



**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE DANÇA**

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

***A Coragem de ser Eu*  
Pluralidade no Processo Criativo**

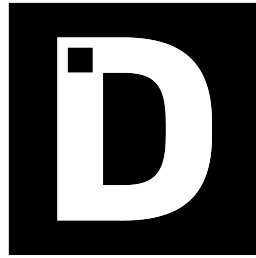
**Diogo Ribeiro de Oliveira**

**Orientadora**

**Professora Doutora Madalena Xavier Santos Rodrigues da Silva**

**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**

**Setembro 2024**



**ESCOLA SUPERIOR  
DE DANÇA**

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

***A Coragem de ser Eu***  
**Pluralidade no Processo Criativo**

**Diogo Ribeiro de Oliveira**

**Orientadora**

**Professora Doutora Madalena Xavier Santos Rodrigues da Silva**

**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**

**Setembro 2024**



*A ti mãe, pela coragem.*

*Obrigado*

## Agradecimentos

À minha orientadora, Madalena Xavier, pelo interesse e apoio incondicional demonstrado ao longo deste projeto. A confiança que depositou em mim e a sua prontidão em ajudar foram uma grande motivação para a conclusão deste processo.

Às estruturas de implementação do projeto, Balleteatro Escola Profissional em especial, à Né Barros por acreditar desde o primeiro dia no projeto. Não deixando de parte, o carinho da Isabel Barros e o apoio fundamental da Andreia Fraga.

À Escola Artística da Jobra - Art'J com especial atenção da Sara Almeida que tornou tudo possível e Anita Alves pela sua amabilidade e apoio.

Agradecer aos meus co-criadores do Balleteatro: à Alice, Ana Filipa, Ana Isabel, Beatriz, Carla, Carolina, Edna, Ema, Gabriel, Hélia, Inês, Lara Silva, Lara Sousa, Laura, Letícia, Mafalda, Marco, Matilde, Mariana Leite, Mariana Roboredo, Raquel, Sara, Sofia, Tiago Conceição, Tiago Fernandes, Tomás e Victória pela resiliência e profissionalismo demonstrado perante o processo. A responsabilidade de ser o primeiro contribuiu para algo muito especial que determinou o lugar único que foi criar uma obra em conjunto. Sem vocês, não seria possível.

Agradecer às minhas co-criadoras da Jobra: Ana Sampaio, Eduarda, Leonor, Lisa, Madalena, Maria, Mariana, Melanie, Nicole, Salomé, Sara e Valentina pela curiosidade e respeito que demonstraram durante o processo. Os contributos individuais determinaram a profundidade do trabalho, obrigado por me fazerem apaixonar de novo.

Ao Jorge Gonçalves e Inês Guedes pelo tempo, pelas palavras e provocações que suscitam novas leituras e aprendizagens.

Aos colegas de turma que contribuíram para a minha evolução enquanto artista, antes, durante e após a escrita deste relatório.

A todos os meus alunos, que me inspiram, questionam e provocam sempre que partilhamos o mesmo espaço.

Ao meu grupo *Momentum* que, direta ou indiretamente, influenciam a minha prática artística, evoluindo os parâmetros que comprometem a disciplina do corpo.

À minha mãe, base e pilar de tudo aquilo que sou.

## Notas Introdutórias

1. Neste relatório foram adaptadas as normas para realização de citações e referências bibliográficas a partir do estilo científico da APA – *American Psychological Association*.

## **Lista de Abreviaturas**

MCCPP - Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais

FCT - Formação em Contexto de Trabalho

ESD - Escola Superior de Dança

BT - Balletatro Escola Profissional

Jobra - Escola Artística da Jobra - Art´J

CCC - Criação Coreográfica Contemporânea

PC - Processo Criativo

CTR - Composição em Tempo Real

## Resumo

Do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) ministrado pela Escola Superior de Dança 2023/2024, nasce o projeto na especialidade de coreografia, *A Coragem de ser Eu*.

Este projeto teve como objetivo a criação de dois exercícios coreográficos a partir do mesmo processo criativo. O primeiro realizou-se com alunos do 3º ano do curso de Intérprete de Dança Contemporânea do Balletatro Escola Profissional e o segundo com alunos do 2º ano do curso de Intérprete de Dança Contemporânea da Escola Artística da Jobra - Art'J.

Em ambas as criações artísticas a pesquisa parte da procura e da descoberta da própria obra, onde se emancipa a responsabilidade do intérprete enquanto membro influenciador de toda a criação. Tendo por base uma comunicação simples e honesta, o trabalho centra-se na exploração das histórias e experiências pessoais através do corpo e voz.

Experienciar duas obras diferentes que partem de um lugar comum e compreender a derivação dos materiais em cada um dos grupos e seus contextos académicos, dá espaço a novas questões dentro dos métodos e processos que compõem a esfera da criação artística contemporânea.

O processo criativo (PC) foi criado no primeiro momento e replicado integralmente para o segundo, apesar dos contextos diferentes. Assim, a forma como o projeto foi comunicado, a dimensão criativa e a ordem de enunciados foi executada com uma especial atenção que revela todo o interesse para esta investigação. No desenvolvimento do projeto, a sua matéria encontrou questões teóricas em torno da criação coreográfica, nomeadamente sobre o posicionamento do coreógrafo e do intérprete contemporâneo.

A nível estrutural este relatório de projeto está organizado em quatro capítulos. O Enquadramento Geral onde abordamos a ampla esfera da criação coreográfica contemporânea (CCC), a Motivação e o Contexto que reflete e analisa o papel do coreógrafo e do intérprete contemporâneo, os Métodos e Processos de Criação que aborda todos os elementos associados à realização do projeto e por fim, a análise individual de ambos os enquadramentos criativos, onde se reflete e analisa o processo e o resultado.

Uma das principais conclusões que emergem deste processo é a importância da subjetividade na compreensão das ações comportamentais e pensamentos do intérprete contemporâneo. Cada intérprete traz as suas próprias experiências e perspectivas para a peça *A Coragem de ser Eu*, demonstrando como as narrativas pessoais podem ser uma fonte de estímulos, capaz de potenciar a criação artística. O coreógrafo ressalta a necessidade de reconhecer a importância da diversidade de experiências dentro do universo da criação contemporânea e reivindica um lugar de direção onde transforma e evolui as partituras coreográficas individuais dissolvendo-as no coletivo.

**Palavras-chave:** Métodos e Processos, Papel do Coreógrafo, Intérprete como Veículo de Criação, Réplica do Processo Criativo, Escrita como Método;

## Abstract

From the Master’s in Choreographic Creation and Professional Practice (MCCPP) of Escola Superior de Dança 2023/2024, the project in the field of choreography, *A Coragem de ser Eu* is born.

This work aimed to create two choreographic exercises from the same creative process. The first was conducted with third year students from the Contemporary Dance Interpreter Course at Balletatro Escola Profissional, and the second with second year students from the Contemporary Dance Interpreter Course at Escola Artística da Jobra - Art’J.

In both artistic creations, the research stems from the search and discovery of the work itself, where the responsibility of the interpreter as an influencing role in the entire creation. Based on simple and honest communication, the work focuses on exploring personal stories and experiences through body and voice.

Experiencing two different works that start from a common place and understanding the derivation of materials in each group and their academic contexts, opens up new questions within the methods and processes that compose the sphere of contemporary artistic creation.

The creative process was established in the first performance, and replicated entirely in the second, despite the different contexts. The way that the project was communicated, the creative dimension, and the order of statements were executed with particular attention, revealing all the interest for this investigation. In the development of the project, its material encountered theoretical questions surrounding choreographic creation, particularly regarding the positioning of the contemporary choreographer and interpreter.

Structurally, this project report is organized in four chapters. The General Framework where we address the broad sphere of contemporary choreographic creation, the Motivation and Context that reflects and analyzes the role of the contemporary choreographer and interpreter, paying special attention to the academic context and the pedagogy inherent in the creative process. The Methods and Creative Processes chapter, discusses all elements associated with the execution of the project. Finally, the Individual Analysis of both Creative Frameworks, reflects about the process, as much as, analyze the final artistic work.

One of the main conclusions that emerge from this process, is the importance of subjectivity in understanding the behavioral actions and thoughts of the contemporary interpreter. Each interpreter brings their own experiences and perspectives to the piece *A Coragem de ser Eu* demonstrating how personal narratives can be a source and stimulus enhancing artistic creation. The choreographer emphasizes the need to recognize the importance of diversity of experiences within the realm of contemporary creation and advocates for a direction role, where it transforms and evolves individual choreographic scores, merging them into the collective in order to find a dramaturgical logic, that might be seen or felt, in the final creation.

**Keywords:** Methods and Processes, Role of the Choreographer, Interpreter as a Vehicle for Creation, Replication of the Creative Process, Writing as a Method.

## Índice

Dedicatória .....	3
Agradecimentos .....	4
Nota Introdutória .....	5
Lista de Abreviaturas .....	6
Resumo .....	7
Abstract .....	8
Introdução .....	11
<b>Capítulo I - Enquadramento Geral</b>	
1.1 Da Investigação à Arte .....	14
1.2 Metodologia em Contexto Criação .....	17
1.3 Estruturas Parceiras na Implementação do Projeto .....	19
1.4 Objetivos .....	21
1.5 Ficha Artística .....	22
<b>Capítulo II - Motivação e Contexto</b>	
2.1 Do âmbito Pedagógico ao Profissional .....	24
2.2 Referencias Coreográficas e Práticas Contemporâneas .....	26
2.3 Intérprete como Co-criador .....	29
2.4 Coreógrafo ou Diretor Artístico .....	32
<b>Capítulo III - Métodos e Processo de Criação</b>	
3.1 Abordagem no contexto Pedagógico e Profissional .....	35
3.2 Improvisação como ritual de aproximação .....	39
3.3 Escrita como Método - A Palavra e o Processo .....	42
3.4 A Performance como espaço de Experimentação e Expressão .....	47
3.5 Cronologia de Enunciados .....	50
3.6 Criação e Memória - Construção e Montagem .....	54
<b>Capítulo IV - Análise do Enquadramento Criativo</b>	
4.1 Análise do Processo Criativo - Balleteatro .....	58
4.2 Análise do Processo Criativo - Jobra .....	61
4.3 Análise das Obras nos diferentes contextos .....	64
Conclusão .....	67
Referências Bibliográficas .....	70

**Apêndices**

<b>Apêndices A - Registos do Processo Criativo no Balleteatro .....</b>	<b>74</b>
<b>Apêndice B - Registos do Processo Criativo na Jobra .....</b>	<b>75</b>

**Anexos**

<b>Anexo A - Suporte de Comunicação Balleteatro .....</b>	<b>76</b>
<b>Anexo B - Suporte de Comunicação Jobra .....</b>	<b>77</b>
<b>Anexo C - Registos Fotográficos Balleteatro .....</b>	<b>78</b>
<b>Anexo D - Registos Fotográficos Jobra .....</b>	<b>79</b>
<b>Anexo E - Registo de Vídeo Balleteatro .....</b>	<b>80</b>
<b>Anexo F - Registo de Vídeo Jobra .....</b>	<b>81</b>

## Introdução

No âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) nasce esta investigação artística que pretende ser um contributo para o estudo do comportamento do coreógrafo e intérprete contemporâneo durante um processo criativo(PC).

Este relatório foi fundamental para uma reflexão teórica do papel do coreógrafo durante os métodos e processos de composição, enfatizando a relevância da subjetividade na interpretação dos intérpretes com base nas suas experiências individuais.

A motivação deste trabalho advém da curiosidade do comportamento do coreógrafo e do intérprete contemporâneo no contexto das práticas coreográficas. Ao reconhecer a subjetividade das experiências pessoais, este diálogo pretende destacar a diversidade e a riqueza das perspectivas individuais dentro da criação coreográfica.

A análise e compreensão das ações comportamentais surgem através de uma réplica dos mesmos métodos e processos em contextos distintos. Não é apenas uma exploração de identidades, mas sim, uma oportunidade de examinar dinâmicas sociais, culturais e pessoais que influenciam a perspectiva singular.

A *Coragem de ser Eu*, apresentada, primeiramente, no Teatro Helena Sá e Costa, teve como principal objetivo a criação de uma obra coreográfica a partir de uma investigação sobre o comportamento do coreógrafo e intérprete contemporâneo, focalizando nas suas ações e pensamentos dentro do contexto do PC. Na segunda fase do projeto, existiu uma réplica do primeiro processo inserida noutra contexto e com diferentes intérpretes. No apêndice A, podemos ver imagens relativas ao PC do Balletteatro e o B relativo ao da Jobra. O mesmo acontece, com os anexos, onde podemos ver os suportes de comunicação, imagens e vídeos dos resultados de ambos os processos.

De forma a entender a relação entre os dois lugares, esta pesquisa visa explorar como ambos se comportam e pensam, tendo em conta a sua complexidade. Considera-se as relações do coletivo, as construções sociais e todos os elementos influenciadores que desenvolvem movimentos e questões artísticas a partir de análises e reflexões que são transpostas para o processo, culminando e contribuindo para o desenvolvimento da criação coreográfica contemporânea (CCC).

Este estudo ampliará o entendimento da complexidade do comportamento do intérprete e do coreógrafo contemporâneo, mas também demonstrará como as experiências individuais podem afetar o coletivo transformando-se em expressões artísticas significativas. Através da reflexão e pesquisa que compõem os dois processos coreográficos, na direção e na interpretação da dança contemporânea, espero contribuir para o enriquecimento do campo da análise das ações e comportamentos oferecendo uma perspectiva única sobre as interações e experiências pessoais dentro da criação artística.

Neste PC, tornou-se evidente que os métodos e processos de criação, sejam eles de natureza didática ou democrática, desempenharam um papel fundamental para a compreensão aprofundada das experiências individuais, nomeadamente, como os materiais coreográficos foram

concebidos e desenvolvidos, garantindo uma convergência coletiva dentro da criação coreográfica.

Um processo democrático na criação coreográfica é aquele em que não há uma hierarquia entre coreógrafos e intérpretes. Neste modelo, o peso e influência de todos os participantes é relevante no que diz respeito à descoberta de materiais de movimento, colaborando de forma horizontal e numa prática partilhada. A ausência de um papel dominante permite que todos os elementos adquiram maior valorização e, por consequência, uma melhor relação. Um processo didático, por sua vez, relaciona-se sobre a intenção de ensinar, de ser educativo e acessível. Portanto, enquanto o democrático está relacionado à participação e à igualdade de vozes, o didático foca no aspecto educativo e na clareza com que uma mensagem é transmitida.

A réplica dos métodos e processos acontecem apenas na segunda fase do PC. Assim, a criação coreográfica com o Balletatro foi responsável por determinar uma cronologia de enunciados que nomeou uma ordem de acontecimentos para o segundo processo de criação. Desta forma, a criação coreográfica na Jobra, continuou a possuir uma amplitude naquilo que são as propostas criativas, contudo, a cronologia de enunciados e a ordem que o processo foi realizado foi adquirido previamente.

A nível estrutural este relatório está organizado em quatro capítulos. O primeiro definido como enquadramento geral, o segundo destinado à motivação e contexto, o terceiro aos métodos e processo de criação e o quarto à reflexão e análise do enquadramento criativo, englobando tanto o processo como a obra artística.

O enquadramento geral enfatiza a relevância da temática envolvendo a investigação e a arte como fonte de conhecimento. Revela aspetos fundamentais sobre a metodologia em contexto de criação informando sobre as estruturas onde foram realizados o projeto, os objetivos e a ficha artística.

A motivação e contexto referem a importância do âmbito pedagógico dentro desta criação, bem como, as referências e práticas coreográficas contemporâneas. Para além disso, aprofunda os objetivos do próprio relatório, onde enfatiza a vontade da compreensão do papel do intérprete e do coreógrafo contemporâneo.

Os métodos e processos de criação refletem a importância do PC. A forma como foi o processo comunicado, a influência das relações dentro do próprio coletivo, a improvisação, a palavra, a partilha e a forma como foi construída a obra.

A reflexão do enquadramento criativo analisa e compara as diferenças dos contextos sociais e todos os elementos que influenciam ambos os processos.

*A Coragem de ser Eu* e a Pluralidade no Processo Criativo analisam e refletem sobre a criação de duas obras coreográficas. O primeiro processo teve a responsabilidade de nomear uma ordem para o segundo que, apesar dos diferentes contextos e elementos, acabou por ser uma réplica. De dar ênfase que ambos os processos acontecem dentro de uma formação em contexto de trabalho (FCT) com alunos do ensino secundário do curso de intérprete de dança contemporânea.

Em ambos os grupos, a pesquisa artística parte da proposta de exploração dos conceitos de introspeção e autoconhecimento, ou seja, de uma exploração sobre mim próprio. A

vulnerabilidade e a fragilidade são partilhas íntimas que só são descobertas se a sua procura for coletiva. O trabalho centra-se na responsabilidade e intervenção singular dos intérpretes que exploram o corpo como veículo de sentimentos, emoções e memórias. Neste sentido, foi possível experienciar processos diferentes partindo de pontos comuns. Não só compreendemos a derivação dos materiais em cada um dos intérpretes mas também, de cada um dos grupos dentro do seu contexto académico.

## Capítulo I - Enquadramento geral

### 1.1 Da Investigação à Arte

A investigação em qualquer ramo da sua essência refere, ela própria, uma pesquisa metódica de algo, um estudo sobre um tema onde se indaga e averigua certos pensamentos que formam uma opinião, ainda que possa ser subjetiva. A Investigação e a Arte são dois conceitos que, quando se cruzam, podem provocar equívocos pelas suas potencialidades em torno do significado.

Toda a dúvida na arte serve de motivação para fomentar este universo criativo, contudo as possibilidades da sua investigação devem distinguir-se para que a forma de estudo seja propícia a todos e não só aos seus praticantes.

O território escrito na esfera da arte não pode ser substituído por especialistas da escrita, filósofos, antropólogos, historiadores, deve sim, ser contemplado também pelos próprios artistas, produtores da sua própria redação. Todos são fundamentais, mas não podemos refutar a existência da experiência artística mesmo que não verbalizada ou escrita.

A obra artística é a forma que o artista tem de se expressar, não necessitando de a verbalizar ou a contextualizar, se assim não lhe fizer sentido.

Desta forma, a investigação sobre arte não pressupõe que o artista esteja presente a contextualizar o seu próprio objeto, abordando-o como se não fizesse parte do seu quotidiano de exploração, da matéria e do seu conhecimento profundo.

Em contraponto, a investigação através da arte inclui a presença do conhecimento artístico ainda que o seu estudo seja para além de um objeto ou obra autoral.

“Investigação *em* arte? O que temos? Em princípio far-se-á experimentação e indagação por dentro dessa mesma expressão artística, habitando-a por inteiro, inalando-a e funcionando de modo plenamente incorporado nas situações artísticas provocadas.” (Quaresma, 2022, p.6)

A Investigação em Arte convoca a expressão artística tanto quanto a capacidade de reflexão daquilo a que pode ser considerado a materialidade da obra. Tudo é matéria passível de ser um objeto artístico, desde que inicie com essa mesma reflexão, isto é, existe uma obrigatoriedade na intenção artística pois, não existe arte sem reflexão.

A reflexão que desencadeia a escrita desta Investigação Artística é proveniente de uma vontade de compreensão, ainda que possa ser subjetiva, do posicionamento do papel do Coreógrafo contemporâneo e do lugar do Intérprete no contexto da CCC.

De que forma o contexto pode alterar a manifestação do PC, resultando em criações únicas e variadas, mesmo quando o processo se desenvolve a partir de um ponto comum?

Burrows, (2010) defende que um coreógrafo não necessita de saber tudo o que está a tentar fazer. Pensamento que subscrevo, já que, ele próprio, se encontra num processo de investigação e, esse processo, não existe sem dúvida e questionamento pessoal.

“Dancers often create material without being credited for their choreographic input. How do we define the role of the dance-artist who carries the title ‘dancer’, and yet creates material?”

(Burrows, 2010 pp.204-207)

Por outro lado, o papel do intérprete é absolutamente central para o desenvolvimento dos processos de criação, seja pelo seu contributo criativo ou coreográfico, sendo-lhe requerido, cada vez mais, que participe de forma singular e ativa no pensamento da obra artística.

Assumindo este projeto como uma investigação artística, declaro ser um testemunho das ideias de experimentação e de outras concretizações que se realizarão no decorrer do envolvimento no estudo. Consolida-se como extensa ou com uma duração sustentável com planos, fases, épocas ainda que não seja claramente compreendido o seu encadeamento. É importante existir no próprio processo este espaço de dúvida e inquietação para que a adaptação a um resultado seja aceite com a mesma coerência do projeto delineado.

O tempo é relevante quando se trata de uma investigação artística e por isso, é também necessário que se convoquem meios de documentação dessa mesma exploração. Neste relatório encontrarão exemplos dos elementos necessários para a materialização das criações artísticas. Práticas e experimentações do processo, registos fotográficos, registos de vídeo que são alvo de estudo desta investigação.

Apesar da materialização de duas obras coreográficas, prefiro identificar este projeto como investigação artística, uma vez que considero que o PC e a sua materialização continuarão a ser um estudo amplo com uma finalidade em aberto.

O envolvimento artístico é um dos grandes motivos de exploração, onde existem reflexões que nascem da pesquisa em estúdio, com preocupações tão poéticas quanto objetivas.

A experimentação artística realizada com diferentes intérpretes permite-me absorver diferentes atmosferas e possibilidades distintas de resposta a um mesmo enunciado, e isso, só é possível com a presença e entrega de todos. Aqui, revelo a importância dos registos fotográficos e audiovisuais realizados para uma reflexão e análise posterior (Anexo C, D, E, F).

A promoção de diálogos, entrevistas, *feedback* são um processo de descodificação que utilizo para a meta-investigação. São meios que se interligam pela serendipidade, onde para reconhecer o “acaso” é preciso estar em investigação constante. O “acaso” não é uma surpresa inesperada que ilumina a criação, mas sim, um momento em que se reconhece o potencial de algo.

A consistência desta investigação fundamenta-se na descoberta de autores que realizam estudos teóricos baseados nesta relação entre intérprete, coreógrafo e a materialidade da obra.

Certas ideias ancoram-se em artistas, antropólogos ou filósofos que realizaram estudos prévios sobre o desenvolvimento discursivo das próprias noções artísticas exploradas.

A autonomia científica e metodológica da investigação artística revela a fase determinante para a defesa da originalidade das noções que dão força à obra. A autenticidade da prática artística é garantida através do desenvolvimento discursivo, das características e do próprio conteúdo do processo. As múltiplas discussões e abordagens com intérpretes, também eles espectadores do processo de investigação, permitem inúmeros pensamentos sobre uma mesma expressão que se desdobra na compreensão e robustez do projeto.

Ainda que se designe como investigação, existe uma ideia de apresentação e resultado para que haja uma revisão de todos os métodos e processos utilizados. A sua produção documental e audiovisual é igualmente necessária pois materializa um dos eixos principais da investigação e permite uma reflexão e análise prolongada e detalhada.

Em suma, não afunilando mas sim direcionando, esta investigação pretende analisar os resultados de duas performances que surgem da réplica dos mesmos métodos e processos. Analisando e refletindo de forma profunda sobre o papel do coreógrafo antes, durante e após o processo, como também, sobre o lugar do intérprete e as suas abordagens e comportamentos perante as propostas.

## 1.2 Metodologia em Contexto Criação

Antes de nascer qualquer metodologia é necessário a compreensão do conceito de intermedialidade, já que este requer uma observação especializada sobre determinado assunto. São as capacidades de fazer convergir o estudo interdisciplinar num só momento e a partir daí, ramificar e direcionar a temática para o nosso propósito artístico.

“Entender a extensão e as aplicações do conceito no universo artístico e comunicacional contemporâneo implica o mapeamento da geografia onde ele é operativo, a identificação da sua gênese e a do grupo de pertença, com as suas materialidades e seus habitus, onde a intermedialidade surgiu e se afirmou.” (Mendes, 2011, p.5)

A Metodologia ganha vida nesse momento, onde uma emancipação múltipla de contextos e assuntos começa a ganhar forma. Esse estudo profundo de temas tanto íntimos como sociais provocam uma necessidade de atenção para o questionamento singular. As inquietações artísticas são os conflitos que nos fazem mover e desenvolver formas especializadas de estudo do nosso próprio processo de criação artística.

Processo é um Método, sistema, modo de fazer uma coisa que serve um conjunto de manipulações para obter um resultado. Um método é um processo racional para chegar a um determinado fim. Uma mera possibilidade de investigação de um conflito interno, quando o seu conjunto forma uma espécie de metodologia que referenciam e refletem o trabalho do autor. Nesta investigação artística é importante determinar que ideias, enunciados, princípios, exercícios, propostas são formas de criar e manipular materiais coreográficos que formalizam a idealização de método.

“the term ‘research’ is being used to denote the systematic inquiry to the end of gaining new knowledge, and a ‘researcher’ is a person who pursues research (...). ‘Practice’ is used to refer to professional practice (...) or to processes usually used in professional and creative practice to produce work for any purpose other than the (deliberate) acquisition of knowledge. ‘Practitioner’ accordingly refers to anyone who pursues professional/creative practice.”

(Niedderer & Roworth-Stokes, 2007, p. 3)

À luz desta citação, o papel do intérprete contemporâneo tem vindo a revelar progressivamente características singulares e com componentes tanto criativas quanto coreográficas onde se requer, cada vez mais, que participe de forma singular e ativa no pensamento da obra artística.

Assumindo que trabalhamos com grupos distintos, o contexto social, a experiência e as próprias competências dos intérpretes será diversa. A intenção é organizar e transmitir uma sequência de exercícios de composição coreográfica de igual forma e seguidamente analisar os resultados.

A proposta da investigação artística será refletir sobre o papel do coreógrafo e do intérprete contemporâneo e analisar os comportamentos quando se realiza o mesmo PC com dois grupos de intérpretes em contextos diferentes.

A investigação artística que fundamenta este projeto tem como base diversos momentos. Exercícios de escrita que se desdobram em improvisações individuais e coletivas, bem como, a própria concepção de partituras coreográficas que revelam e denunciam as capacidades psicomotoras e criativas dos intérpretes.

Quando se coloca o intérprete como veículo de criação através de métodos e processos específicos, obtemos a oportunidade, não só de conhecimento interpessoal, mas também, de conectarmos com o íntimo e a singularidade de cada um. Quando se multiplica esse fator pelo número de elementos, multiplicam-se também as relações que se criam, e até, a intensidade das mesmas.

É nesse lugar, quando o coletivo é construído, que o coreógrafo, autor da obra, direciona o processo de pesquisa consoante a sua procura dentro do universo das suas motivações e inquietações artísticas.

Sempre que uma investigação é realizada existe uma experiência anterior que gera expectativa quando uma nova surge. Neste sentido, a aceitação da individualidade de cada processo fomenta a importância desta investigação, uma vez que a resposta do intérprete a cada enunciado revela uma afirmação única e particular que interessa investigar.

“Research is a cyclical process. What we learn while conducting one study informs applied practice at the same time as setting the stage for new research that may be conducted by you or colleagues in the field.” (Welsh, Ambegaonkar, & Mainwaring, 2023, p. 13)

Os métodos e processos utilizados nesta investigação não são estáticos, isto é, estão em avaliação constante e, por isso, a obra artística será jamais um objeto fixo. Ainda que existam duas criações coreográficas, a procura e a descoberta serão sempre um fator que mantém a curiosidade sobre o processo e a obra. Jamais será repetível. Esta investigação tem revelado um formato cíclico no sentido de cada processo se iniciar com uma proposta e o resultado fora do eixo expectável de materialização.

## 1.3 Estruturas Parceiras na Implementação do Projeto

### Balleteatro Escola Profissional

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

A par da criação, o Balleteatro sempre disponibilizou formação em dança e teatro para crianças e adultos como prioritária no seu projeto, tornando-se pioneiro na democratização das artes expondo à cidade os seus planos (extensivos e inclusivos) e desafios formativos. A continuidade desse trabalho profundo, de contaminação entre criação e formação, permitiu que em 1989 o Balleteatro tivesse visto aprovada a sua candidatura como escola-profissional de teatro e de dança, a primeira em Portugal com estas valências. Segundo informação disponibilizada no *site* da escola (2023), diversas gerações de artistas representativos das artes performativas foram formadas na instituição. A escola é oficializada pelo Ministério da Educação e financiada pelo programa POCH2. O curso tem a duração de três anos e oferece uma formação equivalente ao 12º ano.

No curso de dança os objetivos são:

- formação técnica/profissional de bailarinos na área da dança contemporânea;
- desenvolvimento do conhecimento científico e prático do corpo;
- promover o estudo dos processos de criação e produção coreográfica.

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

## **Escola Artística da Jobra - Art´J**

A Art´J – Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra é uma secção da JOBRA – Associação de Jovens da Branca, Instituição de Utilidade Pública (Declaração 242/98, 2.ª Série, publicada no DR n.º 174, de 30 de julho de 1998), sem fins lucrativos.

Autonomizada em 2015, passou a reunir, a partir do ano letivo 2015/2016, as ofertas formativas de ensino profissional lecionadas no Conservatório de Música da Jobra (CMJ), também ele uma secção da JOBRA – Associação de Jovens da Branca. A estas ofertas acrescentou, entretanto, mais duas, entre 2016 e 2019. A história da Art´J cruza-se - e tem muito em comum - com a história do Conservatório de Música da Jobra, que importa conhecer.

O Conservatório de Música da Jobra (CMJ) foi fundado a 3 de outubro de 1986 por Filipe Marques, como Escola Particular de Ensino Livre, tendo como missão a sensibilização para a música através da prática de um instrumento, assim como a divulgação e o desenvolvimento do ensino artístico, da cultura e recreio de toda a população, em especial dos jovens. A 3 de agosto de 1994, o CMJ foi reconhecido como Escola de Ensino Oficial Artístico, podendo ministrar os cursos básicos de Piano e Viola Dedilhada. No ano seguinte, foram introduzidos os cursos de Flauta Transversal, Clarinete e, posteriormente, os cursos de Violino, Saxofone, Flauta de Bisel, Trompete e Percussão. Em 20 de julho de 1999 recebeu autorização definitiva de funcionamento pela Direção Regional de Educação do Centro (DREC).

No ano letivo 2006/2007, o Conservatório abriu o curso básico oficial da Dança, reconhecido pela DREC, sendo a única escola a ministrar este curso no Distrito de Aveiro. No ano letivo de 2008/2009, o CMJ apresentou várias novidades, com especial destaque para a abertura de dois Cursos Profissionais, de Nível IV (10.º, 11.º e 12.º ano): Instrumentista de Sopro e de Percussão e Artes do Espetáculo – Interpretação. Em 2009/2010 abrem dois novos Cursos Profissionais de Nível IV (10.º, 11.º e 12.º ano): Intérprete de Dança Contemporânea e Instrumentista de Cordas e de Tecla. Em 2010/2011 abre o primeiro Curso Profissional de Nível IV (10.º, 11.º e 12.º ano) de Instrumentista de Jazz em Portugal, curso pioneiro a nível nacional, tendo sido a primeira e única escola a lecioná-lo nesse ano letivo. Em 2015/2016 nasce, a partir do CMJ, a ART´J – Escola Profissional de Artes Performativas da Jobra, que passa a ser a escola com a oferta formativa de ensino profissional da Jobra. Em 2017/2018 a ART´J abre o Curso Profissional de Técnico de Produção e Tecnologias da Música. Em 2019/2020 a ART´J abre o Curso Profissional de Técnico de Desporto, curso que iria dar origem à constituição da ADJ - Academia de Desporto da Jobra, Escola Profissional, em funcionamento desde setembro de 2023. A ART´J voltaria assim a ter uma oferta formativa só por cursos de artes performativas e de produção e tecnologias da música.

A Jobra foca-se em formar e qualificar os seus alunos na área pretendida do seu curso, através de um ambiente eclético, formal, criativo e de prática intensiva, a fim de proporcionar o desenvolvimento de competências profissionais adequadas ao mercado de trabalho. A visão da Jobra baseia-se em ser o modelo de referência no ensino das artes performativas em Portugal.

## 1.4 Objetivos

- Desenvolver um processo criativo coerente;
- Criar duas obras coreográficas com dois grupos de intérpretes distintos;
- Analisar os pontos de convergência e divergência entre cada processo;
- Explorar o movimento através de técnicas de improvisação;
- Desenvolver partituras coreográficas através da escrita;
- Gerar adrenalina no ensaio através da partilha individual ao coletivo, criando relação com a performance como prática artística.
- Potenciar a capacidade de trabalhar no formato coletivo;
- Criar uma obra artística que explore as complexidades dos comportamentos individuais que podem afetar o grupo, utilizando experiências e emoções dos diferentes elementos da equipa artística;
- Investigar e questionar os comportamentos e pensamentos associados à procura da personalidade singular de cada intérprete através de propostas de exercícios coreográficos refletindo-os na materialização de uma obra coreográfica;
- Compor e transformar os materiais gerados nas propostas dos intérpretes;
- Criar uma lógica que revele a dualidade dos comportamentos entre a procura e a descoberta desconstruindo os traços tradicionalmente associados à criação coreográfica;
- Selecionar uma banda sonora, figurinos, adereços e todos os elementos cénicos de forma a potenciar o resultado de ambas as criações coreográficas.
- Analisar o processo criativo e refletir sobre os seus resultados;

## 1.5 Ficha Artística

### **Balletatro Escola Profissional**

**Título:** “A Coragem de ser Eu”

**Sinopse:**

Deixa-me ser uma página em branco. Descobrir-me de novo.

Mãe, lembra-me de quem eu queria ser.

Tentativa Um: Procura da identidade.

O que é a vida se não uma tentativa?

O pé na poça. A queda. A ferida. A verdade. O cru.

Quero ser de novo. Quero sentir outra vez.

**Direção Artística:** Deeogo Oliveira

**Interpretes Co-criadores:** Alunos do 3º ano de Dança do Curso de Intérprete de Dança Contemporânea do Balletatro

**Música:** Ece Canlı - “Sopromago” ; “The Pulse of Passage” ; “Umayuma”

**Iluminação:** Renato Gomes

**Registo Fotográfico:** Pedro Figueiredo

**Registo de Vídeo:** Vinicius Ferreira

**Assistente de produção:** Andreia Fraga

**Consultoria Artística:** Né Barros, Madalena Xavier

**Estreia:** 17 Novembro 2023 no Teatro Helena Sá e Costa

**Escola Artística da Jobra - Art´J**

**Título:** “A Coragem de ser Eu”

**Sinopse:**

Deixa-me ser uma página em branco. Descobrir-me de novo.

Mãe, lembra-me de quem eu queria ser.

Tentativa Um: Procura da identidade.

O que é a vida se não uma tentativa?

O pé na poça. A queda. A ferida. A verdade. O cru.

Quero ser de novo. Quero sentir outra vez.

**Direção Artística:** Deeogo Oliveira

**Interpretes Co-criadores:** Alunos do 2º ano de Dança do Curso de Intérprete de Dança Contemporânea da Art´J

**Música:** "Murcof" - Louis XVII Demons

“Viol” - Gesaffelstein

“Charon” - Yehezkel Raz

**Iluminação:** Deeogo Oliveira

**Registo Fotográfico:** Elsa Marques

**Registo de Vídeo:** Vinicius Ferreira

**Consultoria Artística:** Sara Almeida, Madalena Xavier

**Estreia:** 20 Junho 2024 no Auditório da Jobra

## Capítulo II - Motivação e Contexto

### 2.1 Do âmbito Pedagógico ao Profissional

A reflexão sobre comportamento do coletivo nas artes performativas da contemporaneidade é uma das ideias basilares que fundamenta esta investigação artística. Deve por isso, ser compreendida primeiramente o contexto em que está inserida.

Uma FCT foi o ambiente escolhido para a realização de dois PC. Este formato visa a aquisição e o desenvolvimento de competências técnicas, relacionais e organizacionais relevantes para a qualificação profissional que se pretende adquirir. Os alunos realizam um estágio, neste caso, integraram um criação coreográfica, na instituição onde estão a realizar a sua formação. É uma experiência estruturante e enriquecedora no futuro profissional de qualquer aluno e ficam melhor preparados para a integração no mercado de trabalho.

Tendo em conta o meu percurso artístico, e por ser formador em várias entidades artísticas, o Balletatro Escola Profissional e a Escola Artística da Jobra foram as estruturas que acolheram este projeto. Assim, o formato de ambos os PC foi semelhante no seu sentido pedagógico.

Neste contexto, é relevante compreender que questões de comportamento, ausências e outros assuntos de carácter pessoal devem ser comunicados ao encarregado de educação. Situações que não acontecem no âmbito profissional e por serem comunicadas e expostas aos alunos de forma direta e com frontalidade, atribui uma maior responsabilidade e respeito pelo projeto e neste caso, por mim.

No contexto do PC, a relação deve ser simples e clara. Na minha perspetiva sobre o que toca as conceções de coreografia contemporânea, quanto melhor for a relação mais entrega haverá, tanto do coreógrafo como do intérprete. Para que as propostas criativas atinjam uma atmosfera mais profunda essa entrega requer tempo e honestidade.

A intimidade no processo é uma das questões fundamentais no que toca ao desenvolvimento de partituras coreográficas específicas. Quando um coreógrafo propõe exercícios com desdobramentos individuais e pessoais, a relação do intérprete para com o processo torna-se também ela, íntima. A confiança estabelecida é um fator importante para a criação de um lugar seguro, não apenas sobre o intérprete e o coreógrafo mas sim, sobre todo o coletivo presente.

Na primeiro PC com o Balletatro o grupo era constituído por 27 alunos de duas turmas de 12º ano diferentes. Conheciam-se previamente a nível social mas, acredito que a nível artístico existia bastante resistência e insegurança. No segundo PC o grupo era mais reduzido, com apenas uma turma de 12 intérpretes que pertenciam ao 11º ano da Jobra, onde as suas relações eram bastante próximas mas, também elas suscetíveis a insegurança e fragilidades de um diferente modo.

Nas experiências que formalizei a amplitude das propostas realizadas é imensa, o que permite uma subjetividade e uma ramificação de camadas performativas sem fim. Esses

exercícios criativos servem para um conhecimento pessoal de cada indivíduo, e é aí, que se estabelece a grande maioria das relações interpessoais.

Embora já estivesse familiarizado com a maioria dos alunos, só quando realizei propostas individuais compreendi o universo singular de cada um. Reeduquei-me e observei-os sempre enquanto intérpretes e, de alguma forma, os ensinei a ver os colegas com a mesma curiosidade. Acredito que, na maioria das vezes, as propostas possam contemplar a ideia de trabalhar em grupo, para que a escuta e intimidade seja construída com base no conhecimento artístico-social que vai sendo compartilhado.

É nesse lugar de partilha e escuta coletiva que o grupo começa a ganhar forma e a relação dos intérpretes e coreógrafo reivindica um canal seguro de comunicação através da arte. Aqui, existe uma emancipação do conhecimento e pensamento coletivo que reitera toda a singularidade já trabalhada anteriormente.

“Na dança, criadores e intérpretes estabelecem modelos de interação através dos quais exprimem o modo como se veem a si próprios na sua relação com os outros. Pela forma como se dispõe espacialmente e interagem, confrontando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupal ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e os valores e ideias implícitos a essa organização.”  
(Fazenda, 2016, p.166)

Num PC é importante desmistificar a individualidade de cada sujeito para poder potencializar a densidade da obra. Quando um conjunto de experiências singulares se anulam e formam novas possibilidades de ser, prevalece a vontade coletiva. Não é uma decisão do coreógrafo quando isso acontece, mas sim, proporcionar ferramentas para que essa comunhão de conhecimento interpessoal aconteça. De acordo com a afirmação, nas resposta aos enunciados propostos, o dever do intérprete é interpretar. Não só interpreta o enunciado a nível psicológico como também desenvolve uma resposta física que é, também ela, suscetível a diferentes interpretações.

Assim, a singularidade do intérprete continua a ser necessária mas, à medida que as experiências de estúdio se acumulam consolida-se uma energia coletiva que fundamenta as relações da obra.

## 2.2 Referências Coreográficas e Práticas Contemporâneas

A importância das referências coreográficas para as práticas contemporâneas continua a ter um papel fundamental no contexto histórico não só pedagógico e educacional, mas também, na forma como influenciam ainda hoje as práticas da atualidade.

Como toda a arte, suscetível à alteração, adaptação e evolução das próprias influências, essas referências constroem aquilo que se define como pilares de conhecimento ou reconhecimento de algo, que já foi previamente explorado. Indicam caminhos, definições, ideias já construídas ainda que sejam possíveis de ser redescobertas nos dias de hoje.

O corpo, o intérprete, a improvisação, a coreografia são alguns pontos de partida que se relembram, sublinham e refletem com frequência, sempre que abordamos as práticas contemporâneas. Pontos estes, nunca estanques na sua definição e abordagens, mas fundamentais para consultar como base e estrutura para a criação e práticas artísticas.

No meu processo de trabalho existem três papéis fundamentais dentro do contexto da dança contemporânea enquanto material performativo, isto é, o coreógrafo, o intérprete e o espectador.

Neste seguimento, o Coreógrafo que contribuiu para a construção da nova dança em Portugal, João Fiadeiro expõe o desenvolvimento da dança contemporânea portuguesa exibindo obras e artistas de qualidade que impulsionaram a sua evolução a nível internacional. Refere que:

“transformar o espectador numa parte activa e não passiva da compreensão do que vê ou por partilhar com o intérprete a responsabilidade do fazer artístico, destituindo do pedestal o coreógrafo todo poderoso (...)”. (Fiadeiro, 2001)

Estas palavras resumem aquilo que acredito ser a existência de uma hierarquia horizontal quando abordamos a CCC, onde o coreógrafo tem tanta responsabilidade em comunicar, quanto o intérprete em transmitir e o espectador em imaginar. Aqui, comunicar, transmitir e imaginar faz parte do processo coletivo que engloba a obra, como arte performativa.

Neste contexto é necessário compreender que o percurso evolutivo da história da dança, enquanto expressão artística, tem demonstrado como esta pode refletir sobre a realidade e vivência sociocultural de uma comunidade. A dança relaciona-se naturalmente com diferentes saberes enquanto fonte de conhecimento. Particularmente neste PC, existem domínios artísticos e influências que foram detetadas apenas nos momentos de análise e reflexão após o processo estar concluído.

“A singularidade das propostas coreográficas decorre, (...) das práticas artísticas que os criadores adotam por considerarem mais adequada à expressão das suas visões do mundo e experiências, mas também da especificidade do contexto sociocultural, histórico e político em que desenvolvem o seu trabalho.”

(Fazenda, 2012, p. 175)

Assim, no meu percurso enquanto coreógrafo nomeio três ideias fundamentais que servem de motivo de estudo para as práticas artísticas realizadas dentro deste processo. A improvisação enquanto meio de descoberta, a escrita enquanto estímulo para criação coreográfica e a performance como espaço de experimentação e expressão.

A improvisação, enquanto forma de descoberta é a forma ideal para iniciar este processo criativo. Encontrar este espaço que não é do coreógrafo e não é do intérprete. É um terceiro espaço que não sabemos como se comporta e onde tudo é possível. É fundamental criar esta ideia que vulgariza a ideia de “estar em cena” e torna a performance um espaço comum onde simplesmente acontecem coisas.

A performance como espaço de experimentação e expressão aparece sempre num formato de apresentação. É uma resposta a um enunciado que pode ter um espectador ou vários. Isto é, um exercício que propõe uma resposta de grupo com todos os elementos, só o coreógrafo se revela como espectador. Porém, se a proposta for em trios, duetos ou até solos, todos os outros elementos têm um papel fundamental ao observar e respeitar a interpretação da resposta ao enunciado do outro. Gera portanto, algum desconforto por haver esta necessidade de exigirmos de nós, um bom resultado (seja lá o que isso signifique). Essa prática regular torna-se tão natural que transforma o momento performático numa prática de partilha, eliminando a tensão que se cria nestes momentos. Retira portanto, este peso performativo que se faz sentir notoriamente no circuito académico.

A escrita enquanto estímulo para a criação coreográfica é uma ferramenta que está bastante presente neste PC. A escolha deste método pressupõe que haja uma reflexão sobre os conteúdos que iremos construir e seguramente multiplicar, isto é, a proposta final de movimento está muito distante da proposta escrita. A ideia fundamental é a palavra ser um ponto de partida e o movimento o de chegada e, por mais voltas que dê o processo o importante é a viagem que o coletivo atravessa.

Neste contexto pedagógico costumo distanciar os termos de improvisação, como uma exploração e experimentação do corpo no espaço, e a partitura coreográfica fixa como um conjunto de movimentos selecionados de forma racional. Neste sentido, refiro que tudo pode ser improvisado e tudo pode conter uma partitura coreográfica fixa. Esta referência, serve também como lembrança para referir que tudo o que acontece na criação pode e deve ser reconfigurado acedendo ao arquivo do corpo ou em último caso, a registo audiovisual. É responsabilidade do intérprete lembrar o material à medida que o processo avança, ainda que eu destine algum tempo para que se permita análise, reflexão e transformação.

A obra coreográfica inicia pelo conhecimento singular que se torna coletivo assim que o grupo o determina. Quando esse tempo se evidencia, a direção coreográfica torna-se cada vez menos ampla e afunila na problemática artística que o coreógrafo encontra. A temática da performance vai criando limitações à medida que as propostas se vão sintetizando afetando assim, não só a profundidade do material coreográfico, como também a própria dramaturgia da peça.

“Dramaturgy describes the thread of meaning, philosophic intent or logic, which allows the audience to accept and unite the disparate clues you give them into a coherent whole, connecting to other reference points and contexts in the larger world.” (Burrows, 2010, p.46)

Neste sentido, para além de potenciar e fomentar a criação artística através de enunciados diversos, o coreógrafo tem o papel de organizar e reestruturar as ideias e as partituras coreográficas que são fruto do processo. O seu processo é, também ele, de procura e descoberta dentro do material gerado a partir dos corpos dos intérpretes. Assim, todo o material criado através dos seus enunciados deve ser reorganizado e transformado na tentativa de criação de uma lógica, ainda que esta seja subjetiva.

### 2.3 Intérprete como Co-criador

No contexto da CCC o papel do intérprete tem vindo a revelar, cada vez mais, características singulares com componentes tanto criativas quanto coreográficas, onde se solicita que participe de forma individual e ativa no pensamento da obra artística, mas não podemos aprofundar os seus parâmetros psico-motores sem abordar primeiro, o encontro consigo próprio, designado de propriocepção.

Denominada também como cinestesia, a propriocepção é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. É este tipo específico de percepção que permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas como a sua capacidade de interpretar criativamente e realizar performances.

*A Coragem de ser Eu* é um exemplo atual onde o intérprete propõe a cada enunciado uma resposta interpretada através do seu próprio corpo. Este fator revela não só, as suas capacidades psico-motoras como também, a sua experiência e referências prévias.

No cenário da dança contemporânea, o intérprete deve adquirir o seu conhecimento corporal através de técnicas diversas, para que o seu próprio corpo não fique formatado a um tipo de exercício, mas sim, disponível à intermedialidade proposta na contemporaneidade. Na minha perspectiva, as técnicas são um auxílio fundamental que permitem o intérprete ter mais vocabulário e capacidades para oferecer às propostas que o coreógrafo apresenta. É também relevante compreender que cada coreógrafo trabalha essencialmente temas particulares que vão de encontro ao interesse e singularidade de cada projeto e, por este motivo, a técnica ou a capacidade interpretativa de um intérprete não se assume como uma garantia de profissionalização na área.

Vitor Hugo Pontes em entrevista a Madalena Xavier, (2017b, p.198) refere que procura intérpretes com plasticidade e versáteis para que possa trabalhar não só a técnica mas também o lado ficcional e narrativo. Já, Miguel Pereira indica que a fragilidade e estranheza dos corpos são maioritariamente os fatores que tem interesse em trabalhar.

“A existência da obra coreográfica não depende apenas da atividade do criador, mas também da execução do bailarino.” (Fazenda, 2018, p.11)

Fazenda descreve com estas palavras um fator fundamental do intérprete na CCC. São eles que suscitam a criação e materializam as linguagens concebidas pelos coreógrafos em função das características técnicas e interpretativas individuais.

No contexto deste processo, o desdobramento de hipóteses criativas que um exercício coreográfico tem, é facilmente multiplicado em inúmeras composições coreográficas, daí as capacidades psico-motoras do intérprete serem um dos fatores mais relevantes para mim. Sugiro que a interpretação que interessa neste tipo de processo seja um conjunto de capacidades que

permitem que o sujeito explore através do seu corpo e das suas experiências físicas e psicológicas um comportamento específico, ainda que possa estar em aberto o seu significado.

Essas tentativas de definições concretas promovem a capacidade criativa do sujeito e só depois dessa fase se compõe a obra. Neste contexto, compreende-se que a obra é um conjunto de composições singulares com significados e perspectivas precisas de um pensamento.

“(1) porque é um interveniente direto no processo de criação, nomeadamente pela sua participação ativa; (2) porque é escolhido não apenas pela sua qualidade de execução, mas “(...) também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade” (p.28) e (3) porque a designação de bailarino refere-se comumente a um interveniente virtuoso com competências técnicas fora do comum.” (Neto, Fernandes & Xavier, 2020, p.28)

Quanto mais vocabulário o sujeito adquire, mais capacidades de verbalizar pensamentos ele tem. O mesmo acontece no contexto coreográfico, quanto mais capacidades físicas o intérprete tiver de realizar a mesma tarefa de formas diferentes mais serão as oportunidades que serviram o seu coreógrafo.

Mas porquê afirmar o intérprete como um co-criador?

O intérprete assume-se como um intermediário com capacidades sensoriais que reproduzem de certa forma, pensamentos de outros através do seu próprio vocabulário. Contudo, o PC desta obra pressupõe que todo o material coreográfico é gerado a partir do corpo e mente do intérprete. Em nenhuma das fases, em nenhum dos processos existe margem para a transmissão de movimento direta da minha parte.

Na área específica da coreografia contemporânea, há métodos de transmissão de movimento, onde é solicitado que o bailarino execute de forma semelhante a coreografia em questão, mas será isso uma forma de anular a interpretação singular do bailarino?

Ainda que o bailarino tenha um objetivo de execução de movimento direta, ele distinguir-se-á pela sua capacidade de observação e respetiva reprodução da mesma forma no seu próprio corpo. A transmissão de movimento é apenas um método menos sensorial e, de certa forma, mais direto de conseguir que o bailarino adquira o posicionamento corporal indicado pelo coreógrafo. Mas não será este método uma interpretação da forma de outro corpo? Como é que eu encontro o meu corpo dentro de outro corpo? Ainda que por múltiplas tentativas, o bailarino, raramente reproduzirá de forma igual a forma e as capacidades físicas do outro. Entende-se então que, a interpretação em contexto de transmissão de movimento é a forma que o bailarino reencontra o posicionamento físico de outro corpo dentro da sua própria experiência.

Ao contrário de Tânia Carvalho que utiliza bastante este método e afirma em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.183) que nunca pede aos bailarinos para improvisar. Eu, enquanto coreógrafo, necessito de uma interpretação que se defende com conceitos primordiais de experiências adquiridas e, por isso, a improvisação é um dos métodos mais diretos para esvaziar o corpo do sujeito que se coloque com essa prática.

Esta perspectiva da capacidade interpretativa do intérprete permite refletir sobre a formação do aluno no seu processo de ensino-aprendizagem no âmbito da educação artística em dança.

Desta forma, considero a capacidade de entrega, a disponibilidade de experimentação e as competências psico-motoras como conceitos basilares para pensar o paradigma da formação do intérprete no campo da dança contemporânea.

Em suma, quando observamos a obra, todos os movimentos da peça são material gerado a partir das interpretações dos próprios enunciados que se transformam para o corpo.

A *Coragem de ser Eu* é um processo criativo cuja materialização da obra depende muito da resposta do intérprete. Isto é, coreograficamente, tudo o que está na obra são respostas a enunciados que foram transformados e adaptados na tentativa de criar uma lógica dramática.

Esta lógica refere-se à estrutura e organização interna de uma obra que dá coerência e sentido ao desenvolvimento da performance. Assim, o intérprete deve ser considerado também um criador, uma vez que a partitura de movimento é sempre uma abordagem singular que se emancipa num resultado coletivo.

## 2.4 Coreógrafo ou Diretor Artístico

Como compreendemos anteriormente, *A Coragem de ser Eu* é um exemplo atual onde o coreógrafo dirige a obra sem necessitar de exemplificar através do seu próprio corpo a ideia que pretende. Nunca será sobre a forma do movimento, mas sim, o que o ele transmite em determinado contexto.

Dentro das artes performativas, o coreógrafo é o responsável pela coreografia executada em cena. Este é um termo que tem vindo a ser questionado pela sua constante capacidade de adaptação e evolução à CCC. Seria simples assumir que aquele que produz coreografia se intitula de coreógrafo, mas com a aparição da Nova Dança Portuguesa, esse termo deixa de fazer justiça a todo o PC que requer o trabalho coreográfico.

“A dança, porque envolve corpos vivos, é de todas as artes, juntamente com a performance, aquela cuja proximidade com o teatro é mais ativa. Não é ela que realiza o sonho Deleuziano desse teatro da repetição no qual se “experimentam forças puras traçados dinâmicos no espaço que agem sobre o espírito sem intermediários” ou ainda o “teatro energético” de Lyotard que se refere a Cage e a Cunningham contra Brecht.” (Danan, 2010 p.77)

O coreógrafo distingue-se, cada vez mais, pelas suas capacidades de composição não só de movimento, mas também de métodos e processos de criação. Desafiam constantemente o intérprete à investigação de diferentes vocabulários através do corpo, fomentando não só a pesquisa íntima, como também a exploração dessa intimidade no coletivo.

Mas o que revela o coreógrafo ao exercitar a capacidade criativa do intérprete?

A CCC tem vindo a justificar as novas narrativas do corpo e a promover o autoconhecimento como um conhecimento coletivo.

Quando o coreógrafo possui dez corpos diferentes em estúdio não será redutor coloca-los num local homogêneo onde a singularidade deixe de existir?

Ao contrário do início de carreira de Clara Andermatt que refere em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.16): “Nesses trabalhos havia uma pesquisa de movimento através do meu próprio corpo que era posteriormente transmitido aos intérpretes...”. A não ser que a proposta dramatúrgica seja puramente autobiográfica, enquanto coreógrafo abdicó dessa ferramenta de transmissão de movimento, uma vez que penso que o essencial será sempre celebrar uma diversidade interpretativa e não uma uniformização criada pelo meu corpo.

Com dez diferentes corpos, o essencial será extrair de cada um as suas características mais acentuadas e compor através de propostas abertas de criação, sobre diversos eixos de experiências. Contudo, existe um equívoco quando se aborda a criação artística em dança sobre a problemática da autenticidade e inovação.

“we cannot ignore the fact that creative processes aim at achieving an innovative product. As such, and considering our context of contemporary dance, an innovative choreography likely includes novel elements. The choreographer has to find a way to avoid or overcome the dancers’ resistance to operating, dancing, and executing the dance in a manner that deviates from how they were trained or have been accustomed to dance. The choreographer has to share a common language and codes derived from the domain of artistic dance with the dancers in order to direct them. If the choreographer is able to persuade the dancers to accept that they remain within the domain of artistic dance, they are likely to be willing to experiment with new movements and accept a different approach.”  
(Sagiv, Simons, Drori, 2019, p.20)

Embora compreenda a necessidade de fornecer novos estímulos aos intérpretes, acredito que a autenticidade e a capacidade de inovação da obra estará, maioritariamente, no desenvolvimento do PC. Quando colocamos a proposta apenas sobre a responsabilidade do coreógrafo estamos a negligenciar as capacidades criativas do intérprete. No contexto deste PC, as respostas aos enunciados devem fugir também elas de um vocabulário de conforto e mergulhar assim numa nova esfera de movimento. É portanto necessário retificar este tipo de pensamento, restício histórico da retórica clássica, em que a ideia de coreógrafo será sempre o eixo que dita o movimento e os bailarinos seus eternos executantes.

Numa perspectiva singular, o coreógrafo deve munir-se das histórias de cada corpo com que trabalha compreendendo a singularidade de cada um dentro do campo das experiências, características e do próprio arquivo. A entrega do intérprete a enunciados, princípios, ideias, propostas é completamente fundamental, para que a proposta coreográfica se reorganize à medida que o reconhecimento e relação dos corpos vai evoluindo. Com isto, será um equívoco pensar no PC apenas como uma inovação pois, ele mesmo deve ser uma investigação fomentando sempre a ideia de procura e descoberta. A investigação não pressupõe uma ideia preconcebida da necessidade de ser inovador ou não inovador, mas sim, um desconhecimento e até, descontrolo do resultado que dali possa gerar. Todos os projetos são inovadores se houver um conhecimento artístico-científico no sentido temporal. O que investigo com profundidade aqui e agora, é por si só, suficiente.

A criação artística pressupõe que haja um inventor que utiliza métodos de produção para que alguém possa responsabilizar-se como autor. Assim, dentro desta perspectiva hierárquica, assumo a autoria da peça *A Coragem de ser Eu* por ser um PC com várias fases onde o seu nascimento partiu de uma cabeça e a sua materialização se multiplica.

Coreógrafo é aquele que compõe, transcreve ou até executa movimentos de forma a produzir uma obra de dança. Neste sentido, *A Coragem de ser Eu* não reflete um tipo de qualidade de movimento que produzo pelo meu corpo, mas sim, uma definição que eu procuro e descubro em outros corpos. Assim, penso que a designação de direção artística é, também ela,

justa no sentido direto da forma como o coreógrafo se comporta e realiza dentro deste processo. De destacar que nada do que construí com o coletivo seria possível se não tivesse experiência e referências físicas capazes.

A direção artística pressupõe uma responsabilidade acrescida nos métodos e processos de criação onde as diversas práticas, exercícios, enunciados se revelam como diretrizes na composição da obra. Ainda susceptível a estudo, assumo neste processo o papel de coreógrafo como um membro responsável de direção e decisão na obra.

No desenrolar deste PC, penso que a denominação mais correta para o que existe entre a relação da coreografia e a interpretação será um papel fundamentalmente realizado no âmbito da direção. O intérprete responde criativamente aos enunciados e estímulos gerados e o diretor artístico compõe e transforma os exercícios com o intuito de determinar uma lógica dramatúrgica conforme as ideias que pretende comunicar.

## Capítulo III - Métodos e Processo de Criação

### 3.1 Abordagem no contexto Pedagógico e Profissional

A relação do coletivo é um dos fatores mais importantes neste PC. É esta relação, mais ou menos profunda, que permite adquirir e transformar a obra *A coragem de ser Eu*.

Para perceber esta relação é necessário compreender que toda ela se desenvolve numa FCT de uma entidade e infra-estrutura académica, neste caso Balletatro Escola Profissional e Escola Artística da Jobra, Art´J.

Este contexto pressupõe que os alunos/as adquiram formação através de um estágio profissional, isto é, obter a experiência de realizar um PC com o objetivo de realizar uma obra e apresenta-la em público. Visa a aquisição e o desenvolvimento de competências técnicas, relacionais e organizacionais relevantes para a qualificação profissional que se pretende adquirir.

Importante referir que os intérpretes já se conhecem previamente antes do processo iniciar. Se por um lado, pode ser positivo porque dispensa apresentações e formalizações que os identifiquem, por outro pode tornar-se bastante evasivo quando existem relações ou acontecimentos passados. No caso do Balletatro o trabalho foi desenvolvido com duas turmas distintas numa totalidade de 27 alunos, que embora se conheçam a proximidade era menos homogénea em todo o grupo. Na Jobra, era apenas uma turma com uma totalidade de 12 alunas onde a proximidade era um fator muito presente.

Como Aldara Bizarro diz em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.10) “Outra dificuldade passa pela heterogeneidade do grupo de pessoas com quem vou trabalhar, especificamente no contexto de criação de peças, essa diferença de nível técnico e até intelectual pode ser uma dificuldade para o desenvolvimento do processo.”

A adolescência ou semelhança nas faixas etárias, estudantes do curso intérprete de dança contemporânea foram fatores que determinaram a escolha dos grupos para que fossem de diferentes contextos sociais mas, de um certo modo, que enquadrassem ou se identificassem nos mesmos parâmetros e métricas artísticas. Obviamente que trabalhando com pessoas diferentes os seus contextos sociais e referências serão sempre dispersas, contudo os fatores que determinaram mais diferença entre as obras, foi o facto de o primeiro grupo possuir bastante mais elementos do que o segundo, e um grupo ser do centro do Porto e outro de Estarreja.

Existe uma necessidade em abordar a dimensão da direção artística face ao projeto. Assumida por mim, esta direção está susceptível aos meios de comunicação que a escola fornece, isto é, se os alunos estão habituados a ter um formador e se esse mesmo formador lhes vai dar uma FCT onde irão construir uma peça, esse contexto de trabalhar, conhecer e entregar deve ser comunicado com os alunos para que exista um espaço de curiosidade pela sensibilidade da criação artística do formador.

Neste contexto pedagógico é relevante compreender que questões de comportamento, ausências e outros assuntos de carácter pessoal devem ser comunicados ao encarregado de

educação. Situações que não acontecem no âmbito profissional e que quando existe este espaço para diálogo, por serem comunicadas e expostas de forma simples, atribuem alguma responsabilidade e autonomia ao papel do intérprete.

Este PC pressupõe uma honestidade e uma comunicação mais íntima do que o normal. Neste contexto, o diálogo inicial sobre o projeto foi talvez dos aspectos mais importantes para que os intérpretes se sentissem seguros com o facto de não sabermos o resultado final da investigação. Não só é um processo democrático onde todos adquirimos a mesma responsabilidade mas também, é importante compreender que não é só o intérprete que está num processo de descoberta, mas também, o coreógrafo.

Dentro deste contexto é importante dar relevância aos princípios pedagógicos de C.R.E.A.T.E. de Davenport (2011). As siglas que a autora criou são fundamentalmente uma sistematização teórico-prática que apresenta seis princípios para utilizar sobretudo no contexto pedagógico.

C - “Critical Reflexion”, Reflexão Crítica

R - “Reason for dance making”, Propósito para a Criação

E - “Exploration and Experimentation”, Exploração e Experimentação

A - “Aesthetic Agenda”, Plano Estético

T - “Thematic Integrity”, Integridade Temática

E - “Expression and Experience”, Expressão e Experiência

Mas de que forma foi implementado este sistema?

O PC desenvolvido com ambos os grupos foi realizado de forma orgânica onde a descoberta era o princípio básico para todos os elementos envolvidos. Desta forma, as siglas presentes permitiram uma organização teórica daquilo que ia acontecendo na prática. Foram utilizadas de forma paralela e após o contexto de estúdio, sobretudo para fomentar a importância da descoberta na própria obra.

C - Dentro deste contexto, a Reflexão Crítica era desenvolvida não só no que toca ao conhecimento estético como a própria perceção de ver e re-interpretar a composição de diferentes formas. Esta reflexão era fomentada através da Performance enquanto Métodos e Processos de Criação, abordado mais à frente no *ponto 3.4*.

R - As Razões para a Criação Coreográfica no contexto pedagógico servem fundamentalmente para determinar motivos e propósitos nas escolhas coreográficas. Desenvolvem um aspecto importante na coerência coreográfica uma vez que estes alunos se encontram em processo de formação. Muitas das vezes a resposta pode não ser teórica mas, o relevante será a ideia de fomentar e construir um espírito crítico. Questionar como um modo de aprimorar e nunca como um aspeto de confronto.

E - A Exploração e Experimentação são as ferramentas fundamentais que constroem o projeto. Para isso, foi necessário implementar uma honestidade e uma comunicação mais íntima do que o normal. Muitas vezes o corpo é condicionado por aspectos externos relativos à personalidade ou medos relativos à exposição e, é aí, que o processo inicia. Uma exploração sobre uma expectativa daquilo que seria a peça final. Uma experimentação onde o enunciado se repetia dia após dia. Como a autora defende, a existência de uma prática criativa supervisionada. “(...) *practice creativity in a supervised setting* (...)” (Davenport, 2011 p.29).

A - O Plano Estético foi construído sobretudo através da análise coreográfica das respostas aos enunciados propostos. Assim, através de reflexões coletivas a amplitude do campo estético é potenciado no sentido de avaliação sobre os processos de seleção coreográfica. Neste sentido, os alunos compreendem melhor aquilo que já praticam enquanto intérpretes e procuram multiplicar ou adicionar profundidade dentro das suas ferramentas.

T - A Integridade Temática foi abordada no processo inicial. Onde a comunicação do contexto desta criação estaria inserida e toda ela seria um processo de descoberta. A partir daí, abordamos a essência do trabalho como uma espécie de lógica ainda por definir.

E - A Expressão e Experiência realiza-se de forma orgânica, isto é, a experiência de quem dirige e de cada intérprete estão constantemente a ser soluções pedagógicas na expressão artística. Os enunciados propostos são apenas um veículo para os intérpretes falarem sobre os seus interesses e incómodos artísticos. A experiência é algo que reflete o íntimo e a expressão é a forma em que essa intimidade é comunicada. Assim, tudo aquilo que está presente na obra é fruto do comportamento e da relação do indivíduo no coletivo.

Este sistema é sempre tratado com uma abordagem holística no sentido em que a criação coreográfica nunca obedece a regra rígidas, mas sim, a um cruzamento e partilha de conhecimento constante.

Assim o essencial desta FCT é que os alunos compreendam que não existe a forma certa, ou errada na criação coreográfica. Existem sim, propostas de comunicação de ideias através do corpo que resultam melhor do que outras. E isso só acontece quando o campo da experimentação inclui e dá espaço para todo o tipo de propostas. O importante é que os alunos compreendam a ideia fundamental de traduzir ideias em movimento, analisando e refletindo sempre sobre a sua lógica interna ou coerência coreográfica.

Neste sentido subscrevo Madalena Victorino em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.93) “Agrada-me a perspectiva de que a formação acontece por acumulação de experiências, sendo através dessa diversidade que cada um vai estruturando a sua visão pessoal; cada um com a sua própria criatividade vai reinventando o seu universo.”

Em suma, a improvisação e exploração de movimento têm um papel essencial no que toca à pedagogia daquilo que se pretende enquanto obra. É aí que se encontra o vocabulário de movimento onde se extrai e revela a singularidade estética da obra. Paralelamente, é desenvolvido um plano ideacional onde o corpo e a mente se encontram para desafiar os limites físicos e psicológicos da sua própria capacidade de comunicação. A forma de orientação é sempre realizada com uma comunicação consciente daquilo que é a estrutura cognitiva e compreensão de ideais do intérprete, neste caso, aluno. Assim, a relação professor-aluno são sobretudo alimentadas por experiências artísticas reais continuando a ser desenvolvidas pedagogicamente num formato de coreógrafo/diretor artístico e intérprete.

### 3.2 Improvisação como Ritual de Aproximação

São inúmeros os artistas nacionais que recorrem à improvisação como método de trabalho na exploração do movimento e desenvolvimento das suas obras, principalmente desde o século XX, como é o caso de Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Victor Hugo Pontes, entre outros. De acordo com Alves (2011), o método de improvisar corresponde a uma estratégia cognitiva de produção de movimento que os profissionais de dança, coreógrafos, intérpretes e professores utilizam para desenvolver uma resposta motora aberta, criativa e intuitiva. Esta ferramenta tem vindo a ser estudada e adquirida em contextos pedagógicos e profissionais, nomeadamente na própria formação académica dos bailarinos, no trabalho com a comunidade e na composição das peças coreográficas.

Entenda-se por improvisação toda a capacidade que o intérprete tem de se expressar intuitivamente através do corpo. Em contrapartida, uma partitura coreográfica fixa, também abordada dentro deste PC, será sempre algo criado de uma forma mais racional onde as opções do corpo, do antes e do depois, farão algum tipo de lógica para o seu criador. Assim, é importante opor estas duas ferramentas para que se compreenda de forma mais simples o equilíbrio entre os dois extremos.

Neste sentido, existe um equívoco quando se evoca a palavra “coreografia”. Considera-se historicamente pela soma de “dança” e “escrita”, normalmente serve para relatar um momento específico onde existe um uníssono ou quando singular, uma partitura coreográfica fixa. Uma performance que contém improvisação é também ela uma decisão coreográfica e não deve, por isso, ser confundida com não preparação, mas sim, uma capacidade transcendente de estar presente no momento.

“Improvisation can be a principle for performing. This is an approach to making performance that demands as much focus, clarity of intention, process, integrity and time as any other process. If choreography is about making decisions – or about objects placed in relation to each other so that the whole exceeds the sum of the parts – or about a continuity of connection between materials – then improvised performance is as much of a choreographic act as any other approach, the decisions are just made faster”.

(Burrows, 2010, pp.24-25)

Qual a necessidade da dança ter um significado senão dançar? O prazer de dançar por dançar é um tema que invoco sempre que me deparo no contexto do processo de criação. Existe uma falsa expectativa de que o lugar do bailarino é no palco, mas a realidade concreta, é que o palco é um culminar de horas de investigação e práticas em estúdio.

“Os saltos, por exemplo, e as cambalhotas de uma criança, ou de um cão, a caminhada pela caminhada, o nado pelo nado, são atividades que têm como fim apenas modificar nosso sentimento de energia, criar certo estado desse sentimento. (...) Esses movimentos, que têm neles mesmos seu fim, e que têm como fim criar um estado, nascem da necessidade de serem realizados, ou de uma ocasião que os excite,(...) (Valery, 1936, p.28)

O prazer do impulso, de me movimentar sem questionar a sua utilidade, permite por sí só, desdobramentos que quando refletidos numa lógica artística se tornam relevantes também eles para a investigação. O impulso, a vontade e o prazer de usufruir das capacidades do próprio corpo fazem parte da natureza animal intrínseca naquilo que se considera ser vivo.

Mas nunca poderemos abordar a improvisação sem salientar importância da ferramenta Composição em Tempo Real (CTR). Define-se como a prática de produzir, realizar ou mesmo inventar uma ação sem qualquer preparação prévia, também conhecida de forma comum por improvisação, em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.69) João Fiadeiro refere “A ferramenta CTR ambiciona qualquer coisa que é meio utópica, não sendo impossível, que é esta possibilidade de dar início a um percurso com um grupo de pessoas sem que ninguém precise de saber para onde vai; isto é muito complicado porque, normalmente, as pessoas não saem do lugar quando não sabem para onde vão, ficam perdidas e quando ficam perdidas ficam defensivas e resistentes”.

Atualmente a dança, exige dos bailarinos um conhecimento que vai além do domínio técnico. Os intérpretes devem ser capazes de traduzir ideias em movimentos, acrescentando ao trabalho coreográfico reflexos das próprias experiências, emoções e intenções, estabelecendo uma comunicação que se relacione com o espetador. Construir este trabalho em dança, carece de uma formação na qual o indivíduo seja estimulado a potencializar as suas capacidades, acrescentando-as ao próprio trabalho de intérprete.

“A Improvisação é fundamental. Por exemplo, é indispensável que um intérprete, que potencialmente venha trabalhar comigo, domine a improvisação porque de facto terá de a fazer, fatalmente, portanto convém ter essa prática e ferramentas para a praticar.” De acordo com Francisco Camacho em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.62) esta prática permite a investigação de todos os temas abordados anteriormente em qualquer fase do contexto escrito, como também permite a descoberta de novos vocabulários no momento da criação.

Neste PC a descoberta é um dos principais temas que recorro para que o intérprete compreenda que ambos estamos na mesma viagem. Assim, a descoberta como ponto de partida é um sítio que dá espaço às fragilidades de ambas as partes. Um sítio onde a experimentação e o conforto convivem.

A parte prática do processo inicia com 15 minutos de improvisação sobre a expectativa do que seria a obra. Essa expectativa não só é trabalhada pelo intérprete mas também pelo coreógrafo/diretor artístico que observa e escreve sobre o que imagina. Este é um enunciado que

se repete diariamente no início de cada ensaio. É uma espécie de ritual que afugenta o medo de *performar* e aproxima a ideia de que o palco é um sítio onde tudo pode acontecer. Tornar mais leve a ideia de performance ajuda à entrega do coletivo, contudo, esta ferramenta tem objetivos práticos como, aquecer o corpo, transformar os hábitos, recriar relações. Trabalhar sobre a expectativa do que seria a obra é ultrapassar todas as fases e passar para o último momento da FCT. É produzir, acrescentar e fazer zapping de ideias esvaziando a mente e o corpo. A sua repetição, todos os ensaios, torna-se um ritual de reconhecimento dos corpos onde o coreógrafo também reconhece as suas próprias ideias enquanto observa, selecionando momentos chave que possam interessar na composição final.

*A Coragem de ser Eu* é o resultado de inúmeras horas de improvisação. Não só através deste ritual de aproximação, mas também de alguns enunciados onde a escrita está presente. Algumas das propostas passam pela compreensão de um texto e abordagem pelo movimento após, que difere de, uma abordagem de movimento durante a leitura de um texto onde requer que o interprete reaja atentivamente por uma fonte externa.

As formas da improvisação são muitas vezes utilizadas para atualizar conceitos pela sua capacidade infinita de possibilidades. Serve como método de gerar material, como também, pode ser o próprio material. Desta forma, os métodos e processos que deram origem a esta peça passam, na grande maioria das vezes, por este momento. Porém, a versão final da obra afunila para uma partitura de movimento mais específica, ainda que possa ser considerada improvisada por não estar associada a uma forma específica, mas sim na solidificação de intenções e respetivas reações a estímulos.

Como coreógrafo, fascina-me trabalhar sempre na oposição. A oposição traz sempre valores que nos questiona e nos inquieta sobre o possível e o impossível e aumenta a capacidade de distinção do ser e não ser. Assim, falar sobre o tema oposto ao praticar enunciados, clarifica a direção e a fundamentação da proposta onde se definem princípios que se vão afunilando através das respostas dos intérpretes.

A capacidade que o intérprete tem de agir perante a sua intuição é relevante no âmbito deste PC uma vez que o processo depende, também ele, das suas capacidades de (não)fazer, de (não)querer, de poder (não)optar. O intérprete revela uma responsabilidade enorme naquilo que se constrói como material coreográfico e criativo.

### 3.3 Escrita como Método - A Palavra e o Processo

A atmosfera desta criação artística pressupõe o poder da palavra como elemento que fundamenta todo o processo de materialização da obra, onde nascem as mais diversas ramificações de movimento.

É sobretudo através de fragmentos de textos, construídos e escritos pelos intérpretes, que a criação coreográfica começa a surgir. São os elementos motivadores que justificam a partitura de movimento embrionária onde, neste contexto acadêmico, potencializamos um local genuíno e cru da pesquisa e investigação do vocabulário do próprio corpo.

Esta camada textual agrega tanto as capacidades psicológicas como as físicas de qualquer intérprete. São formas amplas e subjetivas onde há espaço para evidenciar as características singulares de cada indivíduo. Assim, o poder da palavra ao longo do processo revela cada vez mais importância, não só pelos enunciados partirem de um pressuposto escrito mas também de existir alguma necessidade de dar voz aquelas palavras. Neste sentido, a palavra toma por si, uma responsabilidade de atingir propostas coreográficas construídas através de corpo e voz.

“Se um bailarino diz um texto não o trata como um ator, trata-o como um movimento, como um gesto. (...) Há trabalhos em que não se coloca a questão de usar ou não usar, a palavra, porque não faz sentido; mas quando faz sentido deixo que aconteça. Estou sempre aberta a que aconteça tudo; a palavra pode sempre surgir no processo e quando isso acontece, procuro trabalhar-la coreograficamente.” Marlene Monteiro Freitas em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.102)

Em grande parte dos momentos estes fragmentos textuais são exercícios simples para que o intérprete sinta que a complexidade estará no seu próprio processo de partilha e até, muitas das vezes, na descoberta de si próprio.

O modo de apresentação informal ao grupo desses processos internos de pesquisa são elementos influenciadores da capacidade comunicativa e do entendimento das práticas artísticas comuns.

O primeiro exercício é a escrita de enunciado onde os intérpretes são confrontados com a ideia de serem coreógrafos prestes a realizar uma audição. Nessa audição só poderiam realizar um exercício. Escrevem o enunciado e após o escreverem são direcionados a interpreta-los de várias maneiras diferentes através do corpo e voz.

Seguidamente, temos um enunciado onde a proposta passa por pensar numa característica pessoal. Essa característica foi construída através de alguma história passada. A descrição passa por escrever sobre esse momento que, de certa forma, moldou a nossa forma de ver as coisas ou mesmo a forma de ser.

A terceira proposta é de escrita automática. Onde o intérprete realiza durante três minutos um processo de escrita onde nunca pode parar de escrever, mesmo produzindo um texto que não faça sentido, ou ideias menos lógicas, com espaço para erro, repetições e tudo o que fizer sentido para esvaziar o pensamento. Através dessa escrita constroem uma partitura coreográfica na vertical que pode tornar-se tridimensional não podendo avançar no espaço. De seguida, seleccionam uma palavra desse texto e traduzem-na para uma escultura corporal realizando e

transformando a frase construída anteriormente de forma reduzida, micro-movimentos. Em terceiro lugar, selecionam uma letra dessa palavra e desenharam-na ocupando todo o reverso da folha. Após o realizarem, explico que é a trajetória espacial. Portanto a folha passa a ser a ideia de piso e transformam a frase da primeira proposta para que viaje pelo espaço. Adquirimos assim, como exercício final uma partitura que inicia com a primeira sequência coreográfica vertical, seguidamente a transformam em formato reduzido e por último a ampliam no espaço. Estarmos todos no mesmo processo permite que no momento de partilha existe uma compreensão técnica da partitura e o tipo de material que cada um realiza.

De seguida, iniciamos um processo de descrições pessoais sobre diversos temas que podem ser num formato poético, susceptível a várias interpretações, ou objetiva, onde a afirmação e o propósito se empoderam do corpo. Estas descrições promovem inúmeros possibilidades de improvisação, ou mesmo, propostas de partituras coreográficas fixas.

A primeira descrição, quarta proposta escrita, era sobre uma performance ou obra artística que tivéssemos a oportunidade de presenciar ao vivo. Podemos descrever o global da peça ou reduzir a um ponto particular que, de certa forma, nos tenha cativado. Surgiram descrições de um intérprete, do figurino, do global da peça, de um acontecimento, entre outros.

O seguinte enunciado realizou-se através de uma descrição de um movimento. Assim a forma de descrever esse movimento era completamente livre, podendo ser bastante objetiva relatando e descrevendo o processo do corpo ou podendo ser poética e subjectiva adquirindo uma dimensão mais criativa. Cada aluno ensinava individualmente um movimento a cada colega até perfazer um total de 10 movimentos coletados. Assim que ensinavam, aprendiam de seguida, e só depois descreviam o movimento que receberam. Era necessário coletar dez descrições de movimento, bem como, construir coreograficamente a sequência desses movimentos sem alteração da ordem. Após esta partilha, existe um espaço de apresentação onde um grupo de intérpretes improvisa enquanto um intérprete oralmente o seu próprio texto. Existe um grupo de bailarinos a interpretar um texto, um grupo de bailarinos espectadores e o narrador da sua própria descrição. Após esse momento, o narrador apresenta a junção coreográfica dos movimentos atribuídos pelos colegas.

Por fim, a última proposta, é uma descrição auto-biográfica. Onde o enunciado permite que o intérprete reflita sobre si próprio de uma forma fácil e honesta através da escrita de dez frases simples e curtas, com ideias dispersas que nos definam. Desejos, Medos, hábitos, segredos, sonhos, acontecimentos, locais, objetos, relações, entre muitas outras ideias apareceram na sua execução. De certa forma, este exercício era o último com o propósito de se tornar um exercício com uma profundidade mais densa que fomentava a ideia de coletivo íntimo ou do íntimo no coletivo.

Na seguinte tabela revelo as fases do processo da quarta proposta escrita, descrição de uma peça e a última proposta, descrição auto-biográfica. Reitero a importância de compreender, que à esquerda, a descrição auto-biográfica parte de um pressuposto onde é possível repetir a partitura coreográfica se assim desejado. À direita, o pressuposto de criação é construído através de três improvisações. Ambas as propostas tiveram lugar no desencadeamento e construção da obra final em ambos os processos.

Partitura Coreográfica Fixa	Improvisação
1º Descrever características pessoais, curiosidades, desejos, sonhos, medos, segredos, que singularizem o intérprete; (Textos autobiográficos)	1º Descrição pormenorizada de uma peça ; (espectador)
2º Descrever esse mesmo texto através de movimento coreografado de forma fixa;	2º Trocar textos com outro intérprete;
3º Trocar textos de forma anónima e iniciar um processo de memorização;	3º Performance 1- Analisar e compreender a descrição e, de forma improvisada, realizar uma performance;
4º Reconstruir a nossa frase coreográfica com a oralidade das palavras permitindo ao intérprete redescobrir-se num outro corpo com intenções e fisicalidades diferentes;	4º Performance 2 - Grupo de bailarinos interpretam em tempo real enquanto o bailarino autor narra a sua descrição;
5º Performar para o coletivo;	5º Performance 3 - Bailarino autor da descrição performa o acontecimento do qual foi espectador;

Os textos autobiográficos são escritos de forma anónima pelo intérprete e são momentos em que o grupo se descobre. Quando se materializa no corpo essas mesma ideias, a partitura revela, por si só, diversas texturas e intenções. Quando se troca os textos com outros intérpretes de forma anónima, inicia-se um processo de descoberta sobre a nova camada de ideias que acrescentam e modificam aquilo que de fixo pré-existia. Quando se memoriza um texto sobre um corpo que não é nosso e o materializamos através da nossa partitura coreográfica, existe uma erupção de intenções e reflexões sobre o próprio ser. A performance e a partilha de cada processo torna o momento autêntico onde temas íntimos com um determinado peso emocional se tornam leves na voz de outra pessoa e temas usuais se podem tornar com uma intenção acentuada na materialização de outro corpo. É quase como olhar para nós próprios e vermos alguém diferente.

A improvisação por outro lado, revela um desdobramento e oportunidades mais amplas para o intérprete seguir a sua intuição. A primeira performance pressupõe um entendimento prévio de um tema e a sua reflexão faz com que imaginemos um todo. A segunda performance é realizada em tempo real durante uma narração, o que pressupõe uma atentividade no corpo que quando demasiado tensa pode cair na mímese, ainda que diferenciada por cada intérprete. A terceira performance é uma reprodução quase real do acontecimento, a pessoa que assistiu reproduz de forma mais eficaz aquilo que vivenciou como espectador.

De acordo com Vitor Roriz, em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.172) “A Palavra dá um significado muito direto a algo, apela diretamente a uma imagem, o corpo é mais aberto no seu significado...”

A palavra atribui ao processo uma densidade de reflexão muito profunda, e é aqui, que tanto o intérprete como a direção coreográfica passam por utilizar a voz como recurso do corpo. As palavras nunca são performaticamente exploradas como uma forma de tradução, mas sim de imaginação. A palavra e a voz como uma extensão sonora das capacidades do corpo.

Durante todo este processo existe um subtexto que questiona a individualidade do ser e a singularidade do intérprete através de questões como “who you are, where you are, what you see, what you do, and how you feel”.

Quem és tu? Descrição de uma história que nos moldou e auto-biografia.

Onde estas? Descrição de enunciado enquanto coreógrafo.

O que vês? Descrição de uma obra artística.

O que fazes? Descrição de um movimento.

Como te sentes? Descrição do momento, escrita automática.

Aqui, revelo alguma curiosidade pelas “Descriptive Research” um dos temas abordados em “Research methods in the dance sciences” que encontro semelhanças para com o processo criativo que investigo.

“Who (how many and which people, what are their characteristics)?

What (what are the actions, expectations, behavior)?

Where (where do interactions take place)?

When (what is the timing and frequency of the activity)?

What (time of day, or year, or training/performance timeline)?

How (how do we see different interactions and reactions)?”

(Welsh T., Ambegaonkar J., Mainwaring L., 2023, p. 154)

Toda a arte performativa contempla, de uma forma ou de outra, tempo para a escrita. A escrita permite uma reflexão mais cuidada no sentido em que estamos a refletir um pensamento numa outra forma de comunicação. A sua análise permite um entendimento mais profundo da própria temática onde a organização pelo pensamento não é suficiente.

O mesmo acontece na escrita deste processo de investigação quando cada descrição do foro pessoal se partilha. O PC divide-se em bastantes enunciados onde a palavra, escrita pelos intérpretes é o mote principal para a realização de um exercício coreográfico.

“A própria essência da linguagem é um acto de representação do pensamento”.

(Ducrot, O., Todorov, T., 1998)

Assim, no âmbito desta investigação, reitero a importância da palavra como elemento influenciador das capacidades cognitivas e físicas do próprio intérprete, onde o auto-conhecimento e a partilha são fundamentais para a construção do coletivo. A intimidade do grupo nunca é um objetivo, mas sim, um local onde se constrói e cresce num lugar seguro. Felizmente, esse íntimo coletivo, é algo que acontece naturalmente por todo o processo e relações que são fomentadas pelo tempo e espaço da palavra.

### 3.4 A Performance como espaço de Experimentação e Expressão

No seu movimento entre a vida e a arte, a performance resgata uma prática radical que dá espaço ao ser criativo e ao impulso existencial para que transmita e evoque a sua expressividade. Aqui e agora, é a transparência viva do artista que veio ampliar as fronteiras da investigação e da experimentação artística.

Herdeira de movimentos de rutura como o Dada e o Happening, a performance provocou, nas últimas décadas, uma revitalização das artes, rompendo com a representação estratificada e as convenções teatrais dinamizando as artes plásticas, mas sobretudo, a cena do espetáculo.

Importante referir que é a partir dos anos 50, que o artista plástico passa a adquirir tanto interesse na obra artística como no seu processo particular de criação. A valorização do momento da criação passou assim, a ser o prenuncio de uma mutação na arte contemporânea. Desta forma, a expansão das artes plásticas em direção ao território do invisível questionava e fomentava uma nova abordagem do pensar artístico.

A noção de performance reclamou um novo tempo que respondeu a novas propostas estéticas e formas de sedimentação do panorama da criação artística.

Em "Performance como Linguagem", Renato Cohen, investigador e performer, pesquisa as especificidades desta nova linguagem. Confronta a performance com a cena do teatro refletindo e analisando as soluções que o espetáculo performático dá aos problemas da criação, encenação e interpretação.

“Se no dia-a-dia os nossos pensamentos fazem com que geralmente estejamos "voando" no passado ou no futuro (recordando situações ou programando outras), o palco acaba sendo um momento onde isso não pode acontecer (e quem atua sabe disso). Você está com uma plateia à sua frente — que o "traz" para o momento — e tem que estar absolutamente concentrado no que está fazendo.”

(Cohen, 2002, p.109)

Assim, uma das marcas que mais caracterizam o performer é a sua capacidade de condução de um espetáculo, um momento que valoriza o "live art", arte que acontece ao vivo, no instante presente. Apesar de obter uma responsabilidade e característica anárquica na sua própria razão de ser, no sentido em que é o interveniente principal do momento, é relevante que o performer mantenha a curiosidade na procura, para poder escapar a possíveis rótulos e definições. A performance é, antes de tudo, uma expressão cénica. Retomando a pintura como aspeto prático, se um quadro exibido num museu não caracteriza uma performance, alguém pintando esse mesmo quadro já poderia caracteriza-la.

Na performance, a figura do artista é o próprio instrumento de arte.

Num formato pedagógico, a performance como espaço de experimentação e expressão reflete a aquisição e execução de habilidades motoras precisas e complexas mantendo um nível

de euforia que permite ao intérprete realizar as tarefas da melhor forma possível. Para além disso, o facto de ser realizada na presença de uma audiência provoca mais adrenalina e um elevado nível de concentração focado naquilo que estão a executar.

A performance como espaço de experimentação e expressão inserida neste PC é uma forma de se explorar as dinâmicas físicas, criativas e sociais envolvidas na aquisição de competências. Apesar de ser aplicada em formato de ensaio com colegas espectadores e intérpretes, continua a existir um ponto comum que revela muito interesse na globalidade do processo, isto é, este momento de apresentação envolve sempre uma espécie de monitorização das competências de cada indivíduo em busca de desenvolvimento e progressão.

Francisco Camacho em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.58), refere Pina Bausch no seu importante cruzamento de linguagens. “A Pina Bausch permitiu-me ver um cruzamento das linguagens teatrais com as linguagens da dança, sem que a dança fosse o parente pobre nesse espetáculo. Continuava a ser muito importante o corpo e a visão deste, mas através de uma definição de corpos em situação, muitas vezes teatral, quase narrativa, identificável; esta perspectiva permitia-me um acesso mais direto à vida interior daquelas personagens.”

Desta forma, identifico esta necessidade de colocar os corpos em situação dramática com uma narrativa identificável para que o espectador assista de forma mais íntima ao interior das personagens. Assim, a performance como espaço de experimentação e expressão atribui uma leveza na arte do momento, criando oportunidades únicas para os intérpretes se relacionarem. Quando o coletivo adquiriu a performance como um momento de apresentação informal, caiu o peso difícil de avaliação do público dando espaço à reflexão e análise do que se pode imaginar daquele momento. Assim, o intérprete era também um espectador que ia criando hábitos de compreensão e imaginação, refletindo e comunicando sobre o que era proposto a observar.

“Cabe ao artista captar uma série de "informações" que estão no ar e codificar essas informações, através da arte, em mensagem para o público. Essa codificação não implica limitação, mas sim, retransformação através de outros canais. E retransformação, releitura são conceitos do momento. Trabalha-se com a redundância, com o reaproveitamento da própria arte através de uma outra ótica de observação. É a era do Pós-Moderno, estética híbrida, que examina e realiza com outra tecnologia conceitos formulados na modernidade.” (Cohen, 2002, p.87)

A performance acentua o instante presente, o momento da ação. Isso caracteriza não só o intérprete, mas também o público, criando uma espécie de comunhão do que acontece no tempo real. A característica principal do momento performático acentua a cumplicidade como característica que relaciona o espectador com a obra.

Em suma, numa perspectiva pessoal, é importante referir que a performance é sempre única. Nunca se repete e quando se tenta reproduzir novamente será sempre um momento diferente. Realizar este momento dentro deste PC foi uma espécie de provocação à integridade e relações do coletivo. Apesar de não ser um momento confortável por haver inevitavelmente tempo para julgamento e avaliação, especialmente no contexto académico, este momento de partilha tornou-se uma prática que determinou a intimidade do coletivo. É importante reforçar que cada performance é apenas uma resposta a um enunciado onde o espaço para a falha, a incerteza e a dúvida são também lugares que interessam no palco. Assistir a esta prática ao longo do processo permitiu concluir que, para além do aspeto pedagógico de reflexão e análise constante, torna as relações interpessoais mais íntimas aproximando o coletivo gradualmente.

### 3.5 Cronologia de Enunciados

O Que será feito? Como será feito? Quando será feito? Por quem será feito?

O Planeamento sobre o espaço entre, onde estamos e para onde queremos ir, torna possível a ocorrência de eventos que, em caso contrário, não aconteceriam. Embora o futuro exato não possa ser predito e fatores incontroláveis possam também interferir com as ideias bem formuladas, o planeamento é imprescindível no que toca à construção deste PC. Esta é a maior falácia que este processo experiência. O planeamento é um processo intelectual exigente que requer determinação consciente das alternativas de ação e fundamentação de decisões sobre a finalidade da proposta artística. Desta forma, apesar de *A coragem de ser Eu* iniciar de uma forma ampla e aleatória, esta decisão foi premeditada e construída através de um plano de experimentação prévio.

Compreender a realidade, avaliar possíveis caminhos e construir um futuro referencial torna-se uma ferramenta necessária, quase administrativa, para analisar e refletir sobre as possibilidades da criação a que se destina este processo. Assim, o único planeamento destinado define-se como uma deliberação abstrata e explícita que escolhe e organiza ações, nunca querendo antecipar os resultados obtidos. Acredito que uma atividade artística, não deve ser premeditada e por isso, exige curiosidade e um sentido de descoberta apurado para novas situações, propostas, tarefas, principalmente quando encontra respostas menos familiares.

A análise e reflexão sobre o PC é uma constante adaptação ao que se transforma durante o momento da criação artística, contudo, é falso afirmar que o pensamento artístico só iniciou no PC com os intérpretes.

“Nunca encaro uma peça como fechada; há sempre possibilidade de mudar, mesmo depois de estrear uma peça procuro sempre continuar a trabalha-la.” Paulo Ribeiro em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.134), assume uma obra com uma dimensão de transformação inerente ao tempo. Um exemplo de que a performance é uma arte viva e que aquilo que acontece num determinado momento é irrepetível, assim como, acredito que deve ser um PC.

Os métodos e processos criados nesta obra foram realizados a partir de diversos enunciados que permitiam desdobramentos infinitos da expressão artística do vocabulário do intérprete. Desta forma, uma exposição clara de uma proposta era, geralmente, o plano específico de atividades relacionadas à aptidão que são projetadas para uma finalidade específica. O objetivo destes enunciados era focado na motivação e personalização do intérprete, aumentando assim a probabilidade de alcançar uma compreensão coletiva.

No Contexto do PC de *A Coragem de ser Eu* é fundamental a proximidade e as relações interpessoais, daí, perpetua-se a ideia de comunicar, analisar e de refletir em conjunto. O que um pensa, o coletivo apoia, e mesmo que não concorde, sugere-o de uma forma positiva. O mesmo acontece com o movimento, aceitamos a proposta do outro e a partir daí sugerimos outras opções para que o processo se transforme mas sobretudo, continue. Esta comunicação deve-se à constante sensibilidade que é necessária na arte, e naquilo que são as nossas ideias, por isso, devemos praticar a nossa flexibilidade para que o processo seja sempre assimilado como uma adição ao nosso conhecimento.

Desta forma, a honestidade com que é comunicado o projeto é muito sensível. Demonstrar vulnerabilidade logo num primeiro momento foi um dos fatores mais determinantes para que o processo fosse levado com seriedade.

Mas como? Falar sobre a verdade.

Este projeto surge no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança e corra o processo como correr será o motivo de estudo para o relatório final. A seriedade e o peso que esta informação acarreta fez com que os intérpretes sentissem uma responsabilidade acrescida ao fazerem parte de algo que decidirá de uma forma ou outra a conclusão do curso. Não saber o título do projeto, não saber o tema do projeto e deixar com que fossemos todos a decidir para onde o projeto ia, transmitiu uma ideia aleatória e confusa que pareceu totalmente nova para todos.

É neste lugar que se iniciou a construção do coletivo, onde o intérprete sente que é tão criador quanto a autoria do coreógrafo.

Todos os intérpretes são tratados como profissionais. Neste sentido, o aquecimento é um momento individual onde a responsabilidade e autonomia são adquiridas através do hábito e conhecimento do seu próprio corpo. Para isso, os primeiros 15 minutos do ensaio são destinados ao corpo do intérprete, quem necessita mais pode sempre chegar antes do horário previsto.

Em ambos os processos os ensaios foram realizados com a mesma estrutura. Um aquecimento individual onde o intérprete adquire conhecimento sobre as necessidades do seu próprio corpo. Uma improvisação sobre a expectativa do que seria a obra final. Uma segunda análise física sobre alguma ideia que reverberasse no coletivo no exercício anterior. E após isso, iniciava um enunciado escrito.

Estes enunciados foram realizados previamente em outros contextos, porém, a procura de uma diferente comunicação para direcionar o exercício para um local mais profundo foi sempre primordial.

Por fim, a primeira fase do PC com o Balletatro escola profissional acabou por definir a ordem da segunda fase do projeto que apenas se replicou.

A ordem dos enunciados escritos definiu-se com um exercício de audição onde se desafiavam os intérpretes a estar no papel de criador, de seguida uma reflexão sobre um episódio que tenha moldado as características pessoais, e por fim, uma escrita automática onde se esvaziavam os pensamentos.

Uma segunda parte dos enunciados escritos era sobre um processo descritivo. Em primeiro a descrição de uma peça, que representava aquilo que via-mos, em segundo uma descrição de um movimento que representava aquilo que fazíamos, e por último, uma descrição auto-biográfica que representava aquilo que éramos.

É importante frisar que a cronologia dos enunciados presentes não foi preparada de forma racional mas sim, de acordo com as vontades e necessidades apresentadas no primeiro PC.

De certa forma, ao iniciar com um exercício que coloca os intérpretes na posição de coreógrafo revela uma maior compreensão sobre a descoberta do “Eu”. Eu enquanto intérprete, Eu enquanto criador. Este enunciado é, por si só, uma provocação íntima sobre aquilo que

realmente mexe conosco quando vemos e somos arte. Assim, a resposta ao primeiro enunciado de escrita já transmite muito daquilo que nos identificamos e queremos potenciar num futuro.

O segundo enunciado veio da procura de conhecimento individual. No primeiro processo criativo eram 27 os elementos que interpretavam a obra. Houve uma necessidade grande de adaptação por serem turmas diferentes. Não só era uma vontade do coreógrafo como também existia esta importância em dissipar e moldar o grupo, para que não se sentissem duas turmas distintas. O próprio enunciado permitia isso pelas suas fases de transmissão de papéis e adição de subtemas onde a verdade da história era completamente falível.

O terceiro enunciado acontece num momento em que o tempo de ensaio é reduzido. Este enunciado permite ao intérprete revelar o que vai na cabeça nesta fase da vida, neste início de processo, neste dia, nesta hora e neste minuto. Pelos seus desdobramentos é rapidamente exequível a que o coreógrafo tenha uma leitura sobre o tipo de vocabulário que cada elemento pode contribuir na criação coreográfica. É um momento em que o indivíduo não está protegido pelo coletivo e onde cada um apresenta as possibilidades do seu corpo.

Os enunciados descritivos aparecem numa segunda fase, mais concreta. Existe um afunilar dos conhecimentos já adquiridos anteriormente, mas com um olhar e honestidade mais íntimo.

A primeira descrição, quarto enunciado escrito, é sobre uma peça que já assistimos. Podemos descrever inúmeros fatores, mas aquilo que descrevo de forma pormenorizada diz muito sobre aquilo que acredito ser o que inquietou ou reverberou com os meus ideais.

A descrição de um movimento, quinto enunciado escrito, promove aquilo que nós identificamos como importante num movimento. Neste momento, conseguimos compreender a capacidade que o bailarino tem de interpretar o movimento através das palavras e vice-versa. Quando a descrição é poética, celebramos a compreensão e contemplamos o momento. Quando a descrição é concreta percebemos o pensamento hierárquico dos membros e pode ser também ela bastante importante na compreensão daquilo que revela, ou não, importância para o sujeito.

A descrição auto-biográfica é a última neste processo por acreditar que seja um momento de reflexão sobre nós próprios. No contexto em que estamos inseridos, a intimidade deste enunciado é crucial. Não foi previamente decidido que este seria o último enunciado, no entanto, veio evidenciar mais profundidade por ter sido numa fase mais avançada do processo. Contrapõe com o segundo enunciado no sentido íntimo e, é bom compreender que a entrega era bastante superior, acabando por ficar presente na obra final tanto no primeiro PC como no segundo.

Os enunciados do PC foram todos experimentados de forma aleatória em diferentes contextos pedagógicos logo, existia desde início uma familiaridade que foi fundamental para direcionar os exercícios para lugares com mais profundidade. A cronologia de enunciados foi construída à medida que o primeiro processo se foi desenvolvendo, apesar de ter uma seleção de opções de propostas.

A necessidade de haver uma cronologia de enunciados existe por acreditar que seria o melhor método dentro deste projeto para testar e analisar os comportamentos do coreógrafo e intérprete contemporâneo durante o PC. Quando colocamos a estrutura dos ensaios e a cronologia dos enunciados exatamente igual e os resultados são diferentes, exige

obrigatoriamente um olhar mais apurado para compreender que a resposta do intérprete contemporâneo, revela um grande peso naquilo que se define como criação coreográfica e o coreógrafo revela uma responsabilidade acrescida no que toca à direção artística.

### 3.6 Criação e Memória - Construção e Montagem

A Dança Contemporânea permite aos intérpretes e coreógrafos explorarem a sua identidade através do movimento refletindo questões culturais, sociais ou políticas do mundo contemporâneo, para abordar temas, estimular o diálogo com o público e provocar reflexões.

Neste momento da criação artística, após as respostas a todos os enunciados e propostas criativas, é necessário tempo de análise e reflexão individual. Reconhecer as possibilidades de significados e ideias que as respostas foram transmitindo, bem como, analisar a direção que a obra irá tomar.

“(…) a história da dança é a história do corpo. Como a escrita revela o corpo. A dança contemporânea trouxe justamente à superfície essa matéria como orientação máxima, por um lado, e como ontologia de um corpo dançante, por outro lado. Na pesquisa de novas formas de sustento, ver, fazer e pensar um corpo através da dança, do seu movimento, é entrever-lhe as diferenças, os sexos, as marcas da vida, as raças ou os seus traumas e de como tudo isto se presta a mais os menos camadas, mais ou menos apagamentos, mais ou menos evidências.” (Barros, 2022, p.74)

A Dança e Democracia é um artigo de Né Barros (2022) que procura desmontar os sistemas de democracia instalados. Tudo o que envolve a lógica de mercado onde a arte se encontra, traduz sistemas de consenso e, por isso, considero este artigo uma provocação no sentido desafiante de reclamar um comportamento mais atento no que toca as artes.

É relevante compreender que esta lógica de programação está também associada a uma lógica dramatúrgica no momento em que se constrói e direciona momentos chave na peça. No contexto desta criação este momento é maioritariamente realizado pela direção artística onde se reconstrói, redireciona e segmenta os elementos que são considerados significativos para a mensagem que se quer transmitir ainda que seja subjetiva.

A criação coreográfica é o processo de criar, desenvolver e organizar movimentos no espaço e no tempo com o intuito de fazer refletir e questionar o público sobre algum tema ou ideia. No PC está envolvido a seleção e estruturação dos movimentos e as configurações adotadas que também são importantes no contexto da leitura coreográfica que se pretende dar ao público.

Uma das etapas do trabalho de um coreógrafo é utilizar técnicas e abordagens para criar uma peça, para conseguir passar uma mensagem, contar uma história ou simplesmente explorar a estética do movimento. No livro *A Choreographer's Handbook* (2010) de Jonathan Burrows, enfatiza a natureza plural e diversa do corpo na Dança Contemporânea. Ele destaca que o corpo pode ser abordado de diferentes maneiras, nomeadamente, a investigação da sua fisicalidade explorando as suas dimensões representativas e referenciais.

Aqui, a reflexão e análise deste PC entra com uma responsabilidade de unificar, transformar e compor as propostas coreográficas realizadas pelos intérpretes. É um momento que revela um

ponto de convergência para um espaço onde todas as práticas encontram, ou não, legitimidade na obra. É uma tentativa de criar uma lógica, onde as respostas aos exercícios prévios encontram um novo lugar de reflexão. Esta é a complexidade do corpo que caracteriza uma forma de expressão artística diversificada e versátil onde, pode e deve, fomentar diversas interpretações.

Estas práticas destacam-se pela sua expressiva liberdade na forma como se manifestam e se moldam, onde a manipulação destes exercícios ressaltam a importância do território e fronteiras dos diversos campos artísticos.

O corpo em movimento, a diferença de dinâmicas, ritmos e direções no espaço e no tempo são os motivos e relações que permitem os intérpretes expressar a sua criatividade dentro dos métodos e processos aqui presentes. Contudo, este é o momento onde a responsabilidade é exigida no campo da direção coreográfica.

O corpo é uma entidade complexa e diversa, capaz de atribuir significado por meio das suas ações e presença. O significado das expressões coreográficas na dança contemporânea surge da forma como o corpo em movimento se relaciona com o tempo, o espaço e a sua continuidade. É através dessa interação que as coreografias ganham vida e se tornam significativas. Ao organizar-se dentro desses elementos fundamentais, o corpo em movimento atinge uma expressão coreográfica que é reconhecível e compreensível ao olho do espectador. Dessa maneira, a dança adquire uma linguagem própria, que comunica ideias, emoções e conceitos de maneira artística e envolvente.

A capacidade de criar, bem como, memorizar uma proposta coreográfica revela muita importância no contexto da dança contemporânea. A solidificação de um material coreográfico explica-se através da repetição e análise do mesmo.

Neste sentido, podemos rever o trabalho de Marlene Monteiro Freitas, ou mesmo Tânia Carvalho que referem em entrevista a Madalena Xavier (2017b) que utilizam a transmissão de movimento como método para o intérprete adquirir material coreográfico. Em contraponto com Vitor Hugo Pontes ou mesmo Francisco Camacho que, recorrem sobretudo à improvisação e experimentação de linguagens.

A partitura coreográfica fixa é um termo que designo como método de consolidar materiais para que estes possam ser defendidos corporalmente pela sua capacidade de reprodução semelhante. É uma determinação de passos, gestos ou ações bastante específica, geralmente organizada através de condicionantes espaciais e temporais. É esta organização de movimento que permite que os bailarinos reproduzam a mesma forma num determinado contexto e, em caso de coletivo, estejam coordenados em uníssono.

Embora não utilize de forma direta a transmissão de movimento como método de criação, ela pode ser solicitada, mas sempre na relação entre intérpretes. Quando temos um elenco de intérpretes com uma enorme particularidade porquê uniformizamos? Em contexto pedagógico compreendo que este método seja eficaz para a sua leitura de avaliação técnica, já em contexto de criação coreográfica apenas utilizaria esta metodologia se a obra fosse meramente autobiográfica.

As respostas aos enunciados escritos são caracterizadas, normalmente, por uma partitura de movimentos fixa, em certos casos, podem responsabilizar-se através de uma exploração que

transmite uma ideia singular. Nesse sentido, utilizo o processo natural de memória e o arquivo do corpo para tentar reproduzir composições coreográficas que revelam interesse para a materialidade da obra. Noutros casos, geralmente associado a propostas improvisadas, auxílio-me da multimídia. A fotografia e vídeo funcionam como registo e recolha de dados que se podem emancipar na obra.

Francisco Camacho revela a Madalena Xavier (2017b, pp.54 e 55), “O vídeo é o nosso instrumento(...) Para além de irmos improvisando vamos visionando o que fizemos. Isto para começarmos a exercer o nosso olhar, exercer e exercita-lo sobre aquilo que vamos produzindo e que vamos propondo.”

O termo “coreografia” define um conjunto de passos que compõe um momento de dança, isto é, existia uma pre-definição gráfica onde os bailarinos, ou mesmo, o espectador poderia consultar o momento performático através de grafismos. Na contemporaneidade este termo perde relevância pois, é alvo de discussão sobre as suas infinitas possibilidades de composição. No âmbito desta investigação artística intitulado de partitura coreográfica fixa, a sequência de passos pré concebida antes do momento da performance. Esta terminologia definida neste âmbito permite uma aproximação mais concreta daquilo a que se designa de “coreografia” e que deve ser estudado profundamente para evitar equívocos naquilo que é a composição coreográfica na dança contemporânea.

“Sometimes choreography is useful only in as much as we don't notice it.”

(Burrows, 2010, p.46)

Como espectador, costumo referir que não me desloco ao teatro para ver partituras coreográficas fixas. Por mais virtuosa que possa ser uma sequência de passos, assim que os sentir como tal, a minha capacidade de extrair algo mais daquela performance desvanece. Como criador procuro a transcendência e a vivacidade de estar presente no momento, por isso, agrade-me a verdade conseguida através da improvisação. Também é possível que se sintam as partituras fixas como vivas, adicionando outras camadas que permitam ao intérprete encontrar a verdade quando as realizam, por mais ensaiado que possa ser, demonstrar que sentem a partitura sempre como uma experiência nova.

“A palavra, a voz, o canto e mesmo a forma como nós abordamos alguns elementos plásticos vem da necessidade de fazer algo que nós não dominamos, porque esse não domínio dá-nos um outro tipo de relação com o material. Dá-nos também uma não especialização sobre uma linguagem.” De acordo com Vitor Roriz em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.173), é importante reconhecer uma relação com material quando este nos é menos familiar. Tanto na direção artística como na interpretação é importante olhar o material coreográfico sempre com uma nova abordagem. Permite-nos manter a curiosidade sobre o presente e aprofundar significados. Apesar de não ter refletido previamente sobre esta ideia, a “não especialização de uma linguagem” talvez seja o eixo principal de ambas as obras artísticas de *A coragem de ser Eu* serem abordagens com corpo e voz.

A Construção e Montagem é um momento que reflete e analisa as possibilidades dramáticas que a obra se apropria. É um momento onde a direção artística revela mais responsabilidade sobre o resultado final da obra. Embora todas as partituras coreográficas partam do corpo do intérprete, este é um momento em que um solo se pode tornar um dueto, e um dueto numa sequência coletiva, e vice-versa. Aqui, tudo se transforma, molda e reestrutura para um “bem maior”. A obra é, na sua origem, um conjunto de propostas adquiridas através de enunciados, transformados e aprofundados na tentativa de criar uma lógica dramática capaz de enquadrar e comunicar uma relação entre a direção, o intérprete e o espectador.

“Como nos sonhos, por dinâmicas de repressão e desejo, as imagens, as emoções surgem-nos de forma baralhada, contraditória, complexa; (...) dedicar uma dança em segredo, saber exatamente para quem ela é e apresenta-la a outros.” De acordo com Marlene Monteiro Freitas em entrevista a Madalena Xavier (2017b, p.99), as ideias inerentes à improvisação, bem como, as que surgem dos enunciados escritos colaboram e associam universos para que a obra habite numa atmosfera comum. Mesmo que a lógica da associação de ideias não seja clara ao olho do espectador, ela deve ser aberta o suficiente para a capacidade imaginativa, mas com material específico onde a subjetividade se apropria de eixos de comunicação com o ser-humano.

A Criação e Memória é um momento para relembrar todo o material e fomentar a criação potenciando em diversos campos da arte. Aceder ao arquivo do processo potenciando uma linha de construção coreográfica coletiva na busca de um sentido. Após a partitura de movimento estar conseguida, sempre sob uma perspectiva de adaptação e transformação, outros assuntos começam a dar cor ao material, nomeadamente, a sonoplastia, o figurino, a iluminação, os adereços, entre outros. Neste processo específico, a responsabilidade destes fatores externos à coreografia são assumidos pela direção artística com uma perspectiva que considera sempre as noções de esforço e conforto coletivo.

## Capítulo IV - Estruturas e Análise do Enquadramento Criativo

### 4.1 Análise do Processo Criativo - Balleteatro

*A Coragem de ser Eu* iniciou a sua experiência piloto com o Balleteatro Escola Profissional na última semana de Outubro de 2023. O PC teve uma totalidade de 60h e estreou publicamente a 17 Novembro de 2023 no Teatro Helena Sá e Costa. De dar relevância que estes 27 alunos do 12º ano do Curso de Intérprete de Dança Contemporânea estudam no centro de uma grande cidade com imensas infra-estruturas e coletivos que promovem a cultura e atividades artísticas.

Este processo contou com uma responsabilidade acrescida por ser o primeiro. Adquiriu portanto, um carácter embrionário que acabou por definir o plano de trabalho para o seguinte processo.

Esta FCT aparece pelo desafio proposto à diretora, Né Barros, para integrar a estrutura numa obra que será motivo de estudo para o MCCPP. Assim, esta experiência iniciou com uma apresentação e contextualização do projeto.

A responsabilidade do aluno neste contexto da interpretação é automaticamente colocada com uma maior seriedade pois, aconteça o que acontecer na obra, será sempre um processo que servirá de estudo para a conclusão do curso. Não só o intérprete se sente relevante ao fazer parte da uma peça artística mas também ao ser motivo de estudo para a CCC. Assim, a honestidade e a fragilidade que demonstro numa primeira abordagem é um fator fundamental para a aproximação do intérprete ao projeto. Considero que no primeiro dia é crucial a apresentação do projeto e contexto, bem como, as possibilidades e os desdobramentos que o processo pode ter. Não só uma apresentação individual dos envolvidos, como também, uma apresentação das intenções e motivações de cada um. Este processo só existe se for coletivo e, é aí, que a entrega do intérprete é tão fundamental quanto a do coreógrafo.

Não saber o título da peça, não saber o contexto sonoro, não imaginar o figurino, a própria iluminação ou cenário possível é complicado mas, não conseguir definir um tema foi, particularmente confuso para todos. Desta forma, todos os intervenientes são obrigados a descobrir aquilo que estamos à procura, aquilo que nos define e até nos incomoda. Assustador o início do processo, gratificante no fim. Descobrir a obra.

Estes alunos, estão habituados à prática de criação artística através de FCT's logo, a sua entrega não foi resistente. Contudo, este é um projeto onde a dependência e necessidade de entrega era enorme, não só por parte do coreógrafo, mas sim, de todos os intérpretes.

A melhor parte do PC é estar perdido. Se eu for para estúdio e já souber o que vai acontecer o que estou propriamente a procurar? Conceder tempo e espaço para o “não saber” e permitirmos que isso, seja também, um lugar importante. Este tipo de afirmações e provocações existiam para que os intérpretes se sentissem confortáveis naquele lugar, de desconhecido, de procura e de curiosidade.

A resposta estava sempre no movimento, e era aí, que todos tomávamos consciência dos nossos limites físicos e emocionais enquanto coletivo. Foi importante a entrega de energia na primeira improvisação de cada dia. Onde se repetia o ritual de 15 minutos com a mesma banda sonora. Todos os dias a improvisação sobre a expectativa do que seria a obra era diferente. Como ir até ao último momento da FCT? Era uma prática onde se esvaziavam as ideias físicas e psicológicas, era um reconhecimento do corpo diário, era confundir e transformar os hábitos, era sobre a prática da performatividade, sobre estar em palco, sempre.

Nestas idades, onde o carácter é bastante indefinido, é natural que estar em palco seja um factor causador de tensão, logo quando frequentamos esse contexto e causamos adrenalina ao pensar que estamos a ser observados todos os dias, a performance enquanto prática, acaba por ser um elemento mais próximo, onde a insegurança dá lugar à curiosidade sobre o desconhecido. Transformamos e manipulamos as emoções que estão associadas. Olhar as emoções com curiosidade. Porque é que eu estou inseguro ou ansioso? Quais são os medos adjacentes? Qual é o pior resultado possível? Sacudimos as hipóteses e mostramos o avesso desta ideia que fomos construindo sobre nós próprios. Quando a entrega é real não é suficiente? Qual é o erro possível? Provoações e desafios constantes que refletem a posição do coreógrafo perante o processo.

Com o passar do tempo iniciamos os enunciados escritos. Aqui era necessária um abrandamento do nível físico e uma aproximação ao psicológico. O grupo já adquiria alguma experiência em refletir, analisar e uma grande abertura para propostas escritas. Quando compreenderam que as propostas escritas eram de alguma forma íntimas o cuidado ao realizar a tarefa deu um tom de seriedade e espaço para muitas perguntas prévias.

O que vamos fazer a seguir? Vamos partilhar o que escrevemos? Entre outras questões que preocupavam os desejos de não querer partilhar. Quando compreendiam que nenhum dos registos era assinado e que o desdobramento das propostas era partilhado apenas com um elemento (troca de papéis aleatória) todos permaneciam mais calmos e seguros. À medida que os enunciados avançavam a sua profundidade era também testada, não só nas propostas, mas também na forma como era apresentada ao grupo.

Aqui, encontramos a maior dificuldade que o grupo demonstrou. O uso do corpo e voz em simultâneo era uma prática que ainda não tinham adquirido e que pouco satisfazia as suas vontades pessoais. Muito espaço para insegurança e vergonha à exposição. Revelaram bastante resistência nestes princípios, porque automaticamente se comparavam com atores. Contudo, quando apresentavam a sua partitura aos colegas compreenderam que não era sobre o que diziam mas, como o diziam. Apesar da resistência e adaptação a este formato, o único momento a solo desta obra acabou por ser de corpo e voz.

Após todos os enunciados escritos estarem completos, o ritual de aproximação inicial manteve-se. Muitos se questionavam se poderiam colocar alguns exercícios que tinham experimentado. Mas a resposta manteve-se aberta. Este será o último momento da FCT, uma improvisação com 15 minutos sobre a expectativa que os intérpretes têm da obra. Após isso, iniciamos a montagem dos materiais.

Essa montagem foi essencialmente construída por mim, dando significados ao material que os intérpretes produziam. Tanto nas improvisações, como nas respostas dos enunciados

escritos ia associando ideias na tentativa de criar uma lógica. Essa sequência de exercícios ia afinando para uma lógica onde mais tarde se aplicavam significados, ainda que subjetivos e suscetíveis a diferentes interpretações.

A uma determinada altura no ensaio, olhei para o parapeito onde os alunos colocavam os seus pertences, garrafas de água, mochilas, roupa, calçado entre outras coisas. Era uma linha desorganizada de pertences que acabou por estar na linha da frente da peça. Quando as pessoas entravam no teatro viam uma linha de material com um carácter pessoal exposto na linha da frente em palco. Aqui, nasce a ideia de rever esse material em grande plano, isto é, coloca-se a hipótese de ser uma descoberta também do espectador. A forma que encontrei para esse plano surgir, foi através da iluminação, onde uma simples lanterna ligada na mão de uma intérprete navegava e descobria essa linha de adereços. (Apêndice A)

Os figurinos foram selecionados através de uma proposta direta de encontrarem roupas que não usassem, antigas, estragadas para que pudéssemos criar uma espécie comunhão de bens. Colocamos esses pertences no centro e só poderíamos escolher roupa que não era “nossa” onde a única regra era ter várias camadas. Acabou por se manifestar uma espécie de figurino que “a sociedade não aprova” dando assim um efeito de comunidade que se manifesta de forma inapropriada face ao meio envolvente.

Ece Canlı, vocalista, compositora e artista Turca, residente no Porto, foi a escolha de todo o ambiente sonoro da peça. Composto por 3 faixas, entre elas, “sopromago”, “the pulse of passage” e “umayuma”, distribuíam-se em momentos dispersos que distinguiam zonas diferentes da peça sempre com uma atmosfera misteriosa e obscura.

O Rider técnico foi previamente informado abordando as necessidades de iluminação e panejamento. Assim a Luz foi realizada no dia anterior à peça, por Renato Gomes que foi de encontro às minhas referências e sugestões no que toca a iluminação do espetáculo.

Os intérpretes, já habituados à realização destas FCT’s tiveram um comportamento exemplar no que toca ao respeito pelo teatro e pela sala de espetáculo. Ainda nos dias inerentes ao teatro, o processo nunca parou de ser repensado, encontramos aqui uma espécie de início da peça onde, durante a entrada de público se recicla o aquecimento, improvisação da expectativa da obra (agora, uma ideia antagónica) com o meio fundo semi aberto. Assim, emancipa-se o início da obra onde o público observa ao longe “meios corpos” numa espécie de aquecimento ritualesco.

O *feedback* dos alunos foi bastante positivo, onde a maioria referiu que foi realmente, a primeira peça que se sentiram envolvidos de forma total. Onde a dependência e a importância do intérprete se fez sentir.

## 4.2 Análise do Processo Criativo - Jobra

A *Coragem de ser Eu* era já o nome da peça quando se iniciou o PC na Escola Artística da Jobra - Art'J. Esta FCT teve uma totalidade de 60h e estreou publicamente a 21 junho no auditório da Jobra com 12 Alunos do 11º ano do curso de intérprete de contemporânea em Albergaria-a-nova.

Este PC foi uma réplica da primeira fase do projeto uma vez que o estudo pretendido era o comportamento de dois diferentes elencos com um mesmo processo.

Esta FCT aparece pelo desafio proposto à coordenadora de curso, Sara Almeida, para integrar a estrutura numa obra que será motivo de estudo para a conclusão do MCCPP. Assim, esta experiência iniciou com uma apresentação e contextualização do projeto.

Enquanto coreógrafo e diretor artístico deste processo, é importante afirmar que as relações neste contexto foram mais delicadas, uma vez que fui formador regular desta turma durante todo o ano letivo e esta formação ocorreu na sua conclusão. Assim, este PC iniciou com um conversa simples e honesta. A compreensão do propósito de uma FCT, bem como, a forma como eu, enquanto formador e enquanto criador me distingo. A compreensão das responsabilidades acrescidas ao pertencerem a um projeto que será motivo de estudo para a conclusão de um mestrado e as fases de trabalho que iremos realizar durante este processo.

No primeiro dia é crucial a apresentação do projeto e contexto, bem como, compreender as possibilidades dos desdobramentos que o processo pode ter. Não sendo necessária uma apresentação individual dos envolvidos surgiu naturalmente uma conversa das intenções e motivações de cada um. Este processo só existe se for coletivo e, é aí, que a entrega do intérprete é tão fundamental quanto a do coreógrafo.

Neste segundo PC, o título da peça, o tema e sobretudo o planeamento das fases eram já um grande avanço relativamente ao processo anterior. Assim, a cronologia de enunciados, a forma que os materiais foram comunicados e a sequência das referencias que a direção artística tinha explorado, tornou o processo mais seguro. Contudo, a descoberta e a curiosidade sobre a obra manteve-se até ao final. Apesar da descoberta de mim próprio no coletivo e vice-versa serem as motivações fundamentais, novas preocupações e temáticas iam sucedendo todos os ensaios.

A prática das alunas em FCT já era recorrente, mas foram surpreendidas com uma componente criativa tão ampla. Bastante familiarizadas com a transmissão de movimento, estas intérpretes foram testadas com este processo, onde não é utilizado esse tipo de ferramenta mas sim, um local de criação próprio.

Replicamos o processo criativo anterior.

Iniciamos com uma contextualização do projecto que abordou a responsabilidade de ambos os elementos durante toda as fases, construindo um espaço coletivo seguro onde a honestidade e vulnerabilidade perpetuavam um relacionamento mais orgânico.

A entrega e a fragilidade que foram demonstrando no projeto foi sempre bastante notória, curiosamente, as relações interpessoais foram potenciadoras de mais inseguranças dentro do coletivo.

Iniciamos com o ritual de improvisação sobre a expectativa do que seria a obra. Como eram menos intérpretes, compreendi ao longo do processo, as qualidades físicas e psicológicas que iam demonstrando. Quando o corpo cansa, a exaustão dá lugar a uma nova intérprete, mais vulnerável, sem medo e com curiosidade sobre si própria. Assim, esta prática tornou-se um momento de acolhimento das emoções do grupo. Este ritual, serviu, na maioria das vezes, para reconectar o grupo colocando-os numa esfera onde se reconhecia o próprio corpo dentro do coletivo, onde se esvaziavam as ideias e onde se manipulavam e surpreendiam os hábitos.

Este processo de improvisação era sempre seguido de uma contextualização de tudo o que a direção artística ia observando. Este grupo de intérpretes ressaltava sempre a importância desse *feedback*. Este espaço indefinido do corpo, a matéria performativa que criavam era sempre muito suscetível a perguntas sobre o certo e o errado para uma tentativa de melhoria performática. Considero a performance como espaço de experimentação e expressão uma das ferramentas fundamentais e com um papel desbloqueador neste grupo. Este coletivo, mais novo e com menos elementos, demonstrava bastante curiosidade sobre o futuro e, naturalmente, insegurança e ansiedade que foi sempre acarinhada pela ideia de procura e descoberta da própria peça.

Qual é o pior resultado possível? Qual é o meu medo?

Quando a entrega é real não é suficiente? Qual é o maior erro possível?

Provocações e desafios constantes que refletem a minha posição perante o processo.

Com os enunciados escritos, este grupo demonstrou algumas dificuldades. As dificuldades permaneciam, não na escrita, mas como transformam a escrita para o corpo. A organização das ideias teóricas no corpo era uma prática que permanecia com bastantes fragilidades. Contudo, a vontade com que sempre realizavam as tarefas superavam essas lacunas. Com a cronologia de enunciados já organizada, a sua comunicação era de certa forma manipulada, para que o conforto e confronto fossem associados às expectativas do intérprete, isto é, como ia conhecendo as expectativas e receios individuais, ia comunicando o exercício referenciando situações que já aconteceram no passado para que existisse uma maior profundidade no movimento.

A montagem de materiais coreográficos foi essencialmente construída por mim, dando significados às partituras que os intérpretes produziam. Tanto nas improvisações como nas respostas dos enunciados escritos o material coreográfico era manipulado e transformado na última fase do processo. Como eram bastante menos elementos, houve espaço para mais partituras coreográficas individuais, isto é, mais espaço para solos.

Os figurinos foram selecionados através de uma proposta direta de encontrarem roupas que não usassem, antigas, estragadas com diversos formatos, entre eles: vestidos, casacos, camisas com padrões, sempre na procura de texturas ricas e específicas. Aqui, surge a ideia de conforto e confronto onde a formalidade se contrapõe com a ideia de anónimo e desordem. Com um diferente resultado, o figurino emancipou-se e foi sendo transformado durante a própria peça traduzindo um maior peso quando um momento de sapato alto e vestido se transforma para uma camisola de carapuço com saia (única parte visível do vestido). (Anexo 4)

Curiosamente, também composto por 3 faixas em 3 momentos diferentes, a obra emancipou artistas como Murcof, “Louis XVII Demons” que iniciou a peça onde deu espaço para a

entrada dos interpretes pela porta de público, através de uma caminhada realizada com lanternas em black out. A segunda música “Viol” de Gesaffelstein traduziu-se no primeiro momento coreográfico da peça e, por fim, “Charon” de Yehezkel Raz que compôs uma partitura coletiva após um momento de clímax na peça.

Como a apresentação final da obra foi realizada no próprio auditório da escola as necessidades foram reduzidas e utilizados menos recursos. Suscetíveis a constantes alterações e adaptações por não haver técnica especializada, a montagem foi adquirida apenas no dia anterior ainda durante o ensaio geral.

O feedback dos alunos foi bastante positivo, onde a maioria informou que foi realmente a primeira peça que se sentiram envolvidos de forma total. Um processo onde a dependência e a importância do intérprete se fez sentir.

### 4.3 Análise das duas versões - *A Coragem de ser Eu*

*A Coragem de ser Eu* foi a denominação encontrada para ambos os PC. Ambas as obras se designaram com o mesmo título propositadamente. Essa motivação deve-se ao trabalho artístico ser desenvolvido através dos mesmo métodos e processos.

Uma obra é, geralmente, criada ou avaliada, pela sua função artística ao invés da prática. Neste sentido, a sua função é compreendida pela representação de um símbolo ou mensagem e não necessariamente por uma utilidade prática. Assim, este PC transforma-se numa obra no momento em que ela é apresentada publicamente.

Como as denominações e sinopses inerentes às performances são enviadas previamente, o título da performance foi atribuído pelo desenvolvimento no primeiro processo. Assim, apesar deste título se referir ao momento performático, ele é sobretudo um denominação encontrada para todo o PC.

A peça desenvolvida é um produto que transmite uma ideia ou uma expressão sensível. Trata-se de uma criação que projeta e reflete as minhas intenções artísticas, sejam elas consideradas, ou não, obra de arte.

Neste sentido, existe a necessidade de compreensão que *A coragem de ser Eu* foi a denominação encontrada para o processo e que ambas as obras foram produtos desses mesmos métodos e práticas coletivas.

Antes de uma análise mais detalhada das obras é necessário compreender que durante o processo, apesar do segundo ser uma réplica do primeiro, os resultados criativos das propostas iam, imediatamente, traduzindo propostas coreográficas muito distintas. Isto acontece, não só pelos enunciados serem bastante amplos criativamente, como a própria interpretação do exercício ser avaliada por diferentes prismas de acordo com o nosso contexto sociocultural.

A situação geográfica de ambas as escolas artísticas revelam, por si só, bastantes diferenças no que toca à aproximação ou distanciamento da área cultural. Isto é, o Balletatro Escola Profissional está sediado no coliseu do Porto. Para além de ser no centro de uma grande cidade, tem uma área Metropolitana com bastante movimento onde se situa perto de grandes centros culturais do país, nomeadamente, o Teatro Municipal do Porto - Rivoli e o Teatro Nacional São João. Em contrapartida, a Escola Artística da Jobra situa-se na Branca, concelho de Estarreja, onde a programação de performances artísticas é bastante mais reduzida e de difícil acesso.

Por outro Lado, a faixa etária do primeiro processo foi superior à do segundo o que permitiu uma maior disciplina e seriedade no projeto, contudo o facto de serem duas turmas tornou o processo mais distante. No segundo processo, para além de ser um número menor de alunos, todos os elementos eram da mesma turma o que facilitou na aproximação do coletivo.

Analisando as obras coreográficas podemos constatar que ambas são fruto de um PC semelhante mas, nunca poderemos afirmar que são iguais, uma vez que, o contexto sociocultural e as condições inerentes são sempre suscetíveis a transformações. Apesar do PC ser semelhante ambas as peças possuem características bastante distintas.

Na entrada de público da primeira performance os intérpretes já se encontravam em cena de forma anónima atrás do meio fundo, assim que iniciava, uma intérprete iluminava através de um projetor móvel, os adereços que compunham a primeira linha de palco. Na segunda, a faixa musical indicava o início do espetáculo. A entrada dos intérpretes era realizada pelo público com várias lanternas iluminando o seu próprio caminho, numa espécie de procura individual.

A primeira proposta coreográfica do Balleteatro era fruto de transformação do enunciado escrito a partir das histórias de cada um, onde sussurravam a sua história aumentando gradualmente o seu volume. Na Jobra, o primeiro momento coreográfico era composto por um solo de sombras de uma intérprete, que refletia características da sua personalidade.

Com o Balleteatro, a segunda atmosfera era criada pela iluminação, onde tudo se tornava pela primeira vez bastante transparente, isto é, o espectador consegue ver pela primeira vez os intérpretes, o figurino, os adereços. Era uma atmosfera de ensaio, onde o intérprete recriava todas as ações que normalmente realizava em ensaio e sobretudo aprendia e ensinava movimentos que iria produzir no momento seguinte. Em contrapartida, no segundo processo, a atmosfera foi criada a partir de um momento gerado nas improvisações iniciais. Aqui, uma linha de intérpretes de costas que produziam risos e sons durante um solo de movimento bastante inseguro, partindo de uma prática e significado de julgamento e avaliação, também ele, apropriando-se da personalidade da intérprete.

No seguinte momento, dá-se a entrada da primeira música pelo Balleteatro que contém a partitura coreográfica ensaiada no momento anterior. O seguinte momento da Jobra iniciava com uma partitura onde todos os intérpretes encaravam o público como uma fotografia de família, um escudo protector do julgamento alheio criado anteriormente.

A dramaturgia inerente à composição realizada no primeiro PC passava pela ideia de ensaio. Assim, no seguimento da obra, o seguinte momento era caracterizado pela iluminação que remetia novamente para a partitura de estúdio, e os intérpretes iam buscar os seus adereços enquanto a intérprete que iluminava os adereços no início do espetáculo desafiava agora, a voz dos intérpretes com um microfone. Aqui realizavam algumas das frases auto-biográficas que foram introduzindo o único solo da obra, também ele, composto pelo último enunciado escrito das autobiografias.

Relativamente à composição realizada no segundo PC, traduzia sempre a ideia de avaliação e julgamento. Assim, no seguimento da partitura, após o coletivo encarar o grupo, segue-se o primeiro momento de transformação. Assim que entra a segunda partitura musical as intérpretes com vestido e sapato alto se transformam, de forma propositada, para seres capazes de emanar uma energia inesperada. Segue-se aqui uma partitura coreográfica composta por solos, duetos, trios e quartetos que se manifestam de forma veloz e agressiva.

Relevante são as sátiras referentes a ambas as peças onde, após momentos coreográficos intensos aplausos aparecem, que tanto no primeiro processo como no segundo partiram do mesmo enunciado da improvisação da expectativa do que seria a obra.

Apesar de não ser propositado, é importante determinar que a duração das peças é bastante próxima e ambas são constituídas por 3 faixas musicais. As partituras coreográficas distanciam-se principalmente, por sentir que no segundo processo existe mais espaço para

aprofundar a personalidade de cada intérprete. Não só por serem menos elementos, mas sobretudo, porque a lógica dramatúrgica e as ideias inerentes a julgamento e avaliação eram bastante dispersas em todas as personalidades.

Numa perspectiva pessoal, foi surpreendente a forma como cada intérprete contribuiu para o processo. O intérprete, interpreta. E foi exatamente isso que aprendi nos diferentes contextos. Todos eles interpretaram enunciados e ideias de formas diferentes, contudo ambas as peças possuíram uma linha de construção bastante idêntica. Apesar dos resultados coreográficos dispersos a procura de significados, a descoberta da lógica, o idioma e a linguagem do corpo permaneceram semelhantes.

Em suma, *A Coragem de ser Eu* identificou o intérprete como criador de conteúdos relevantes para o PC. Co-criou partituras coreográficas e interpretações pessoais inerentes à compreensão do enunciado. Interpretou o enunciado com todas as suas capacidades psicomotoras, transformando assim, em diversas construções coreográficas que foram submetidas a transformações coletivas. A direção artística teve um papel fundamental de comunicação dos enunciados que geraram todo o material coreográfico. Para além disso, analisou e refletiu sobre as respostas do intérprete remontando uma partitura coreográfica coletiva na procura e descoberta de uma lógica dramatúrgica ampla o suficiente para promover e fomentar diferentes significados.

## Conclusão

*A Coragem de ser Eu* surge de uma vontade de refletir sobre o papel do coreógrafo durante os métodos e processos de criação coreográfica. Essa motivação faz ainda mais sentido quando, simultaneamente, questionamos e refletimos sobre o lugar do intérprete.

Este projeto artístico, constituído por dois trabalhos coreográficos construídos através da replicação dos seus métodos e processos de criação, resulta simultaneamente numa análise e reflexão escrita que se materializa neste relatório. A reflexão aqui proposta à qual dei o título de *Pluralidade no Processo Criativo* pretende enfatizar e sustentar a minha convicção de que coreógrafo e intérpretes são ambos responsáveis pelo desenvolvimento de um PC, e por isso, são ambos criadores.

Ao longo do PC, explorei e desenvolvi ações comportamentais dos elementos inseridos neste contexto sempre sob uma perspetiva que abrangeu o campo das experiências pessoais dos intérpretes e também, a própria análise de ambas as performances *A coragem de ser Eu*.

Uma das principais conclusões que emergem deste processo é a subjetividade na compreensão de enunciados criativos. Cada intérprete traz as suas próprias experiências e perspectivas mediante o seu arquivo e vocabulário de movimento, demonstrando como as narrativas pessoais podem ser uma multiplicação de visões sobre um mesmo tema. Desta forma, o intérprete adquire uma responsabilidade na criação de partituras de movimento tornando-se assim um co-criador de material coreográfico fomentando a sua emancipação na criação artística contemporânea.

A procura era um dos pontos de partida para este processo e a descoberta pode ser agora considerada uma conclusão, ainda que fomente curiosidade e uma ideia ampla de significados. Assim, o desenvolvimento das ideias apresentadas na introdução do projeto, os objetivos e as intenções para a pesquisa do mesmo, não se refletiram em obstáculos, mas sim, em reflexões sobre as práticas artísticas e análises de duas obras, resultados da réplica do mesmo PC.

A motivação e contexto, os métodos e processos de criação e a reflexão e análise das obras ressaltam a necessidade de reconhecer a diversidade de experiências dentro desta manifestação coletiva.

As duas versões da peça *A Coragem de Ser Eu* podem ser vistas como um testemunho da aplicação dos métodos e práticas criativas utilizados durante o seu desenvolvimento. Durante o processo, foi investigado um conjunto de enunciados, que envolvia a procura e descoberta do lugar do intérprete numa temática ampla e com diversas possibilidades. Esta abordagem ampliou a responsabilidade do intérprete no PC, sendo que a resposta aos enunciados propostos se baseava fundamentalmente na compreensão pessoal. A Improvisação, a Escrita, o uso da Palavra, o Corpo e a Voz, a Performance como partilha do coletivo, foram as práticas responsáveis que serviram a criação das obras.

Desta forma, a pesquisa e práticas delineadas ao longo deste estudo, reforçam a importância de explorar as perspectivas singulares de cada intérprete potenciando a interdisciplinariedade que cada um pode oferecer nos diversos campos e formas de arte.

É crucial reconhecer que a *Pluralidade no Processo Criativo* nasce da investigação de um PC que origina duas peças distintas. Não esquecendo que é uma jornada em constante evolução e que ambos foram realizados num âmbito académico, este processo desempenhou um estudo fundamental na análise e reflexão do papel dos elementos que compõem este estudo coreográfico. As discussões e análises teóricas realizadas neste projeto são apenas uma contribuição para um campo de estudo em constante expansão sendo fundamental permanecermos abertos ao diálogo e pesquisa contínua sobre esta temática.

Na conclusão deste relatório de projeto, é notável que os objetivos estabelecidos tenham correspondido ao que era pretendido, principalmente no sentido de reflexão e análise do papel do coreógrafo e intérprete contemporâneo. Ao longo do PC, consegui manter a coesão naquilo que se mantinha realmente importante, evitando sempre que os elementos cénicos, os figurinos, a música, a narrativa coreográfica e todos os elementos que compõem os aspetos visuais e sonoros pudessem comprometer o processo pela necessidade de execução de uma obra. Esta constante curiosidade e confiança no processo, permitiram atingir com êxito, duas obras completamente distintas, fruto da coragem e das capacidades vulneráveis que o processo promovia.

A honestidade da comunicação durante o processo foi um dos elementos fundamentais, não só para o acesso ao íntimo e às fragilidades singulares mas sim, para um encontro de um espaço comum e horizontal. Não esquecendo que ambas as obras foram realizadas num formato académico onde se enfrentam dificuldades significativas pelas experiências individuais e pela própria faixa etária dos intérpretes.

Na conclusão deste relatório é fundamental destacar as minhas próprias percepções e perspectivas pessoais sobre as obras coreográficas, mas sobretudo, sobre a realização e comportamentos em ambos os processos de criação artística.

De um processo para o outro pude observar um notável avanço em termos de comunicação e direção, bem como, uma maior abertura para momentos de diálogo em torno de questões sobre o íntimo e a fragilidade.

A representação de ações diversas e a análise de normas de comportamento associadas à interpretação psico-motora proporcionaram uma oportunidade única para refletir sobre a direção de resultados coreográficos. A importância de questionar estereótipos e pensamentos de criação através de ferramentas comuns promoveu um ambiente de trabalho cada vez mais pessoal e inclusivo, no sentido íntimo e frágil, permitindo que a segunda obra, resultado do segundo processo fosse composta por mais solos e, por consequência, mais direcionada à vulnerabilidade de cada um.

Por meio da arte, da pesquisa e do diálogo, podemos contribuir, para uma compreensão mais profunda sobre o processo democrático que pode ser a criação coreográfica. *A Coragem de ser Eu* não apenas trouxe à luz questões pertinentes, mas também serviu como catalisador para uma mudança, em que a arte se torna um espelho da sociedade, um meio de reflexão sobre as complexidades das identidades singulares. A diversidade é fundamental para garantir que a dança seja uma forma de expressão acessível e inclusiva para todos os corpos e personalidades. Neste sentido, a dança contemporânea tem a responsabilidade de se tornar um espaço de diálogo e reflexão, onde a multiplicidade de perspectivas é valorizada.

A obra e as reflexões apresentadas neste PC lembram a importância de dar voz às experiências individuais e desafiam o pensamento vulgar de sermos formados como intérpretes com treinos e práticas de técnicas comuns. O artista contemporâneo não deve, por isso, procurar justificar a sua experiência com ferramentas comuns, mas sim procurar distinguir-se pelas suas experiências e vivências permitindo que explorem uma gama ampla de emoções e movimentos que contribuem para uma visão mais rica e complexa da vida. A arte é uma ferramenta poderosa para questionar normas e comportamentos específicos promovendo uma compreensão e aceitação mais profunda de qualquer identidade, enriquecendo assim o diálogo cultural e social.

Butterworth (2009, p.385), apresenta-nos ainda o conceito de ‘*Dance Devising*’, que significa essencialmente: “(...) involves the dialectic between the acts of making and doing, of creating and performing, and of being an artist and/ or interpreter. By implication, the roles and responsibilities are shared.” Ou seja, os PC tornam-se coletivos e a sua criação partilhada. De acordo com o autor e a sua afirmação, considero um aspeto muito positivo a possibilidade da criação coreográfica na atualidade poder ser estruturada e revista com princípios plurais e coletivos. A *Pluralidade no Processo Criativo* foram palavras que nortearam o relatório, lembrando e reafirmando sempre que necessário, esta dimensão do papel do coreógrafo e do intérprete como um processo democrático e de escuta.

Assim, estes processos abrem espaços a partir do mesmo ponto, do mesmo lugar, do mesmo chão, para caminhos diferentes. Vence uma perspectiva horizontal, onde ambos os papéis se nivelam e estão paralelos durante o processo. Ver a mesma paisagem mas com olhos diferentes, é ver sem limites. Ser horizontal, fazer horizontal, pensar horizontal é uma das conclusões que me mantém curioso sobre o futuro dos meus PC.

Sintetizando as palavras e ideias deste processo proponho uma conclusão, também ela ampla, por sentir que, fechar aqui, pode significar terminar. Este relatório é tudo menos um fim, é uma investigação que continuará ao longo da minha vida, numa procura infinita de possibilidades por descobrir.

A *Coragem de ser Eu* é o resultado de um PC realizado em dois contextos diferentes. A *Pluralidade no Processo Criativo* é a capacidade que este projeto tem de abranger qualquer coletivo agregando a singularidade de cada elemento na criação. Esta pesquisa serviu os objetivos propostos de reflexão dos papéis do coreógrafo e intérprete dentro do contexto da criação artística contemporânea através da análise de um processo com a finalidade em duas obras.

Assim, as reticências que se seguem, são apenas para potenciar uma não-conclusão, um estudo por concluir.

(...)

## Referências Bibliográficas

AC. Neto, J.Fernandes, M.Xavier, (2020) *Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo – Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica*, Revista Portuguesa de Educação Artística Volume 10 Nº2

Alves, M. J. (2011). *A improvisação no ensino da dança*. (Tese de Doutoramento). Faculdade de Motricidade Humana-UTL.

Autard, J. S. (2010). *Dance Composition*. Methuen Drama A & C Black Publishers Ltd.

Balletteatro (2023). *Escola Artística* - website oficial

Barros, N. (2009). *Da materialidade na dança (1a)*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo

Barros, N. (2022), *Dança e Democracia*, Instituto de Filosofia da U.P./ESAP/Balletteatro

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

Butterworth, J., & Wildschut, L. (2009). *Contemporary Choreography*.

Cohen, R. (2002), *Performance como Linguagem*, editora Perspectiva 1ªEd.

Danan, J. (2010) *O que é a Dramaturgia?* Licorne, Trad. Luis Varela

Davenport, D. (2006). *Building a Dance Composition Course: An Act of Creativity*. Journal of Dance Education

Davenport, D. (2011). *Building a dance composition*. Journal of Dance Education

Ducrot, O., Todorov, T., (1998)

Fazenda, M. J. (2010). *As histórias que as pessoas dançam sobre si próprias: as linguagens de Jérôme Bel, Montalvo/Hervieu, Shobana Jeyasingh e Akram Khan*. Encontros Do CEEA/2

Fazenda, M.(2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações (2a)*. Lisboa: Edições Colibri.

Fazenda, M.J. (2016) , *Ensaios sobre a prática e Pedagogia nas Artes Performativas*, Alicerces, Instituto Politécnico de Lisboa

Fazenda, M. J. (2018). *Da vida da obra coreográfica*

Fernandes, J., & Xavier, M. (2019). *Criação coreográfica , interpretação contemporânea e mediação artística em dança.*

Fernandes. J. (2018). *O Ensino-Aprendizagem das Técnicas de Dança Contemporânea no Ensino Artístico Português, uma proposta de intervenção para a atualidade* (tese de doutoramento). Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana.

Fernandes. J. & Xavier. M. (2019). *Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança.* Politécnico de Lisboa.

G. Deleuze, (1968) *Difference et répétition*, Trad. Luis Orlandi Roberto Machado, prf. José Gil, Lisboa, Relógio d'Água, 2000 citado em Danan, J. (2010) *O que é a Dramaturgia?*, Licorne, Trad. Luis Varela

Gil, J. (2001). *Movimento Total - O Corpo e a Dança* (1ª ed.) Relógio D'Água Editores

Kandinsky, W. (1978) *Cours du Bauhaus*, citado em L.Loupe, (2000) *Poétique de la danse Contemporaine*, contredanse, 2ªed

Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement. Exhausting Dance.*

Loupe, L. (2012). *Poética de dança contemporânea* (1ª ed). Orfeu Negro.

Lyotard, J. F. (1994) *Des dispositifs pulsionnels*, Galilée citado em Danan, J. (2010) *O que é a Dramaturgia?*, Licorne, Trad. Luis Varela

Mendes, J. M. (2011) *Introdução às intermedialidades*, Esc.Sup.Teatro e Cinema

Neto, Â. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). *Uma cartografia para o Intérprete Contemporâneo - Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica.*

Neto, Â. C., Xavier, M., & Fernandes, J. (2020). *Um olhar sobre a criação coreográfica contemporânea no seu potencial educativo*

Neto. Â. M. C. (2022). *DANÇA, EDUCAÇÃO E CRIAÇÃO: LUGARES DE ENCONTRO* (tese de doutoramento) Universidade de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana

Niedderer, K. Roworth-Stokes, S. (2007), *The Role and use of creative practise in research and its contribution to knowledge*, University of Wolverhampton, UK and University College for the Creative Arts, at Canterbury, Epsom, Farnham, Maidstone and Rochester, UK

Quaresma, J. (2022) *Investigação Artística e Transgressão Académica*, Universidade Belas Artes de Lisboa

Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. Urdimento

Sagiv, T. Simons, T. , Drori, I. (2019) *The Construction of Authenticity in the Creative Process: Lessons from Choreographers of Contemporary Dance*, Institute for Operations Research and the Management Sciences (INFORMS), Maryland, USA

Valery, P. (1936) *Degas Dança Desenho*, Cosac & Naify, Tradução Christine Murachco e Célia Euvaldo

Welsh, T. , Ambegaonkar J. , Mainwaring L. (2023) , *Research methods in the dance sciences*, university press of florida, USA

Xavier, M., & Monteiro, E. (2014). *Contextos , Impulsos e Temáticas da Criação Coreográfica Contemporânea Nacional*. Que Tendências?

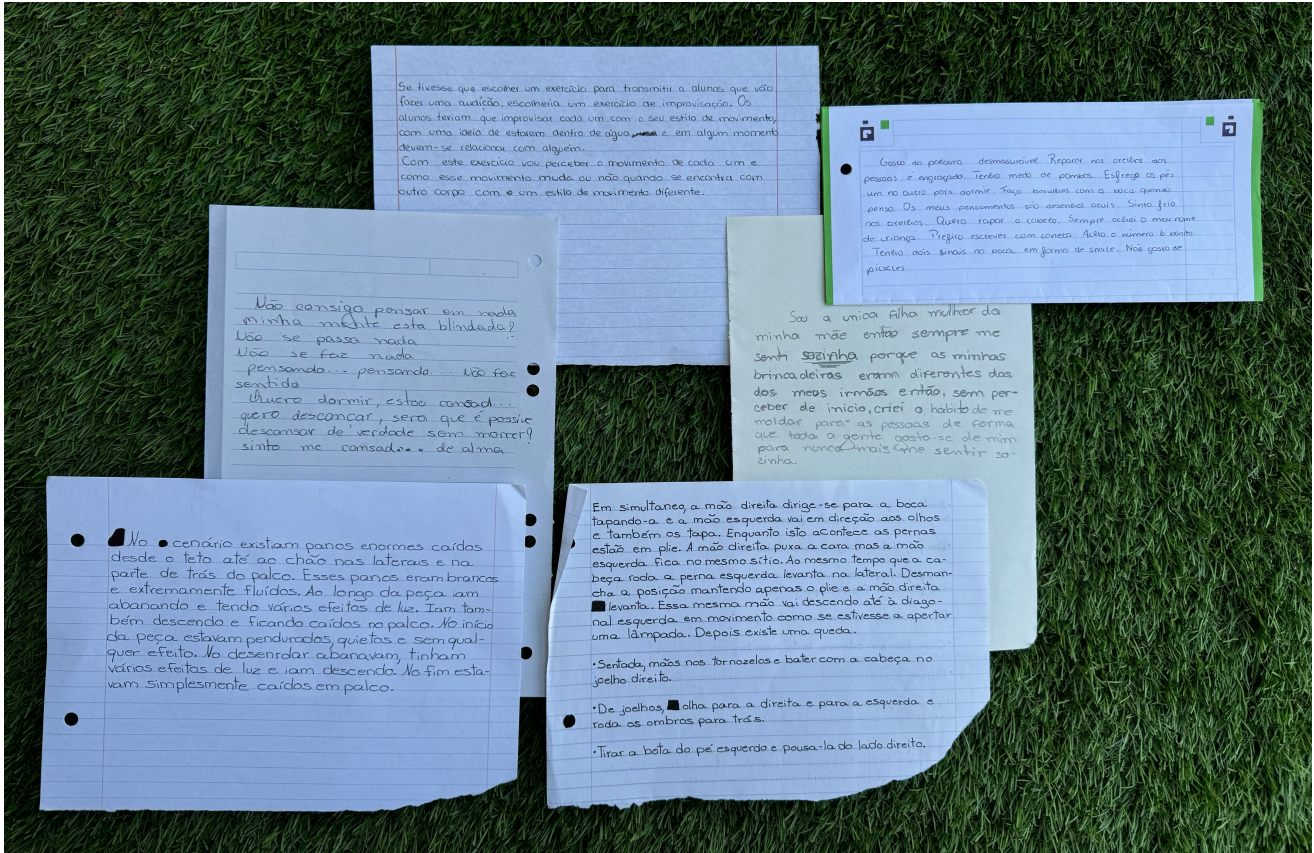
Xavier, M. (2017a). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança.

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

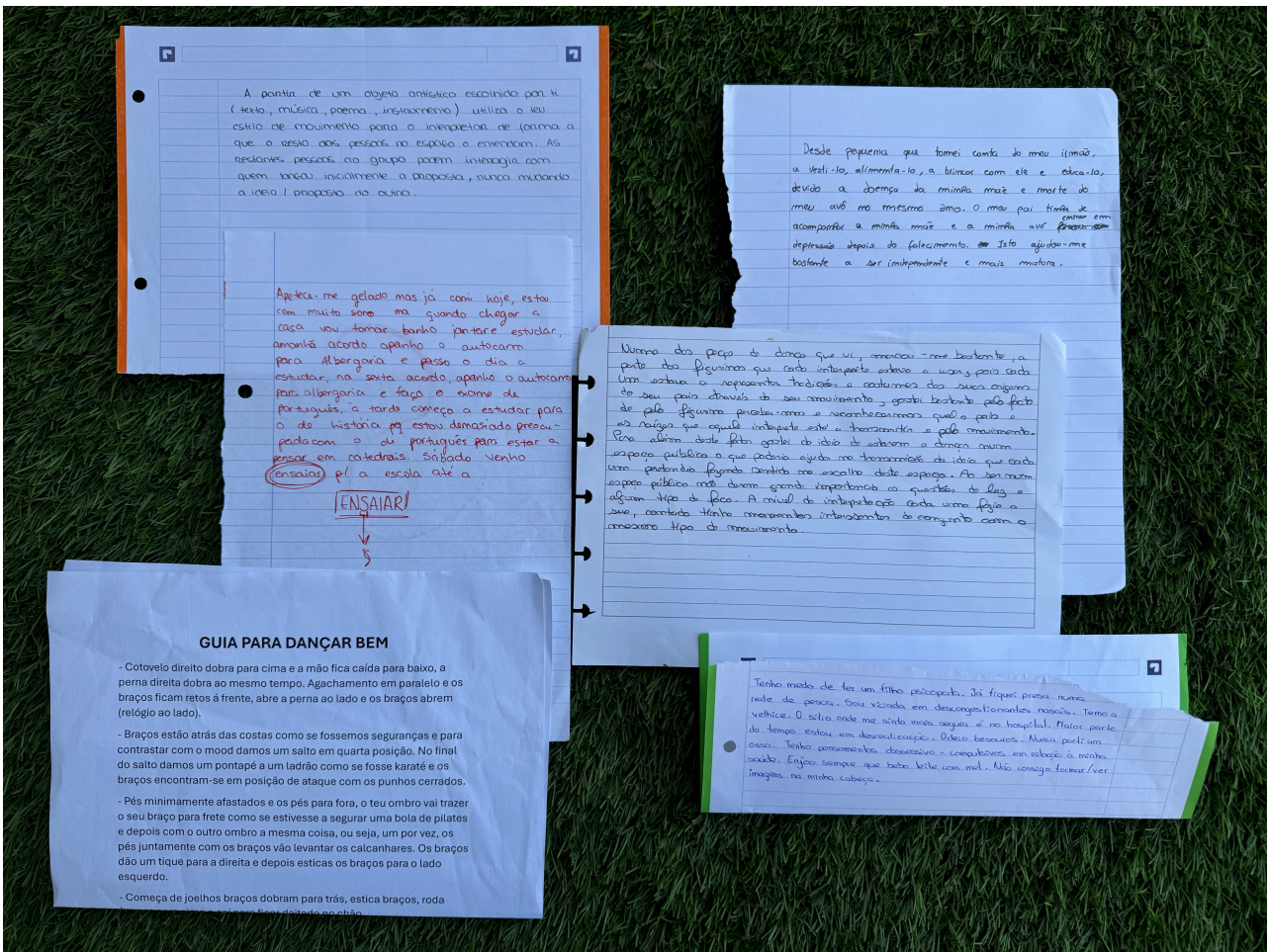


## Apêndices

### Apêndice A - Registos do Processo Criativo - Balleatro



## Apêndice B - Registos do Processo Criativo - Jobra



## Anexos

### Anexo A - Suporte de Comunicação Balleteatro

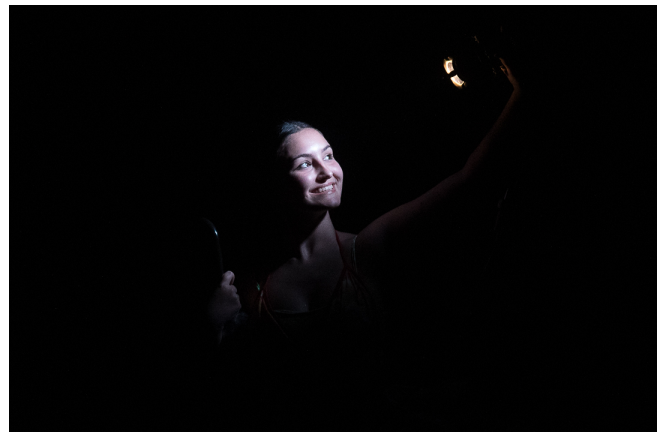


## Anexo B - Suporte de Comunicação Jobra



## Anexo C - Registos Fotográficos - Balleteatro

*Pedro Figueiredo*



## Anexo D - Registos Fotográficos - Jobra

Elsa Marques



## Anexo E - Registo de Vídeo - Balleatro

Vinicius Ferreira



## Anexo F - Registo de Vídeo - Jobra

Vinicius Ferreira

