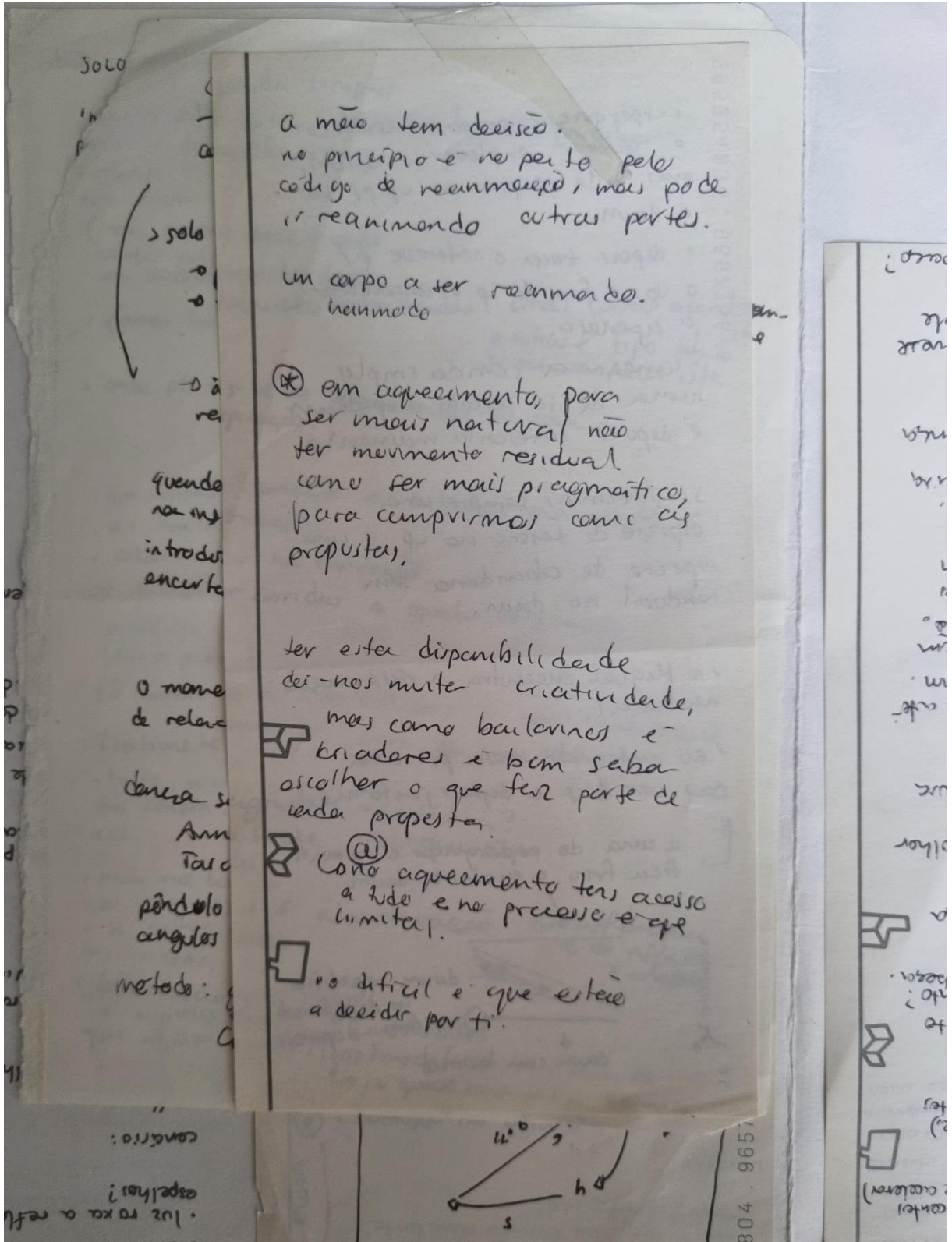
9 • começa a corrida simples numa de 'já percebi como o up e down funciona

10 • introduz movimento na inspiração
• encontra expiração para regular respiração.
• encontra movimento na expiração.

11 • respiração regulada
• dança sagrada.

• os movimentos não têm eco e nunca param completamente, nunca nada bloqueia, é um corpo vivo.

• trabalhar secções e transições umas acontecem e outras ele decide.



285254804 . 965716576

• espargir para o caótico
é querer explorar o down,
mas indo sempre ao up p/ ter
o down.

• depois toca o interesse p/
o up. o fim do up é encontrar
a upeneira.

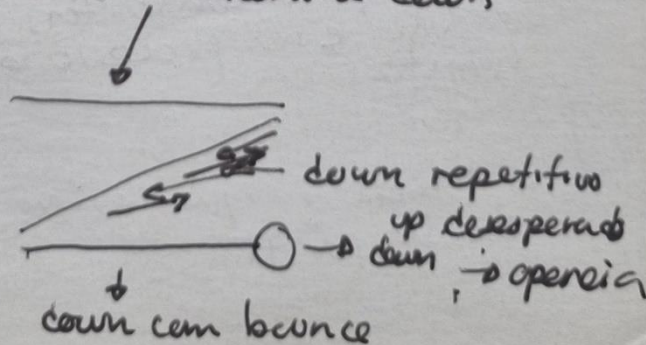
• começa as comidas simples
numa de já percebi o up down
e depois acrescenta momentos

Exploramos sempre uma
experiência de tensão no up e uma
experiência de abandono sem
residual no down.

1º Miguel encontra a respiração
natural.

2º eu entro da mesa p/ uma
cas comidex. e depois juro me.

↑ a zona do espargir é quente.
↑ fica frio e encontra down



esperanças para o trabalho
2852

SOLO

Corrida simples
→ estou concentrado em perceber como funciona

→ solo + selecionado

- propósitos claros
- transições trabalhadas: uma coisa acontece e outra é tipo ah já sei, vou fazer isto.

→ às vezes surpreender-se com a respiração.

quando começa a introduzir movimento e na inspiração.

introduzir na expiração.

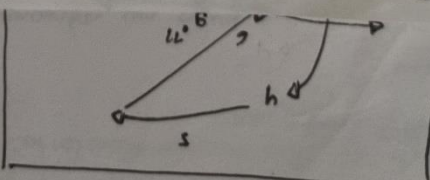
encurtar com duas iguais respirações.

o momento das corridas é uma meditação de relaxamento, tem de ser tranquilo.

dança sagrada } meditativa?
Anne Torell Achram Chen
Tai chi

pêndulo → é a continuação do offbalance e do inflar & colapsar

metodo: gravar Miguel
retirar 20 movimentos
Cozugar / loop / modificar 2 minutos
Loja que vende uma folha técnica



luzes:
- luz roxa a refletir nos espelhos?
concreto:

54804 . 965

quando foi um plano melhor do que
na cena.

3X o loop

a meio do terreno (de sala +
curso de sala

na cidade do sinal e sair

vestido deurado:

'that's how I felt'

'learn to wear it'

quando fu um plano maior se frezes

SOLO MIGUEL

'manter perfil e mexer pouca mais que
peito e pés, vai subindo cada vez mais acima.
começa a contorcer a cabeça. rebola 1x,
tra membro. rebola.

(vai sendo maior a inspiração e começa a
mudar dinâmicas quando rebola, mas é sempre
um crescendo da energia que o corpo sente. o que é
que
funções
bi reanimar
o corpo?

• quando há falta de ar o corpo espasma.
• onde p/ trás e explora dinâmica.

• que a anca porta mesmo do peito
• as pernas só a mão subir já dá movimento
• temos a tentar retardar o processo natural
de a respiração procurar um padrão -
• o código de movimento tem de estar muito
claro para ele se poder concentrar na respiração.
(o mesmo que o meu dhor)

• sabonete a escorregar
• tanto a inspiração como a expiração
são sempre movimentos contínuos, não tem
eco.

• mão no buraco da costela
• só uma vez com os 2 joelhos dobrados.
• se calhar mudar a dinâmica um bocadinho
mais cedo, na anca, a.

• colocação só quando perde a mão.
• e aqueles que são com a mão pouco clara,
que sejam poucos e rápidos.

4804 . 96571e

pendulo de um lado para o outro, e usar velocidades diferentes p/ percorrer a mesma distancia.

- pode até a dada altura haver mesmo se uma corrida.
- isto pode ser até um jogo.

- momentos + pormen?
- deslocamentos diferentes
- espaços diferentes.

mercer:

- propostas de movimento p/ cada parte.
- espaços e deslocamentos
- direções.

Inspiração e expiração tem um fim

↓
contra a gravidade ↓
a fazer

se a propulsação for um braço, na expiração ele só pode descer, mesmo que haja uma respiração de outra parte do corpo.

investigação

- o primeiro no chão ser claro, e manter ainda essa ligação ao chão antes de subir, se calhar a mudar menos as direções.

APENETA?

é uma reanimação física e não respiratória, mas baseia-se em deixar as possibilidades de respiração

design

LADA

penetra a história. o lado escendido também fez isso e o momento da bata também.

luzes:

cenário:

- duas cadeiras na diagonal, afastadas, uma para a outra.
- um espelho algures?

som:

sobre:

- questionar se a nossa imagem é nossa
- o diálogo ajuda a levantar o véu da ilusão. depois de se sentir mex, faz sentido.
- * já não é sobre o que fazemos, às escendidos

ação:

- entramos os dois de salto alto.
- tu és eu ou eu sou eu? testar isso.
- tentar falar e ser espelho, mas às vezes não ser. irritamo-nos sentamo-nos. tentamos conversar. (gestar de boca ou gestos?) imitamo-nos mais. vamos ter um com o outro ao 'espelho' para discutir e começamos o dueto agressivo. reparamo-nos pelo desacordo e começa o momento de caos, frustração. (tipo convulsão? algo se copou de nós)
- voltamos ao dueto agressivo, que cresce e acabamos com a estalada. blackout.

2) porquê a estalada e porquê a agressão se é sobre nós e não sobre a relação em particular? se calhar é sobre os dois ao mesmo tempo. a estalada decorre ainda dentro da história, mas a história tem sido a campanhade de uma visão de narrador a debater o sentido das coisas. a conc. do espelho é um desses momentos de alguém a questionar, mas

de onde vem o sentimento? ^{o poderá vir da carga anterior de respiração?}

• começa já high!

• mais desorganizado

• mais caos e menos uníssono

• o que é isso se o que causa o problema

• ideias: expressões? am. sinceramente

• somos só representações

• não é sobre a história e sobre o que a história diz

• a estalada é só sobre a destruição

• faz sentido pelas paisagens que queremos.

FIM

luzes:

- luz de uma geragom a acender
- luz ao fundo? no silêncio. cru.
- lreus + magenta

sobre:

- a inocência outra vez, porque voltamos a querer viver histórico. que não são necessariamente compatíveis com a realidade.
- inspiração beautiful world, where are you.
- ma

ação:

- um beijo na festa. aquele que recebeu a estalada dá o beijo? olhamos um para o outro. blackout.
- ficar lá. não chegar a mostrar o beijo.
- enquanto vimos Atopos e não a pessoa, será possível começar algo realmente bonito?

fim bonito, mas para os outros, deve (SINISTRA)

ESPELHO / CONVERSAR COM GESTOS /
DUETO AGRESSIVO / FRUSTRAÇÃO / ESTALADA

• as perguntas são: eu sou eu ou eu sou o que tu fazes de mim? tu gostas de mim porque tu fazes de mim alguma coisa? mas eu sou eu. temos só perguntas, não chegamos a conclusões nenhuma. irritamo-nos porque temos as mesmas perguntas e nenhuma respostas. no fim não damos respostas, não uma conclusão. voltamos sempre a tentar.

• o GUIÃO está nas notas e na drive.

• falta PESO e RELAXÃO

• começar o dueto na luz roxa.
fica a luz roxa! não menos raw

• começar mais devagar?
eu começo o dueto em relação com a bola.

bola → nossa relação.

as primeiras frases serem a tentar a água.

isso da logo meus tensão e deixa logo de ser cómica.

• poderia vir da caixa anterior da respiração?

• desorganizado

• mais caos e menos unissono.

• omissão ser o que causa o problema

ideias: expressões? em sincronia

• são? algo se apodera de nós)

acabamos com a estalada. blackout.

→ porquê a estalada e porquê a agressão se é sobre nós e não sobre a relação em particular? se calhar é sobre os dois ao mesmo tempo. a estalada decorre ainda dentro da história, mas a história tem sido acompanhada de uma visão de narrador e debater o sentido das coisas. a cena do espelho é um desses momentos de alguém a questionar, mas

→ somos só representações
→ não é sobre a história e sobre o que a história diz

→ a estalada é só sobre a destruição
foz sentido pelas paisagens que queremos.

penetra a história. o le escendido também fez isso e o momento da bola de

FIM

luzes:

• luz de uma garagem a lá as fundo? no silêncio. c
• irens + magenta

sobre: e se ser ovonne

• a inocência outra vez, voltamos a querer viver que não são necessariamente compactantes com a área

• inspiração beautiful we are you.

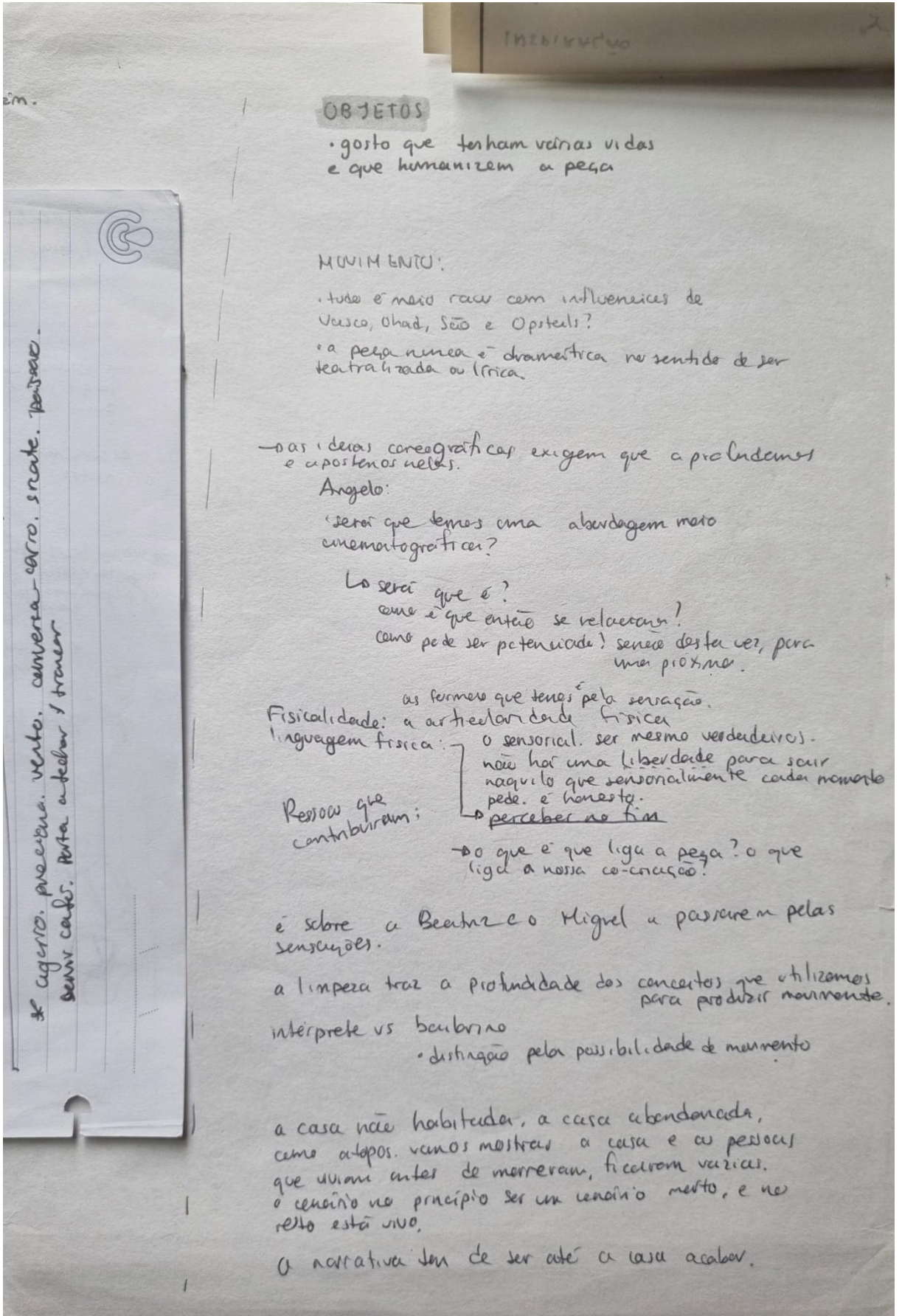
• ma

ação:

• um beijo na testa. aqui a estalada dar o beijo? para o outro. blackout
• ficar lá. não chegar a n

• enquanto vimos Atop a pessoa, será possível co realmente bonito?

fim bonito, mas para o (SINISTRO)



Ver apartamento)

rua / casa

industrial / natureza morta

vintage pela relação
com alguma coisa
porque não é
dumster

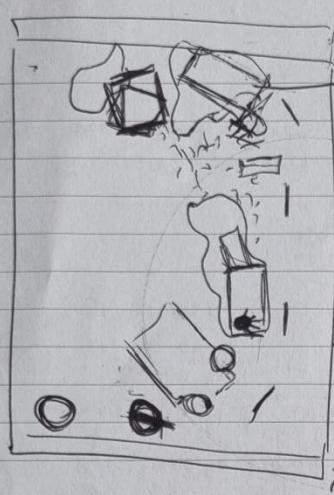
o ascende e
o sinistro

trazer luzes fortes:
magenta e azul
e/ou algum outro?
que seja
e estalhes fi com com
o tan quente!

ou
vel?

rosa de amarelo sur
intrínseca.

todo o vidro por um roca + plástico
folhas + espelha vermelha
- cores intrínseca



churr? - a paisagem
o sensorial

associação
ambiente?

vermelha?

material?

PRINCÍPIO

as pessoas entram e por lá está?

o que tem a intenção?
estudar lá se a terra está a subir ou não
sons de maquinaria e/ou de apanhar?
- manter cenário

o cenário render de cenário usado
nos momentos render da peça?

o ver da deitada ter de 'shorts how I felt' - 'I learn how to when it'

son das folhas

espelha

insira de
caso abandonado
porque/brindim
esperança: no futuro
(mercado)

nao marca n chão
por estar marcada) a floor
(discussão)

luz com som/tem

ANTES DA FESTA

abrir cenário

deitada quer-meis
indício? melancolia?

CARCHIVO
IngenioX

OBJETOS

• gosto que
é que hav

MOVIMENTO

• tudo é mais
Vasco, Ohad,
• a peça ne
teatralizada

as ideias coreo
e apostamos nel

Angelo:

será que
cinematogra

Lo será que
como é que
como pode si

as forme
sicalidade: a arte
nguagem física:

Pessoas que
contribuíram:

→ do
(i)

sobre a Beatriz
ensaios.

> se o cenário e figurinos são importantes p/ a vibe geral, porque fazem parte da interpretação que fazemos e porque os habitamos, só faz sentido perceber a peça final com eles.

> tem de saber a primeira peça que quença fazer.

> os figurinos tem de ser coisas que usamos.

> como é que podemos utilizar o cenário/figurinos no seu potencial máximo coreográfico?

> como geramos suspense com a narrativa.

sa. ideia de face vermelha é o monstro.

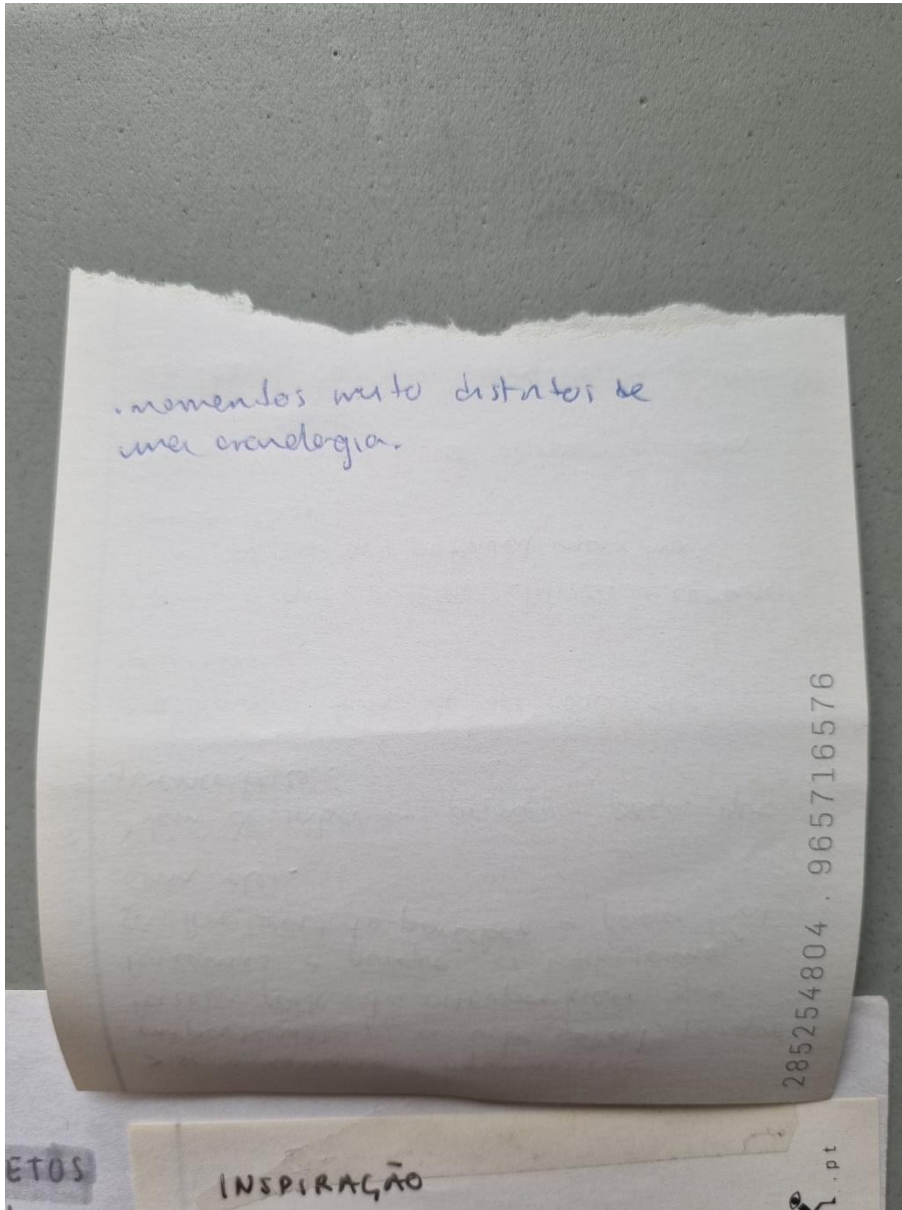
→ colocar cheiros em palco

→ scândalo

→ tabaco

→ perfume

285254804 . 965716576



2852

OBJETOS

- gosto que é que humana

MOVIMENTO:

- tudo é mais r
- Vasco, Ohad, Sca
- a peça nunca teatralizada ou

→ das ideias coreográficas e apostamos nelas.

Angelo:

será que temo cinematográfica

Lo será que come e que como pede si

as forme
Fisicalidade: a arte
linguagem física:

Pessoas que contribuíram:

é sobre a Beatrix
sensações.

INSPIRAÇÃO

cenário:

- rua/casa
- industrial / natureza morta
- vintage pela relação com quadros de natureza morta
- com alguma cor porque não é um dumpster
- tem coisas ocultas (referência ao sinistro?)
- casa abandonada (parque - jardim)
- retirar o linóleo nalguns teatros?

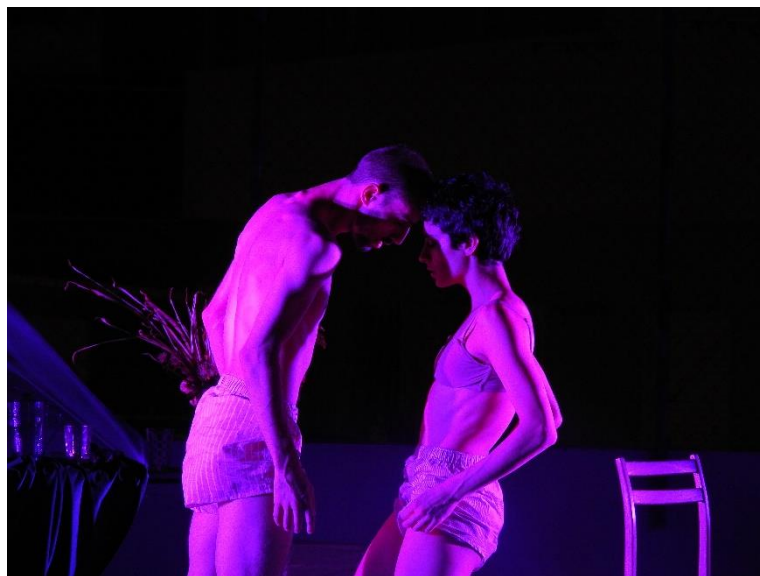
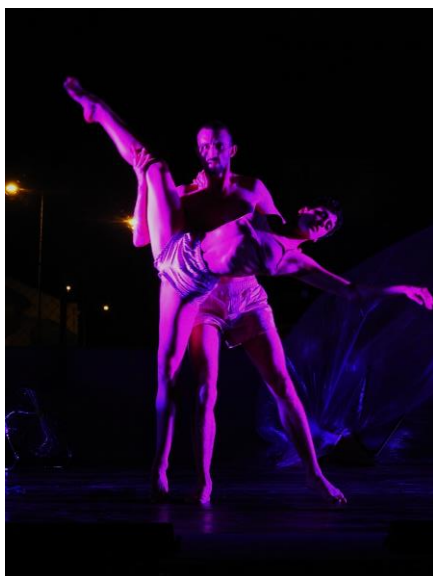
sugodesign .pt

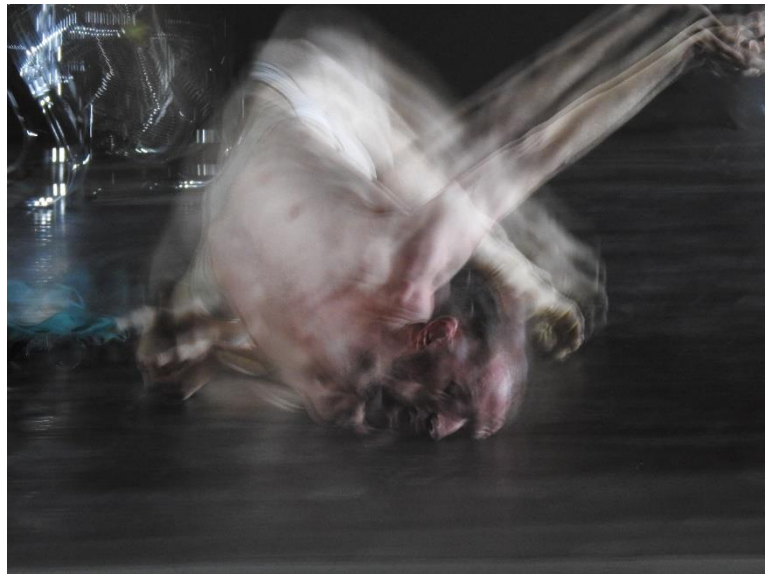
→ colocar cheiros em palco

- sciendo
- tabaco
- perfume

285254804 . 965716576

Anexo O





Anexo P

Apresentação do espetáculo *Atopos*, de Beatriz Mira e Miguel Santos, no contexto do concurso da Mostra Nacional de Jovens Criadores do Gerador

<https://youtu.be/Z8OZPcoIU3Y>