

REBIS



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

REBIS

Estudo coreográfico do corpo que cria

Nuno Miguel Santos Labau

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

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

Na área de especialização em Coreografia

Abril 2026

REBIS



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

REBIS

Estudo coreográfico do corpo que cria

Nuno Miguel Santos Labau

Orientadora

Professora Especialista Amélia Bentes

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

Na área de especialização em Coreografia

Abril 2026

REBIS

*Each night I'd ask for you to watch me as I sleep
I was so afraid of the night
You seemed to move through the places that I feared
You lived inside my world so softly
Protected only by the kindness of your nature*

Antony and the Johnsons, 2005

Para a minha irmã Catarina

Agradecimentos:

À Escola Superior de Dança, pelo enquadramento académico e pela possibilidade de desenvolvimento deste percurso de investigação artística. À coordenação do mestrado, na pessoa de Madalena Xavier, pela construção de um espaço formativo exigente e estimulante, no qual me sinto honrado por ter sido integrado.

À minha orientadora, Amélia Bentes, pelo acompanhamento rigoroso ao longo deste processo, assim como pela relação de proximidade e confiança construída ao longo dos anos, dentro e fora do contexto académico.

Às instituições que, reconhecendo os limites e as margens em que este trabalho se desenvolve, ainda assim acreditaram no projeto e contribuíram para a sua concretização. À *Sociedade Recreativa Operária*, pela disponibilização dos estúdios durante um ano, fundamentais para o desenvolvimento do processo coreográfico. À *Câmara Municipal de Santarém*, pelo convite recorrente para integrar momentos associados à liberdade e pela confiança depositada na criação artística sem imposições ou censura. Ao *Festival InShadow*, pelo acolhimento deste trabalho no percurso profissional e pelo apoio que daí resultou, assim como ao público que o recebeu com generosidade e abertura. À *RAMA – Residências Artísticas*, pela atribuição da bolsa que permitiu aprofundar a investigação deste objeto artístico. À *Marcha do Orgulho LGBTQIA+ de Santarém*, pelo apoio continuado e pelo trabalho desenvolvido na defesa de corpos dissidentes. Ao *Festival Respigadores*, pela possibilidade de reposição de momentos performativos deste projeto e pela sua integração no tecido cultural.

Ao coletivo *QRAVO*, pelo convite para a reposição de *REBIS* em 2026, num contexto dedicado à defesa dos direitos universais, reforçando de forma significativa a dimensão política e social do projeto.

A todas as pessoas que, no contexto deste projeto académico, contribuíram de forma generosa, muitas vezes não remunerada, para a sua concretização. À Joana Casaca e ao João Casaca, pelo envolvimento e dedicação no desenvolvimento do trabalho visual e musical. À Filipa do Carmo, pelo apoio na construção da videografia e pelo contributo no cruzamento da imagem com a restante estrutura videográfica idealizada pelo autor. À Leticia da Costa Gonçalves, pelo acompanhamento fundamental na preparação e apresentação do projeto no *Festival InShadow*. Ao Pedro Senna Nunes, pela inclusão de *REBIS* no festival enquanto projeto profissional, assim como à Ana Rita Barata pelo apoio nesse contexto.

REBIS

Ao André Nunes, de forma muito especial, por ter trazido para o centro da reflexão o tema das novas masculinidades, que se tornou estruturante para este trabalho e profundamente transformador no corpo deste bailarino.

Ao Joaquim Leal, pelo acompanhamento próximo de todo o processo, pela amizade e pela confiança depositada no trabalho.

À equipa da biblioteca da *Escola Superior de Dança*, em particular à Dora, técnica superior de biblioteca e documentação, pelo apoio e disponibilidade na revisão detalhada do trabalho.

À minha família, no seu todo, por ser um espaço de diferença que me formou e me permitiu compreender que existem múltiplas formas de ser e de estar no mundo.

À minha mãe, pela resiliência e força com que construiu o seu percurso, enfrentando as complexidades de ser uma mulher racializada em Portugal. Ao meu pai, pelo espírito revolucionário que, de forma consciente ou não, me transmitiu e que atravessa este trabalho.

À minha irmã, de forma muito especial, por acompanhar de perto o meu percurso artístico e por me ter lembrado, nos momentos de dúvida, da importância de continuar.

Resumo:

O presente relatório insere-se no âmbito de uma investigação em práticas artísticas, centrando-se no desenvolvimento do projeto performativo *REBIS*, enquanto processo coreográfico influenciado por metodologias de investigação. O trabalho tem como principal objetivo explorar a construção e desconstrução da masculinidade hegemónica através do corpo performativo, articulando referências da alquimia, da antropologia e dos estudos de género com práticas contemporâneas da dança.

Metodologicamente, o projeto adota um modelo de investigação influenciadora da prática, baseado na relação cíclica entre criação artística e produção de conhecimento. Através de diferentes fases performativas, incluindo projetos anteriores e estudos intermédios, foram implementadas estratégias de testagem, como entrevistas, apresentações públicas e momentos de confronto direto com o público, permitindo a recolha de dados qualitativos que informaram o desenvolvimento coreográfico.

O processo criativo organiza-se simbolicamente a partir das fases alquímicas *Nigredo*, *Albedo*, *Citrinitas* e *Rubedo*, entendidas como estados de transformação do corpo enquanto construção social, política e simbólica. No contexto do estúdio, estas fases materializam-se em decisões coreográficas específicas, que vão desde a imobilidade e relação com o chão, até à exploração da pausa, da presença e do movimento segmentado. A utilização de elementos como o figurino, a videografia e a proximidade com o público contribui para a criação de um espaço performativo liminar e dissidente.

Os resultados evidenciam que a prática coreográfica pode constituir um campo ativo de produção de conhecimento, no qual o corpo deixa de ser apenas objeto de representação para se afirmar como agente de transformação. Conclui-se que a articulação entre investigação e criação permite desenvolver novas abordagens sobre o corpo, contribuindo para a reflexão crítica sobre masculinidades contemporâneas e para a expansão dos limites da prática artística no contexto académico.

Palavras-chave: dança contemporânea, investigação artística, corpo performativo, masculinidades, coreografia

REBIS

Abstract:

This report is developed within the scope of practice-based research, focusing on the performative project REBIS as a choreographic process informed by research methodologies. The main objective is to explore the construction and deconstruction of hegemonic masculinity through the performative body, articulating references from alchemy, anthropology, and gender studies with contemporary dance practices.

Methodologically, the project adopts a research-led practice model, based on a cyclical relationship between artistic creation and knowledge production. Through different performative stages, including previous projects and intermediate studies, testing strategies such as interviews, public presentations, and direct audience engagement were implemented, enabling the collection of qualitative data that informed the choreographic development.

The creative process is symbolically structured around the alchemical phases Nigredo, Albedo, Citrinitas and Rubedo, understood as states of transformation of the body as a social, political, and symbolic construct. In the studio context, these phases are materialized through specific choreographic decisions, ranging from stillness and grounding to the exploration of pause, presence, and segmented movement. The use of costume, videography, and audience proximity contributes to the creation of a liminal and dissident performative space.

The results demonstrate that choreographic practice can function as an active field of knowledge production, in which the body shifts from being an object of representation to becoming an agent of transformation. It is concluded that the articulation between research and creation enables the development of new approaches to the body, contributing to critical reflections on contemporary masculinities and to the expansion of artistic practice within an academic context.

Keywords: contemporary dance, artistic research, performative practices, masculinities, body

ÍNDICE

Agradecimentos:.....	4
<i>Resumo:</i>	6
<i>Abstract:</i>	7
ÍNDICE.....	8
ÍNDICE DE FIGURAS.....	10
FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA.....	11
OBJETIVOS	12
Notas Introdutórias	14
1 INTRODUÇÃO/CONTEXTUALIZAÇÃO	17
1.1 Estudos de género e masculinidades	22
1.2 Masculinidade e corpo masculino na história da dança	23
1.3 Contexto da dança contemporânea em Portugal	24
1.4 Emergência conceptual do projeto <i>REBIS</i>	24
1.5 O projeto performativo enquanto metodologia artística	25
1.6 Percurso artístico do autor.....	25
1.7 Metodologia de investigação baseada na prática.....	26
1.8 O conceito de Corpo Metafísico	26
1.9 Estrutura conceptual e eixos do projeto	27
2 NIGREDO – O TRABALHO DA SOMBRA	29
2.1 Dispositivo Cénico e Início da Performance	29
2.2 Espaço Liminar entre Ritual e Performance	29
2.3 Corpo digital e virtualidade	31
2.4 Nigredo e o processo alquímico	31
2.5 Corpo, cerimónia e signos na dança.....	32
2.6 O público enquanto mediador	32
2.7 Uma Questão de Investigação.....	33
2.8 Transformações na dança contemporânea	33
2.9 Masculinidade hegemónica como ponto de partida.....	34
2.10 Masculinidade hegemónica: enquadramento teórico.....	34

2.11 Nigredo como estado corporal (reformulado e expandido).....	37
2.12 O trabalho de estúdio como prática de Nigredo	37
2.13 Corpo, espaço e cinesfera no Nigredo	38
2.14 Exclusão como metodologia coreográfica	38
2.15 Corpo público e confronto	39
2.16 Nigredo como base do processo coreográfico.....	39
2.18 Espaço ritual, corpo e fetichismo.....	41
2.19 Questões críticas finais do capítulo	41
3 ALBEDO/ICONOGRAFIA E RÍTUAL	43
3.1 Iconografia do figurino e simbologia alquímica	43
3.2 Corpo Ritual, história da dança e género	44
3.3 Ritual, 'liminaridade' e construção do Corpo Metafísico	45
3.4 Videografia e iconografia projetada	47
3.5 Masculinidade hegemónica e emergência do movimento.....	48
3.6 Albedo e prática de estúdio: presença, pausa e reorganização do corpo	51
3.7 Da imagem ao movimento, emergência coreográfica	52
3.8 Biografia do movimento como metodologia.....	52
3.9 Corpo hábito e resistência	53
3.10 Albedo como estado intermédio	53
4 CITRINITAS/CORPO/CONSCIÊNCIA/PRÁTICA.....	55
4.1 O processo de investigação Influenciadora da prática	55
4.2 Aplicação do Interactive Cyclic Web ao processo criativo de <i>REBIS</i>	58
4.3 Corpo coreográfico e produção de conhecimento	62
4.4 Metodologias de criação	65
4.5 <i>Projeto Suigeneris</i> : emergência do dispositivo performativo.....	65
4.6 <i>Hanging</i> : suspensão corpo e limite	66
4.7 <i>REBIS Estudo 1</i> : Espaço ritual.....	66
4.9 Síntese metodológica	68
5 RUBEDO/CORPO METAFISICO/CONCLUSÃO	70
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:	74

APÊNDICES	I
Apêndice A	I
Apêndice B	VI
Apêndice C	VII
Apêndice D	VIII
ANEXOS	IX
Anexo A	IX
Anexo B	XVI
Anexo C	XVII
Anexo D	XVIII
Anexo E	XIX
Anexo F	XX
Anexo G	XXI

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: REBIS Imagem de referência do projeto.....	11
Figura 2: Estudo: inicial do dispositivo cénico para REBIS.....	22
Figura 3: Representação iconográfica do deus Mercúrio.....	32
Figura 4: Performer na segunda secção da performance REBIS (em estúdio)	39
Figura 5: Performer no projeto REBIS com projeção videográfica sobre o corpo.....	49
Figura 6: Modelo conceptual The Interactive Cyclic Web.....	54
Figura 7: Cartaz da mostra de processo criativo do projeto <i>Sui Generis</i> (2022)	63
Figura 8: Cartaz da performance Hanging, criada e interpretada por Nuno Labau.....	65

FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

Título: REBIS

Criação, interpretação e direção artística: Nuno Labau

Conceito e investigação: Nuno Labau

Coreografia: Nuno Labau

Videografia: Joana Casaca / Nuno Labau

Sonoplastia: João Casaca

Colaboração na videografia: Filipa do Carmo

Figurinos: Nuno Labau

Acompanhamento de processo e registo fotográfico: Joaquim Leal

Consultoria e apoio à produção: Catarina Labau / Vaca Magra

Produção: Nuno Labau

Apoios:

RAMA – Residências Artísticas (Bolsa Residência Artística)

Sociedade Recreativa Operária

Acolhimento:

Festival InShadow

Coletivo Qravo (2026)

Ano de criação: 2025

OBJETIVOS

Objetivo geral:

Desenvolver um dispositivo coreográfico e performativo, *REBIS*, que, no âmbito da investigação artística em dança, problematize a construção da masculinidade contemporânea através do corpo, articulando enquadramento teórico e prática coreográfica (*research-led practice*) com referências simbólicas da alquimia.

Objetivos específicos:

- Investigar o corpo enquanto campo de inscrição e produção de significados sociais, políticos e culturais;
- Estruturar o processo criativo a partir de uma metodologia de investigação artística orientada pela investigação (*research-led practice*);
- Explorar o modelo alquímico (*Nigredo*, *Albedo*, *Citrinitas* e *Rubedo*) como dispositivo dramático e coreográfico;
- Desenvolver uma linguagem coreográfica própria, sustentada na relação entre movimento, pausa e presença;
- Integrar dispositivos visuais e tecnológicos na construção de uma dramaturgia expandida;
- Problematizar a masculinidade hegemónica através da prática performativa;
- Produzir conhecimento artístico a partir da articulação entre teoria, corpo e criação.

REBIS



Figura 1. Valentine, B. [1613]. Rebis. 1 ilustração, color.

Fonte: <http://mariadesvelada.blogspot.com/2017/12/rebis.html>

Notas Introdutórias

O relatório de projeto que aqui apresento resulta de um percurso de investigação artística desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Esse percurso culminou na criação da performance *REBIS*, mas corresponde, sobretudo, a um processo continuado de investigação sobre o corpo do homem intérprete, a criação coreográfica e os sistemas simbólicos que participam na sua construção. Esta investigação não procura demonstrar que a alquimia constitui um modelo científico para compreender o corpo contemporâneo, nem pretende validar a psicologia analítica de Jung como uma teoria universal da identidade. O que proponho é outro caminho, compreender de que forma um sistema simbólico pode funcionar como um dispositivo operativo de criação coreográfica, capaz de organizar decisões composicionais, gerar procedimentos criativos e produzir conhecimento através da prática artística.

A alquimia surge, assim, não como objeto de estudo, mas como dispositivo dramático. Não me interessa representar a alquimia, mas trabalhar segundo uma lógica de transformação que possa ser deslocada para o processo coreográfico. O modelo alquímico (Nigredo, Albedo, Citrinitas e Rubedo) estrutura simbolicamente diferentes estados do processo e permite que o corpo seja simultaneamente matéria de investigação, lugar de inscrição e agente de transformação. Esta articulação entre alquimia, corpo e prática coreográfica encontra-se na base do desenvolvimento de *REBIS*.

A investigação nasce de uma inquietação profundamente pessoal, mas que rapidamente se revelou uma questão artística e política. Enquanto intérprete e coreógrafo, fui percebendo que muitas das decisões que tomava sobre o meu próprio corpo não eram exclusivamente técnicas. Eram decisões condicionadas por expectativas culturais, por imaginários históricos e por modelos de masculinidade que permaneciam presentes, muitas vezes de forma invisível, mesmo no contexto da dança contemporânea. Percebi, assim, que o corpo nunca entra vazio no estúdio. É um corpo produzido por sistemas sociais, políticos e culturais, mas também por técnicas, hábitos, memórias e experiências. No meu caso, o sistema que se tornou mais evidente foi o da masculinidade hegemónica, cuja análise permitiu identificar estruturas que permaneciam inscritas no corpo e que nem sempre eram conscientes na minha prática artística. É a partir deste lugar que *REBIS* se aproxima dos estudos de género e das masculinidades, procurando compreender o corpo do homem bailarino enquanto lugar de inscrição, negociação e possível transformação. A biografia surge,

por isso, não como objeto de interesse em si mesma, nem como tentativa de construir uma narrativa autobiográfica. É utilizada como campo experimental. Não estudo a minha vida, estudo os mecanismos que a produziram e a forma como esses mecanismos se tornam legíveis através do corpo.

A partir desta premissa, a questão que orienta o projeto desloca-se progressivamente de como criar movimento para como criar um dispositivo que permita investigar aquilo que condiciona o próprio corpo que cria. Se o corpo é atravessado por sistemas simbólicos, então esses mesmos sistemas podem também participar no processo de criação. A coreografia deixa, deste modo, de ser entendida apenas como objeto artístico ou como meio de representação e passa a constituir um espaço de experimentação, no qual o corpo pode ser observado nas relações entre matéria, memória, imaginação, símbolo, consciência e experiência.

É neste cruzamento que emerge conceptualmente aquilo que denomino Corpo Metafísico. O conceito não pretende estabelecer uma separação entre corpo e mente, nem propor uma dimensão espiritual do corpo. Procura antes nomear uma experiência corporal que emerge durante a própria prática artística, um corpo que, ao ser atravessado por diferentes sistemas simbólicos, técnicos e sociais, pode tornar-se simultaneamente matéria, observador e agente do seu próprio processo de transformação. No relatório, esta emergência conceptual é relacionada com a interseção entre o corpo do bailarino e o corpo político e com a relação entre consciência e sistemas autónomos do organismo, a partir de Damásio.

A investigação foi desenvolvida através de uma metodologia de investigação baseada na prática, sustentada pelo modelo do Interactive Cyclic Web, de Smith e Dean (2009). O processo desenvolveu-se de forma cíclica, interativa e não linear, através da relação contínua entre prática artística, reflexão, experimentação e reformulação. Ao longo de quatro anos, diferentes apresentações e estudos performativos funcionaram simultaneamente como momentos de criação e como etapas de desenvolvimento da investigação. Deste modo, *REBIS* não deve ser compreendido como o resultado isolado de um processo de criação, mas como o resultado de um percurso em que diferentes experiências performativas foram permitindo testar, reformular e aprofundar as questões que sustentam o projeto. A prática tornou-se, assim, um lugar de produção de conhecimento, no qual teoria e criação se transformaram reciprocamente.

A opção por desenvolver *REBIS* enquanto objeto performativo a solo não resulta apenas de uma escolha formal ou das condições de produção, mas constitui uma decisão diretamente relacionada com os objetivos da investigação. Por um lado, o formato a solo

permite construir um objeto artístico de reduzida exigência logística, facilmente transportável e adaptável a diferentes contextos de apresentação, incluindo espaços de natureza artística, educativa ou multidisciplinar. Por outro, esta opção permite concentrar no próprio corpo do investigador-intérprete o processo de experimentação, tornando mais evidente a relação entre os dispositivos simbólicos, as condições de trabalho e as transformações observadas ao longo da prática. Esta escolha deve ainda ser compreendida em articulação com a própria constituição da equipa (embora *REBIS* seja um solo) o projeto não é concebido como uma prática exclusivamente individual, integrando diferentes colaboradores e áreas artísticas que participam na construção do objeto performativo. A opção pelo solo permite, assim, reduzir a complexidade logística do dispositivo sem reduzir a sua natureza colaborativa e multidisciplinar.

Paralelamente, o percurso desenvolvido através de diferentes estudos e experiências performativas com outros intérpretes permitiu reconhecer a necessidade de testar uma metodologia que não dependesse exclusivamente das características corporais ou biográficas do seu autor. Nesse sentido, o solo funciona também como um primeiro campo de sistematização (permite experimentar, observar e organizar procedimentos que poderão posteriormente ser transferidos e adaptados ao trabalho com outros intérpretes). Esta dimensão está diretamente relacionada com os objetivos do projeto, uma vez que *REBIS* não procura apenas produzir uma obra final, mas investigar de que forma um dispositivo simbólico pode organizar processos de criação e produzir conhecimento através da prática.

A ficha artística e técnica apresentada de seguida deve, por isso, ser entendida como parte integrante deste modelo, identifica não apenas as funções necessárias à concretização do solo, mas também a natureza multidisciplinar do projeto e as diferentes relações de colaboração através das quais o objeto artístico se constitui. O solo constitui, deste modo, não um ponto de chegada, mas um primeiro modelo operativo, uma forma de testar no próprio corpo uma metodologia que se pretende, futuramente, capaz de ser aplicada, transformada e desenvolvida no trabalho com outros intérpretes e em diferentes contextos de criação.

1 INTRODUÇÃO/CONTEXTUALIZAÇÃO

O presente relatório de projeto resulta de um percurso de investigação artística desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais da Escola Superior de Dança e culmina na criação de *REBIS*, projeto coreográfico desenvolvido e interpretado por Nuno Labau.

A investigação parte de uma inquietação profundamente pessoal, que progressivamente se transformou numa questão artística e política, de que modo o corpo que cria é condicionado pelos sistemas culturais, sociais e simbólicos que o atravessam e, simultaneamente, de que forma a própria prática artística pode constituir um espaço de questionamento e transformação desses mecanismos? Esta questão nasce da experiência do autor enquanto intérprete e coreógrafo e da consciência de que muitas das decisões tomadas sobre o próprio corpo não são exclusivamente técnicas. O corpo que entra no estúdio transporta consigo aprendizagens, memórias, expectativas culturais, imaginários históricos e modelos de comportamento que antecedem o próprio ato de criação. Neste sentido, o corpo não é entendido como uma matéria neutra sobre a qual uma linguagem coreográfica é posteriormente aplicada, mas como uma matéria já inscrita por diferentes sistemas de significado.

É a partir desta premissa que *REBIS* se aproxima do estudo das masculinidades. O projeto não pretende, contudo, produzir uma definição universal da masculinidade nem estudar a experiência individual do autor como representação de uma experiência masculina coletiva. As masculinidades constituem antes o campo específico onde a investigação se desenvolve e onde se tornam observáveis determinadas relações entre corpo, identidade, poder, memória e prática artística. O enquadramento teórico desenvolvido ao longo do projeto permite compreender o corpo masculino como uma construção simultaneamente social, cultural e histórica. A noção de masculinidade hegemónica, particularmente a partir do trabalho de Raewyn Connell, torna-se neste contexto uma ferramenta para identificar estruturas que podem permanecer naturalizadas na experiência corporal. O interesse do projeto não reside, portanto, apenas em representar essas estruturas, mas em compreender como se inscrevem no corpo e como podem ser colocadas em tensão através da prática performativa.

A biografia do autor surge neste processo não como objeto autobiográfico, mas como campo experimental de investigação. Não se trata de estudar a própria vida enquanto narrativa, mas de utilizar a experiência corporal como lugar de observação dos mecanismos

que produziram esse corpo. A memória, os hábitos, as aprendizagens e os sistemas culturais que atravessam o intérprete tornam-se, assim, matéria de trabalho coreográfico. Neste sentido, a investigação parte de uma hipótese fundamental, se os sistemas simbólicos participam na construção da experiência corporal, poderão também ser utilizados como dispositivos capazes de intervir sobre essa experiência?

É precisamente neste ponto que surge a alquimia.

A alquimia não é utilizada em *REBIS* como objeto de estudo histórico ou como modelo científico para compreender o corpo contemporâneo. Nem pretende validar a psicologia analítica de Carl Gustav Jung enquanto teoria universal da identidade. A alquimia é utilizada como dispositivo simbólico e dramatúrgico, capaz de fornecer uma estrutura processual para a criação. O interesse pela alquimia decorre precisamente da sua dimensão transformativa. Em vez de organizar apenas imagens, símbolos ou narrativas, o modelo alquímico permite pensar diferentes estados e processos de transformação. É esta lógica processual que é deslocada para a prática coreográfica. Assim, não se procura representar a alquimia, mas trabalhar segundo uma lógica alquímica. O modelo da Magnum Opus, organizado através das fases Nigredo, Albedo, Citrinitas e Rubedo, constitui uma estrutura dramatúrgica para o desenvolvimento do processo criativo. Cada fase é entendida como uma condição específica de trabalho e não simplesmente como uma imagem ou tema a representar. As diferentes etapas orientam a qualidade da atenção, os procedimentos de investigação, as relações entre corpo e espaço e os critérios através dos quais o material coreográfico é observado e reformulado.

A alquimia assume, deste modo, uma função operativa, permite organizar o processo através de estados de transformação, criando condições para que a prática coreográfica possa funcionar simultaneamente como criação e investigação. Esta utilização encontra-se articulada com o objetivo geral do projeto, que consiste no desenvolvimento de um dispositivo coreográfico e performativo capaz de problematizar a construção do corpo criativo em relação com a masculinidade contemporânea, articulando investigação artística, prática coreográfica e referências simbólicas da alquimia. Esta investigação inscreve-se numa conceção da criação artística enquanto produção de conhecimento. O objeto artístico não é entendido como mera ilustração de uma teoria previamente estabelecida. Pelo contrário, a prática participa ativamente na formulação, experimentação e reformulação das questões que orientam a investigação.

Neste contexto, *REBIS* adota uma metodologia de investigação baseada na prática, sustentada pelo modelo do Interactive Cyclic Web, proposto por Smith e Dean (2009). Este

modelo permite compreender a relação entre prática artística e reflexão teórica como um processo cíclico, interativo e não linear, no qual a experimentação produz conhecimento que, por sua vez, regressa à prática e a transforma. Esta dimensão metodológica é particularmente importante porque *REBIS* não resulta de um único momento de criação. O projeto desenvolveu-se ao longo de quatro anos através de diferentes experiências performativas, que funcionaram simultaneamente como momentos de apresentação pública e como etapas de investigação. *Projeto Sui Generis*, *Hanging* e os diferentes estudos de *REBIS* permitiram testar sucessivamente diferentes possibilidades relacionadas com o corpo, a masculinidade, a relação com o público, a fragmentação corporal, a imagem, o espaço e a dramaturgia. Cada experiência produziu material que foi posteriormente analisado, reformulado e reintegrado no processo seguinte. Deste modo, as diferentes performances não são entendidas como obras isoladas, mas como momentos de um mesmo processo de investigação. A prática informa a teoria e a teoria regressa à prática, num movimento contínuo de experimentação, reflexão e reformulação.

Esta metodologia permitiu também deslocar a própria questão da investigação. Inicialmente, a pergunta parecia estar relacionada sobretudo com a representação das masculinidades. Progressivamente, tornou-se evidente que a questão central era outra, como pode um sistema simbólico produzir decisões coreográficas e, através dessas decisões, produzir conhecimento artístico sobre o corpo? Esta mudança é fundamental para compreender *REBIS*. O projeto deixa de ser entendido exclusivamente como uma investigação sobre masculinidades ou sobre alquimia e passa a constituir uma investigação sobre o processo criativo através do qual um dispositivo simbólico pode produzir prática, reflexão e conhecimento coreográfico.

A própria prática revelou, entretanto, uma dimensão que inicialmente não se encontrava totalmente formulada. O dispositivo simbólico não estava apenas a organizar decisões relacionadas com a composição. A utilização continuada dos símbolos, dos estados e dos procedimentos associados ao processo alquímico começou também a alterar a forma como o intérprete experienciava o próprio corpo durante a criação. O símbolo passou (na qualidade de corpo mutável afeto às transformações do processo alquímico, com uma iconografia performativa ligada ao estudo do homem e masculinidades) de instrumento dramático a mediador da experiência corporal.

Esta mediação não é entendida como resultado de qualquer poder transformador intrínseco do símbolo. O que se torna relevante é a experiência continuada de trabalhar com esse dispositivo dentro de uma prática artística sistemática e reflexiva. A repetição dos

procedimentos, a suspensão de automatismos, a alteração da atenção e a criação de novas relações entre memória, imaginação, emoção e ação constituem condições através das quais o intérprete pode observar a própria experiência corporal de outra forma. Neste ponto, o pensamento de António Damásio torna-se relevante para a compreensão da experiência desenvolvida no projeto. A sua investigação sobre a relação entre organismo, emoção, experiência e consciência permite pensar a consciência não como uma entidade separada do corpo, mas como um processo emergente da própria experiência corporal.

Esta referência não pretende sustentar uma demonstração neurobiológica dos efeitos da prática artística. O projeto não dispõe dos instrumentos nem pretende produzir esse tipo de evidência. A contribuição situa-se num campo mais circunscrito, compreender de que modo uma prática artística sistemática pode criar condições para que mecanismos corporais habitualmente implícitos sejam experienciados, observados e reorganizados pelo próprio intérprete. Esta questão conduz a uma segunda dimensão fundamental da investigação, a própria prática da dança enquanto processo de transformação corporal. A partir das propostas de Susan Leigh Foster, o corpo dançante pode ser compreendido não como uma matéria neutra à qual uma técnica é posteriormente aplicada, mas como um corpo que é produzido pelas próprias práticas através das quais dança. A técnica implica formas específicas de atenção, organização, perceção e relação com o espaço e com os outros. Consequentemente, diferentes práticas podem produzir diferentes modos de habitar o corpo. Esta perspetiva permite compreender que a questão de *REBIS* não consiste apenas em perguntar que movimento criar, mas também em perguntar que condições de criação podem produzir outras formas de experiência corporal. A prática coreográfica torna-se, assim, simultaneamente objeto e instrumento da investigação.

É neste contexto que adquire particular importância a dimensão ritual do projeto. Ao longo do processo, tornou-se evidente que a alquimia não funcionava apenas como uma estrutura dramática. O dispositivo simbólico reorganizava também o próprio regime de trabalho do intérprete. O ritual surge, por isso, não apenas como metáfora da transformação alquímica, mas como condição metodológica da prática coreográfica. Ensaiar, repetir, aquecer, improvisar, regressar ao mesmo material, delimitar o espaço de trabalho e entrar em cena constituem práticas que, quando realizadas de forma reiterada e consciente, estabelecem condições específicas de atenção e presença. O ritual cria uma temporalidade própria e permite suspender, ainda que temporariamente, os modos habituais de relação com o corpo. A partir do conceito de liminaridade de Victor Turner, este espaço pode ser compreendido como um território de suspensão provisória das estruturas habituais da experiência. O estúdio e o espaço performativo tornam-se, assim, lugares onde determinadas

normas corporais podem ser temporariamente deslocadas, testadas e reorganizadas. Esta dimensão aproxima-se também da reflexão de Jonathan Burrows sobre a prática coreográfica, particularmente na importância atribuída à repetição, à atenção, à memória e aos hábitos do corpo. A repetição deixa de ser entendida exclusivamente como reprodução de uma forma previamente estabelecida e passa a constituir uma possibilidade de observação e transformação. Neste sentido, o ritual constitui uma das condições através das quais o dispositivo simbólico se torna efetivamente operativo.

A alquimia não transforma o corpo por si mesma. É a experiência reiterada de um dispositivo simbólico, integrada num regime ritual de prática artística, que permite criar condições para a transformação da experiência corporal. É precisamente neste cruzamento entre corpo, símbolo, ritual, memória, prática e consciência que emerge a necessidade de formular o conceito de Corpo Metafísico. O conceito não surge, portanto, como uma categoria previamente definida e posteriormente aplicada à criação. Surge como consequência do próprio processo de investigação.

A prática revelou a insuficiência das categorias exclusivamente anatómicas, sociais ou psicológicas para descrever um corpo que, através da criação artística, se encontra continuamente a reorganizar a sua relação entre matéria, memória, imaginação, símbolo e consciência. O Corpo Metafísico é, neste projeto, compreendido como uma dimensão emergente da experiência corporal produzida pela prática artística. Não corresponde a uma separação entre corpo e mente, nem pretende designar uma realidade espiritual exterior à experiência material. Refere-se antes a uma dimensão do corpo que emerge quando a materialidade corporal se encontra em relação contínua com memória, imaginação, experiência, sistemas simbólicos e consciência. Neste sentido, o Corpo Metafísico não existe anteriormente ao processo criativo. Constitui-se durante o próprio ato de criação, quando o intérprete é colocado perante os dispositivos que organizam e condicionam a sua experiência corporal. A formulação deste conceito constitui, assim, uma das principais consequências teóricas da investigação. O corpo deixa de ser entendido apenas como aquilo que executa a coreografia e passa a ser compreendido como agente de produção de conhecimento.

É nesta perspetiva que *REBIS* se posiciona enquanto investigação artística, não como demonstração de uma teoria previamente estabelecida, mas como processo através do qual prática, corpo, símbolo e reflexão se transformam mutuamente. O projeto procura, deste modo, compreender de que forma o corpo do homem bailarino, historicamente situado e atravessado por normas de masculinidade e regimes de poder, pode tornar-se lugar de questionamento e fricção dessas mesmas estruturas no contexto da dança contemporânea.

Esta é a questão de investigação formulada no próprio desenvolvimento do projeto. A partir desta questão, o relatório desenvolve-se através de diferentes momentos do processo alquímico nos quais são analisadas as transformações do corpo, da prática e da dramaturgia. Esta estrutura permite acompanhar não apenas a construção da obra, mas também o modo como cada etapa produziu novas questões e reformulações no processo de investigação.

A introdução estabelece, assim, o enquadramento geral do projeto. As secções seguintes aprofundam os diferentes campos que sustentam a investigação, nomeadamente, os estudos de género e masculinidades, a história do corpo masculino na dança, o contexto da dança contemporânea em Portugal, a emergência conceptual de *REBIS*, o projeto performativo enquanto metodologia artística, o percurso do autor, a investigação baseada na prática e, finalmente, o conceito de Corpo Metafísico. É a partir deste enquadramento que se torna necessário compreender, em primeiro lugar, de que forma os estudos de género e masculinidades permitem situar o corpo que constitui o ponto de partida desta investigação.

1.1 Estudos de género e masculinidades

Este projeto nasceu da necessidade de compreender o corpo do homem bailarino em diferentes universos relacionados com a sua fisicalidade, incidindo particularmente sobre o conceito de novas masculinidades no contexto da criação contemporânea. Desta forma este relatório sobre uma criação coreográfica, insere-se no estudo do movimento crítico (Lepecki, 2006). O interesse no estudo do homem na sua relação com o feminismo é observável há mais de quarenta anos e, em articulação com os estudos feministas, conduziu ao desenvolvimento dos estudos de género e, posteriormente, ao campo dos estudos de homens e masculinidades (Connell & Messerschmidt, 2005, 2013).

Importa compreender que o género se constrói como reflexo das estruturas sociais. As ideologias dominantes moldam a noção de género associada ao poder e às dinâmicas de poder entre corpos, bem como às suas representações políticas. Como refere Holter, “gender is mainly an adaptation to power” (Holter, 2005, p. 22.) No seio das culturas patriarcais pós-colonialistas, esta relação torna-se particularmente evidente, comprometendo os corpos com dinâmicas representacionais historicamente carregadas de simbolismo e, por vezes, repressoras e desiguais (Holter, 2005). Como sublinha Connell, citando Lorber, a construção do género masculino emerge sempre na interseção com outras divisões sociais (como classe, idade ou deficiência), e o próprio desenvolvimento dos estudos de masculinidades conduz, paradoxalmente, à desconstrução do género enquanto categoria fixa (Connell &

Messerschmidt, 2005; Lorber, 1994, 2000). Esta construção está intimamente ligada à visão ocidental de masculinidade, construída através de processos colonizadores e patriarcais, impressos por uma visão judaico-cristã de bem e de mal (Connell, 1995). A contracultura que daí emerge resulta, em grande medida, nos estudos feministas e, em particular, das contribuições de homens para esse campo, enquadramento no qual se inscreve o presente relatório sobre *REBIS* (Figura 1). E que iremos explicar mais detalhadamente durante o relatório que se segue.

1.2 Masculinidade e corpo masculino na história da dança

No campo da dança, o papel do bailarino homem continua, em certa medida, condicionado por estas relações de poder externas, mas reproduzidas no interior das próprias estruturas artísticas. Tal é visível nas relações contratuais, na divisão económica e, de forma particularmente significativa, no acesso a cargos de direção e tomada de decisão no contexto artístico da dança (Holter et al., 2005, p. 27). Também no acesso ao ensino artístico se evidencia, de forma clara, a assimetria associada ao género, como se pode observar ao longo de várias décadas.

No início do seu livro, *The Male Dancer*, Ramsay Burt refere o seu desconhecimento relativamente ao ensino da dança para homens, bem como à existência de repertório clássico masculino até à sua idade adulta (Burt, 1995, p. 1). Num testemunho mais recente, aquando da atribuição dos Globos de Ouro, Owen Cooper, vencedor do prémio de melhor ator secundário, afirmou ter sido o único homem na escola de dramaturgia onde se formou (Cooper, 2026). Dois exemplos separados por várias décadas que ilustram, de forma sintomática, as relações entre homens e práticas artísticas no mesmo país (neste caso, o Reino Unido), análise que neste trabalho se opta por considerar comparável a outros contextos ocidentais, particularmente Portugal. A análise de Burt permite compreender que o corpo do homem sempre foi objeto de reflexão na dança. No século XIX, a tentativa de dissimulação do corpo masculino em detrimento da valorização do corpo feminino era evidente. Apenas no início do século XX, com a emergência da figura de Vaslav Nijinsky e da sua androginia, se iniciou uma destabilização dos poderes institucionalizados no universo da dança. Paralelamente, nos Estados Unidos, Ted Shawn, pioneiro da dança moderna americana, estabeleceu uma imagem heroica do bailarino masculino, “valorized with reference to nature, heterosexuality and religion”, apresentada através de uma fisicalidade musculada e

vigorosa (Manning, 2014, como citado em Burt, 1995, p. 226). Esta abordagem contribuiu para a reafirmação de papéis normativos e patriarcais, posteriormente reproduzidos por coreógrafos como José Limón, Martha Graham e Alvin Ailey (Manning, 2014, p. 227).

1.3 Contexto da dança contemporânea em Portugal

No contexto português, a realidade apresenta especificidades distintas. Desde a emergência da Nova Dança Portuguesa, observa-se uma distribuição mais equilibrada dos cargos de relevância artística entre géneros. Criadores como Vera Mantero, Olga Roriz, Francisco Camacho, Madalena Victorino e João Fiadeiro desempenharam um papel determinante na consolidação desse panorama. No livro *Movimentos Presentes*, a Dra. Maria José Fazenda (1995) realiza um levantamento das estruturas que contribuíram ativamente para o desenvolvimento da dança contemporânea em Portugal, demonstrando uma predominância feminina tanto na criação autoral como na direção de estruturas artísticas. Mais recentemente, artistas como Marlene Monteiro Freitas, Tiago Guedes, Ana Borralho e João Galante, Marco da Silva Ferreira, Tânia Carvalho, Vítor Hugo Pontes, Amélia Bentes e Maurícia Barreira Neves, entre muitos outros, reforçam uma perceção de maior equidade na ocupação de posições de destaque artístico. Ainda assim, a necessidade da construção de novos corpos epistemológicos relacionados com a perceção de masculinidade, é um tema que é central atualmente e carece de investigação, sendo, na ótica do autor, a dança, uma das ferramentas que muito pode contribuir para esse efeito.

1.4 Emergência conceptual do projeto *REBIS*

Foi assim, que no decorrer desta investigação artística, através da interseção dos corpos de trabalho (o do bailarino e o político), considerando-o como um corpo fenomenológico, dotado da sua própria etnografia, emergiu conceptualmente um novo corpo na imagética identitária do autor, reorganizando as suas próprias noções de *self*. Esta observação conduziu à ideia de um corpo que se pode sedimentar entre sistemas autónomos da consciência, tal como defendido por Damásio (2010), excedendo, mas simultaneamente abarcando, a conceção de género. Assim, compreender de que forma o estudo dos homens e masculinidades, no interior das práticas da dança, permitem a criação de corpos distintos, capazes de destabilizar alicerces patriarcais e capitalistas, promovendo novas visões sobre o

ser humano e sobre as masculinidades contemporâneas, e que processo artístico facilita essas novas visões.

1.5 O projeto performativo enquanto metodologia artística

Opta-se por designar esta criação coreográfica como um ‘projeto’, em consonância com a abordagem proposta pela Dra. Maria José Fazenda em *Dança Teatral* (2007). Tal como a autora refere, e considerando que o criador deste trabalho se formou maioritariamente através de técnicas características da dança (ainda que sem uma formação clássica inicial), entende-se que os termos ‘dança’ e ‘coreografia’ podem revelar-se limitadores para identificar os modos de expressão convocados nos processos criativos contemporâneos (Fazenda, 2007, p. 27). As criações desenvolvidas pelo autor assumem-se como projetos performativos que culminam num espetáculo ou numa performance. Nesta criação, a noção de performance aproxima-se do conceito defendido por Allan Kaprow, no qual se propõe a diluição da fronteira entre performance e vida real. É neste enquadramento que se compreende a construção dramatúrgica de *REBIS*. Embora os pressupostos da geração Beatnik pertençam ao contexto do pós-guerra norte-americano, os seus princípios (o aqui e agora, o acontecimento, o happening) mantêm paralelismos evidentes com práticas da dança contemporânea (Xavier, 2025, pp. 27–28), permitindo que a arte assuma um lugar declaradamente político. Neste sentido, o presente relatório, centrado numa criação coreográfica entendida como um projeto em aberto e de natureza participativa, pretende contribuir, ainda que de forma modesta, para os estudos de género e para a desmistificação do corpo do homem feminista enquanto modelo dissidente face às noções hegemónicas de masculinidade, focando-se no processo criativo como elemento de transformador pela sua prática sistematizada.

1.6 Percurso artístico do autor

Uma ideologia de justiça, equilíbrio e igualdade orienta este projeto e o percurso artístico do autor. Em criações anteriores, *Violência das Coisas Insensíveis* (2016), *Step II Duplicate* (2019) e *Corpus Rei Publicae* (2022), foram explorados desalinhamentos nas

estruturas de poder e nas dinâmicas sociais associadas às cidades, às redes sociais e aos territórios da infância do criador. Sendo que as assimetrias sociais sempre foram de grande interesse artístico para este autor, bem como o dismantelamento de estruturas que permitam a proliferação de sistemas de controlo, nomeadamente a técnica de dança clássica, ou outras que se inscreveram no corpo deste performer, como a técnica de dança de salão ou a técnica da dança tradicional, ou mesmo em alguns contextos a própria dança contemporânea.

1.7 Metodologia de investigação baseada na prática

O presente projeto inscreve-se numa metodologia de investigação baseada na prática, sustentada pelo modelo do Interactive Cyclic Web de (Smith & Dean, 2009), no qual os processos de criação artística e reflexão teórica se desenvolvem de forma cíclica, interativa e não linear. Ao longo de quatro anos de pesquisa e prática, diferentes performances públicas funcionaram como momentos autónomos de experimentação e, simultaneamente, como etapas constituintes do desenvolvimento deste trabalho. A apresentação de *Projecto Suigeneris*¹ (2022), no Teatro Camões, permitiu uma primeira exploração do conceito de masculinidade hegemónica e dos arquétipos junguianos, correspondendo ao estágio do Nigredo tanto no plano alquímico como psicológico. Posteriormente, em *Hanging* (2023), apresentado em Santarém e nas Caldas da Rainha, o dispositivo performativo deslocou-se para a relação com o público, testando os limites éticos e preceptivos em torno de um corpo queer exposto ao controlo externo. Já *REBIS – estudo 1 e 2*², apresentado no contexto da Marcha do Orgulho de Santarém, aprofundou a fragmentação e segmentação do corpo através da utilização de materiais específicos e da introdução do formato conferência. Cada uma destas performances alimentou um processo contínuo de revisão, análise e reformulação do material corpóreo, conceptual e dramático, evidenciando um percurso em que a prática informa a teoria e a teoria reconfigura a prática, culminando na construção do corpo performativo *REBIS* como síntese simbólica, política e artística.

1.8 O conceito de Corpo Metafísico

O corpo metafísico surge enquanto lugar de não pertença, afastado do regime estruturalista dos estudos de homens e masculinidades, contribuindo para uma visão pós-

¹ Ver Apêndice B

² Pequeno excerto de vídeo no Anexo F

estruturalista da dança e do homem no contexto contemporâneo. Este corpo é compreendido pelo autor como um corpo de performance que se desenrola ao nível do inconsciente, onde se edificam as noções mais profundas de identidade, em diálogo constante com as representações do consciente (Jung, 2016, pp. 10–26). Afasta-se, assim, de uma visão do corpo enquanto objeto de representação consciente, aproximando-se de uma perspetiva de cariz existencialista. O trabalho de António Damásio (2020), permite compreender níveis de perceção do corpo ligados aos sistemas autónomos e à emergência da consciência, produzindo imagens ainda não conscientes para o *self*. Surge, então, uma interseção do corpo entre estágios de consciência que excede a própria ideia de consciência, estados amplamente estudados em práticas meditativas, mas raramente relacionados com a etnografia da dança e os seus performers. Este corpo metafísico, ligado a sistemas autónomos, é o corpo conceptual do projeto.

1.9 Estrutura conceptual e eixos do projeto

A prática ritualística das aulas de dança e da performance aproxima-se das práticas ritualísticas das artes ocultas. Como refere Burrows, “the space of dance has also something of this virtual quality, and of its power” (2010, p. 157.) É observado que o espaço que o bailarino ocupa é produtivo, mas vivido enquanto campo de tensões (Lefebvre, 1991). *REBIS* apresenta-se, assim, como uma criação coreográfica estruturada segundo o modelo ritualístico da Magnum Opus alquímica: Nigredo, Albedo, Citrinitas e Rubedo (Jung, 2016).

A biografia do autor (homem gay, de ascendência africana, filho de uma refugiada de guerra, proveniente de um meio rural marcado por uma forte influência católica) assume um papel central neste processo. O envolvimento em práticas ocultas, como Wicca, Alquimia e Magia do Caos, permitiu estabelecer uma relação entre performance ritual e performance do corpo em cena. É fundamental compreender que este projeto se desenvolve a partir de quatro eixos estruturantes, seguindo o modelo ritualístico.

- O primeiro eixo é o metodológico, no qual o processo do *Interactive Cyclic Web* assume um papel central, sustentando a prática baseada na informação e a natureza não linear do percurso artístico.
- O segundo eixo corresponde à investigação epistemológica, que alimenta tanto as diferentes fases do processo criativo como a construção da dramaturgia do corpo do bailarino.

REBIS

- O terceiro eixo assenta nas várias apresentações de performances intercalares, entendidas como dispositivos fundamentais do método adotado, permitindo relações comparativas entre materiais, contextos e respostas do público ao longo do tempo.
- Por fim, o quarto eixo diz respeito à criação de um novo corpo conceptual que responda às necessidades deste processo enquanto espaço de produção de conhecimento, o corpo metafísico, entendido como um território de síntese, onde se articulam prática, reflexão e experiência, excedendo os limites tradicionais do corpo performativo e do género.

2 NIGREDO – O TRABALHO DA SOMBRA

2.1 Dispositivo Cénico e Início da Performance

A performance apresenta-se inicialmente com uma projeção, na projeção consegue ler-se, Novas Masculinidades (Uma relação de poder entre corpos), um corpo, ao vivo, que delimita um território, neste caso um espaço performático, mas que facilmente se pode identificar como um espaço ritualístico também. São utilizados como auxílio a esta parte inicial objetos que também aumentam a ideia deste espaço ritual, como velas, giz e incenso³. Existiu um trabalho de estúdio com a experimentação de vários objetos. Inicialmente, pensamos em utilizar uma taça com água, porque nos rituais, principalmente na alquimia a água, tem um papel muito relevante na transformação do corpo, e no transporte da matéria divina como podemos ler em Jung (1991), mas compreendemos que a taça da transformação é o corpo do bailarino. Foi estrutural a ideia de o corpo do bailarino ser a taça das transformações do processo metodológico, e na subsequente apresentação (figura 2).

2.2 Espaço Liminar entre Ritual e Performance

Compreende-se ao ler artigos em análise ao trabalho do antropólogo Víctor Turner, por Grasielle Aires da Costa, O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações (2013), que existe um espaço liminar entre a presença social de um indivíduo e a sua apresentação ritualística, onde os corpos neles envolvidos “provoca[m] uma reelaboração simbólica do espaço e tempo, que são relativizados” (Aires da Costa, p.53.) A autora ao comparar os trabalhos dos dois antropólogos assume que ambos concordam neste lugar de espaço liminar, embora com desenlaces distintos. É neste espaço que o contrato do início de *REBIS* se pretende enquadrar.

Existem dois corpos presentes em cena, um corpo ‘real’ ao vivo, e um corpo projetado. Para além do slide inicial que intitula o projeto, os seguintes minutos contam com a visualização de várias pequenas performances que o autor realizou, enquanto o corpo presente estipula um espaço. Esta ideia de corpo dividido entre o real e o digital tem uma grande simbologia para o conceito ritual que é basilar na apresentação.

³ Ver Anexo C

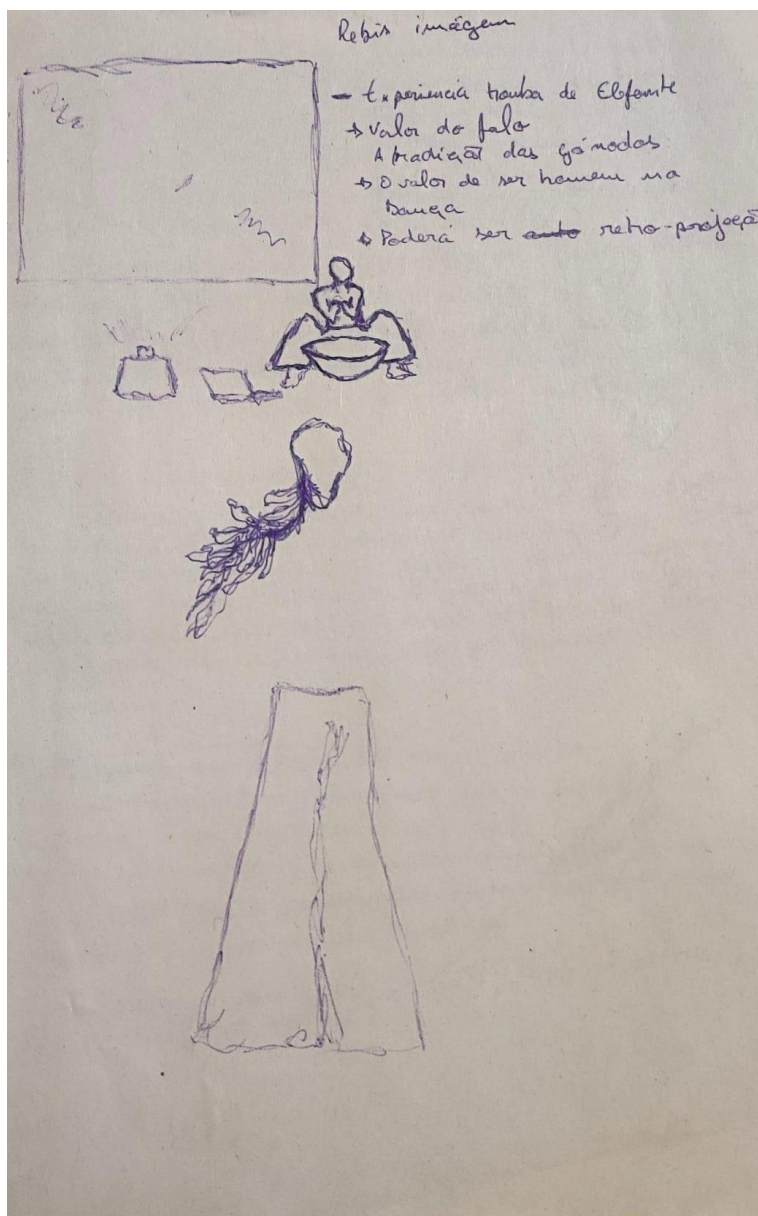


Figura 2. Labau, N. [2026]. Estudo inicial do dispositivo cénico para REBIS.⁴

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁴ 1 ilustração, p&b. Desenho e anotações retirados do caderno de criação do autor, explorando possibilidades para a primeira cena da performance, incluindo a organização espacial e elementos performativos, alguns dos quais não foram posteriormente utilizados no processo final. Fotografia do autor.

2.3 Corpo digital e virtualidade

O espaço liminar do ritual, e comparativamente da performance, subjacente a ideia de drama social, que Turner defende, é na opinião do autor muito similar ao conceito de Virtual Body defendido por Steve Dixon e Barry Smith no seu livro *Digital Performance* (2001, ps. 211 - 240). Os autores deste livro também entendem o corpo digitalizado, como uma extensão do próprio corpo, e não como uma metamorfose do mesmo, referindo:

When the body is “transformed,” composited or telematically transmitted into digital environments, it should also be remembered that despite what many say, it is not an actual transformation of the body, but of the pixelated composition of its recorded or computer-generated image (Dixon, 2011, p. 212.)

Conceptual, e até metodologicamente, *REBIS* desenvolve também este espaço do liminar ritual, auxiliado pelas novas tecnologias, e neste caso a projeção. As imagens seguintes são de autenticidade documental, apresentam o corpo digital, em conformidade com a metodologia proposta pelo *Interactive Cyclic Web* (Smith & Dean, 2009). Apresentam-se assim as ‘falhas’ realizadas em cada performance, as fragilidades do processo são aqui evidenciadas.

2.4 Nigredo e o processo alquímico

No processo alquímico o Nigredo o (trabalho da sombra) caracteriza-se exatamente por isto. Nos *Estudos Alquímicos* (1978) Carl Jung, ao interpretar partes das visões de Zósimo, introduz o corpo como o elemento basilar da alquimia, entendendo-o como a taça onde a água divina se transmuta. Ao analisar partes da *Aurora consurgens I* que “O Consilium coniugii identifica *Nigredo* com melancolia” (Jung, 1978, p. 537), entendendo-o como uma fase do ritual que se confronta com o passado. Apresenta-se assim um corpo liminar sustentado metodologicamente pelo ritual, que faz correlações com a pesquisa do corpo enquanto produtor de conhecimento, enquanto conceptualmente se explora o tema basilar, o estudo do homem e masculinidades. Deste modo, a primeira parte de *REBIS* estabelece a base conceptual, corporal e dramatúrgica do projeto, afirmando o corpo como lugar de inscrição, resistência e transformação. Ao confrontar diretamente a masculinidade hegemónica enquanto estado inicial do corpo, o corpo de um homem que é apresentado, a obra abre espaço para os processos de dissolução, recomposição e reinvenção que se desenvolverão nas fases seguintes do percurso alquímico, e da performance.

2.5 Corpo, cerimónia e signos na dança

Susan Leight Foster (1997) afirma ao utilizar as palavras de Foucault que "invest, mark, train and torture the body; they force it to carry out tasks, to perform ceremonies, and to emit signs" (Foucault, 1977, p. 25), estabelece-se uma relação com o movimento em formato de cerimónia, e a criação de significados através de signos, remete-nos para o ritual e para a transcendência do corpo do bailarino para além da sua fisicalidade. Embora o bailarino não possa fugir do fetichismo associado ao seu próprio corpo. Um problema abordado largamente por Ramsay Burt nos primeiros capítulos do seu livro *The Male Dancer Bodies, Spectacle, Sexualities* (1995). A introdução da performance estabelece o contrato com o público que é do corpo do homem que estamos a falar, um contrato essencial segundo Jonathan Burrows (2010, p. 50), para a continuidade da apreciação do projeto. Jonathan Burrows também afirma no seu livro *The Choreographers Hand Book*, citando o coreógrafo Jérôme Bel, que o público tem uma tolerância de cerca de sete minutos no início de cada fase de uma performance. Sendo que o contrato com o público pode ser mudado a cada parte de um espetáculo (2010, p. 93). Em *REBIS* aplicamos esta ideia de um início lento, em que se estabelecem contratos com o público sobre o que vão ver a cada momento.

2.6 O público enquanto mediador

O público assume-se aqui como o mediador externo à masculinidade, entre um corpo que se apresenta ao vivo, e um corpo que se apresenta em projeção como um regime documental, "The gendering of men only exists in the intersections with other social divisions" (Connell et al., 2002, p. 3), estas divisões sociais estão espelhadas nestes corpos que se deixam para trás, ou o que funcionam como um 'fantasma' do passado. Na projeção, e no corpo que se apresenta ao vivo, a relação que o público cria com estes dois corpos apresentados e com os elementos ritualísticos, convida-nos ao espaço liminar de um homem bailarino na sua prática.

A própria perceção do corpo do homem da parte do público começa a ser questionada logo desde o início, em conformidade com as suas próprias relações com o conceito de masculinidade. Esta relação é questionada pela fisicalidade do performer ao vivo. Que ao demarcar o espaço se apresenta provocatório para com o público, com um olhar direto em

vários momentos, desafiando a captação da atenção para além do que é visionado em projeção.

2.7 Uma Questão de Investigação

Como pode, então, o corpo do homem bailarino, enquanto corpo historicamente situado, atravessado por normas de masculinidade e por regimes de poder que o antecedem, tornar-se um lugar de questionamento e de fricção dessas mesmas normas no contexto da dança contemporânea?

2.8 Transformações na dança contemporânea

A prática artística desenvolve-se hoje como um território transversal, atravessado por múltiplas técnicas e modos de fazer. No campo da dança, este movimento tornou-se particularmente evidente a partir das transformações impulsionadas pelos ensinamentos associados à *Judson Dance Theater*, que colocaram no centro da prática o corpo enquanto experiência fenomenológica (Vieira, 2013; Spatz, 2015; Lepéki, 2016). Este deslocamento provocou um questionamento profundo das hierarquias tradicionais da dança, bem como do próprio estatuto do movimento no trabalho do bailarino.

Como consequência, as criações coreográficas começaram a refletir essa reconfiguração, integrando diferentes técnicas do corpo (Haibara; Santos, 2016, p. 1) e incorporando práticas exteriores às tradições clássica e contemporânea da dança, como dispositivos conceptuais, performativos e tecnológicos (Brandt, 2022, p. 121; Wagner; Panichi, 2017, p. 305; Spatz, 2015, p. 131-134). O espetáculo de dança passou, assim, a configurar-se como um espaço expandido, atravessado por uma multiplicidade de linguagens e qualidades de movimento. Neste contexto, a dança contemporânea afirma-se como um campo marcado pela pluralidade e pela abertura, onde a singularidade do corpo se torna central. Tal como propõe Lepécki (2016), este espaço pode ser entendido como um território disponível ao estranho, ao não estabilizado, permitindo a emergência de um *'split self'*, no qual a ambivalência deixa de ser um obstáculo e passa a constituir um lugar de produtividade (Fuchs, 1995).

2.9 Masculinidade hegemónica como ponto de partida

A primeira parte de *REBIS* estrutura-se a partir de uma relação direta e consciente com o conceito de masculinidade hegemónica, entendido não como identidade individual ou atributo psicológico, mas como uma matriz organizadora de práticas corporais, afetivas e sociais que antecedem o sujeito e condicionam a sua forma de estar no mundo. Este capítulo tem como objetivo analisar de que modo esse conceito fundamenta conceptual, dramática e corporalmente a génese da obra, constituindo-se como o ponto de partida, ou estado inicial, do processo performativo.

A questão que orienta esta fase do projeto pode ser formulada do seguinte modo: de que forma a masculinidade hegemónica se inscreve no corpo do homem bailarino contemporâneo e que automatismos corporais, regimes de contenção e estratégias de autovigilância emergem dessa inscrição? Esta pergunta não procura uma resposta exclusivamente discursiva, mas antes uma resposta incorporada, visível e experiencial no corpo em performance. Desenvolvida em estúdio através das memórias de movimentos da formação não tradicional do autor.

2.10 Masculinidade hegemónica: enquadramento teórico

Ao longo deste capítulo, propõe-se uma leitura da masculinidade hegemónica enquanto estrutura relacional de poder, tal como formulada por Raewyn W. Connell (2013), e aprofundada por diversos autores no campo dos estudos de género. Segundo Connell, a masculinidade hegemónica não corresponde à masculinidade vivida pela maioria dos homens, mas a um modelo normativo dominante, culturalmente exaltado, que legitima a subordinação das mulheres e de masculinidades consideradas dissidentes. Trata-se de uma configuração de práticas que organiza hierarquias sociais e simbólicas, funcionando como ideal regulador mais do que como realidade empírica. É fundamental sublinhar que Connell concebe a masculinidade hegemónica como dinâmica e mutável, e não como uma essência fixa. A sua força reside precisamente na capacidade de se adaptar a diferentes contextos históricos, incorporando elementos contraditórios e respondendo a críticas sem perder a sua posição dominante. Esta plasticidade permite que a hegemonia se mantenha operante mesmo em contextos de aparente abertura, diversidade ou inclusão. Isso é também descrito por

Joacine Katar Moreira no seu livro *A Cultura di Matchundadi na Guiné-Bissau: Género, Violências e Instabilidade Política* (2022), onde comprova as adaptações de modelos de comportamento hegemónico a novos tipos de masculinidade, reafirmando as estruturas de poder patriarcal. Miguel Vale de Almeida reforça, também, esta perspetiva ao afirmar que a masculinidade deve ser entendida como um processo social frágil, permanentemente vigiado e reafirmado (1996a). Longe de ser uma identidade segura, a masculinidade hegemónica exige constante validação social, sendo sustentada por mecanismos de exclusão, hierarquização e controlo. Esta fragilidade estrutural é um dos aspetos centrais da sua eficácia enquanto tecnologia de poder: quanto mais instável é a identidade masculina, maior é a necessidade de a reafirmar através do corpo, da ação e do comportamento. Neste sentido, a masculinidade hegemónica opera simultaneamente como norma e horizonte aspiracional. Mesmo aqueles que não correspondem plenamente ao modelo hegemónico, homens gays, homens racializados ou homens inseridos em práticas artísticas como a dança, são inevitavelmente posicionados em relação a ele. A hegemonia define-se tanto pelo que inclui como pelo que exclui, tanto pelo que permite como pelo que sanciona.

No contexto da dança contemporânea, esta exclusão torna-se particularmente visível. Historicamente associada a práticas feminilizadas, a dança coloca o homem bailarino numa posição ambígua face à masculinidade hegemónica. Esta ambiguidade não elimina a hegemonia; pelo contrário, torna visíveis as suas contradições. O corpo do homem bailarino surge como um corpo permanentemente observado, avaliado e regulado, tanto no interior do campo artístico como no espaço social mais alargado (Burt, 1995).

É precisamente a partir desta ambiguidade que *REBIS* se constrói. A obra não se propõe representar a masculinidade hegemónica enquanto tema externo ou objeto de análise distanciada, mas habitar os seus efeitos no corpo. A primeira parte da obra nasce da necessidade de tornar visível aquilo que habitualmente permanece implícito, os automatismos corporais, as estratégias de contenção e os regimes de vigilância que moldam o corpo masculino antes mesmo de qualquer intenção artística consciente. Neste ponto, a biografia do autor assume um papel central no processo de investigação. Esta escolha não decorre de um gesto autobiográfico gratuito, mas de uma opção metodológica alinhada com práticas de investigação artística situada. A biografia aqui mobilizada, enquanto homem bailarino, gay, vítima de preconceito e formado em contextos culturais específicos, não é apresentada como exceção, mas como manifestação singular de uma experiência partilhada por uma subcultura profissional. Embora marcada por experiências pessoais e únicas, esta biografia corresponde, em muitos aspetos, às vivências de outros homens bailarinos que se encontram posicionados em relação à masculinidade hegemónica de forma dissidente ou ambígua.

Ao introduzirmos *Dancing Bodies* de Susan Leigh Foster no contexto desta investigação, torna-se inevitável relacionar a construção do corpo do bailarino com a problemática das novas masculinidades, uma vez que ambos se inscrevem no corpo enquanto território de disputa simbólica, social e política. Tal como Foster (1995) propõe, o corpo deixa, a partir de meados do século XX, de ser entendido apenas como suporte biológico ou instrumento técnico, passando a assumir-se como agente ativo na produção de cultura, mediador entre natureza e sociedade. A afirmação de Miguel Vale de Almeida de que o corpo é “uma função do posicionamento do indivíduo na sociedade” (Vale de Almeida, 1996b, p. 6) permite compreender que o corpo masculino e, em particular, o corpo do homem bailarino, é atravessado por expectativas normativas que condicionam a sua inteligibilidade social. No contexto das novas masculinidades, esta condição torna-se ainda mais evidente, uma vez que estas emergem precisamente da fricção entre modelos hegemónicos de masculinidade e práticas corporais que os colocam em crise. Quando Vale de Almeida, citando Leenhardt, afirma que “o primitivo é o homem que não aprendeu o laço que o une ao seu corpo” (Vale de Almeida, 1996b, p. 4), podemos ler esta afirmação como uma crítica implícita à alienação contemporânea do corpo masculino face às suas dimensões sensíveis, afetivas e expressivas. A masculinidade hegemónica, ao privilegiar o controlo, a racionalidade e a contenção emocional, produz corpos frequentemente desligados da sua experiência somática plena. Neste sentido, o trabalho do bailarino (enquanto corpo que se observa, se sente e se transforma) constitui uma prática profundamente subversiva face a esses modelos normativos.

Susan Leigh Foster analisa o corpo do bailarino como um corpo construído através de práticas específicas, não apenas no plano técnico, mas enquanto produto social sujeito a uma simbolização constante da ideia de *self* (Fazenda, 1996, p. 147). Esta leitura revela-se particularmente relevante para a discussão das novas masculinidades, na medida em que evidencia como o *self* masculino não é uma entidade estável, mas um campo de forças em permanente negociação. O corpo do bailarino masculino, simultaneamente ‘objetificado’ e dotado de agência subjetiva, espelha as tensões vividas por homens que habitam masculinidades dissidentes ou não hegemónicas. A distinção proposta por Foster, quando estuda as técnicas que compõem o corpo do bailarino, mas que transportamos para as transformações sociais, entre o ‘corpo que se percebe’ e o ‘corpo ideal’ permite compreender como os regimes normativos da masculinidade operam no interior do próprio sujeito. O corpo ideal aproxima-se do ideal hegemónico, enquanto o corpo percebido revela as fraturas, falhas e resistências desse ideal. A existência de um corpo demonstrativo (o do bailarino neste projeto) reforça ainda esta leitura, evidenciando a dimensão relacional da construção do corpo e os mecanismos de normalização e autovigilância que atravessam

tanto a formação do bailarino como a produção das masculinidades. A reflexão da Dra. Maria José Fazenda, ao afirmar que “a experiência que as pessoas têm quando dançam e os discursos que elaboram sobre ela estão intimamente ligados às formas como elas entendem as suas vidas” (Fazenda, 1996, p. 152), permite compreender a dança como um espaço privilegiado para a construção de subjetividades masculinas alternativas. A classe profissional dos bailarinos, enquanto subcultura com hábitos, códigos e inteligências específicas, constitui um terreno fértil para a emergência de práticas corporais que desafiam modelos hegemônicos de masculinidade.

2.11 Nigredo como estado corporal (reformulado e expandido)

É neste contexto que a primeira parte de *REBIS* se configura como Nigredo, um estado inicial de densidade, opacidade e peso. No corpo, esta fase manifesta-se através de qualidades de movimento marcadas pela contenção, pela rigidez, pela repetição e pela resistência ao colapso. O corpo apresenta-se como sobrecarregado por normas incorporadas, preso a automatismos que revelam a dificuldade de abandonar padrões de controlo e vigilância. O Nigredo não surge aqui como representação simbólica abstrata, mas como experiência corporal concreta de um corpo que carrega a herança da masculinidade hegemónica. É também neste estado inicial que se inscreve o ponto de partida do processo coreográfico desenvolvido em estúdio. O objetivo artístico que orienta *REBIS* a desenvolver uma obra coreográfica que explore criticamente a construção da masculinidade contemporânea através do corpo, articulando práticas da dança contemporânea com simbologias alquímicas, e encontra no Nigredo o seu primeiro campo de experimentação prática. Neste sentido, o trabalho em estúdio não surge apenas como um momento posterior de composição, mas como extensão direta deste estado de sombra. As decisões coreográficas emergem a partir de um corpo já condicionado, já inscrito por estruturas sociais, políticas e simbólicas. O processo criativo inicia-se, assim, não pela construção de movimento, mas pela identificação e exposição desses condicionamentos.

2.12 O trabalho de estúdio como prática de Nigredo

No processo de estúdio, toda a experiência acumulada, tanto biográfica como performativa, exerce influência sobre o corpo do autor, muitas vezes de forma quase

inconsciente. As escolhas coreográficas não surgem como decisões totalmente racionais, mas como respostas corporais a um conjunto de tensões previamente incorporadas. Desde cedo emerge a necessidade de estruturar a obra em diferentes momentos, aproximando a construção coreográfica do próprio processo alquímico. Ainda que esta segmentação venha a tornar-se mais evidente em fases posteriores, o seu princípio já está presente no Nigredo, enquanto impulso organizador do material coreográfico.

Uma das decisões fundamentais foi a de trabalhar a partir de um corpo que não se ergue. No início da performance, o corpo mantém-se ligado ao chão, estabelecendo uma relação direta com a terra enquanto elemento simbólico. Na perspectiva junguiana, esta ligação remete para a alma, para uma dimensão feminina associada à matéria e à origem (Jung, 1991). O corpo preso ao chão não é apenas uma escolha estética, mas um contrato coreográfico: define o campo de ação, limita o movimento e evidencia a resistência à transformação. Neste estado, o corpo atua como matéria em bruto. A sua qualidade aproxima-se da ideia do metal mercúrio – instável, volátil, indefinido. Embora ligado ao chão, não é um corpo passivo. Existe resistência, tensão e tentativa constante de reorganização (Figura 3).

2.13 Corpo, espaço e cinesfera no Nigredo

A exploração do corpo em estúdio desenvolve-se a partir desta relação com o espaço. Ainda que limitado ao nível baixo, o corpo não permanece fixo. Há uma constante negociação entre deslocação e contenção. Neste contexto, são exploradas múltiplas direções espaciais, aproximando-se das 26 direções propostas por Rudolf Laban (1980), ainda que de forma não sistemática. Como refere a Dra. Maria José Fazenda (2012), o movimento articula-se com os restantes elementos da performance, tornando-se parte de uma rede relacional mais ampla. No entanto, neste momento do processo, a exploração da cinesfera ainda não se apresenta como um sistema organizado. O corpo encontra-se num estado pré-formal, testando possibilidades sem ainda se fixar numa linguagem coreográfica definida. Esta indefinição é coerente com o Nigredo, enquanto fase de dissolução.

2.14 Exclusão como metodologia coreográfica

Um dos princípios fundamentais que emerge do trabalho em estúdio nesta fase é o da exclusão. Mais do que acumular movimento, o processo baseia-se na remoção do excesso.

Tudo aquilo que não contribui diretamente para a construção conceptual do corpo é eliminado. Este gesto aproxima-se do próprio processo alquímico, em que a purificação passa pela separação e redução da matéria. No Nigredo, essa exclusão traduz-se na rejeição do etéreo. O corpo não se eleva, não procura leveza, não sugere transcendência. Pelo contrário, mantém-se preso ao peso, à gravidade, à materialidade. Esta decisão coreográfica reforça a leitura do corpo enquanto lugar de inscrição das normas hegemónicas.

2.15 Corpo público e confronto

É também neste momento que se estabelece uma das relações mais importantes do projeto: a relação com o público. A proximidade física, aliada à quebra da quarta parede, cria um espaço de confronto direto. O corpo do performer não se apresenta apenas como objeto de observação, mas como agente que interpela o espectador. Há que entender que tínhamos plena consciência do espaço onde íamos apresentar, tendo sempre sido escolha do autor uma performance mais intimista. Apesar da estreia ter tido quase 80 pessoas de assistência, o objeto artístico foi feito a ser considerado um público de 20 ou 30 pessoas. No entanto, esta relação é ambivalente. O corpo tenta afirmar-se enquanto espaço autónomo, mas permanece condicionado pelo olhar do público. Surge aqui uma tensão entre exposição e controlo, entre afirmação e vulnerabilidade. Esta tensão é constitutiva do Nigredo. O corpo não consegue ainda libertar-se do regime de visibilidade que o estrutura. Pelo contrário, revela a sua dependência desse olhar, evidenciando o carácter fetichista da sua própria apresentação.

2.16 Nigredo como base do processo coreográfico

Deste modo, o Nigredo não se limita a uma fase inicial da dramaturgia da performance, mas estabelece-se como base metodológica de todo o processo coreográfico.

É neste estado que se definem:

- as qualidades de movimento
- a relação com o espaço
- o princípio de exclusão
- a relação com o público
- e os primeiros contratos coreográficos



Figura 3: Representação iconográfica do deus Mercúrio, associada ao princípio alquímico do mercúrio enquanto elemento volátil, instável e mediador entre estados.

Fonte: <https://astrocronicos.com/astrologia-en-general/5o-parte-mercurio-y-sus-caracteristicas/>

Mais do que um ponto de partida, o Nigredo constitui um campo de investigação contínuo, cujos efeitos se prolongam nas fases seguintes do processo. Mesmo quando o corpo evolui para outros estados, Albedo, Citrinitas e Rubedo, as marcas do Nigredo permanecem. O corpo não se transforma por substituição, mas por acumulação e reorganização.

2.18 Espaço ritual, corpo e fetichismo

Combinam-se neste capítulo e em *REBIS*, uma noção de existência espacial, concreta, política e ritual. Escolhemos introduzir no Nigredo, tanto a nível conceptual, como metodológico, mas mais importante escolhemos determinar que os espaço do corpo (o corpo do homem bailarino) se têm sobre uma grande influência do fetichismo relacionado com a sua estética, e consideramos de certa maneira um pouco invulgar que as considerações sobre peças clássicas ou provenientes das técnicas de dança clássica, ou referentes à dança Moderna Norte-Americana, de Ramsay Burt (1995), continuem tão pujantemente aplicáveis às bases criativas de dança contemporânea numa sociedade pós-estruturalista.

2.19 Questões críticas finais do capítulo

Será que, passadas três décadas, e apesar da evolução dos formatos de ensino, dos ensinamentos da escola de *Judson* e dos múltiplos estudos desenvolvidos no campo das artes performativas, as concepções e perceções sobre o corpo do homem permanecem estruturalmente ambivalentes, colocando em causa o seu lugar ritual, político e a sua capacidade de desafiar a masculinidade hegemónica?

Ou, pelo contrário, será que a dança contemporânea, ao invés de abrir espaços verdadeiramente dissidentes, continua a reafirmar, ainda que de forma mais subtil, as normas que pretende questionar?

Entendemos que neste capítulo exploramos as ideias de espaço, mas de um espaço metodológico e conceptual, que auxiliou a dramaturgia do estudo do homem e novas masculinidades e da criação de um objeto coreográfico que espelhe essa dramaturgia. Tanto o ritual, como a prática da dança são espaços de transformação assumidos, sustentados pelas

ideias de Burt, Foster, Butler e Jung, Turner, Schechener, Connel, Lefebvre. Compreendemos que estes espaços ao serem assumidos, provocam tensões e ruturas com modelos tradicionais, ou podem reafirmá-los. A relação entre o corpo percecionado pelo público, o corpo presente e o corpo projetado, nesta criação coreográfica, exploram tanto as limitações do corpo do bailarino influenciado pelas normas hegemónicas, bem como o fetichismo do olhar do público. Este fetichismo acompanha o bailarino na sua prática diária e influencia as suas opções e gestos criativos em trabalho de estúdio. Um corpo consciente, mas não liberto dos sistemas que o condicionam, seja numa perspetiva tradicional de movimento, ou mesmo nas normas associadas ao seu género genético

3 ALBEDO/ICONOGRAFIA E RÍTUAL

ALBEDO – A LUZ

Albedo (brancura): Após o caos da *massa confusa* do estágio Nigredo ser reconhecido, a consciência do alquimista é limpada, lavada (*ablutio*) de suas impurezas para que o corpo, agora espiritualizado, readquira a pureza e recetividade originais da alma. Este processo acontece no alvorecer, e é presidido pela influência da Lua. É representado por águias, pombas ou gansos. O elemento é a prata (Santos, 2016.)

3.1 Iconografia do figurino e simbologia alquímica

Neste segundo capítulo vamos concentrar-nos nos aspetos iconográficos da performance. Também eles nos irão remeter a espaços, mas tipos de espaços diferentes. No primeiro capítulo salientámos as figuras simbólicas, os signos existentes na performance, mas não os relacionámos nem metodologicamente nem conceptualmente com a criação. É isso que pretendemos desenvolver neste momento.

Introduzimos, primeiramente, o figurino, não só enquanto iconografia dramatúrgica, mas como signo carregado de sentido entre o espaço e o corpo. O figurino simboliza a transformação. Foi utilizada, como escolha de figurino, que neste momento da performance se assume mais presente, uma braçadeira de penas brancas e umas calças-saia brancas. Esta escolha foi determinada, mais uma vez, pela investigação dos estados alquímicos e da própria história da dança (Figura 3). Existem variadíssimas culturas em que o branco representa a pureza, a “apoteose do sol” (Jung, 1995, p. 114), incluindo na alquimia. A ave branca é uma das representações simbólicas da Magnum Opus (Figura 4 e 5). Existe, de uma forma generalizada, uma associação entre o etéreo e à religião. Na católica, a simbologia do céu é evidente, enquanto lugar de recompensa eterna, tal como em muitas outras tradições. No entanto, neste momento, interessa-nos relacionar a ideia de alado com práticas consideradas ocultas, como a alquimia.

Esta ideia de desagregação depois do estado inicial do Nigredo, enfatiza a mudança de carácter no visual da performance, existe um novo contrato, e visto que o autor se está a expor a si mesmo, há que pensar, “what someone else might see of myself, because I am too familiar with myself to see anything” (Burows, 2010, p.34.) Simbolicamente cria-se a imagem

inicial do homem que reza numa postura cristã, uma vez que a própria cultura cristã está impregnada de ideias de figuras aladas de asas brancas, foi escolha intencional para remeter aos aspetos biográficos da própria performance. De joelhos, em frente ao público, cria-se esta imagética. Esta imagem de um homem que reza desvenda uma iconografia relacionada com o ritual e com a história pessoal do autor (Figura 5). Existe, também, aqui uma relação muito próxima com tradições pagãs que se alimentam de lendas e presságios ligados a seres alados, como Zeus que se transformava em águia, ou como a Deusa Isis representada com asas de pássaro, ou como Hórus representado pelo falcão. Comprovando a ideia do alado como signo essencial espiritual à maioria das culturas conhecidas. Na alquimia a figura do *uruboros* o dragão alado, essencial aos estudos ocultos, que se consome a si mesmo, representando o ciclo transformador, e transportador da quintessência (Jung, 1995).

3.2 Corpo Ritual, história da dança e género

O corpo assume aqui o lugar central de um espaço que lhe foi criado de uma maneira natural e ritualística. “The most ideal choreography needs no choreography. In this ideal choreography one thing follows another and all the choices arise from concentration alone” (Burrows, 2010, p. 83.) A própria coreografia do corpo parado (o corpo performático) corresponde à idealização dramatúrgica e cénica do corpo ritual. E o figurino representando os pássaros é utilizado aqui como elemento de transformação na cadencia da performance, e no processo do ritual. Salienta-se a representação de elementos-chave da alquimia, a funcionar como signos de processos de transformação (Costa, 2002, p. 31). Paralelamente, os elementos alados na dança estão fortemente relacionados com o corpo feminino e com a feminilidade. Bailados como *O Lago dos Cisnes*, *La Sylphide* e *O Pássaro de Fogo* reafirmam esta imagem alada do corpo feminino e da feminilidade.

Esta imagem da mulher enquanto corpo ‘fetichizado’, como elemento alado ligado a uma ideia de pureza e leveza, é descrita por dos Lopes quando afirma, “Estar na ponta dos pés nos passa uma sensação de leveza, de poder flutuar, e esta imagem está ligada ao sagrado, pois em várias culturas os santos e deuses levitam” (2013, p. 12.) Trata-se, no entanto, de um corpo conceptualizado e carregado de significados, transformado através do olhar masculino. Há que conceber que a maioria destes bailados foi criada por homens; homens sujeitos a concepções de masculinidade enquanto sistema regulador, tanto das suas próprias vidas pessoais como das expectativas dos públicos a que se dirigiam, questão já abordada no primeiro capítulo. Entendemos que, a partir do romantismo, a perceção da

mulher como ser puro, romantizado e controlável (Crespo, 2016, p. 52), através da sua pureza existencial, começou a ser escrutinada. Bem antes das mudanças de roupagem emergirem nas sociedades europeias, a figura da bailarina romântica já se despia, literalmente, ainda que de forma 'fetichizada'. Primeiramente, este corpo foi visto como um objeto carnal, mas podemos considerar que abriu espaço para o questionamento do corpo feminino e das suas mudanças de paradigma social (Santos Lopes, 2013, pp. 14-16). É este mesmo gesto que pretendemos alcançar com o figurino em *REBIS*, entendendo-o como um objeto de epistemologia histórica da dança.

3.3 Ritual, 'liminaridade' e construção do Corpo Metafísico

Somos desta forma obrigados a virar-nos mais uma vez para o conceito do ritual, e como conceptualmente e metodologicamente influência o processo criativo em *REBIS*. Se, no ponto anterior, observámos o figurino enquanto inscrição histórica e simbólica do corpo na tradição da dança, importa agora compreender como essa mesma imagem ópera dentro de uma estrutura ritualística. A ideia do conceito de Drama Social de Turner (1982), tem uma grande relevância na metodologia com que se apresenta o projeto. Sendo exatamente um espaço liminar que estamos a construir, um espaço liminar para o homem, aberto à intersecção de novas premissas identitárias. Com precisão, podemos afirmar que o corpo em *REBIS* apresenta-se como um corpo '*communitas*' (Turner, 1982, p. 16.) Importa ainda considerar que, em *REBIS*, o espaço liminar é explorado não sobre um olhar discursivo sobre o corpo, mas através de uma presença performática que se assume como pré-discursiva "in which meaning emerges through "reliving" the original experience (often a social drama subjectively perceived), and is given an appropriate aesthetic form" (Turner, 1982, p. 18.) Não queremos que o público compreenda; queremos que o público se relacione ou se distancie do objeto que apresentamos.

Existe, no corpo masculino apresentado nesta segunda parte da performance, uma ligação fenomenológica entre o figurino e o corpo. Este é o segundo signo que conduz o público à ambivalência performática do projeto. Ou pelo olhar de Turner, o figurino conduz-nos, não só, conceptualmente ao espaço liminar do ritual, mas também aos signos sociais que operam como metodologia criadora da performance, sendo também o seu objeto central de investigação. Impõem-se uma exploração sobre o branco, ganhando forma não só no figurino, como na projeção, que acompanha este momento.



Figura 4: Leal, J. [2026]. *Performer na segunda secção da performance REBIS (em estúdio), correspondente ao estado alquímico do Albedo.*

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Existem palavras que estão comumente associadas ao ritual e ‘trabalho’ é uma delas. É muito regular ouvir alguém dizer que está a fazer um ‘trabalho’ quando se está a praticar algum tipo de ritual, principalmente se analisarmos as línguas derivadas do português ou os seus dialetos, embora isso seja tema de outro mestrado, há que salientar esta ideia e escolha de palavras (Turner, 1982, pp. 30-32). É muito regular ouvir um bailarino dizer que está a executar um ‘trabalho’, embora seja demarcado no tempo, com competências específicas e em espaços determinados em que ocorrem ações relacionadas unicamente com o tema proposto. Muitas destas características são paralelas à criação de um ritual, para mais, exigem da parte de quem o pratica uma dimensão liminar, um estado que este autor assume como um de pré-consciência “In the ballet ideal, dancers aspire to the condition of disembodied spirits” (Burt, 1995, p. 20.) Este estado de pré-consciência, só é alcançado através da repetição, trabalho de estúdio repetitivo, do ritual ou da coreografia, ou do ‘*leitmotiv*’ do projeto. E aí encontramos o que queremos denominar de corpo metafísico na dança. Um corpo que através da repetição desenvolve sistemas autómatos de perceção interna (Damásio, 2010, 2020). Estes sistemas de perceção estão ligeiramente afastados da consciência, existem no espaço liminar de Turner e Schechner. E no caso de *REBIS* ainda o relacionam com o verdadeiro drama social da transformação do corpo queer.

3.4 Videografia e iconografia projetada

Temo-nos centrado no figurino, mas existe aqui a necessidade de também dar relevância às escolhas sobre a videografia que acompanha todo o projeto. Sendo ela também parte integrante da iconografia da performance. A videografia serve como elemento integrador do corpo (enquanto até aqui atuava como disruptiva), ao vivo. Neste segundo momento do trabalho, seguindo a metodologia do ritual a que nos propomos, o corpo encontra-se depurado, mas ainda não reestruturado. Para enfatizar a ideia dos líquidos ou metais utilizados na alquimia, mas que influenciam este processo criativo a videografia foi essencial. Este elemento tem uma tripla função dentro do projeto, primeiro, funciona como desenho de luz, em segundo lugar como elemento artístico acondicionado ao conceito da performance inferindo-lhe dramaturgia, e numa terceira perspetiva conferem um corpo tatuado pela linha, revelando um documento ao vivo, um documento das fases de transformação artísticas, pessoais, rituais e políticas. Há que entender que esta videografia foi especialmente encomendada para esta apresentação. Comprometeu-se na reunião de dois artistas, o autor de *REBIS* e Joana Casaca, uma amiga também artista em que o autor reconheceu um padrão autoral que combinava com a estética pretendida na apresentação. Ainda assim encontrar os

padrões necessários ao desenvolvimento da dramaturgia da peça foi um trabalho conjunto. No início, antes de fazer esta ‘encomenda’ à Joana, já tínhamos falado muito sobre o seu tipo de arte, e que se enquadrava mais dentro do modelo das artes plásticas. Nos últimos tempos através de aparelhos digitais a sua arte começou a mudar e a formar padrões. Estes padrões transportavam o autor para uma sensação ancestral, apesar de terem sido feitos digitalmente e a partir de fotografias ou imagens digitais (Figura 5). O trabalho da artista relacionava-se com as mandalas de Jung (2018)⁵, que têm as suas raízes na construção da ideia de *self*, segundo a teoria da psicanálise criada pelo autor.

Conceptualmente esta sensação também existia em *REBIS*, como se a subversão da ação humana sobre a tecnologia transportasse o autor para uma perceção de identidade pós-existencialista. As obras que via, criadas pela Joana, também transportavam o autor para este espaço liminar que reproduzimos em *REBIS*. Existia a necessidade da iconografia existente na videografia deixasse de se assumir como elemento divisor do corpo, mas que o aglomerasse no ritual, e acompanhasse essa dramaturgia. Funciona, desta forma, como elemento dramático e transformador, que foi um processo de experimentação e falha, e nova tentativa até encontrar os resultados ideais para ambos.

3.5 Masculinidade hegemónica e emergência do movimento

Em *Albedo* a projeção muda o sentido do projeto, fazendo parte do novo contrato que se assume com o público (Burrows, 2010, p. 37). O corpo memória ou documento, associado à videografia, deixou de existir. A videografia e o corpo do autor fundem-se. Existe uma mudança no ‘leitmotiv’ do corpo em cena, a imagem católica ficou para trás, transformando-se lentamente num homem de branco, com armas, muito à semelhança das crianças, que com as mãos, criam armas artificiais. Esta imagem do homem que tem o poder nas mãos, e o utiliza como arma serve como iconografia a “much of what is bad in the world, from genocide to terrorism, and including interpersonal violence, is essentially the product of men and some of their masculinities.” (D. Schwartz, S. Dekeseredy, 2004, p. 353), a violência e ideia de masculinidade estão intimamente ligadas. Explora-se de maneira performática, criando uma analogia no corpo, sobre a violência e poder associados à masculinidade hegemónica. O que estamos a assistir neste momento é transitório. E enquanto até aqui os elementos externos

⁵ Ver Anexos D e E

ao corpo assumiam uma função essencial na dramaturgia e conceção da performance, a partir deste momento o corpo assume um papel central, em consonância com a videografia. Até ao momento a coreografia do projeto baseava-se no gesto, ou posicionamento do corpo performático, a partir deste momento existe movimento associado ao corpo. No entanto existe uma contradição em relação ao movimento, mesmo estando enquadrado dentro da parte do ritual do Albedo, o corpo parece não se conseguir libertar das normas associadas à hegemonia da masculinidade.

Entramos aqui no campo coreográfico do projeto. Até aqui o corpo assumia-se como símbolo iconográfico, uma imagem em muito pouco movimento. A partir daqui existe metodologia coreográfica, com ações de movimentos específicos, e que também são dramaturgicamente importantes dentro da performance. No campo coreográfico começamos a assistir o corpo em movimentos de contração e expansão, “here are strong associations between direction and effort, because of the physiological make-up of the body and the force of gravity” (Preston-Dunlop, 2018, p. 106), há que criar no olhar do público uma analogia associada ao desconforto através da tentativa, pela força, pelo esforço, “Concentrado ou expandido, ponto de equilíbrio ou palco dinâmico de forças diversas, centro do corpo, centro de gravidade, plexus solar, o centro cria e impele o movimento” (Crespo, 2016, p. 52) e assim consegue moldar coreograficamente este corpo que vemos em cena. Estas forças partem do exterior ou do interior do corpo?

Burrows diz-nos, “Try making a piece using only your habits.” (2010, p. 7), e é importante no conceito desta performance trabalhar os hábitos do corpo do bailarino, neste caso este autor. A primeira formação deste autor, visto não ter um percurso regular na dança, foi nas danças tradicionais. As danças tradicionais carregam uma reprodução de papéis estritos dentro da construção de género. Assistimos sempre a uma dança de grupo, mas regulada por pares específicos, os pares são, quase sempre representações da ideologia binária de género genético. Para simplificar, pares homem/mulher. Para além disso, existem maneiras de dançar associadas ou aos homens ou às mulheres, principalmente tipos de sapateado, que dentro do grupo de danças tradicionais em que este autor se formou, eram específicos para homens. Um desses tipos de sapateado é o ‘escovinhar’, uma ação repetida com os pés que produz uma sonoridade específica, o movimento baseia-se em bater com o calcanhar no chão, não havendo deslocação espacial. Este gesto era um gesto masculino, mas com o desenvolver da reprodução da dança tradicional, passou também a ser executado pelas mulheres, pela falta de elementos masculinos para o desempenhar.



Figura 5. Leal, J. [2026] Performer no projeto REBIS com projeção videográfica sobre o corpo.⁶

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁶ A sobreposição da imagem projetada reforça a dimensão iconográfica da videografia na dramaturgia da performance e na construção do espaço ritual. 1 fotografia, cor.

Esta ideia de trabalhar através das premissas biográficas do próprio movimento, e ainda mais, um tipo de movimento que passou pelo dismantelamento do seu lugar de afirmação enquanto movimento primeiramente masculino, vai ao encontro de uma das metodologias criativas apontadas por Burrows (2010). Mas mais importante que isso, é um movimento que se inscreve no espaço liminar que exploramos através do conceito de Drama Social. Acrescenta-se também uma camada metodológica com a exploração do corpo. O corpo regista volta a atuar aqui não só na sua dimensão mais iconográfica, através da projeção, mas também o movimento o carrega desse registo, ainda que de uma maneira impercetível para a maioria do público que não reconhece a ação de ‘escovinhar’.

3.6 Albedo e prática de estúdio: presença, pausa e reorganização do corpo

Se no capítulo anterior o corpo se apresentava como um corpo condicionado, denso e atravessado pelas estruturas da masculinidade hegemónica, em Albedo o trabalho em estúdio procurou deslocar esse estado para um lugar de maior consciência e disponibilidade. Este processo não se deu através da introdução imediata de movimento, mas, paradoxalmente, através da sua suspensão. A pausa assumiu-se como metodologia central de criação coreográfica. Não enquanto ausência, mas enquanto dispositivo ativo de construção de presença. Ao interromper o fluxo contínuo do movimento (característico do estado de Nigredo) o corpo foi colocado num lugar de exposição, onde cada ‘micro-ação’ se tornava visível e significativa. Neste contexto, o corpo deixou de ser apenas um corpo que executa para se tornar um corpo que habita o espaço. A decisão, em estúdio, não passou por construir sequências coreográficas complexas, mas por insistir na ideia de presença sustentada. Um corpo que, ao permanecer, revela os seus próprios mecanismos internos, tensões, hábitos, resistências. Esta abordagem encontra eco na ideia de Jonathan Burrows de que a coreografia pode emergir da concentração, mais do que da composição formal (2010, p. 83). O trabalho em estúdio procurou precisamente esse estado, um corpo que, ao reduzir o movimento, amplifica a percepção.

3.7 Da imagem ao movimento, emergência coreográfica

É neste contexto que o movimento começa a emergir. Não como rutura, mas como consequência. O corpo em pausa, ao sustentar a sua presença, gera inevitavelmente deslocamentos mínimos, ajustes, contrações, expansões. Estes movimentos, inicialmente subtis, tornam-se progressivamente estruturantes. Coreograficamente, esta fase traduziu-se na exploração de dinâmicas de contração e expansão, articuladas com a relação do corpo com a gravidade. Tal como refere Preston-Dunlop (2018), existe uma relação direta entre direção, esforço e estrutura fisiológica do corpo. O centro do corpo, entendido aqui enquanto ponto de origem do movimento, torna-se motor da ação. A partir dele, o movimento expande-se ou recolhe-se, criando uma dramaturgia baseada na tensão entre interior e exterior. Esta questão, se o movimento parte do interior ou é imposto pelo exterior, torna-se central no desenvolvimento coreográfico de *REBIS*.

3.8 Biografia do movimento como metodologia

O trabalho em estúdio incorporou também uma dimensão autobiográfica, não enquanto narrativa, mas enquanto prática corporal. A introdução do ‘escovinhar’, gesto proveniente das danças tradicionais, surge neste contexto como ferramenta metodológica. Este movimento, originalmente associado a uma ‘performatividade’ masculina específica, é aqui deslocado e reinscrito num novo contexto. Ao trazer para o estúdio um gesto carregado de memória cultural e de construção de género, o corpo ativa camadas de significado que não são imediatamente visíveis, mas que informam a qualidade do movimento. Este gesto funciona, assim, como arquivo corporal. Mais do que representar uma tradição, o corpo reinscreve-a, questionando os seus pressupostos. A deslocação do ‘escovinhar’ do seu contexto original para o espaço performativo contemporâneo cria uma fricção entre passado e presente, entre norma e desvio. Esta abordagem alinha-se com a proposta de Burrows (2010) de trabalhar a partir dos hábitos do próprio corpo, mas expande-a ao introduzir uma dimensão crítica sobre esses mesmos hábitos.

3.9 Corpo hábito e resistência

Ao trabalhar com hábitos corporais, o processo revelou também a resistência do corpo à transformação. Mesmo num estado de aparente renegociação energética (característico do *Albedo*) o corpo continua a reproduzir padrões associados à masculinidade hegemónica. Esta persistência manifesta-se na forma como o movimento se organiza: na contenção, na força, na relação com o espaço. O corpo parece procurar libertar-se, mas mantém-se ancorado a estruturas previamente internalizadas. É precisamente nesta tensão que o trabalho coreográfico ganha relevância. O objetivo não é eliminar esses padrões, mas torná-los visíveis. A coreografia surge, assim, como um campo de negociação entre aquilo que o corpo foi treinado para ser e aquilo que pode vir a tornar-se.

3.10 Albedo como estado intermédio

Deste modo, o *Albedo* afirma-se como um estado intermédio no processo de *REBIS*. O corpo já não se encontra na opacidade do *Nigredo*, mas ainda não alcançou a agência plena que será desenvolvida no *Rubedo*, através do estado de *Citrinitas*. Trata-se de um corpo em transição; consciente, mas ainda em processo de reorganização. A pausa, a presença, a imagem e o início do movimento constroem, em conjunto, uma dramaturgia que prepara o terreno para a fase seguinte. É neste ponto que o corpo deixa de ser apenas objeto de observação para se tornar progressivamente sujeito da ação.



Figura 6. Performer na fase do Albedo da performance REBIS.

Fonte: Fotografia Gonçalo Rodelo, [2026]

4 CITRINITAS/CORPO/CONSCIÊNCIA/PRÁTICA

4.1 O processo de investigação Influenciadora da prática

É evidente que muitos artistas desenvolvem, frequentemente de forma intuitiva, metodologias de trabalho que apresentam semelhanças com os processos de experimentação, documentação e testagem característicos das instituições académicas. Estes processos podem, em determinados casos, resultar na produção de conhecimento com relevância académica, tecnológica ou cognitiva. No entanto, a natureza singular da criação artística, que se desenvolve de obra para obra, gerando conteúdos altamente específicos e delimitados por um determinado contexto criativo, bem como o carácter frequentemente volátil e interpretativo das artes, mais próximo das ciências sociais e comportamentais, tem dificultado a plena integração desse conhecimento no universo científico tradicional. Como referem Denzin e Lincoln (2005), a comunidade científica, ainda fortemente marcada por paradigmas positivistas, tende a questionar a validade epistemológica do conhecimento produzido através da prática artística.

Neste contexto surge o conceito de *'practice-led research'*, frequentemente traduzido como investigação orientada pela prática. No presente trabalho opta-se pela expressão 'prática influenciadora da investigação'⁷, inspirada no modelo desenvolvido por Smith & Dean (2009), que descreve processos de investigação nos quais a prática artística não é apenas objeto de estudo, mas também um agente ativo na produção de conhecimento. Como indicam os autores, este tipo de investigação permite que o processo criativo ultrapasse a dimensão puramente iconográfica (associada à produção de imagens, símbolos ou signos) e se constitua como um espaço de desenvolvimento conceptual e epistemológico. Sir Christopher Frayling, numa reflexão seminal sobre investigação artística, identifica três modalidades principais de investigação no campo das artes: *research into art* (investigação sobre arte, envolvendo abordagens históricas, culturais ou iconográficas), *research through art* (investigação através da prática artística e dos materiais utilizados) e *research for art* (investigação desenvolvida com o objetivo de sustentar processos criativos) (Macleod & Holdridge, 2006). Estas três dimensões permitem compreender a complexidade dos

⁷ Apesar de em português o termo "Research Lead practice" seja normalmente traduzido por "Pesquisa como Guia da prática", sentimo-nos mais confortáveis com a palavra "influenciadora". Isto porque, adotando o modelo de Smith e Dean, as características do trabalho passam por influência, tanto na pesquisa como na prática e não exclusivamente, como "Guia" que sugere uma relação unilateral de fórmula aplicada de trabalho.

processos de investigação no campo artístico. Contudo, como apontam diversos autores, a aplicação destas categorias no contexto académico continua a levantar desafios, particularmente quando se pretende transformar processos criativos em conhecimento sistematizado e passível de avaliação científica.

Judith Mottram, diretora do Lancaster Institute for the Contemporary Arts, sublinha precisamente esta dificuldade ao analisar projetos artísticos desenvolvidos em contexto de doutoramento. Mesmo quando os processos criativos seguem metodologias rigorosas de pesquisa e experimentação, o resultado documental ou teórico nem sempre corresponde aos critérios de validação científica tradicional. Neste sentido, Smith & Dean (2009) defendem a importância do conceito de *'research-led practice'*, sublinhando que a investigação académica pode influenciar diretamente o desenvolvimento da obra artística, estabelecendo uma relação dinâmica entre teoria e prática. Apesar destas dificuldades, existem numerosos exemplos de como a prática artística pode gerar avanços significativos em áreas científicas e tecnológicas. Um caso frequentemente citado é o da artista britânica Imogen Heap, cuja investigação no campo da performance musical conduziu ao desenvolvimento de um sistema tecnológico inovador conhecido como *Mi.Mu Gloves*. Estas luvas sensoriais permitem controlar sintetizadores, sistemas de gravação e processamento de som através do movimento do corpo, criando uma interface performativa que posteriormente encontrou aplicações em contextos tecnológicos mais amplos. Neste caso, a necessidade artística de expandir as possibilidades expressivas da performance musical conduziu ao desenvolvimento de uma tecnologia que ultrapassou o campo estritamente artístico. Outro exemplo relevante é apresentado por Roger Dean, um dos autores do volume *Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts*. No seu trabalho com o software MAX, inicialmente desenvolvido para exploração musical e criação de estruturas rítmicas, o autor acabou por aplicar essas ferramentas no estudo da cognição musical, demonstrando como processos criativos podem gerar contributos relevantes para áreas científicas adjacentes (Smith & Dean, 2009).

No contexto português, a escultora e investigadora Clara Menéres pode ser considerada uma das figuras pioneiras na reflexão sobre investigação artística. Bolseira da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris e nos Estados Unidos, Menéres desenvolveu parte do seu percurso académico na Universidade de Paris VII e no MIT, tendo posteriormente contribuído para o debate sobre investigação em artes em Portugal. No livro *Investigação e(m) Arte: Perspetivas* (2014), a autora discute a influência das 'tecnologias do saber' e das estruturas económicas na produção do conhecimento, inspirando-se no pensamento do filósofo Bernard Stiegler. Para Menéres, torna-se necessário repensar os modelos tradicionais

de validação científica para que possam integrar de forma mais eficaz os processos qualitativos e experimentais que caracterizam a investigação artística.

Uma reflexão paralela pode ser encontrada no trabalho do ensaísta e dramaturgo António Pedro Marques, que no livro *Investigação em Arte: Linhas do Horizonte* (2014) analisa a distinção entre criação artística e investigação científica. O autor sublinha que o ato criativo, por si só, não constitui automaticamente investigação, mesmo quando envolve processos de pesquisa ou experimentação. No entanto, reconhece que a criação de programas de mestrado e doutoramento em artes tem contribuído para o desenvolvimento de novos modelos de investigação, capazes de aproximar progressivamente os universos artístico e académico.

Neste contexto metodológico, o presente trabalho posiciona-se dentro do modelo proposto por Smith & Dean, designado como *Interactive Cyclic Web*. Este modelo conceptualiza a investigação artística como um processo dinâmico e não linear, no qual teoria e prática se influenciam mutuamente ao longo do desenvolvimento do projeto. O processo inicia-se frequentemente a partir de uma ideia criativa que conduz a uma fase de investigação teórica; os resultados dessa investigação alimentam posteriormente novas experimentações práticas, que por sua vez geram novas questões de investigação. Este movimento cíclico permite que o conhecimento produzido seja continuamente reavaliado e reformulado ao longo do processo criativo.

Assim, o modelo de *Interactive Cyclic Web* pressupõe uma dinâmica em rede, na qual diferentes momentos de criação, reflexão e experimentação se interligam, permitindo que os resultados obtidos numa fase do processo influenciem diretamente as etapas seguintes. Neste sentido, a investigação não se limita à fase inicial de conceção do projeto, mas acompanha todo o desenvolvimento da obra artística (Figura 7).

É neste enquadramento metodológico que se inscreve o projeto artístico que serviu de ponto de partida para esta investigação. No ano de 2021, foi proposto à associação que dirijo, por um dos seus membros fundadores, o desenvolvimento de um espetáculo em regime de coautoria com um criador argentino. Este projeto teria como tema central as novas masculinidades e seria desenvolvido a partir de uma metodologia de investigação aplicada ao processo criativo, visando a criação de um espetáculo multidisciplinar. Esta abordagem refletia também a diversidade de formações artísticas dos seus intervenientes: embora todos partilhássemos uma base comum no circo, as nossas especializações divergiam entre dança, teatro e circo contemporâneo.

Para contextualizar, este processo importa ainda referir que eu e o membro fundador da associação somos originários, respetivamente, de Portugal e do Brasil. Assim, o grupo reunia três criadores masculinos, com idades compreendidas entre os trinta e os quarenta anos, provenientes de três nacionalidades distintas, Portugal, Brasil e Argentina, mas pertencentes a contextos culturais frequentemente associados ao universo das comunidades latinas.

4.2 Aplicação do Interactive Cyclic Web ao processo criativo de *REBIS*

Em *REBIS*, esse processo parte de várias performances em que neste momento relacionaremos diretamente com o modelo metodológico. Partimos da posição de ‘idea generation’ (Figura, 7), para a pesquisa académica, neste caso, sistematizada e a procura de teoria relevante. Avançamos também para a sistematização de ideias e aplicação de metodologias de testagem e confronto. Mas antes de avançarmos há que entender que logo o primeiro passo de pesquisa obrigou a uma revisão da geração de ideia. Compreendemos que o tema tinha tantas ramificações e perspetivas dentro da filosofia, psicologia e economia, que fomos dirigidos a revisitar a ‘criação de ideia’, focando-nos no conceito da masculinidade hegemónica.

Como primeiro modelo de testagem e confronto escolhemos fazer entrevistas, em que corroboravam as pesquisas feitas academicamente. Optamos por não desenvolver o tema das entrevistas porque foi o modelo de testagem apenas para o *Projeto Suigeneris*. Escolhemos este método devido as necessidades de compreender uma visão mais centralizada e específica do assunto, o que nos levou a circunscrever as entrevistas a pessoas das mesmas nacionalidades dos cocriadores de *Projeto Suigeneris*. Esta necessidade afirmou-se exatamente pela continua visão de aprofundamento teórico, entendemos que para partir para o universo geral do estudo do homem e masculinidades que teríamos antes de observar o particular (Saukko, 2005, pp. 343 – 345). Principalmente dentro das nossas culturas. Chegamos assim ao momento de Aplicação das Teorias ao Trabalho Criativo (ATTC), etapa que, no modelo metodológico proposto por Smith & Dean (2009), não se apresenta como um ponto final, mas como parte de um processo cíclico que será revisitado ao longo do desenvolvimento artístico e de investigação. Na sequência deste trabalho, *Projecto Suigeneris* tendo sido apresentado dentro de um festival feminista, Eufémias, com assistência de ativistas feministas e com diálogo com o público seguido à apresentação, ofertou variados tipos de comentários e visões que permitiram os performers a continuar a

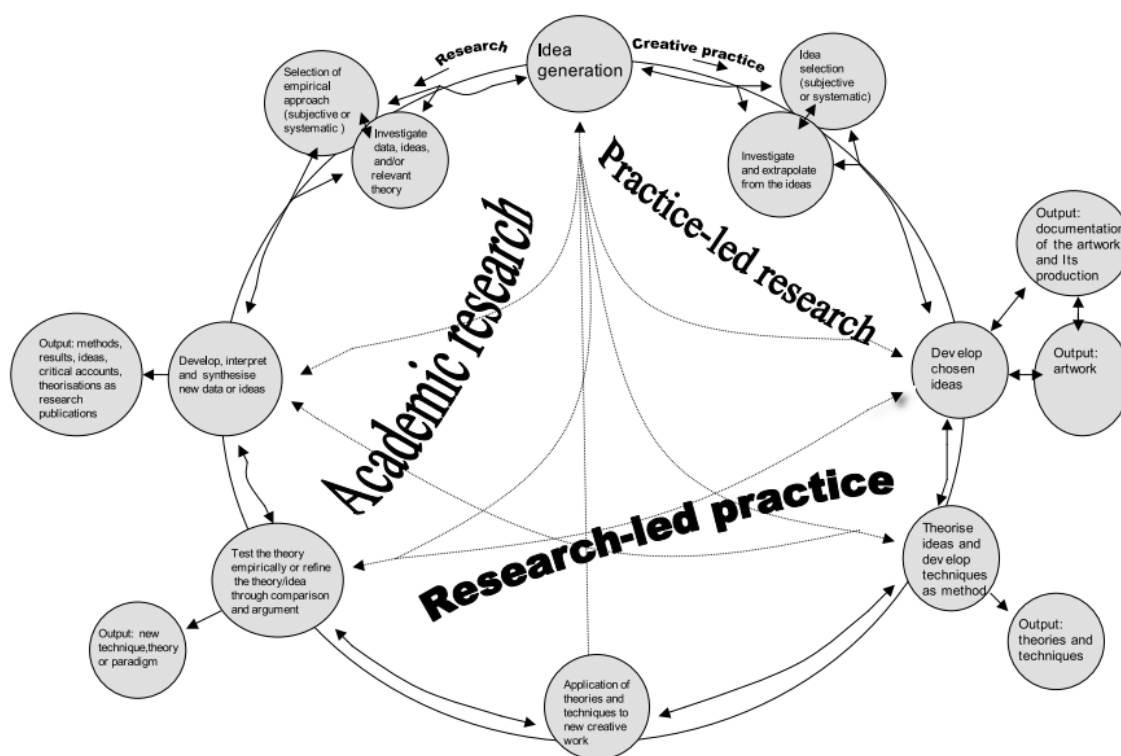


Figura 7. Modelo conceptual The Interactive Cyclic Web.⁸

Fonte: Practice-Led Research, Research-Led Practice in the Creative Arts.

⁸ Diagrama que representa a dinâmica relacional entre investigação académica, investigação orientada pela prática e prática orientada pela investigação, ilustrando o processo cíclico entre geração de ideias, investigação teórica, experimentação e produção de conhecimento.

pesquisa agora com uma visão mais expansiva. Obrigando este autor a voltar a fazer mais pesquisa académica referente ao tema, desta vez adotando uma visão mais 'macro' sobre o estudo do homem e masculinidades.

Desta forma, e depois de dois anos, apresentamos em 2022, aquando das *Celebrações do 25 de Abril* em Santarém, uma performance com o nome *Hanging*, que repusemos nas Caldas da Rainha no *Festival Respigadores*. Depois da reação e dos 'feedbacks' de entrevistas da primeira parte do processo (*Projecto Suigeneris*), a necessidade de compreender o corpo queer pela ótica de um público levou-nos a arriscar e a estudar a teoria queer de Butler (1993, 1999). Quando dizemos arriscar é porque o próprio conceito da performance era colocar o corpo do performer por baixo de facas que o público controlava através de cordas. Relacionando mais uma vez ao modelo proposto, passamos da fase ATTC, para voltarmos à criação da ideia, mas com mais teoria académica. Foi então que a perceção do público se tornou, parte integrante do nosso trabalho e clara para nós. Compreendemos que para chegarmos aos resultados necessários, o corpo do homem que apresentávamos, teria de ser alvo de mais fetichismo. Apresentarmos um homem de saia preta, um homem bailarino de saia preta. Este figurino já não apresentava os resultados esperados da parte do público. O autor queria este público mais sensibilizado ao símbolo, ao signo da saia. A verdade é que como a masculinidade hegemónica é um sistema de controle, esse sistema só se assume em lugares onde está em risco e se demonstra de uma maneira repressiva. O espaço da dança já assume num espaço social, em si dissidente, desta forma, o impacto não era o esperado. O que levou a uma reorganização do figurino, bem como da maneira como poderia o performer/autor relacionar-se com o público dentro do projeto para ter os resultados esperados. Tornou-se evidente que o processo metodológico adotado não se esgotava na relação inicial entre teoria e prática, mas se desenvolvia através de sucessivos ciclos de revisão e experimentação. Tal como indicado no modelo do *Interactive Cyclic Web*, a prática artística gera novos dados que obrigam a regressar às fases anteriores de reflexão teórica e conceptual.

Foi neste contexto que surgiram dois momentos posteriores de experimentação performativa que se assumem como extensões metodológicas do processo de investigação: *REBIS – Estudo 1* e *REBIS – Estudo 2*, apresentados respetivamente na *Marcha do Orgulho de Santarém* nos anos de 2024 e 2025. Estes momentos performativos não foram concebidos como obras finais, mas como dispositivos de experimentação dentro do processo de investigação. A escolha do contexto da Marcha do Orgulho não foi arbitrária. Ao contrário dos contextos institucionais ou teatrais anteriormente explorados, este espaço apresentava características sociais e simbólicas distintas. A Marcha do Orgulho constitui-se como um

espaço público de afirmação política e identitária das comunidades LGBTQIA+, no qual os códigos associados ao género e à sexualidade são frequentemente ‘resinificados’ e celebrados.

Esta mudança de contexto revelou-se particularmente relevante para a investigação. Se anteriormente se tinha verificado que o espaço da dança podia já ser entendido como um espaço social dissidente, onde determinadas expressões corporais são mais facilmente aceites, a *Marcha do Orgulho de Santarém* apresentou-se como um território onde a dissidência se encontra não apenas permitida, mas assumida como princípio estruturante do próprio evento. Deste modo, os estudos performativos *REBIS – Estudo 1* e *REBIS – Estudo 2* permitiram observar como o corpo do performer, enquanto corpo masculino que explora signos associados à ambiguidade de género, era percecionado dentro de um espaço social em que as normas de género dominantes já se encontram, à partida, em processo de contestação. A nível metodológico, estes momentos funcionaram novamente como instâncias de ATTC, permitindo testar no terreno várias hipóteses que tinham emergido da investigação teórica anterior. Entre essas hipóteses encontrava-se a ideia de que a leitura do corpo dissidente depende profundamente do contexto social em que este se inscreve.

Se, nos contextos anteriores, a presença de signos associados à feminilidade num corpo masculino procurava provocar uma reação de estranhamento ou tensão simbólica, nos contextos da Marcha do Orgulho verificou-se frequentemente uma receção distinta, marcada por uma maior aceitação ou identificação por parte do público. Este fenómeno permitiu reforçar a compreensão de que os sistemas de leitura do corpo são culturalmente situados e dependem das estruturas sociais em que se manifestam. Neste sentido, os estudos performativos realizados em 2024 e 2025 contribuíram para aprofundar a reflexão sobre a relação entre corpo, contexto e poder simbólico. O corpo performativo apresentado em *REBIS* começou progressivamente a assumir-se como um dispositivo de investigação em si mesmo, funcionando simultaneamente como objeto artístico e como ferramenta metodológica de produção de conhecimento. Assim, ao longo deste percurso, o corpo do performer foi sendo progressivamente reconfigurado enquanto território simbólico onde se cruzam diferentes camadas de significado: a biografia do autor, as teorias sobre masculinidade, as práticas coreográficas e os sistemas de leitura social do género, bem como as práticas ritualísticas. Estes diferentes momentos performativos, longe de representarem obras isoladas, constituem etapas de um mesmo processo investigativo que continua a desenvolver-se de forma cíclica. Tal como propõem Smith & Dean (2009), a prática criativa e a investigação teórica alimentam-se mutuamente, produzindo um espaço híbrido onde a criação artística se torna simultaneamente um campo de experimentação estética e um lugar de produção de

conhecimento. É precisamente neste cruzamento entre prática, reflexão e experiência que reafirmamos a emergência aquilo que neste trabalho se propõe designar como corpo metafísico, um corpo que ultrapassa a sua função meramente performativa e se assume como espaço de articulação entre conhecimento académico, experiência sensorial e construção simbólica ou criativa.

4.3 Corpo coreográfico e produção de conhecimento

“Sometimes it's hard to find a reason to dance at all” (Burrows, 2010, pp. 10.) Não concebemos campo melhor para o desenvolvimento do estudo do corpo social como a dança contemporânea. Não concebemos campo melhor para o desenvolvimento da dança contemporânea, que a sua ligação ao campo social e espiritual. Não é a nossa história social, política, religiosa, económica e artística, um corpo em movimento? Mas será que a etnografia da dança nos leva neste sentido do movimento contínuo?

Discordamos desta afirmação de Burrows com que começamos este presente capítulo. Para nós é difícil não existirem razões para dançar. Gostamos de nos alinhar com o pensamento de Marcel-Mauss em que as técnicas do corpo surgem das relações sobre idade, sexo genético, económicas e culturais (Haibara & Santos, 2016). Sendo que o corpo, e qualquer ação deste, é sempre um corpo da técnica. Aliás Foster afirma que, “I know the body only through its response to the methods and techniques used to cultivate it” (Foster, 1997, p. 235), esta afirmação inscreve-se numa perspectiva próxima do pensamento pós-estruturalista, ao sugerir que o corpo não é uma entidade natural ou essencial, mas antes um produto das técnicas e práticas que o moldam. Neste sentido, o corpo torna-se legível apenas através das metodologias e disciplinas que o cultivam, aproximando-se das reflexões de Foucault (1977) sobre os processos de produção e disciplinamento do corpo.

O alinhamento destas técnicas em *REBIS* atua como corrente de suporte conceptual. Traduzimos as técnicas do corpo, principalmente de um corpo enquanto documento vivo da sua ação social, económica e cultural. Essas contingências atuam como modelo dramático criando espaços dissidentes na maneira como se interpõem e se interligam, criam um espaço de “produtividade ambivalente” (Fuchs, citando Bhabha, 1995, p.16.)

“Rethinking the subject in terms of the body is precisely the task of choreography”, diz-nos Lepecki (2006, p. 5) em relação ao que a coreografia pode, ou deve, trazer para a o campo filosófico, e naturalmente afetar o campo social, por sua vez político, “all for the perfect

fulfillment of a transcendental and preordained set of steps, postures, and gestures that nevertheless must appear “spontaneous” (Lepecki, 2006, p. 9.)

Neste contexto, a noção de transcendência adquire particular relevância no estudo do corpo que propomos. O corpo apresentado em *REBIS* procura afirmar-se enquanto espaço de conhecimento etnográfico da dança, no qual práticas sociais, técnicas corporais e experiências simbólicas se articulam num mesmo campo performativo. Essa transcendência, originalmente oriunda de lugares de visões privilegiadas, tem de começar a surgir de um novo espaço, que propomos em *REBIS*. Há a necessidade de parar, e residir na pausa. “When is a pause just a pause, and when does it become another material?”, pergunta-nos Burrows (2010, p. 92). Propomo-nos a acreditar que o movimento, e para facilitar o entendimento vamos falar do movimento virtuoso, movimento alinhado às linhas de estética mais comuns. O movimento virtuoso alinha-se com a sustentabilidade de certas práticas patriarcais e colonialistas, desta forma, reprodutora de novas formas de controle baseados na hegemonia do homem ocidental. Assim, a pausa deixa de ser apenas uma suspensão do movimento para se tornar um espaço de reflexão coreográfica e política. A interrupção do fluxo contínuo do movimento abre um campo de resistência às estruturas que organizam o corpo segundo lógicas de produtividade e eficiência, características dos sistemas sociais modernos. Ao suspender o movimento virtuoso, o corpo performativo deixa de corresponder às expectativas associadas à técnica e à performance atlética. Em vez disso, passa a afirmar-se enquanto presença. A presença do corpo em pausa cria um espaço de tensão onde o público é confrontado com a materialidade do corpo em si mesmo, fora da lógica da exibição técnica que frequentemente estrutura a dança. Neste sentido, a pausa não representa ausência de ação, mas antes uma reorganização da ação coreográfica. O corpo deixa de produzir movimento para produzir significado. Esta deslocação permite compreender o gesto coreográfico como gesto crítico, capaz de questionar os sistemas de poder que historicamente moldaram o corpo masculino dentro das artes performativas.

Dentro do projeto *REBIS*, esta estratégia coreográfica revela-se particularmente importante quando relacionada com o conceito de masculinidade hegemónica. Como referem Raewyn Connell e James W. Messerschmidt (2005), as masculinidades são considerações de prática que se realizam através da ação social. A suspensão dessa ação pode, portanto, funcionar como forma de deslocamento simbólico dessas mesmas práticas. Ao interromper o movimento, gesto sucessivo que acontece em *REBIS*, e habitar o espaço da pausa, o corpo masculino apresentado desloca-se da lógica de afirmação física e performativa frequentemente associada à masculinidade dominante. A pausa transformasse assim num dispositivo dramatúrgico que permite expor a fragilidade dessas construções sociais. Este

gesto aproxima-se também das observações de André Lepecki (2006) sobre a crítica contemporânea ao imperativo do movimento na dança. Para Lepecki, a recusa do movimento constante pode ser entendida, como um gesto político, na medida que questiona os sistemas de mobilidade que estruturam tanto a modernidade como as formas de organização social e económica.

No contexto de *REBIS*, o corpo em pausa assume então um duplo papel. Por um lado, interrompe a lógica de virtuosismo técnico que caracteriza muitas tradições coreográficas. Por outro, cria um espaço simbólico onde o corpo pode ser lido como território de conflito entre normas sociais, identidades de género e práticas culturais. É neste espaço de suspensão que começa a emergir aquilo que propomos designar como corpo metafísico: um corpo que não se define apenas pelo movimento que executa, mas pela capacidade de produzir significado através da presença, da pausa e da relação simbólica que estabelece com o espaço, o público e os sistemas culturais que o atravessam, derivado das práticas artísticas que se afiguram como técnicas, e conceptualmente em *REBIS* no espaço do ritual. A suspensão do movimento e a reconfiguração da presença do corpo em cena conduzem-nos inevitavelmente para uma outra dimensão do trabalho coreográfico desenvolvido em *REBIS*: a transformação. Se até aqui refletimos sobre o corpo enquanto produto de técnicas sociais, culturais e políticas, torna-se agora necessário observar como esse corpo pode ser submetido a processos de transmutação simbólica dentro do espaço performativo.

Neste sentido, o corpo apresentado em *REBIS* deixa de ser apenas um corpo disciplinado ou um corpo socialmente construído para se afirmar enquanto corpo em processo. Tal como nas tradições alquímicas, em que a matéria atravessa diferentes estágios de transformação até atingir uma nova configuração simbólica, também o corpo performativo percorre um percurso de mutação ao longo da dramaturgia da obra. Esta perspetiva permite compreender a coreografia não apenas como organização de movimento no espaço, mas como um sistema de operações simbólicas que atuam sobre o próprio corpo do intérprete. A dança torna-se assim um campo privilegiado para observar processos de dissolução, recomposição e reconfiguração das identidades corporais.

É neste enquadramento que introduzimos a estrutura alquímica que orienta a dramaturgia de *REBIS*. Inspirando-se nas etapas da Magnum Opus, Nigredo, Albedo, Citrinitas e Rubedo, o projeto propõe uma leitura do corpo performativo enquanto matéria simbólica sujeita a processos de decomposição, purificação e recomposição.

A primeira destas etapas, Nigredo, corresponde ao momento de dissolução inicial. Na tradição alquímica, o Nigredo representa a fase de decomposição da matéria, em que as

estruturas anteriores são desfeitas para permitir o surgimento de novas formas. Transposto para o campo coreográfico, este momento marca o início do processo de desestabilização das identidades corporais que até aqui foram construídas e disciplinadas pelas técnicas sociais e culturais do corpo.

4.4 Metodologias de criação

O desenvolvimento do projeto *REBIS* assenta numa metodologia de criação baseada em research-led practice, na qual a produção de conhecimento emerge diretamente da prática artística em estúdio. Neste contexto, as performances que antecedem *REBIS* não se configuram apenas como momentos autónomos de apresentação, mas como dispositivos metodológicos que informam, testam e sedimentam decisões coreográficas, dramáticas e conceptuais. Tal como defendem Smith & Dean (2009), a prática artística pode constituir-se simultaneamente como método e como forma de produção de conhecimento. Cada uma destas performances, *Projeto Sui Generis*, *Hanging*, *REBIS – Estudo 1* e *REBIS – Estudo 2*, operou como um campo de experimentação específico, permitindo ao autor desenvolver ferramentas de trabalho posteriormente integradas na construção final de *REBIS*. O estúdio assume-se, assim, como um espaço cumulativo de conhecimento, onde a experiência prática se transforma em metodologia (Spatz, 2015).

4.5 Projeto *Suigeneris*: emergência do dispositivo performativo

O *Projeto Suigeneris* (Figura 8) constitui o primeiro momento de exposição pública de um conjunto de preocupações que viriam a estruturar *REBIS*, nomeadamente a relação entre corpo, identidade e construção simbólica. Em estúdio, esta fase foi marcada por uma exploração inicial do corpo enquanto território de inscrição, onde se testaram formas de presença associadas à contenção, à repetição e à criação de imagens fixas. Metodologicamente, este projeto permitiu desenvolver a noção de corpo como imagem performativa, em linha com a perspetiva de Foster (1997), que entende o corpo do bailarino como construção cultural e simbólica. A criação de ambientes de apresentação íntimos e a relação direta com o público enquanto elemento ativo da dramaturgia aproximam-se da ideia de contrato performativo proposta por Burrows (2010), onde a perceção do espectador

participa na construção de sentido. Foi também neste contexto que surgiu a necessidade de trabalhar a performance enquanto dispositivo ritualístico, ainda que de forma embrionária, estabelecendo uma base que viria a ser aprofundada nas fases seguintes.

4.6 *Hanging*: suspensão corpo e limite

Em *Hanging* (Figura 8) o trabalho em estúdio aprofundou a relação do corpo com estados de suspensão, tanto físicos como simbólicos. A exploração centrou-se na tensão entre controlo e perda de controlo, levando o corpo a estados de limite que evidenciam fragilidade, resistência e exposição. Esta abordagem aproxima-se da ideia de Lepecki (2006), que propõe uma leitura da dança contemporânea como um campo onde o movimento pode ser suspenso, interrompido ou tensionado, desafiando a centralidade do movimento contínuo. O corpo passa a ser entendido como lugar de fricção, onde a imobilidade e o esforço se tornam elementos coreográficos. Metodologicamente, esta performance contribuiu para o desenvolvimento de qualidades de movimento associadas à suspensão e ao desequilíbrio, bem como para a compreensão do corpo enquanto objeto dramático. O corpo começa aqui a afastar-se de uma lógica representacional, assumindo-se como matéria em transformação.

4.7 *REBIS* Estudo 1: Espaço ritual

O primeiro estudo de *REBIS* marca a transição para uma abordagem mais estruturada do dispositivo performativo. Em estúdio, consolidou-se a utilização de elementos ritualísticos; como a delimitação do espaço, o uso de objetos e a construção de um ambiente sensorial, enquanto ferramentas metodológicas. Este estudo permitiu estabelecer o espaço performativo como espaço liminar, testar a segmentação da performance e introduzir a videografia como elemento ativo na dramaturgia. A imagem deixa de ser apenas ilustrativa para se tornar operativa na construção de sentido.



Figura 7. Cartaz da mostra de processo criativo do projeto Sui Generis (2022).

Fonte: Registo pessoal do autor. Fotografia de Nando, 2022.

4.8 *REBIS* Estudo 1 e 2: integração coreográfica e emergência do movimento

No terceiro e quarto estudo, o trabalho em estúdio focou-se na integração das diferentes camadas desenvolvidas anteriormente, conduzindo à emergência de uma linguagem coreográfica mais definida. O corpo deixa progressivamente de se apresentar apenas como imagem ou símbolo, passando a articular-se através do movimento. Esta transição pode ser relacionada com a ideia de Burrows (2010) de trabalhar a partir dos hábitos do corpo, entendendo-os como material coreográfico. A introdução de gestos provenientes das danças tradicionais (como o ‘escovinhar’) evidencia a inscrição cultural do movimento, em consonância com a perspetiva de Foster (1997) sobre o corpo enquanto construção social. Paralelamente, a exploração de dinâmicas de contração e expansão articula-se com princípios de organização do movimento descritos por Preston-Dunlop (2018), onde a relação entre direção, esforço e gravidade estrutura a ação do corpo no espaço. Metodologicamente, este momento foi determinante para a consolidação de uma linguagem coreográfica que integra memória, biografia e prática contemporânea.

4.9 Síntese metodológica

A articulação destas quatro experiências permitiu construir uma metodologia de criação baseada na acumulação e transformação de práticas. Cada performance funcionou como um laboratório específico, onde se desenvolveram ferramentas posteriormente reorganizadas em *REBIS*. Deste modo, o processo em estúdio não se limita à produção de movimento, mas constitui um espaço de pensamento incorporado, onde as decisões coreográficas emergem da experiência, da repetição e da reflexão sobre a prática. Tal como propõe Lepecki (2006), o gesto coreográfico pode ser entendido como produtor de conhecimento, deslocando a dança de um campo exclusivamente performativo para um campo epistemológico. *REBIS* surge, assim, como a materialização de um percurso metodológico que se constrói progressivamente, através da relação contínua entre prática artística e produção de conhecimento.



Figura 8. Cartaz da performance *Hanging*, criada e interpretada por Nuno Labau.

Fonte: Registo pessoal do autor, 2022.

5 RUBEDO/CORPO METAFISICO/CONCLUSÃO

Em regime de conclusão, chegamos à formulação do corpo metafísico, entendido como o eixo conceptual e dramático que sustenta *REBIS*. Este corpo não se fixa enquanto entidade estável, mas manifesta-se como um estado de ativação contínua, resultante da sedimentação dos diferentes estágios do processo alquímico e coreográfico, respondendo aos sistemas não fixos da masculinidade hegemónica. O Rubedo não representa um fim, mas um estado de permanente reconfiguração, onde o movimento emerge como consequência de um corpo que atravessou processos de depuração, aglomeração e consciência.

O corpo em *REBIS* afirma-se, assim, como um corpo que pensa e produz conhecimento através da ação. Esta perspetiva encontra sustentação na ideia de que as práticas corporais constituem modos de inscrição e transformação identitária, operando simultaneamente no plano físico e conceptual (Haibara; Santos, 2016; Fazenda, 2012). Paralelamente, a articulação com as teorias da consciência de Damásio permite compreender este corpo como um sistema integrado de perceção e regulação interna, no qual a experiência performativa emerge da negociação entre memória, sensação e decisão (Damásio, 2010, 2020). Importa, neste ponto, clarificar uma tensão conceptual estrutural ao projeto, a relação entre o corpo ligado à terra e o corpo associado ao alado. Na perspetiva junguiana adotada, o corpo em contacto com o solo remete para a matéria e para a dimensão da alma, associada ao feminino e ao inconsciente. Contudo, na história da dança ocidental, o feminino foi amplamente representado através da leveza, da elevação e do alado, frequentemente mediado por um olhar 'fetichizado' e idealizado.

Esta aparente contradição não constitui um erro conceptual, mas uma escolha coreográfica consciente. Em *REBIS*, estes dois regimes simbólicos coexistem e são colocados em fricção: o corpo preso à terra e o corpo que aspira ao ar. Esta dualidade torna-se operativa na construção do movimento, funcionando como dispositivo crítico sobre as formas como o feminino e o masculino foram historicamente representados e regulados. O projeto habita esse intervalo, recusando a fixação num único regime simbólico e explorando a sua instabilidade produtiva. Deste modo, *REBIS* estrutura-se enquanto prática de research-led practice, onde o conhecimento emerge da ação. O estúdio, a performance e a relação com o público constituem um sistema contínuo de retroalimentação, no qual cada apresentação reconfigura o objeto artístico. A obra assume-se como espaço liminar, onde processo e exposição se interpenetram, dissolvendo fronteiras entre construção e apresentação.

A permanência do corpo metafísico revela-se, também, na capacidade do projeto de se reconfigurar em diferentes contextos, mantendo a sua coerência conceptual. A reposição da obra em 2026, em contexto ativista, reforça esta dimensão, evidenciando a sua pertinência política e a sua capacidade de dialogar com diferentes públicos. Neste sentido, o corpo metafísico não se limita ao contexto da performance, mas afirma-se como um modelo de compreensão do corpo contemporâneo, particularmente do corpo queer e do corpo do bailarino, enquanto espaço de interseção entre sistemas culturais, políticos e somáticos, operando num regime simultaneamente consciente e incorporado (Mitra, 2011). Assim, a dança afirma-se, neste projeto, como um campo epistemológico capaz de produzir conhecimento através da experiência. Em *REBIS*, esse conhecimento inscreve-se no corpo, nas suas memórias, gestos e transformações; tornando o corpo metafísico uma prática viva. Existe, para rematar o projeto, a necessidade de responder a uma questão académica levantada no início do trabalho:

Será que, passadas três décadas, e apesar da evolução dos formatos de ensino, dos ensinamentos da escola de Judson e dos múltiplos estudos desenvolvidos no campo das artes performativas, as concepções e perceções sobre o corpo do homem permanecem estruturalmente ambivalentes, colocando em causa o seu lugar ritual, político e a sua capacidade de desafiar a masculinidade hegemónica?

Ou, pelo contrário, será que a dança contemporânea, ao invés de abrir espaços verdadeiramente dissidentes, continua a reafirmar, ainda que de forma mais subtil, as normas que pretende questionar? (Quintela 2016)

A leitura proposta por Pedro Quintela (2016) permite complexificar essa questão, deslocando-a para as condições materiais da criação artística. Se, por um lado, a dança contemporânea abriu espaço a corpos dissidentes, por outro, continua marcada por regimes de precariedade e validação institucional que tendem a normalizar essa dissidência. Neste sentido, as concepções sobre o corpo do homem não desaparecem, mas reconfiguram-se. A ambivalência mantém-se também ao nível das condições de produção: a dissidência é frequentemente permitida, desde que inteligível e programável. Assim, mais do que uma superação das normas, observa-se uma tensão constante entre abertura e regulação. A dança contemporânea cria espaços de fricção, mas estes coexistem com dinâmicas que reabsorvem a diferença. A ambivalência torna-se, assim, uma condição estrutural do presente. É precisamente nesta tensão que o corpo metafísico se afirma como ferramenta crítica: ao operar num espaço liminar, entre o visível e o não totalmente codificável, este corpo expõe e resiste aos mecanismos de normalização.

Os estágios do processo mantêm a estrutura coreográfica, sendo o movimento uma consequência dessa transformação. O Rubedo, associado simbolicamente à fénix e ao uróboros, afirma-se como um estado de renovação contínua. A fluidez do movimento no final da obra reflete essa libertação de uma estrutura rígida, sem abdicar da sua densidade simbólica. Defendo que o regime de ensaios e de formação do bailarino se inscreve no espaço do ritual (Foster, 1997, Turner, 1982). Em *REBIS*, esse corpo ocupa simultaneamente o lugar da performance e o corpo do autor, tornando-se veículo e matéria da própria investigação. Este processo aproxima-se dos estágios da psicanálise junguiana e do ritual alquímico, onde a transformação da matéria implica a transformação do próprio sujeito (Jung, 1991, 2018).

REBIS mobiliza ainda a noção de drama social de Turner (1982), traduzindo-a em escolhas coreográficas concretas, como a exposição do corpo e a inscrição da autocritica no gesto performativo. O espaço liminar manifesta-se, assim, como território vivido pelo corpo queer e pelo corpo do bailarino, ambos inscritos em lugares de dissidência. Importa reconhecer a influência de Royona Mitra (2011), particularmente na compreensão do corpo como espaço híbrido de negociação cultural. Esta perspetiva reforça a ideia de que o trabalho artístico se estende para além do estúdio, sendo as apresentações públicas parte integrante da produção de conhecimento. É neste cruzamento entre prática, apresentação e reflexão que se inscreve o movimento crítico (Lepecki, 2006), permitindo compreender o corpo como agente de pensamento. Cada apresentação torna-se, assim, uma extensão do processo de investigação. Desta forma, e como afirmado na introdução, apesar de apresentar uma estrutura definida, *REBIS* permanece aberto. O seu desenvolvimento futuro poderá expandir-se para outros contextos, corpos e dispositivos.

REBIS afirma-se, assim, como representação do corpo metafísico: um corpo do bailarino, do homem queer, consciente da sua dimensão política e da sua capacidade de produzir formas de expressão não tóxicas. Num contexto onde se observa a revalorização do virtuosismo (Lepecki, 2008), o projeto propõe um movimento definido não pela quantidade, mas pela densidade de sentido. O corpo metafísico emerge, assim, como espaço de interseção entre sistemas culturais e identitários, operando simultaneamente na materialidade da ação e na transformação da percepção. *REBIS* não se apresenta como objeto fechado, mas como processo contínuo, um prolongamento das práticas, das vivências e das negociações do corpo, exposto ao público como espaço partilhado de construção de sentido.

Relativamente à segunda questão de investigação, torna-se evidente que o corpo do homem bailarino, embora historicamente inscrito em normas de masculinidade e regimes de poder, pode operar como um lugar de fricção dessas mesmas estruturas. Em *REBIS*, essa

fricção não se constrói pela recusa dessas inscrições, mas pela sua ativação e deslocamento em contexto performativo. Ao tornar visíveis as tensões que o constituem, o corpo afirma-se como agente crítico, capaz de produzir desvio a partir das próprias linguagens que o moldaram. Ainda assim, essa capacidade mantém-se em negociação com os dispositivos de validação da dança contemporânea, situando este corpo não como superação das normas, mas como um território instável onde estas são continuamente tensionadas e reconfiguradas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Astrocronos. (s.d.). Mercurio y sus características [Imagem]. <https://astrocronos.com/astrologia-en-general/5o-parte-mercurio-y-sus-caracteristicas/>

Burrows, J. (2010). The choreographer's handbook. Routledge. A choreographers handbook (Jonathan Burrows) (z-lib.org).pdf

Burt, R. (1995). The male dancer: Bodies, spectacle, sexualities. Routledge.

Butler, J. (1993). Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”. Routledge. Bodies That Matter On the Discursive Limits of Sex by Judith Butler (z-lib.org).pdf

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic masculinity: Rethinking the concept. Gender & Society, 19(6), 829–859. <https://doi.org/10.1177/0891243205278639>

Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2013). Masculinidade hegemónica: Repensando o conceito. Revista Estudos Feministas, 21(1), 241–282. Masculinidade Hegemónica Repensar o Conceito.pdf

Cooper, O. (2026, dezembro 1). Owen Cooper wins Best Supporting Male Actor – Television | 83 Annual Golden Globes [Entrevista televisiva]. YouTube. <https://youtu.be/XVD9vGNKTZQ?is=7VkOoOOegQK2MmsF>

Costa, P. F. D. (2002). Simbologia e alegoria na linguagem alquímica. [s.n.]. Costa Simbologia e alegoria na Linguagem Alquimica.pdf

Crespo, F. J. P. P. (2016). As ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar (Tese de doutoramento, Universidade de Lisboa). tese_Fernando_Crespo.pdf

Da Costa, G. A. (2013). O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner. Revista aSPAs, 3(1), 49–60. O_conceito_de_ritual_em_Richard_Schechne.pdf

Damásio, A. (2010). O livro da consciência: A construção do cérebro consciente. Temas e Debates.

Damásio, A. (2020). Sentir e saber: A caminho da consciência. Temas e Debates.

Daolio, J., Rigoni, A. C. C., & Roble, O. J. (2012). Corporeidade: O legado de Marcel Mauss e Merleau-Ponty. Proposições, 23(3), 177–191. <https://www.scielo.br>

De Souza, M. L., & Gomes, W. B. (2005). Aspectos históricos e contemporâneos na investigação do self. *Memorandum*, 9, 78–90. [vasconcelosroberta,+Gerente+da+revista,+7.+Aspectos+históricos+e+contemporâneos+na+investigação+do+self.pdf](#)

Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2005). *The Sage handbook of qualitative research* (3.^a ed.). Sage. [The SAGE Handbook of Qualitative Research \(z-lib.org\).pdf](#)

Fazenda, M. J. (1996). *Corpo presente: Treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Celta.

Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: Ideias, experiências, ações* (2.^a ed.). Colibri.

Foster, S. L. (1995). *Choreographing history*. Indiana University Press.

Foster, S. L. (1997). *Dancing bodies*. In J. C. Desmond (Ed.), *Meaning in motion* (pp. 235–258). Duke University Press. [Foster. 19971992. Dancing bodies.pdf](#)

Foucault, M. (1977). *Discipline and punish: The birth of the prison*. Vintage Books. [Discipline and Punish \(z-lib.org\).pdf](#)

Haibara, A., & Santos, V. O. (2016). *As técnicas do corpo*. <https://ea.fflch.usp.br/obra/tecnicas-do-corpo>

Jung, C. G. (1991). *Psicologia e alquimia* (Vol. 12). Vozes. [Psicologia e alquimia \(Z-Library\).pdf](#)

Jung, C. G. (2018). *Estudos alquímicos* (Vol. 13). Vozes. [Estudos Alquímicos \(Z-Library\).pdf](#)

Kimmel, M. S., Hearn, J., & Connell, R. W. (Eds.). (2004). *Handbook of studies on men and masculinities*. Sage.

Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Blackwell. [The production of space \(Z-Library\).pdf](#)

Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance*. Routledge. [Exhausting dance \(z-lib\).pdf](#)

Lorber, J. (1994). *Paradoxes of gender*. Yale University Press.

Lorber, J. (2000). Using gender to undo gender. *Feminist Theory*, 1(1), 79–95.

Quintela, P. (2016). *A obscuridade do trabalho na “agenda” criativa em Portugal*. Comunicação apresentada no IX Congresso Português de Sociologia. [A-obscuridade-do-trabalho-na-agenda-criativa-em-Portugal.pdf](#)

Santos Lopes, A. A. dos. (s.d.). *A imagem do feminino no balé clássico e na dança moderna*. Pdf [A IMAGEM DO FEMININO NO BALÉ Aline Santos.pdf](#)

REBIS

Smith, H., & Dean, R. T. (2009). Practice-led research, research-led practice in the creative arts. Edinburgh University Press.

Turner, V. (1982). From ritual to theatre. PAJ Publications.

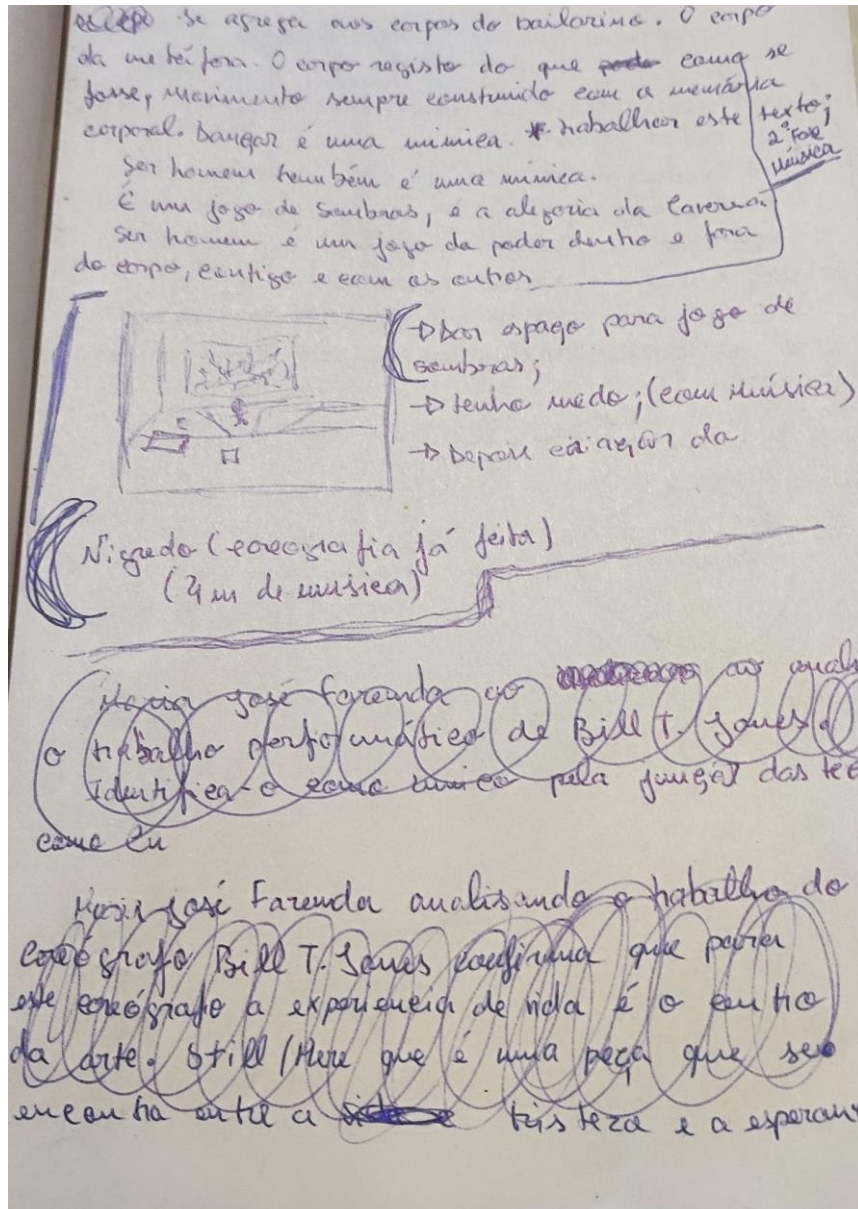
Vale de Almeida, M. (1996a). Género, masculinidade e poder. Anuário Antropológico, 21(1), 161–189. [genero-masculinidade-e-poder.pdf](#)

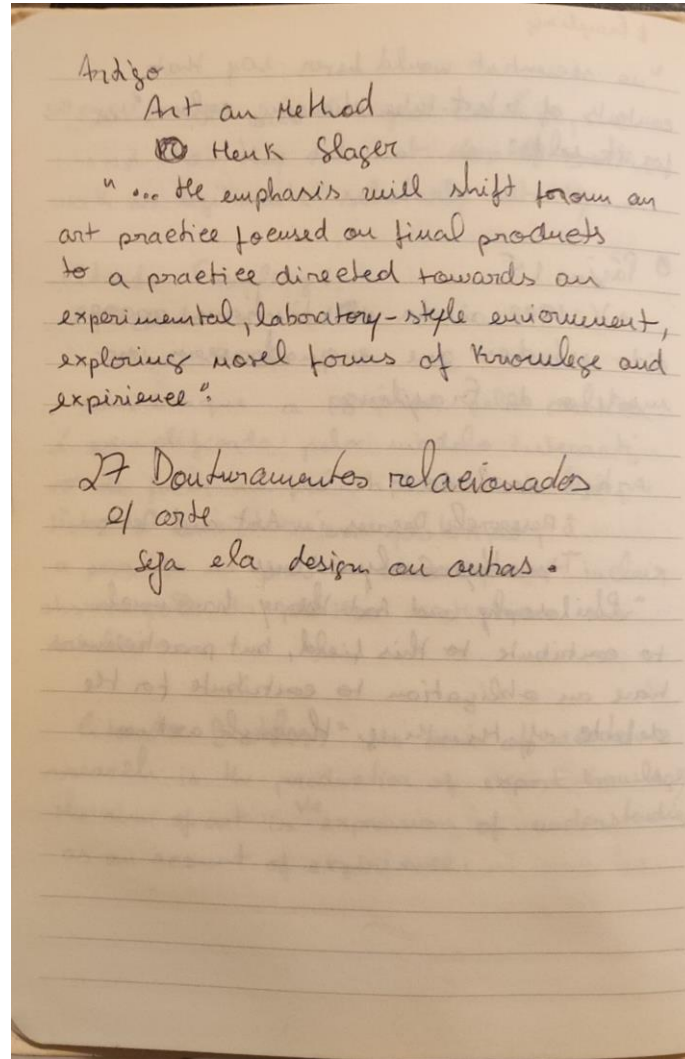
Vale de Almeida, M. (Org.). (1996b). Corpo presente: Treze reflexões antropológicas sobre o corpo. Celta. <https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.400>

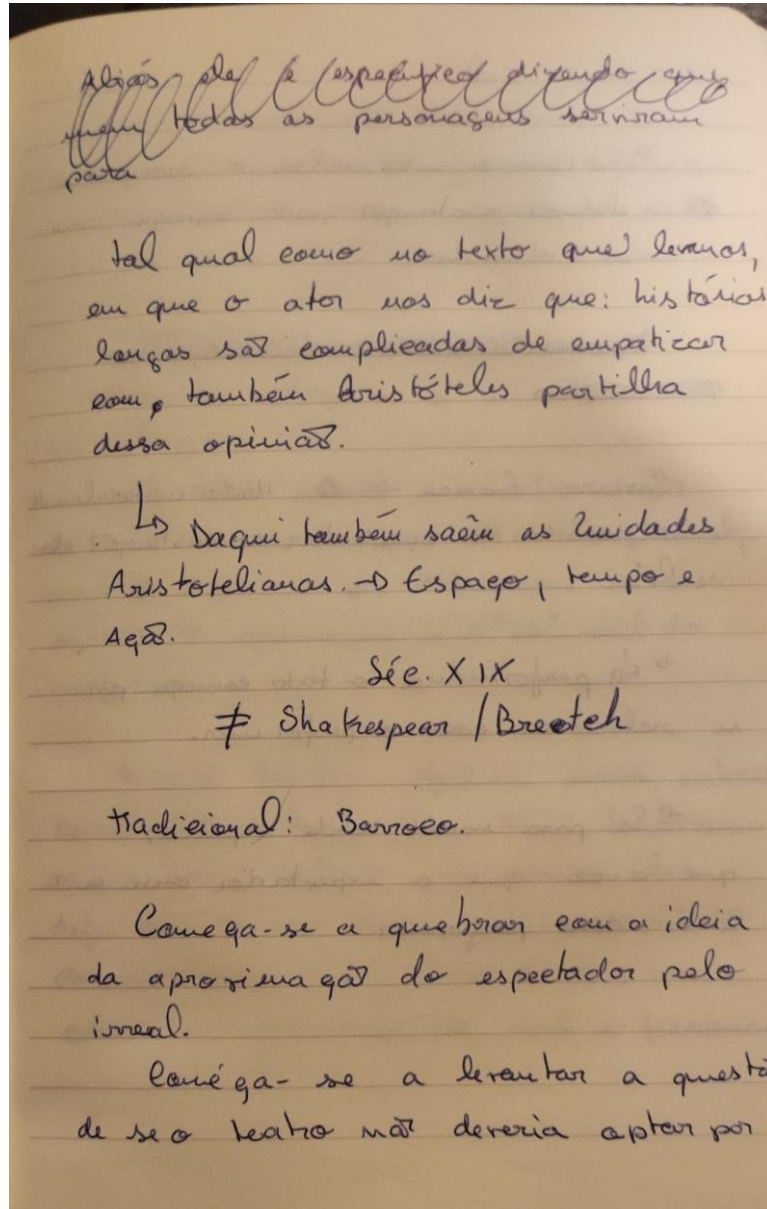
Valentine, B. (1613). Rebis [Ilustração]. <http://mariadesvelada.blogspot.com/2017/12/rebis.html>

APÊNDICES

Apêndice A: Registo do processo criativo de REBIS / Diário Gráfico







Ele mesmo: "... Constructive tensions wrought by an increasingly complex collapsing of distinctions in the worlds of performance, research and practice."

Poética de Aristóteles → Drama Grego

→ Aristóteles defende que a relação de proximidade com os performers era criada quando na sua história "grandes homens" ou seja aqueles a quem o público reconhecia semelhanças ou características de épicos morais, ou de grande valor, eram, sem culpa, envolvidos ou levados a situações de horror. ~~e essa proximidade~~ O que leva o público a ter pena do "grande homem" da história e dessa maneira levá-lo a sentir algo.

"There is nothing in either Brechtland or in my own work ~~to~~ to recommend this treatment of stuffed toys, but if the person had not read the theory he might not have thought of doing this."

p. 45

Live Blood Sweat and Theory

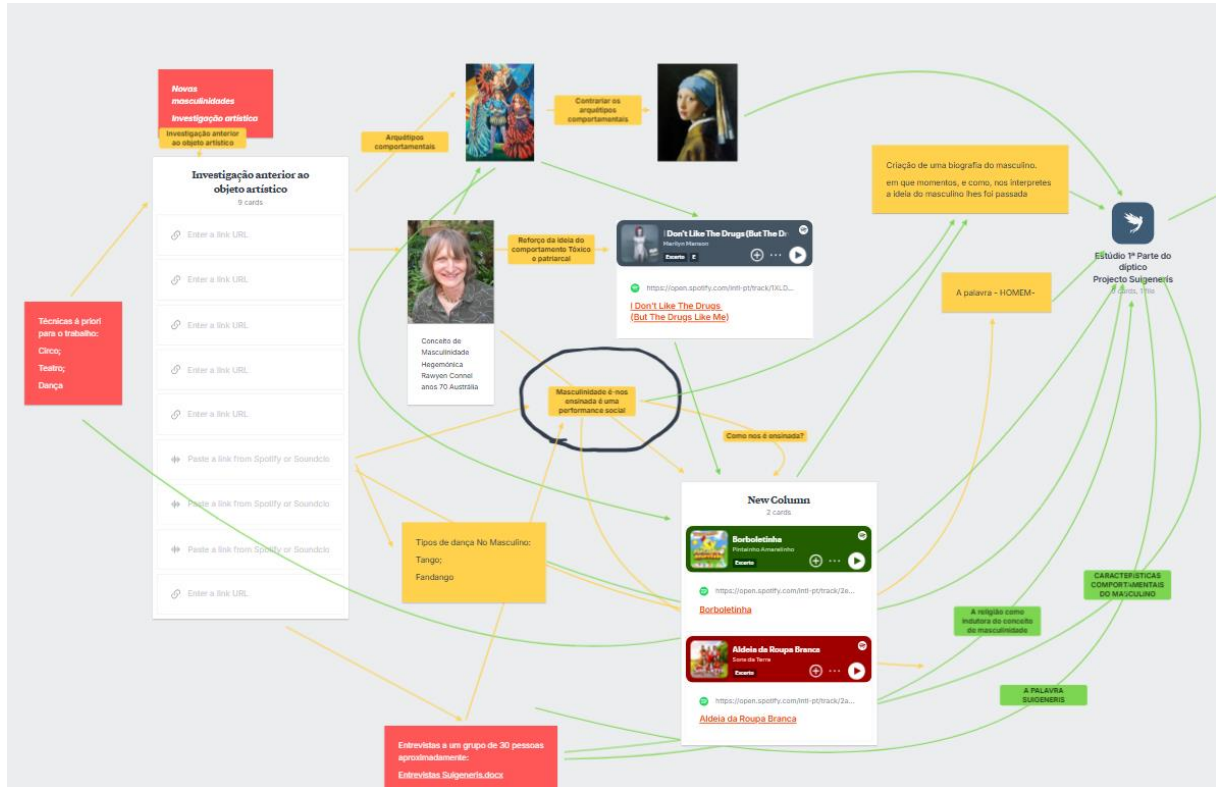
-Elvis Costello

Sita: Clement Greenberg: "When it comes to art, we should all watch for thinking."

William Rubin: "... a small number of practitioners are conscious enough of process to recognise the ways in which their work might transcend its own moment in time."

Andrew Quirk: "the conventional refusal of the experimental artist to explain their work, Quirk links to a pragmatism or the 'experience of negotiation, rather than explication."

Apêndice B: Organograma do processo criativo em Projecto Suigeneris



Apêndice C: Registo de processo de laboratório em Mestrado que levou à ideia de ritual/ arquétipos baseados em Jung



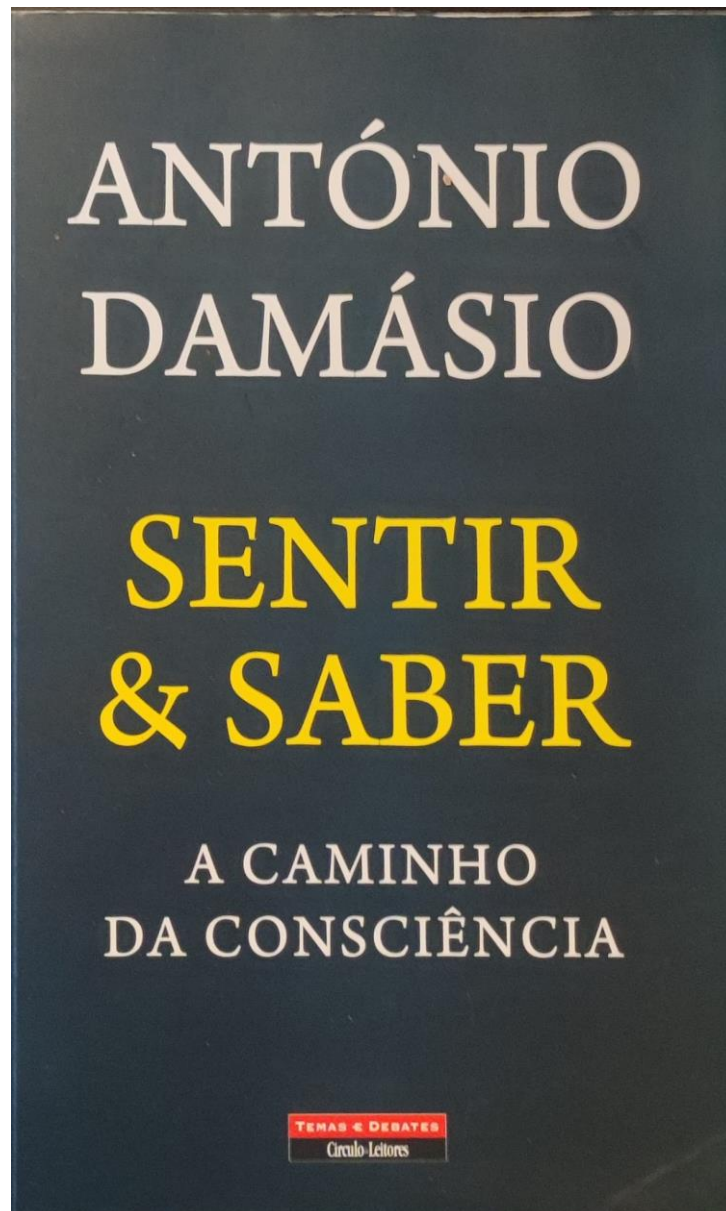
Apêndice D: Registo videográfico de um ensaio

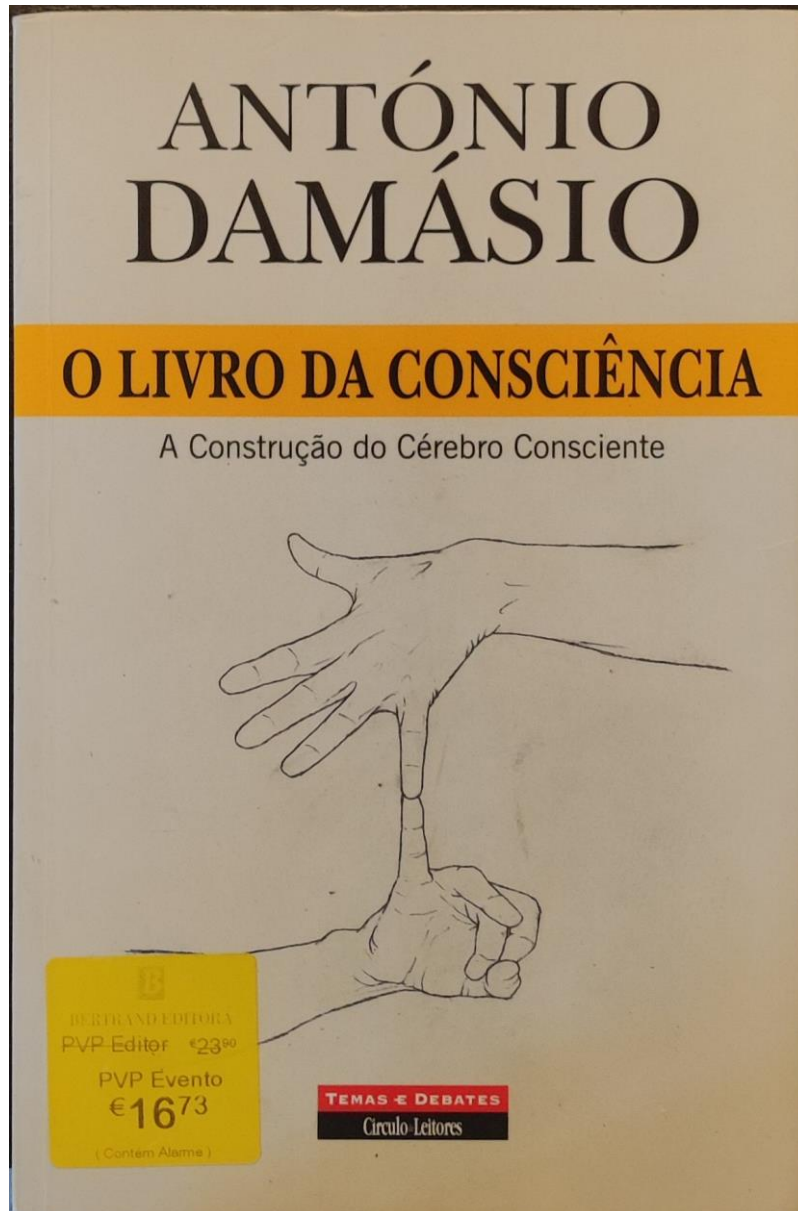
Link: https://youtu.be/0q_u5sw_oEg

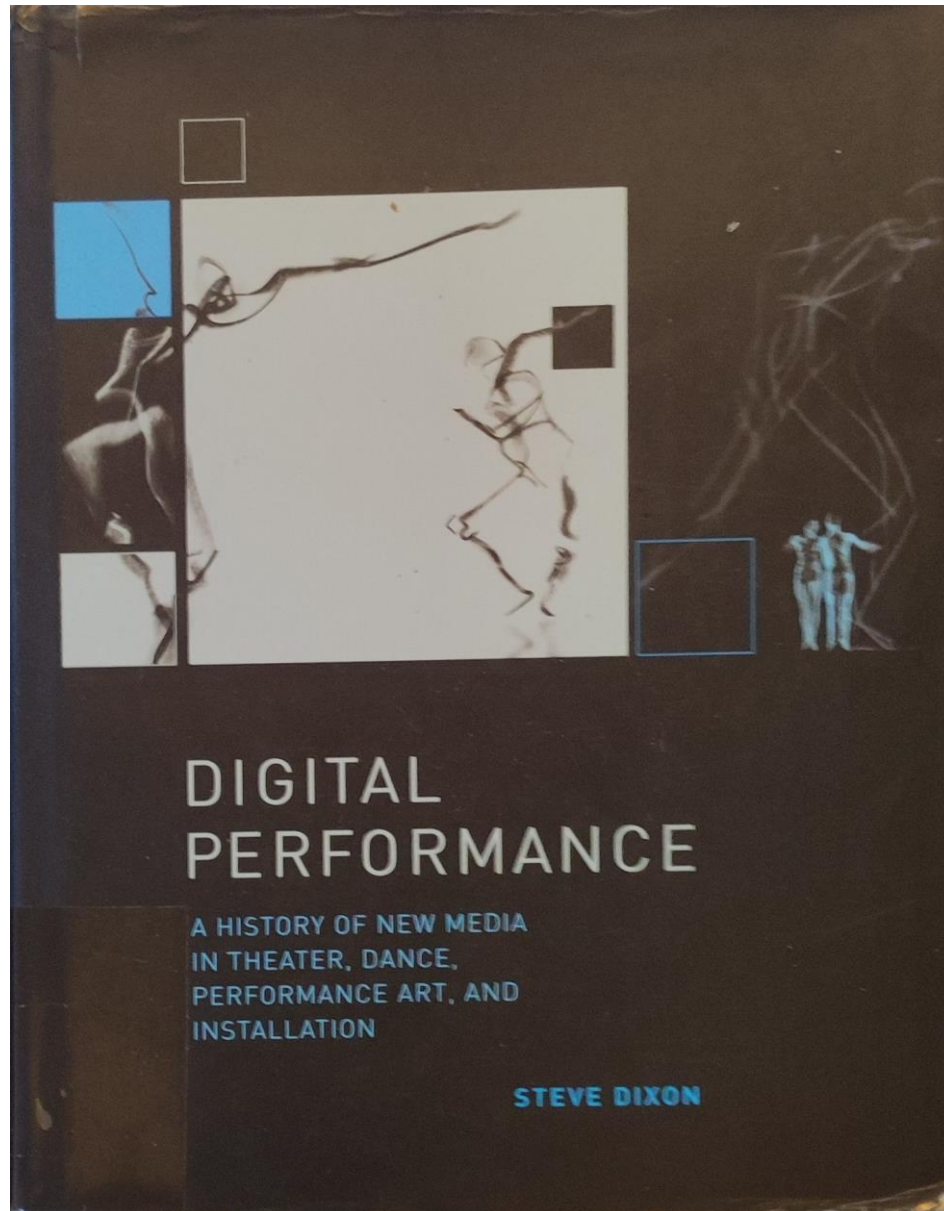


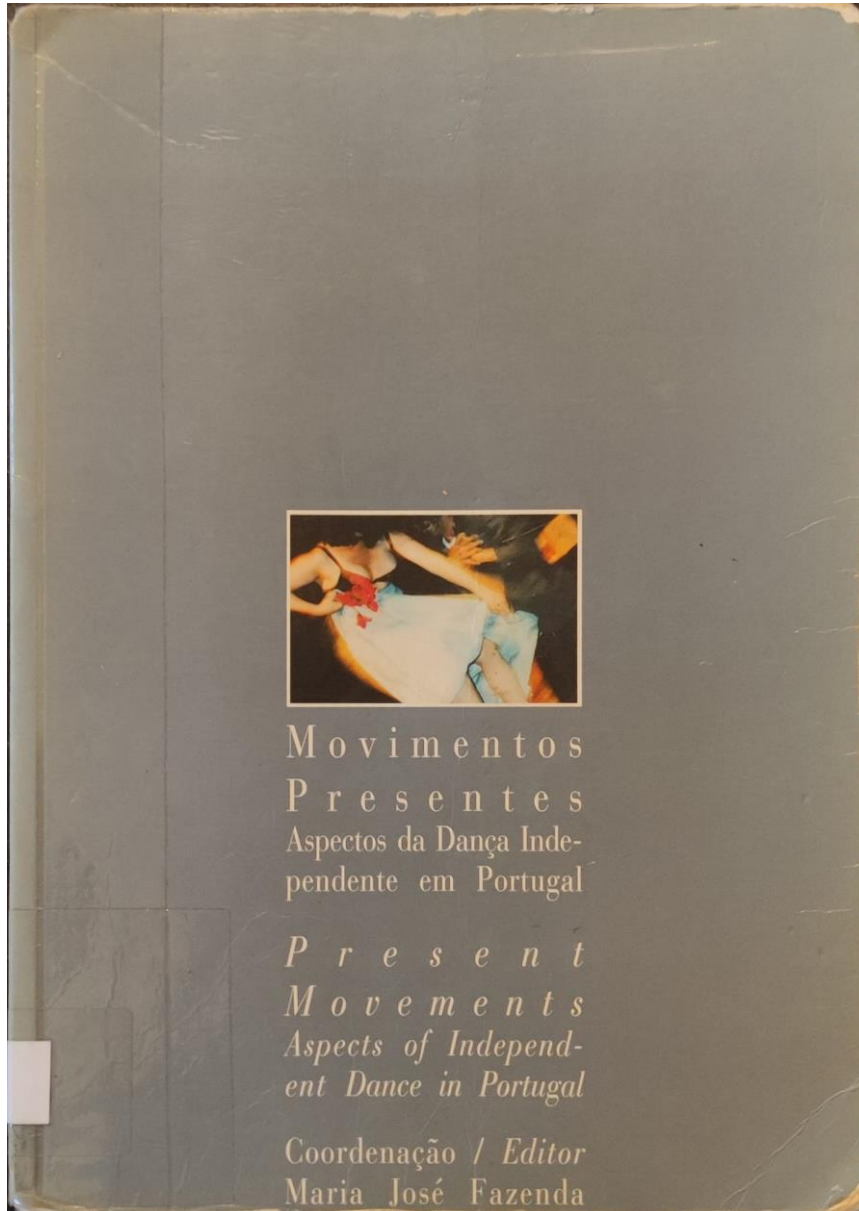
ANEXOS

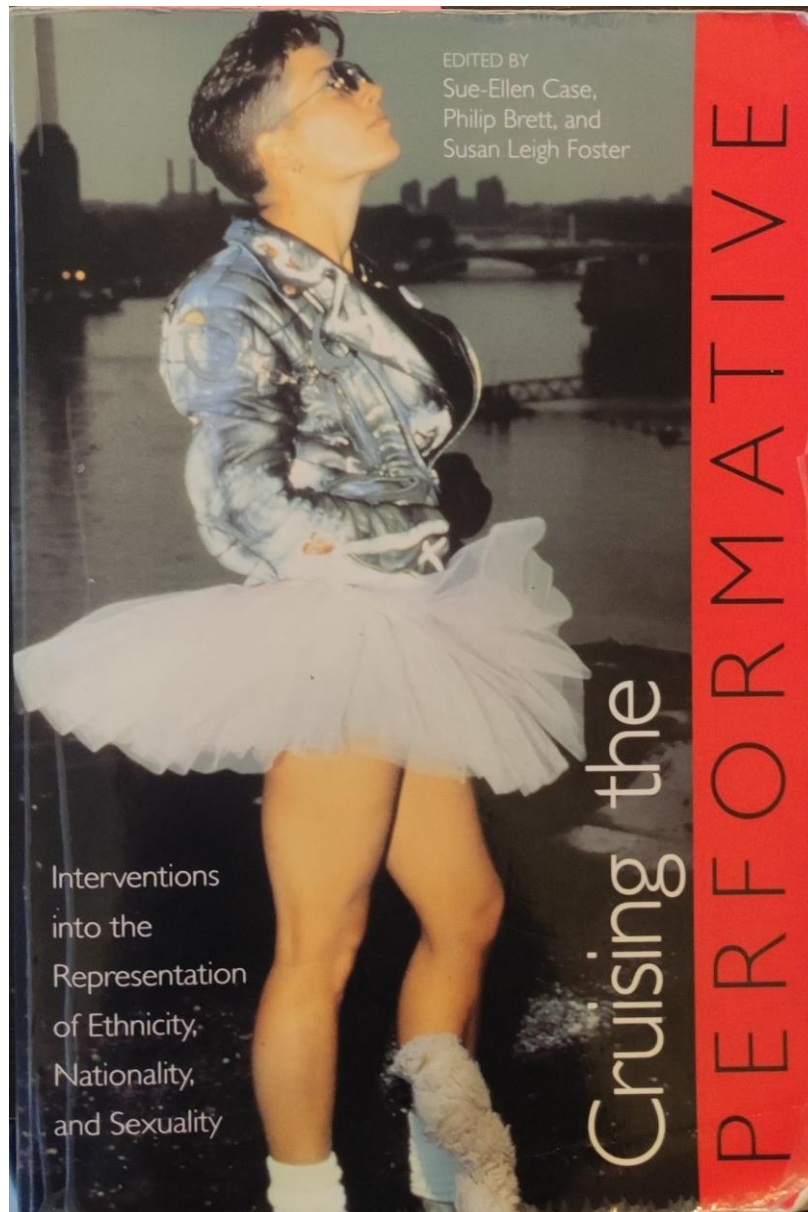
Anexo A: Capas de Livros

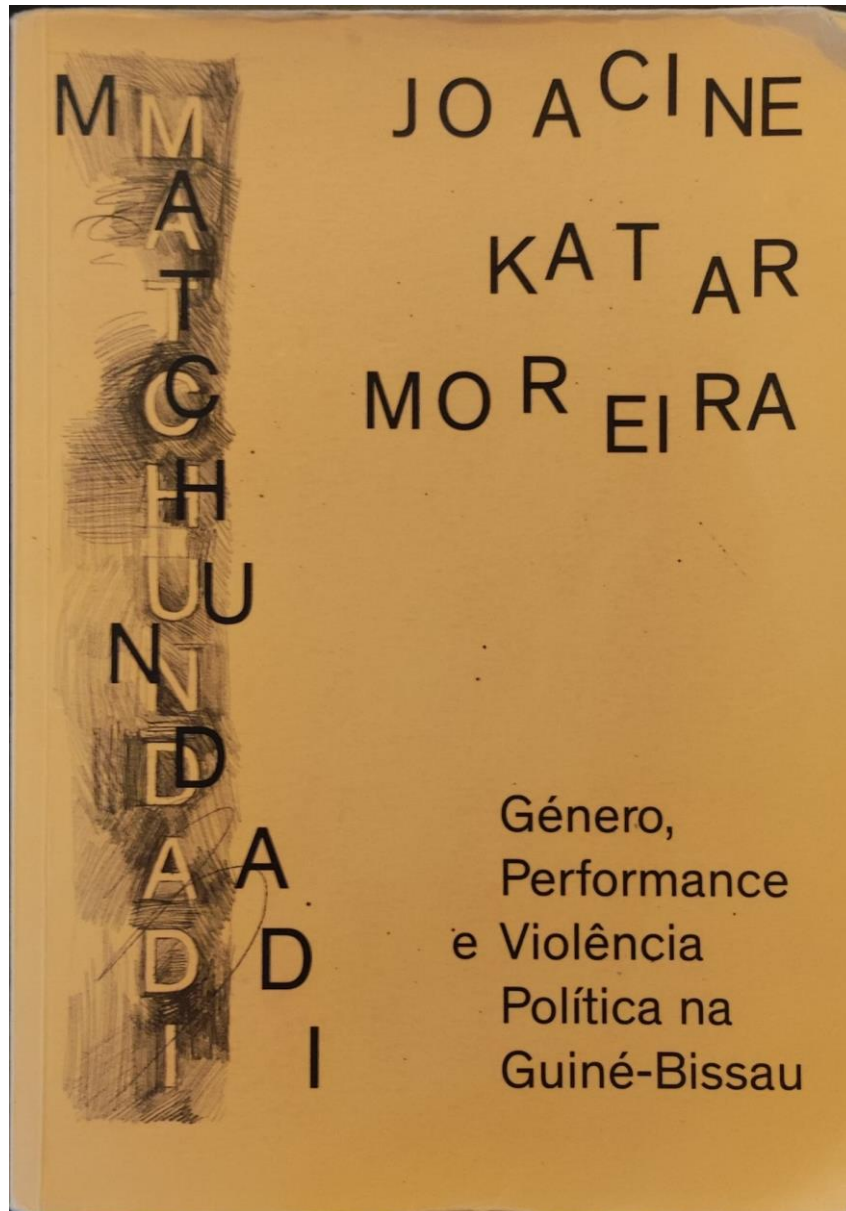


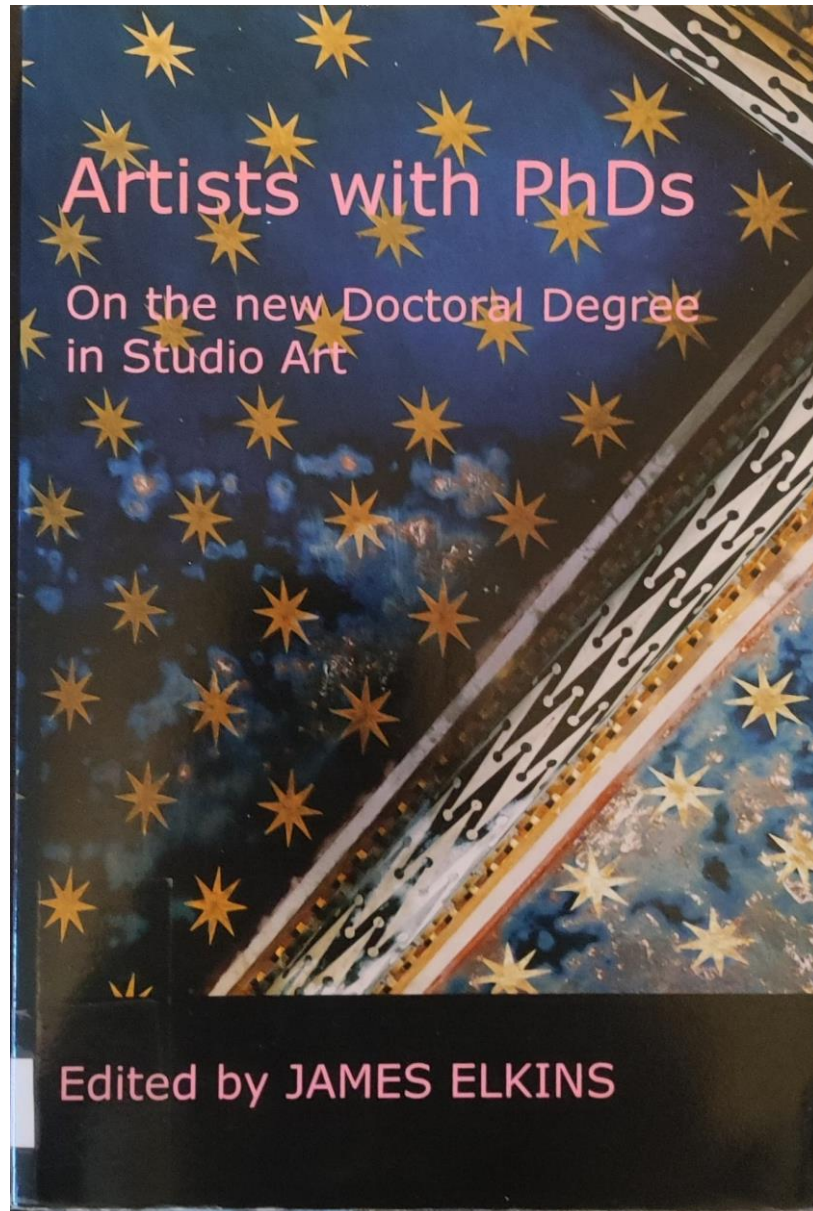




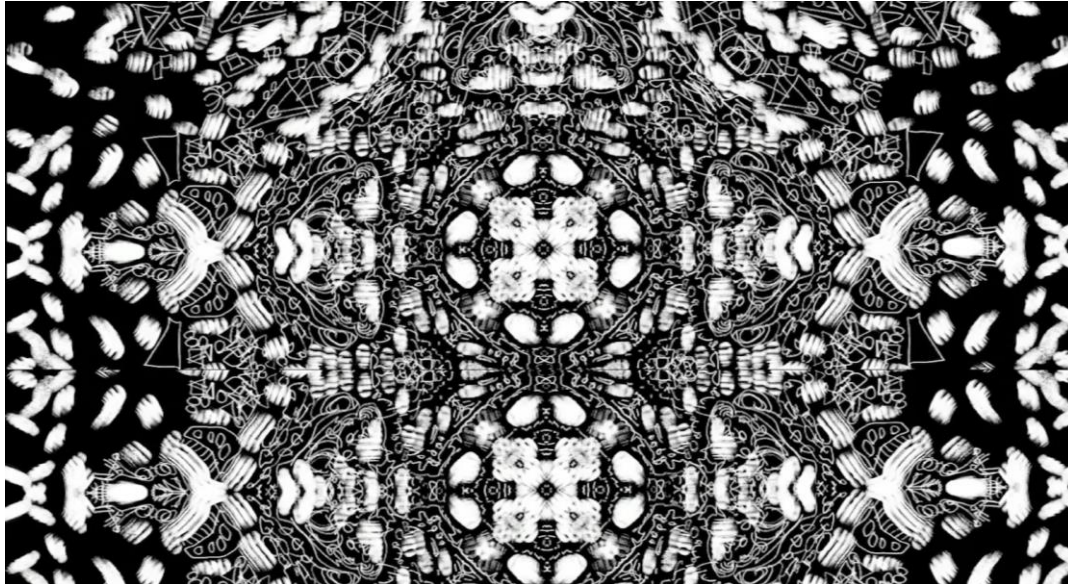








Anexo B: Imagem da videografia que induz às mandalas de Jung, criada a partir de estímulos do autor com Joana Casaca



Anexo C: Exemplo das mandalas de Jung, página 105 Du Livre Rouge



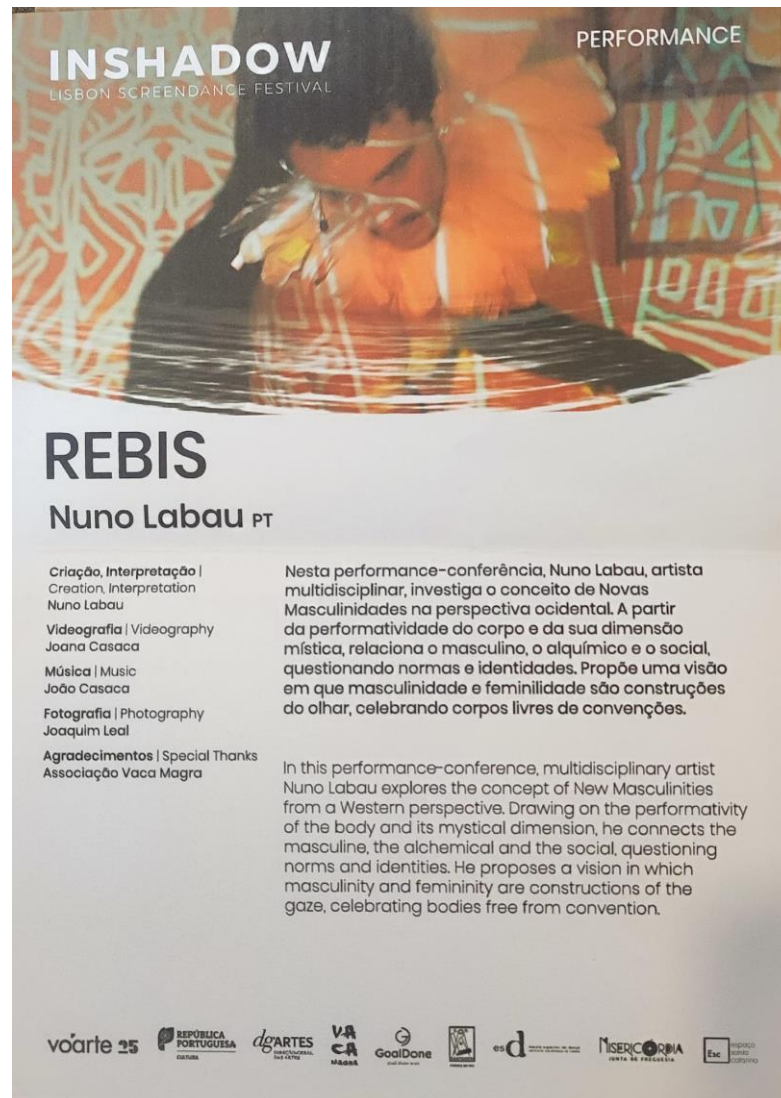
Anexo D: Registo videográfico de REBIS estudo 2

Link: https://youtube.com/shorts/PgQH105ZAUU?si=CRJqLGN-Eki_5xKL



REBIS

Anexo E: Cartaz de estreia no festival InShadow



Link do trabalho nas redes sociais do Festival:

<https://www.instagram.com/p/DRVKzZWjrV/?igsh=dm54aDIweml6ZG9q>

Anexo F: Cartaz de reposição com coletivo Qravo

FICÇÕES ATIVISTAS

AGENDA de INTERVENÇÕES

04/04

18h DJ RITKA
DJ set com foco em produtores queer/trans/NB/mulheridades

KSENIA & EDU
(Sexatronika collective) Performance de dança multi-style, que combina práticas circenses e acrobáticas

07/04

19h PYROMANYA
Apresentação do "manual da ocupação" e a ressaca das Aulas da Autodefesa Cultural + venda solidária do manual

10/04

18h30 N▲ N▼
Roda de conversa sobre o Mercado da Arte + DJ set Músicas de Resistência

11/04

16h MAMAGANUUSH
Workshop: "PINKWASHING COLONIAL PROPAGANDA"
- em Inglês

18h AMJADINO x LEEN₉
Vítimas mortais, cessar-fogo, lá vamos nós outra vez, a dor agridoce do lar?!@\$*^%! Amjadino e Leen₉ vão performar os absurdos da vida

18h30 NUNO LABAU
(Prod. Associação Vaca Magra) - performance focada no estudo do homem e das masculinidades contemporâneas

19h KSENIA & EDU
(Sexatronika collective) Performance de dança multi-style, que combina práticas circenses e acrobáticas

17/04

18h RAYGE.UNCOVERED
Human Canvas Performance Art

20h30 MARY POPPERS
"Promessa", performance sobre chemsex

18/04

ALL DAY QRAVO
Workshop ação direta performativa (stay tuneddd)

Espaço S^{ta} Catarina, Largo Dr. António de Sousa Macedo, Lisboa

Curadoria:
Guatravo Guatrava e QRAVO

MISERICÓRDIA
JUNTA DE FREGUESIA

Esc
espaço
santa
catarina

QRAVO

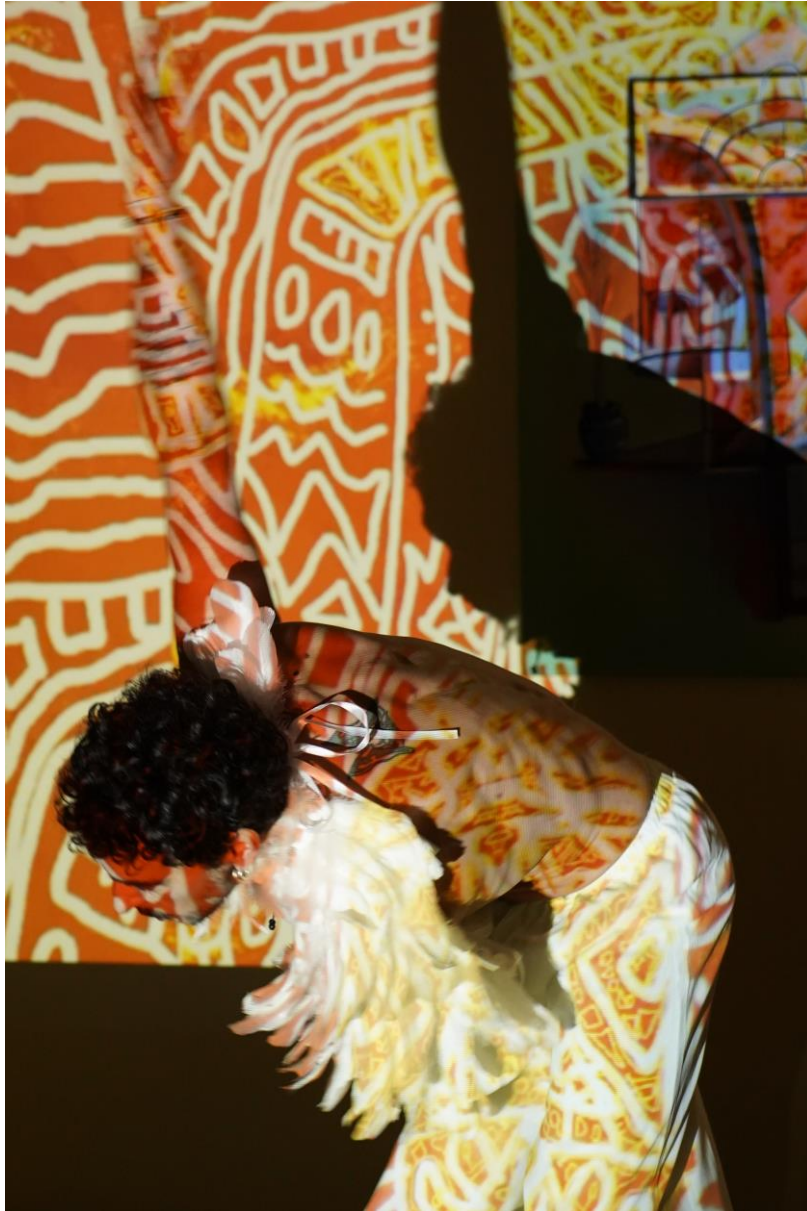
Link do trabalho nas redes sociais do Festival:

<https://www.instagram.com/reel/DXCD1EZotL9Ljf9j30n-jFgLTGCC3fJqxYaf8Y0/?igsh=dWdsOHBkd2thdjNq>

Anexo G: Fotografias de ensaio anterior à estreia fotógrafo Joaquim Leal









REBIS

