



**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**ISTO NÃO É UM SOLO**

**Processo coreográfico de um (quase) solo**

Vanessa Vieira da Cunha

Orientadora

Professora Doutora Madalena Xavier

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

2024

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo



Instituto Politécnico de Lisboa

Escola Superior de Dança

**ISTO NÃO É UM SOLO**

**Processo coreográfico de um (quase) solo**

Vanessa Vieira da Cunha

Orientadora

Professora Doutora Madalena Xavier

**Relatório Final de Projeto apresentado à Escola Superior de Dança**

**com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica**

**e Práticas Profissionais na Especialidade em Coreografia**

2024



## **Agradecimentos**

À Professora Doutora Madalena Xavier, que se mostrou constantemente disponível a acompanhar o meu processo, tanto no sentido prático, quanto teórico e que sempre contribuiu com uma perspetiva inovadora e benéfica para o desenvolvimento dos materiais.

Ao festival Lugar Futuro e ao auditório do Instituto Português do Desporto e Juventude de Viseu, que acolheram o projeto e permitiram a sua apresentação pública. Agradeço também o suporte da equipa técnica na preparação do espetáculo em palco.

À companhia Instável, à Jazzy Dance Studios, ao Campus Paulo Cunha e Silva e à Sekoia Artes Performativas que disponibilizaram espaço de ensaio durante todo o processo criativo.

Ao Godzi que se disponibilizou a criar a partitura sonora do espetáculo.

A cada uma das pessoas que de uma forma ou outra cruzaram este processo e contribuíram para o seu crescimento e evolução.

## Resumo

Para o projeto desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, propus-me criar um solo coreográfico para mim mesma, colocando-me simultaneamente no lugar de criadora e intérprete e usufruindo daquelas que são as eventuais dificuldades ou regalias do trabalho a solo.

Existem inúmeras formas de dar início a uma criação, pessoalmente, sinto a necessidade de delinear em antemão o universo sobre o qual pretendo debruçar-me, de forma a poder iniciar alguma pesquisa temática e conceptual que depois me acompanha para estúdio, mesmo que a ideia inicial lentamente comece a desvanecer ou dar lugar a novos conceitos. Neste caso, o mote para a criação que, inicialmente intitulado de “NEM UM” e apenas mais tarde no processo dá lugar a “Isto não é um solo”, tem como mote a obra de Luigi Pirandello “Um, Nenhum e Cem Mil”.

Os formatos que encontramos atualmente nos processos de conceção coreográfica, representam uma panóplia de possibilidades, tornando-se cada vez mais diluídas as fronteiras que separam as diferentes áreas artísticas. São múltiplos os exemplos de criadores que integram obras literárias nas suas composições, servindo-lhes de diferentes modos e com propósitos variados. Para este projeto, pretendia que o texto se ausentasse do objeto coreográfico, servindo-lhe apenas como motor de produção de pensamentos, propostas, indagações, imagens ou contextos. Não obstante, em nenhum momento recusei a presença da palavra - escrita e dita – mantendo aberta a possibilidade da sua inclusão no objeto artístico final.

A materialização da proposta criativa passa por diferentes moldes, encontrando-se com técnicas de improvisação, manipulação e construção de materiais coreográficos, reflexões sobre o espaço cénico e os seus componentes – luz, figurino e cenário – e a mediação de conceitos e imagens que o próprio corpo desenvolve.

“Isto não é um solo” ganha forma pela primeira vez, mediante um público e no palco do Auditório do Instituto Português do Desporto e Juventude de Viseu, no âmbito do Festival Lugar Futuro, organizado pela escola e companhia Lugar Presente, proveniente da mesma cidade, no dia 24 de março de 2024.

*Palavras-chave:* coreografia, solo, texto, identidade

## **Abstract**

For the project developed within the scope of the Master's Degree in Choreographic Creation and Professional Practices, I set out to create a choreographic solo for myself, putting myself simultaneously in the place of creator and performer and taking advantage of the potential difficulties or benefits of solo work.

There are countless ways to start a creation, personally, I feel the need to outline in advance the universe I intend to focus on, so that I can begin some thematic and conceptual research that will then accompany me to the studio, even if the initial idea slowly begins to fade or give way to new ideas or concepts. In this case, the motto for the creation, which I initially titled "NEM UM" and only later in the process gives way to "This is not a solo", is Luigi Pirandello's work "One, None and a Hundred Thousand".

The formats that we currently find in choreographic conception, represent a panoply of possibilities, with the boundaries that separate the different artistic areas becoming increasingly blurred. There are multiple examples of creators who integrate literary works into their compositions, serving them in different ways and with different purposes. For this project, I intended the text to be absent from the choreographic object, serving only as a motor for producing thoughts, proposals, questions, images or contexts. However, at any point did I refuse the presence of the word – written and spoken – keeping the possibility of its inclusion in the final artistic object open.

The materialization of the creative proposal will take different forms, involving improvisation techniques, manipulation and construction of choreographic materials, reflections on the scenic space and its components – light, costumes and scenery – and the mediation of concepts and images that the body itself develops.

"This is not a solo" takes shape for the first time, in front of an audience and on the stage of the Auditorium of the Instituto Português do Desporto e Juventude de Viseu, within the scope of the Lugar Futuro Festival, organized by the school and company Lugar Presente, from the same city, on March 24, 2024.

*Keywords:* choreography, solo, text, identity

## Conteúdo

Agradecimentos .....	3
Resumo .....	4
Introdução .....	8
Capítulo I – Enquadramento geral .....	10
1.1 Motivações e objetivos .....	10
1.2 Inserção no contexto profissional.....	11
1.3 Ficha Artística.....	12
Capítulo II – Enquadramento teórico .....	14
2.1 Ser criador-intérprete ou intérprete-criador .....	14
2.2 A presença do solo .....	15
2.2.1 A dança contemporânea .....	16
2.2.2 Enquadramento histórico.....	18
2.3. Inspirações atuais.....	21
2.4 O que motiva o artista a criar um solo? .....	22
2.5 Processos de criação a solo –recorrentes ou volúveis? .....	24
2.6 Adversidades durante o processo criativo de um solo .....	26
Capítulo III – Análise “Isto não é um solo” .....	30
3.1 Estímulos e pontos de partida .....	30
3.1.1 Sobre “Um, Nenhum e Cem Mil” .....	30
3.1.2 A identidade.....	32
3.1.3 Materiais utilizados .....	37
3.2 O solo que <i>não</i> é um solo .....	44
3.3 Métodos e processos de criação .....	45
3.4 Improvisação e composição .....	49
3.5 Uma peça em três partes .....	52
3.6 O som.....	59
3.7 O figurino.....	63

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

3.8 Luz cénica.....	65
Conclusão .....	67
Referencias bibliográficas.....	69
Anexos.....	72

## **Introdução**

O relatório aqui apresentado no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, precede um trabalho prático já realizado que culminou na apresentação de um solo coreográfico, interpretado e criado por mim. Este trabalho teórico, será uma apresentação, ou partilha, das várias etapas de criação e conceção coreográfica e pretende trazer de volta os estímulos primordiais desta criação. Será elaborada uma análise do processo criativo, assim como dificuldades e escolhas efetuadas durante o mesmo, de forma a tornar clara para o leitor, a trajetória percorrida até ao objeto artístico final.

A identidade, o principal elemento de estudo deste projeto, é desmantelada em pequenos universos na procura por estímulos que impulsionem a criação artística. O principal motor é a obra de Luigi Pirandello, “Um, nenhum e Cem Mil” e a forma como esta dialoga com outros materiais literários, videográficos, fotográficos, visuais ou musicais. Com o objetivo de delinear um percurso claro e real das experiências realizadas durante o processo criativo, pretendo partilhar as propostas, exercícios e enunciados aos quais recorri na materialização desta obra.

Simultaneamente, serão abordadas referências de autor que apresentem relevância para o conteúdo que aqui desenvolvo e dentro das temáticas partilhadas, na tentativa de os colocar em conversação com pensamentos despoletados pelo trabalho prático realizado. Pretendo encontrar um lugar-comum que possa envolver a matriz teórica e prática, na tentativa de ampliar o campo de pensamento e reflexão em torno das questões relacionadas com a composição e criação coreográfica.

A particularidade deste projeto assenta no facto de ser criado e interpretado pela mesma pessoa, o que transporta em si determinadas particularidades acerca das dificuldades, ou vantagens, do trabalho que segue. Anteriormente ao início desta criação, realizei um levantamento de artistas que desenvolvem maioritariamente o seu trabalho a solo com o objetivo de reunir informações sobre os processos que estes geralmente levam a cabo e a forma como lidam com possíveis adversidades deste formato de trabalho. Os seus testemunhos ecoaram de forma bastante ativa durante todo o meu processo e foram uma mais-valia do ponto de vista da investigação.

A metodologia de investigação adotada durante este projeto de mestrado, que contempla a materialização de uma coreografia, objeto de relatório final, foi delineada pela intersecção de uma reflexão sobre as práticas coreográficas, assim como os próprios métodos e processos de criação. A abordagem que aqui apresento pretende colocar em consideração as trajetórias percorridas durante a composição coreográfica, em relação com um levantamento conceptual e até histórico da criação a solo na dança contemporânea. Através da imersão em literatura

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo especializada que se relacionasse com as temáticas aqui propostas, procurei contextualizar e problematizar os processos criativos, incorporando referências teóricas que enriquecem a compreensão da dança enquanto expressão artística e cultural. O cruzamento da prática coreográfica com a análise bibliográfica que proponho realizar, cria espaço para um novo entendimento sobre as dimensões teóricas e estéticas do meu trabalho, e pretende evocar um diálogo e pensamento crítico e reflexivo sobre a dança, nomeadamente, as práticas coreográficas.

Este relatório apresenta-se em três capítulos, que por sua vez se desenvolvem de forma mais detalhada e aprofundada em subcapítulos. No primeiro capítulo pretendo realizar um enquadramento geral do documento, onde partilho os objetivos delineados para este projeto, assim como a sua inserção no contexto profissional. Em segunda instância, irei realizar um enquadramento teórico onde serão abordadas questões que se prendem com a nomenclatura intérprete e criador, a presença do solo no contexto da dança contemporânea, breve levantamento sobre a especificidade deste estilo ou técnica de movimento e partilha de testemunhos de artistas que trabalhem maioritariamente a solo. No terceiro capítulo, será feita uma análise do solo coreográfico desenvolvido por mim, “Isto não é um solo”, onde partilho os estímulos e ponto de partida da criação, a origem da escolha do título do espetáculo, métodos e processos criativos, a presença da improvisação durante o processo, a estrutura da própria peça e as decisões tomadas relativamente ao figurino, som e luz. Finalmente será realizada uma conclusão, onde partilho de forma resumida os resultados atingidos e a forma como estes me ajudaram a cumprir os objetivos estabelecidos no primeiro capítulo.

## Capítulo I – Enquadramento geral

### 1.1 Motivações e objetivos

O meu percurso como intérprete, académico desde 2013 e profissional desde 2020, cruzou diversos pensamentos e métodos de criar e (re)produzir material coreográfico, colocando-me constantemente em ambientes criativos distintos entre si e onde encontrei regularmente a necessidade de me moldar e adequar aos processos e grupos artísticos.

Todos os coreógrafos com quem tive a oportunidade de estar em contacto, distinguem-se pela metodologia que têm vindo a desenvolver e que por este motivo torna o seu trabalho único e singular, independentemente da sua relevância ou contexto. Conscientemente ou não, cada criador encontra um sistema, ou vários, que o auxiliam durante o processo criativo, recorrendo a mecanismos específicos de comunicação, coreográficos ou de improvisação. Apesar dos diversificados formatos de criação que cada coreógrafo apresenta, até que ponto é que estes mesmos métodos são adaptados aos intérpretes presentes em cada criação? Parece-me relevante compreender e enquadrar a imensidão de peculiaridades que encontrámos em elencos ou grupos de artistas que se reúnem com o propósito de criar, no entanto, são recorrentes os processos criativos que recorrem aos mesmos métodos mesmo trabalhando com diferentes indivíduos.

Atualmente, a definição de um bailarino de dança contemporânea é extremamente turva, as possibilidades são imensas e não existe apenas um caminho que nos leva em linha reta até a uma resposta sólida. As formações académicas que encontramos no mercado, na grande maioria, acabam por falhar em acompanhar o desenvolvimento vigente, estando desatualizadas e impossibilitadas de escoltar a diversidade artística que abrange o cenário da dança contemporânea atualmente. Os intérpretes têm a escolha de se tornarem “camaleões” nas suas formas artísticas e adaptarem-se ao que é proposto em cada contexto ou firmarem a sua individualidade em todas as propostas. Na minha experiência, esta é a dúvida que surge constantemente; como me relacionar com os diversos ambientes e orientações, mantendo-me fiel às particularidades e singularidades que me distinguem, mas construindo a capacidade de absorver informação e de me colocar fora da minha zona de conforto, na expectativa de encontrar algo de novo e estimulante, não só para mim, como para quem observa.

A ideia descrita acima pode ser colocada lado a lado com o princípio da autonomia. A contemporaneidade trouxe aos intérpretes a obrigação acrescida de serem mais do que apenas executantes dos movimentos que observam, assimilam e reproduzem, para serem também artistas autónomos que desenvolvem o seu próprio material coreográfico inserido no universo artístico que o coreógrafo pretende e desenvolverem a capacidade de se auto

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo dirigirem. Em segundo plano, a dificuldade em iniciar um projeto com um coreógrafo com quem nunca trabalhei, assenta em entender a sua linguagem e entrar na sua esfera artística de forma a ir de encontro ao que está a ser procurado. Esta simbiose por vezes acontece de forma natural e orgânica, mas nem sempre é assim. A bagagem com que cada indivíduo chega a cada projeto é distinta, repleta de estímulos, inspirações e experiências passadas que irão sempre afetar e influenciar a forma como nos colocamos no espaço de criação.

Numa análise distinta, o trabalho regular com o mesmo criador, carrega uma armadilha específica. Conhecendo previamente os métodos, interesses e visões da pessoa que nos dirige, a postura do intérprete poderá, tendencialmente, tornar-se mais passiva e menos recetiva à novidade, suprimindo a vontade de abandonar padrões e modelos já conhecidos, consequência da compreensão de que aqueles mesmos padrões e modelos outrora resultaram.

A informação partilhada em cima serve para encaminhar o leitor àquele que é o maior objetivo deste projeto: encontrar, de forma autónoma, as minhas próprias ferramentas e métodos criativos, compreender as minhas tendências e preferências artísticas e descobrir as minhas motivações enquanto artista. Afastando-me de pretensiosismos, compreendo a impossibilidade de apagar por completo as experiências acumuladas até ao momento e aceito que toda a informação até agora construída me influencia de forma astronómica, nomeadamente pelo contacto com outros criadores, intérpretes ou professores e interfere de forma mais ou menos consciente nas escolhas que fiz durante o processo criativo deste projeto. Aceito este pressuposto e permito que o processo criativo seja afetado por cada um destes fatores, na expectativa de conceber um formato pessoal de conceção coreográfica e uma linha de pensamento singular.

## **1.2 Inserção no contexto profissional**

A realização deste projeto não teria sido tão frutífera, ou até mesmo possível, se não contasse com apoio dos espaços, pessoas e organizações que, de variadas formas, ajudaram ao desenvolvimento e apresentação do solo.

Começo por mencionar o apoio da Instável – Centro Coreográfico, um espaço dedicado às artes performativas na cidade do Porto que desenvolve formações profissionais e possibilita apoio a artistas criadores. O projeto é apoiado pela bolsa Mórula, que contempla a atribuição de uma quantia monetária, um período de residência nas suas instalações e apoio à produção e comunicação. A Sekoia Artes Performativas, um projeto de carácter cultural que trabalha maioritariamente na área da dança contemporânea e cruzamento disciplinar e que direciona

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo as suas ações nas áreas da administração, gestão e produção nos domínios artísticos da atividade profissional de criação, programação, mediação, formação, investigação, internacionalização e edição. O programa Artists Shelter acolhe este projeto e proporciona espaço de ensaio durante o período de duas semanas, assim como suporte na produção e comunicação. O Campus Paulo Cunha e Silva, é um espaço que promove a criação de laços na comunidade artística através da partilha de tempo e espaço. É um espaço que impulsiona a pesquisa e investigação nas Artes Performativas, sob as lógicas do cuidado e da sustentabilidade, questionando os formatos artísticos e modos de produção, num mundo em constante mudança. Artistas locais podem ter acesso gratuito aos estúdios através de uma plataforma de reservas online, permitindo-lhes um espaço de experimentação no seu dia a dia. É através desta iniciativa que realizo duas semanas de residências artística nas instalações do Campus. O projeto é financiado pela Direção Geral das Artes através do apoio simplificado.

O resultado deste projeto é um solo coreográfico de dança contemporânea que estreou no dia 24 de março de 2024, no âmbito do festival "Lugar Futuro", no auditório do Instituto Português do Desporto e Juventude em Viseu. O Festival é organizado pela estrutura de formação Lugar Presente e tem como objetivo promover jovens criadores e intérpretes na apresentação de obras nacionais e internacionais, numa programação que se divide entre o IPDJ e o Teatro Viriato.

Futuramente, "Isto não é um solo" será apresentado no Teatro Aveirense, a 11 de julho de 2024, enquadrado no Estágio de Dança de Aveiro, uma iniciativa do teatro municipal e da Nome Próprio. O espetáculo tem também data agendada de apresentação no Armazém 22, dia 12 de outubro de 2024.

### **1.3 Ficha Artística**

Título: Isto não é um solo

Criação e interpretação: Vanessa Vieira da Cunha

Sonoplastia: Godzi Reinaldo e Joe Dassin-Salut (original)

Texto: "Um, Nenhum e Cem Mil" de Luigi Pirandello (adaptado)

Apoio à residência: Instável - Centro Coreográfico; Sekoia Artes Performativas; Campus Paulo Cunha e Silva

Apoios: Direção Geral das Artes; Instável - Centro Coreográfico; Sekoia Artes Performativas

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Sinopse folha de sala: Des(construção). O oculto. O exposto. O que é. O que foi. O que já não é mas poderá voltar a ser. As relações antagónicas criam espaço para um lugar cinzento, o lugar que habita o que ainda não é uma coisa, nem a outra.

## Capítulo II – Enquadramento teórico

### 2.1 Ser criador-intérprete ou intérprete-criador

Na etimologia, criador faz referência a alguém que produz ou inventa e/ou o autor de algo novo ou original; Intérprete é a pessoa que traduz, que revela ou indica o que não se conhecia ou o ator que representa uma peça teatral. Segundo Sandra Meyer Nunes (2013, p. 95):

A ideia de um criador-intérprete diferencia-se do intérprete-criador. Neste caso, a ordem das nomenclaturas altera o sentido. Enquanto o segundo, ainda que coloque a sua abordagem pessoal na obra que dança, seja criada por ele ou por outrem, o processo de pesquisa habitualmente reproduz ou rearranja padrões de movimento já existentes. Já o criador-intérprete busca uma assinatura a partir de seu próprio corpo, num processo investigativo. Articula novas hipóteses que estabelecem possibilidades de relações entre movimentos até então não previstas num corpo que dança.

É importante compreender e distinguir os termos Intérprete-Criador e Criador-Intérprete para a pesquisa que procuro realizar. Neste documento, refiro-me constantemente a CriadorIntérprete porque o meu interesse situa-se nos artistas que, tal como descrito por Sandra Nunes, procuram uma assinatura, uma forma inovadora de pensar e criar dança, e que se destacam por se colocarem fora dos padrões habituais.

Segundo Gardner, as noções de Interpretar e Criador surgem consensuais nos estudos da dança, mas continua a ser necessário refletirmos sobre as mesmas: “The terms *dancer* and *choreographer* are often assumed unproblematically in dance theory and policy, but these terms require critical and historical discussion and contextualising.” (2011, p. 152).

O criador, ou coreógrafo, é quem guia o processo criativo mediante as suas visões artísticas e de modo a encontrar um produto final que seja do seu agrado. Madalena Xavier e João Fernandes (2019, p. 127) defendem:

(...) no atual contexto, a definição de coreógrafo implica uma noção alargada de autor, resultado da procura de novas formas de gerar e manipular os materiais de movimento, mas também da forma como se conduz e desencadeia o processo de criação (...).

O bailarino é, tradicionalmente, quem executa os movimentos que o coreógrafo designa, tentando se aproximar o mais possível das explicações, verbais ou físicas, que este lhe concede. No entanto, a desambiguação do binómio intérprete/bailarino, é possível se colocarmos em perspetiva o lugar que o artista ocupa na criação coreográfica. João

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Fernandes e Madalena Xavier (2019, p.124) acrescentam:

Fazenda refere que o facto de alguns coreógrafos preferirem utilizar a designação intérprete em detrimento de bailarino reflete, efetivamente, a sua participação no processo criativo. Para a autora, o termo *intérprete* distingue-se em três aspetos em relação à designação *bailarino*: (1) porque o intérprete é o performer que participa no processo criativo; (2) porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade; (3) porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um performer virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.

Apesar de concordar com as designações de Maria José Fazenda, o último aspeto, onde se refere o bailarino como um performer virtuoso e com competências técnicas extraordinárias, levanta questões. Do meu ponto de vista, o intérprete pode ser um bailarino com todas as qualidades descritas pela autora, mas será também um artista que se envolve no processo criativo de forma ativa, levando consigo todas as particularidades que o definem como artista. A autenticidade com que este se envolve no processo criativo pode conceder-lhe o lugar de intérprete no mesmo.

## **2.2 A presença do solo**

A criação artística, especificamente na área da Dança Contemporânea, pode ser colocada num terreno de variabilidade e inconstância, desdobrando-se em diferentes direções para melhor servir a pessoa que cria e aquelas que são as suas visões e preferências artísticas. Os corpos que vemos em palco distinguem-se pela sua especificidade e hibridez, oriundos de influências várias, sejam elas culturais, sociais ou de técnicas próprias do mundo da dança e performance. Dois criadores, podem eventualmente seguir o mesmo método e alcançar resultados bastante distintos e vice-versa, dependendo de inúmeras variantes que afetam e moldam o decorrer desse mesmo processo criativo.

Criar para si mesmo, confere ao artista, a oportunidade de se auto explorar e auto dirigir na convicção de encontrar um objeto artístico que lhe seja próximo e refletivo daquela que é ou poderá ser a sua identidade enquanto criador e intérprete.

Nos próximos parágrafos realizo uma análise do campo artístico sobre o qual me debruço, o da dança contemporânea, um enquadramento histórico do solo, assim como da sua origem e motivações dos artistas que começam a utilizar este formato e por fim, convoco autores e exemplos de processos criativos de artistas que desenvolvem o seu trabalho maioritariamente

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo a solo e as particularidades que cada um tem vindo a encontrar durante os seus percursos profissionais.

### 2.2.1 A dança contemporânea

A nomenclatura que designa o campo artístico sobre o qual pretendo debruçar-me, faz referência a uma dança da contemporaneidade, que pertence aos dias de hoje, que acontece ou que se desenvolve no presente e que, conseqüentemente, está em constante evolução e adaptação aos dias que correm e às suas sociedades. É possível, do ponto de vista histórico, traçar o percurso da dança nos diferentes hemisférios até meados do século XX, altura que a dança começa a ganhar um novo rumo, quer por vontade dos artistas não conformados com o que se cria até ali, quer pela globalização de métodos e conceitos destes mesmo artistas. É uma tarefa rigorosa e de extrema dificuldade definir a Dança Contemporânea, e mesmo os próprios bailarinos e coreógrafos que se incluem nesta ramificação se ausentam de significações muito aprofundadas em relação ao tema. Filipa Francisco, bailarina e coreógrafa, diz em entrevista a Madalena Xavier no âmbito da sua tese de doutoramento (2017b, p.37) que "(...) tento não me preocupar muito com questões que se prendem com a definição de Dança Contemporânea; por um lado porque me é difícil, mas também porque as definições nos fecham sempre sobre qualquer coisa." As definições possíveis da Dança Contemporânea são muitas e variadas e, reduzirmo-nos apenas a uma ou a outra, será restrito e limitado. Ainda no seguimento das entrevistas realizadas por Madalena Xavier, Aldara Bizzaro afirma:

Tenho alguma dificuldade em perceber ou definir o que é a Dança Contemporânea, mas acho que isso já não é importante nos dias de hoje. A Dança caminhou para essa diluição e digamos que aparece uma nova forma de expressão que vem claramente da Dança Contemporânea, mas que se transformou em coisas várias. (Xavier, 2017b, p. 3)

E ainda, Clara Andermatt no mesmo tema:

Neste contexto de diluição de fronteiras entre as diferentes áreas ou disciplinas artísticas é muito difícil encontrar uma definição para Dança Contemporânea; prefiro simplesmente olhar para os objetos artísticos como obras de arte contemporânea, sem necessidade de os catalogar. (...) A Dança Contemporânea destaca-se pelo seu aspeto visionário ou mais adiantado no tempo (...) interessa-me este aspeto

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo contemporâneo da abrangência de diferentes linguagens, não só artísticas, mas também técnicas, científicas ou filosóficas. (Xavier, 2017b, p. 13)

A Dança Contemporânea surge como oposição aos padrões modernos vividos até ao século XX, colocando à sua disposição métodos e técnicas de outras áreas artísticas, enriquecendo e abrindo portas a uma ampla rede de possibilidades ilimitadas.

Em meados do século XX, os EUA e a Europa Ocidental são o berço para uma reviravolta vultosa na Dança, nomes como Isadora Duncan, Loie Fuller, Merce Cunningham e Pina Bausch ecoam de forma gritante pelos diferentes territórios, resultado da progressão de expressões artísticas distantes do que era familiar até ali. Durante o mesmo período e como resultado de um sistema político de ditadura, os artistas em Portugal vêem-se cativos de desenvolver as suas visões artísticas ou acompanhar as evoluções que acontecem nos países vizinhos.

Na opinião de Cristina Grande, em relação a uma Europa que vivia a dança contemporânea, a chamada nova dança belga, holandesa, francesa e mesmo uma dança mais expressionista ligada à Alemanha, Portugal encontrava-se com cerca de uma década de atraso no desenvolvimento deste meio artístico. Portanto, no pós-25 de Abril, surge uma geração que ainda hoje se reveste de uma significativa relevância, e que é precursora da dança contemporânea em particular, e da dança em geral, que se realiza atualmente no país. (Oliveira, 2015, p. 40)

Em 1974, a liberdade e a democracia são devolvidas aos portugueses e, lentamente, a arte e a cultura são semeadas para que comece a brotar em território português. No final da década de 80, um grupo de jovens coreógrafos, movidos por individualidades artísticas muito vincadas e, em alguns casos, fruto da oportunidade se formarem no estrangeiro, dão início ao que atualmente reconhecemos como a Nova Dança Portuguesa. Autores deste movimento são Vera Mantero, João Fiadeiro, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Madalena Vitorino, entre outros.

Segundo Ana Figueira (...) ocorreu um corte quase radical com tudo o que é a técnica: mesmo os bailarinos de técnica quiseram fugir à técnica, procuraram fugir aos figurinos e prescindir das maquilhagens: era o dizer não à técnica, não à postura do bailarino clássico, não ao pano de boca de cena, não às luzes de espetáculo, ou seja, quebrar com as convenções. (Oliveira, 2015, p. 42)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

A Dança em Portugal começa a aproximar-se da Dança que se desenvolve na Europa ocidental desde os anos 80; ações primordiais do corpo humano como o andar, saltar ou correr, surgem com cada vez mais ênfase em palco e são o ponto de partida para linguagens de movimento que espelham as especificidades e individualidades de cada artista. A partir dos anos 90, a Dança torna-se singular, inovativa, contaminada por impulsos e encontros artísticos provenientes das artes plásticas, visuais, performativas e literárias. A Dança Contemporânea é fruto das transformações vividas a partir da década de 80, continuando atualmente em constante redescoberta e reinvenção, tornando-se difícil, senão impossível, colocá-la num espectro reduzido de significados e definições.

### 2.2.2 Enquadramento histórico

O século XIX é marcado por uma estética clássica que se associa a linhas suaves e definidas, onde os corpos se movem em conjunto e com o principal objetivo de transmitir a sensação de serem apenas um, definindo-se como *corps de ballet* ou corpo de baile. Durante este período, o solo existe apenas para os bailarinos solistas que interpretam personagens com características específicas correlacionadas com o seu género e posições sociais que são sublinhadas pela dança que desempenham. Se recuarmos até aos séculos XVII e XVIII, encontrámos o *ballet de core* ou ballet da corte, onde os reis se representavam a si mesmos, enfatizando o seu lugar de poder na hierarquia, assim como o seu prestígio e soberania. Exemplo disso é a interpretação de Luís XIV no *Ballet Royal de la Nuit* em 1653.

A dança real e cortês que se desenvolve desde o século XVII na Europa e, posteriormente, nos Estados Unidos da América, cai no aborrecimento e institui-se como insuficiente aos olhos de novos artistas como Isadora Duncan (1877-1927, EUA) que preconiza *uma nova dança* que pretende escapar à figura feminina idealizada pelo homem e, ao invés, centralizar a interpretação da mulher nas suas próprias experiências e perceções do mundo.

Isadora Duncan considerava o ballet opressor da alma, inexpressivo e artificial e, através dos seus solos, pretendia opor-se a estes princípios adquirindo um movimento que fosse natural para o corpo, em ressonância com as leis da natureza e que permitisse a expressão das emoções através do próprio corpo. Duncan recorre a aspetos primordiais na sua dança que lhe devolvem o contacto com a sua natureza intrínseca: nega os sapatos utilizados no ballet assim como as vestimentas tradicionais desconfortáveis e apresenta-se descalça, coberta por uma túnica larga e fluída, explorando movimentos substanciais do corpo humano como correr, saltar e andar.

Loie Fuller (1862-1928), bailarina e atriz nascida nos EUA é uma das pioneiras da dança moderna. Movida pela ideia de *dar forma à luz*, apresenta uma dança revolucionária que

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo quebra todas as regras instituídas até ao momento e que continua a influenciar e inspirar bailarinos e coreógrafos até aos dias de hoje. *Serpentine dance* (figura 1) é uma técnica que conecta o corpo e a tecnologia. Em palco, Loie Fuller utiliza uma saia longa e esvoaçante feita de seda que, movimentada de forma hipnótica e em constante conexão com a luz, cria um espetáculo visual único, misturando o movimento total do corpo com a constante alternância de cores dos panos do figurino.

Isadora Duncan e Loie Fuller desenvolvem as suas danças de forma muito individual e pessoal, colocando em palco as suas visões e preferências artísticas e recusando o que socialmente lhes é imposto ou esperado como mulheres artistas. Nos dois casos, o solo é a escolha predileta por motivos evidentes: a possibilidade de explorar os seus próprios corpos de um ponto de vista interior e que se traduz numa linguagem de movimento mais expressiva, livre e individual.



*Figura 1* – Beckett, J. (ca. 1900). Loie Fuller. Imagem online: <https://publicdomainreview.org/essay/loie-fuller-and-the-serpentine/>

Durante o século XIX, o coreógrafo é um *voyeur* que constrói o movimento no corpo do bailarino, distanciando-se das suas dores ou emoções. A dança moderna pretende valorizar precisamente o que era negligenciado no ballet clássico e criar movimento que expresse as emoções, pensamentos e percepções do mundo de quem dança. Isadora Duncan acreditava

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo que esta prática era um modo de desenvolver as aptidões da mente, viabilizar a saúde física e preservar um espírito saudável.

Duncan encontrou no ballet o argumento negativo para defender a sua nova ideia de dança antielitista e aberta a todos os que a quisessem praticar; e, defendendo a função social e espiritual da dança, para além das questões de ordem estética, encontrou uma arma contra o puritanismo que reprovava a expressão do corpo feminino na esfera do espetáculo. (Fazenda, 2016, p. 170).

Durante o século XX, o solo surge de uma forma revigorada e como resposta à necessidade de individualidade na arte. A execução da dança em solo durante o período clássico coloca o bailarino num lugar de submissão perante o coreógrafo, em contrapartida, durante a época da dança moderna, o solo simboliza liberdade artística, possibilitando expressões de identidade e singularidade dos bailarinos.

Na Dança Contemporânea, o solo continua a representar a mesma liberdade, para Louppe o solo na dança contemporânea é "(...) afirmar a presença de um sujeito na totalidade de seu ser e movimento (...)" (2012, p. 293). Flávio Rodrigues, intérprete e criador, constata: "(...) eu gosto de estar comigo próprio, com o meu próprio corpo. Vê-lo envelhecer, conhecê-lo cada vez mais e melhor. Discutir comigo, e permitir-me a desistir sempre que achar necessário. Concluo que trabalho muito melhor sozinho (...)" (Comunicação pessoal, Maio 30, 2023). Eduardo Fukushima, bailarino e coreografo partilha em entrevista a Leandro Souza (2017, p. 129):

Para mim estar sozinho dançando, talvez seja o único lugar que me sinta "livre", para fazer o que eu quiser. Gosto muito disso. É uma coisa que me move é o que me move muito, também é dançar. Explorar o próprio corpo, algo que eu preciso fazer, eu gosto de me desafiar, de encontrar gestos que nunca fiz antes. (...) Dou-me essas horas para existir como eu desejo e essa é uma possibilidade que só o solo permite, porque explora sua expressão mais íntima, é o que você mais precisa falar. O tempo todo você está lidando com seu próprio corpo.

Trabalhar a solo confere ao artista criador a possibilidade de se auto explorar no seu próprio tempo e com os métodos que este acredita ser os mais adequados. O solo torna-se o espaço de experimentação plena para o performer, onde este pode observar e procurar autonomia na sua expressão artística (Ferracini, R. 2014). É a partir deste pensamento que decido iniciar o trabalho a solo, com vontade e expectativa de me redescobrir enquanto intérprete, criar um

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo lugar onde possa criar materiais e expressões artísticas e utilizar o meu próprio corpo enquanto ferramenta de experimentação.

### 2.3. Inspirações atuais

Tomo este subcapítulo para partilhar alguns dos artistas cujos trabalhos, reflexões e métodos criativos acompanharam o meu próprio processo, quer prático, quer teórico, e cujas palavras ecoaram em diferentes momentos de forma a auxiliar possíveis dificuldades ou bloqueios.

Flávio Rodrigues é artista multidisciplinar. Começou a dançar e a desenhar com a professora e artista Alexandrina Costa em 1992. Conclui o curso profissional de dança contemporânea no Balletatro (2003) e fez ainda formação em Dança no Ginásio (1996), Dance Works Rotterdam (2005) e no Núcleo de Experimentação Coreográfica (2008). Frequentou o curso de Intervenção Pública e Criação de Obras Site-specific na Universidade Lusófona (2009) e frequentou o curso de DJ na escola Bimotor (2015). Em 2012, a convite do Balletatro participa nos encontros *Les Réperages/Danse à Lille* integra, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, a residência coreográfica *Correios em Movimento/Dança em Trânsito* (Brasil, Rio de Janeiro). Desde 2006 que desenvolve os seus próprios projetos de criação artística, multidisciplinares e de carácter experimental, referenciando-os como partes integrantes de uma construção paulatina autobiográfica. O desenho, performance arte, criação/manipulação de objetos, som, movimento e a escultura são alguns dos mediums a que recorre, objetivando induzir o corpo/obra em erro/camuflagem/estados abstratos e poéticos, como também explorar plasticidades de natureza bruta, orgânica e/ou crua, maioritariamente provenientes de processos de recolha. A caminhada tem emergido como meritória base processual. Os seus projetos têm sido apresentados/expostos em diferentes espaços e em parceria com diferentes estruturas -quer de apresentação, coprodução ou apoio à residência de criação -notifico o Teatro Municipal Rivoli (Porto), Ilka Studios (Hannover), 4BidGallery (Amsterdam), Rua Gaivotas 6 (Lisboa), Faculdade de Bellas Artes U.C.M. (Madrid), Devir Capa (Faro), Centro de experimentação artística CEIA (Moita) ou Festival Mandala (Wrocław). A par ao desenvolvimento das suas próprias criações e pesquisas, tem vindo a colaborar como figurinista, músico, cenógrafo, performer (entre 2006 e 2017) ou assistente de ensaios com diferentes criadores tais como Né Barros, Isabel Barros, Cristina Planas Leitão, Bruno Senune, Tânia Carvalho, Companhia BCN, Mariana Amorim, Útero, Companhia Radar 360º ou Circolando. É artista associado do Balletatro desde 2021.

Juliana Moraes, Professora do Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Doutorada em Artes e licenciada em Dança pela UNICAMP. Possui especialização e mestrado pelo Trinity Laban Conservatoire for Movement and Dance,

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo Londres, revalidado pela ECA-USP. Foi professora de performance no Centro Universitário Belas Artes de SP durante 13 anos e trabalhou 10anos como professora convidada da Accademia Teatro Dimitri, na Suíça. Ganhou prêmios como o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), a Bolsa Vitae de Artes, o Rumos Itaú de Obras Coreográficas e o Cultura Inglesa Festival. Fundou a Companhia Perdida e a dirigiu por 6 anos, até sua dissolução. É autora do livro *Dança, Frente e Verso*, pela editora nVersos. O seu trabalho engloba colaborações com músicos, atores e performers, criando espetáculos, site specifics, instalações coreográficas, improvisações cênicas e performances. É também responsável pelo Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia (NPEC), ligado ao Departamento de Artes Corporais da UNICAMP.

Eduardo Fukushima nascido em 15 de abril de 1984, reside em São Paulo, Brasil. Trabalha como coreógrafo, bailarino e professore é licenciado em dança pela PUC-São Paulo. Criou os solos: *Entre Contenções*, *Dez Solos* e *Reverberações da Key Zetta*, *Como superar o grande cansaço?*, *Homem Torto*, *Oxóssi*, *Título em Suspensão*. Circula pelo Brasil, América do Sul, Europa e Ásia com espetáculos e workshops e foi contemplado pelo prêmio Rolex Arts Mentor & Protégé Arts Initiative 2012-2013. Apresentou-se em importantes festivais como Tanz im August em Berlin, Kunsten Festival des Arts em Bruxelas, Dance Umbrella em Londres, Dañs Fabrik em Brest, Projeto Brasil na Alemanha Kyoto Experiment em Quioto e Festival Panorama SESI e Panorama Rio de Dança; entre outros. Colabora com a companhia Okazaki Art Theatre do diretor japonês Yudai Kamisato na peça *História de bajar uma cuesta larga en Valparaíso* em 2017, premiada como melhor espetáculo de teatro do Japão de 2017 pelo Kishida Prize for Drama; colaborou com Elisa Ohtake na peça *Tira meu Fôlego* recebendo o prêmio APCA de melhor espetáculo de dança em 2014. Em 2019 co-dirigiu a peça *IMAGINE* com as artistas Beatriz Sano, Júlia Rocha e Isabel Monteiro pelo Prêmio Cultura Inglesa e colabora com Michal Borczuch no projeto *Le Flâneur* pela Rolex Arts Initiative e com Beatriz Sano no dueto em construção *O QUE MANCHA*. Em 2020, criou a vídeo-performance *Silêncio para o Museu da Língua Portuguesa* e recebeu o Prêmio APCA (Associação Paulista de críticos de Arte) de melhor criação de dança de 2020. Criador dos filmes *Diário de Movimento*, *Homem Torto em vídeo*, *1 pra 1* e *Cantos*.

## **2.4 O que motiva o artista a criar um solo?**

Se observamos a evolução da dança expressionista e dança moderna durante o século XX, compreendemos que a principal motivação dos artistas é a descoberta por novas formas de se fazer e criar dança e um olhar sob as artes como um portal de acesso às emoções e individualidades. Loie Fuller e Isadora Duncan recorrem ao solo com o intuito de afirmarem a

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo sua identidade na dança, procurando um movimento próprio que as defina e fugindo dos formatos convencionais da época que oprimem a possibilidade de inovação e descoberta. Quase cem anos mais tarde, o solo continua a ter grande importância e a ser preferência para muitos artistas das artes performativas por diferentes motivos. Para Flávio Rodrigues, a preferência pela criação a solo acontece por dois principais motivos. O primeiro, assenta no facto de o artista se considerar uma pessoa solitária durante as suas criações, “(...) sinto-me mais a vontade quando estou sozinho, mais capaz de errar. Estar no estúdio sem ninguém, deixa-me potencialmente mais criativo.” (Comunicação pessoal, Maio 30, 2023). O segundo motivo, assenta no degrado pessoal por trabalhar com horários fixos, sentindo que se os horários forem demasiado regrados, a sua inspiração criativa bloqueia, (...) sozinho é mais fácil organizar-me nos meus horários (...) peço sempre o máximo de tempo possível de estúdio durante as residências (...) às vezes estou 3h em estúdio sem fazer nada e outras vezes estou 6h focado em algo.” Do testemunho de Flávio, compreendemos que a logística de horários e a procura por um lugar criativo livre e solitário estão na base da sua preferência. Por outro lado, Juliana Moraes, relata em entrevista a Leandro Souza: “(...) tinha a opção de fazer com outras pessoas, mas era complexo, porque não podia pagar ninguém e ninguém se dispunha a fazer, então eu fiz por necessidade, comigo (...)”. Neste depoimento, observamos que a falta de verba para contratar mais artistas pode também estar na base da preferência por trabalhar a solo; eventualmente, a responsabilidade pelos artistas que participam no nosso projeto pode tornar-se um impedimento em avançar com o mesmo, a falta de verba para períodos de ensaio mais longos ou custos de deslocação para apresentações em cidades diferentes podem ser impeditivos, no entanto, no trabalho a solo, a gestão desta logística torna-se mais simples e prevalece apenas a nossa vontade em dar continuidade ao projeto em questão. Para Eduardo Fukushima, a liberdade de explorar o seu próprio corpo e se desafiar em novas fisicalidade e caminhos coreográficos são o principal mote para o trabalho a solo. Relata em entrevista a Leandro Souza (2007, p. 129):

Explorar o próprio corpo, algo que eu preciso fazer, eu gosto de me desafiar, de encontrar gestos que nunca fiz antes. Acredito que enquanto danço, também é um momento que me sinto totalmente com o corpo inteiro presente em algo.

Leandro ainda acrescenta que, tal como Flávio constata, a liberdade de logística que o solo lhe proporciona é também motivadora:

Quando estou trabalhando em casa ou entro em estúdio é um lugar que posso fazer o que eu quiser...posso dormir, posso ler algo...me dou essas horas para existir como

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo eu desejo e essa é uma possibilidade que só o solo permite, porque explora sua expressão mais íntima, é o que você mais precisa falar. (Sousa, 2017, p. 129)

Para os três artistas citados, a liberdade artística, flexibilidade de logística e facilidade no processo de produção do objeto artístico, são o principal mote para a preferência pelo trabalho a solo. Pessoalmente, revejo-me nos três parâmetros e observo as motivações dos artistas nas minhas próprias escolhas, sobretudo por me encontrar numa fase inicial de criação e sentir necessidade de procurar uma metodologia própria e individual que seja reflexo das minhas preferências artísticas.

## **2.5 Processos de criação a solo –recorrentes ou volúveis?**

Apesar do afastamento que possa existir entre os diferentes processos de criação e objetos criativos de cada artista, a dificuldade em nos distanciarmos de nós próprios durante esses mesmos processos é imensa. De forma consciente ou inconsciente, movemo-nos entre trajetórias que, apesar de se poderem afastar entre si, partilham um mesmo chão criativo, formando, ao longo de um percurso vasto de experiência, o processo de criação individual que caracteriza e diferencia um criador do outro. Para Eduardo Fukushima, existe a necessidade de um alargado período de intervalo entre criações para voltar ao “ponto zero” e daí iniciar novamente um processo criativo. Citando o criador:

Tudo que fiz foi o meu máximo, depois me vem um vazio grande, mas depois de uns anos começa a vir outras ideias, outros desejos de dançar de outras jeitos e então é o momento em que começo a criar outra história, mas meus trabalhos solos tem um vão grande entre eles, de dois, três anos, que eu fico sem criar, mas não sei como se desdobra para o outro (solo). (Sousa, 2017, p. 130)

Observamos que para Eduardo, a inspiração para cada nova criação surge de um desafio que se conecta com o próprio corpo, procurando uma transformação e descoberta da sua própria fisicalidade:

Para mim cada solo tem um desafio corporal físico que eu quero transformar. Tem um solo de 2008, que foi um tempo que eu estava percebendo que não consegui dançar bem em pé, que a minha base era frágil e aí eu falei: "vou fazer uma dança toda de pé para eu ter base!" Então os solos partem de algo que é o limite do meu próprio corpo e que eu quero transformar. (Sousa, 2017, p. 130)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

Para além disso, Eduardo tenta manter uma prática física que sustente e prepare o seu corpo para cada criação, “Sobre as práticas técnicas, acho que pratico constantemente Tai-Chi. Foi a prática mais profunda que tocou o meu corpo. Procuo, também outras aulas, também faço balé.” (Sousa, 2017, p. 132)

Para Juliana Moraes, o foco não assenta nos processos de criação, mas na forma como prepara o seu corpo para cada criação. Segundo a artista, a prática constante de ballet e yoga auxilia a um desenvolvimento de consciência e controlo corporal que a ajudam a encontrar a forma física desejada para os seus solos. Por vezes surge também a necessidade de procurar outras práticas que lhe proporcionem as qualidades necessárias para o projeto em questão (Sousa, 2017, p. 118):

Paralelamente a isso continuei fazendo balé, mas percebi que eu tinha que fazer natação para o *Desmonte*, porque quando eu dançava a peça até o final, no dia seguinte eu tinha tanta dor (...) Tenho uma técnica para soltar o pescoço e, também fui treinando dentro do próprio trabalho, então não é assim; faço ensaio três dias seguidos, ou quatro dias seguidos, ou cinco dias seguidos, às vezes eu não ensaio nada e nado duas semanas.

No caso de Flávio Rodrigues, cujo trabalho se destaca pela intermedialidade, cada projeto vive dos materiais e áreas artísticas às quais se dedica, “(...) a construção e composição de dispositivos intuitivos, recorrendo a materialidades, sonoridades, imagens e objectualidades maioritariamente provenientes de processos de encontro espontâneo, reaproveitamento e respigação.” (Website oficial do artista, 2023). No entanto, afirma que a inspiração criativa surge da caminhada e do estado de deriva:

(...) caminhar sem ir para um sítio específico, sem tempo, deambular pela cidade, isso é o início. Nessas caminhadas tenho vindo a recolher objetos, pensamentos que surgem, fotografias, registos, captações de som, enfim. Durante essas caminhadas vou registando e guardando esse material e depois levo-o para estúdio, e transformoos em esculturas, desenhos, gesto, movimento, muito pouco em palavra, mas também é possível.” (Comunicação pessoal, Maio 30, 2023).

Compreendemos então que os três artistas se moldam e adaptam aos diferentes processos artísticos, procurando os caminhos que melhor servem o trabalho artístico a que se propõem, no entanto, é possível mapear hábitos, práticas e preferências que impulsionam e sustentam a criação, tornando o processo dos artistas único e individual.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

O meu percurso artístico é maioritariamente interpelado pela interpretação, sendo a prática coreográfica algo recente na minha trajetória. Do ponto de vista interpretativo, compreendo a partilha de Eduardo, onde refere a busca por uma fisicalidade específica para cada trabalho desenvolvido. Enquanto corpo para a criação do outro, tentei sempre procurar a especificidade do próprio trabalho e compreender como é que o corpo se molda e adapta a esses parâmetros, sempre sobre a direção de um olhar externo e de alguém com visão e vontade relativamente ao seu próprio trabalho. Enquanto criadora, tentei desenvolver os mesmos princípios e clarificar para mim mesma os pressupostos de cada movimentação, enquanto me desdobrava entre os dois papéis principais e comunicava comigo mesma desde dois pontos de vista diferentes – como se o *eu* criadora procurasse encontrar uma comunicação clara para o *eu* intérprete e vice-versa.

Assim como Flávio, procurei encontrar materiais que me inspirassem, recorrendo a literatura, cinema, pintura e música (serão partilhados no capítulo III deste documento). Estes materiais relacionam-se com a temática principal da criação, mas advêm de lugares múltiplos, transportando também diferentes inputs e ideias.

## **2.6 Adversidades durante o processo criativo de um solo**

“Não te sei dizer assim, é difícil nisto ou naquilo, mas digo à vontade que criar arte é extramente difícil, é muito doloroso e acho que há de ser difícil fazer sozinho, a dois, a dez.” (Comunicação pessoal, Maio 30, 2023). Para Flávio, o processo criativo é altamente difícil independentemente de ser a solo ou não, principalmente pela necessidade de realizar escolhas e se posicionar entre aquela que é a sua intuição, referências e preferências, acrescentando ainda que “Entramos em lugares tão complexos de escolha. Entramos em lugares muito pessoais.” Para Eduardo Fukushima, uma das grandes dificuldades é o processo de construção de vocabulário (Sousa, 2017, p. 134):

Ele é superlento não é fácil. É um processo tortuoso, não é algo que eu chegue fale que é isso e aquilo, eu fico muito tempo no vazio fazendo coisas que não sei o que são e para que servem, mas chega uma hora que as coisas vão se encaixando.

Para além disso, acrescenta que considera o trabalho a solo duro pela solidão que encara durante o processo, “(...) acho duro, também fazer, porque é um trabalho bem solitário (...)”. Uma das especificidades da criação artística a solo, é a impossibilidade de observar o que se cria, ao contrário do que acontece, por exemplo, quando trabalhamos com um grupo de intérpretes. Com o avanço da tecnologia, a possibilidade de nos vermos em vídeo cria uma

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo aproximação da realidade visual, ou seja, torna-se possível colocar em diálogo o que sentimos que estamos a executar ou interpretar e o que é visto exteriormente. No entanto, o vídeo pode não ser fidedigno, impossibilitando a transmissão de características e especificidades da coreografia. Para Juliana, esta é uma opção viável, mas que requer habituação:

(...) hoje em dia, por exemplo, eu me gravo e eu já consigo ter uma consciência, por exemplo, de diminuição de expectativa, porque quando a gente se grava, a gente detesta tudo que a gente vê. É difícil se ver! Depois de muitos anos eu fui aprendendo a lidar com isso, eu detesto menos 20%, eu detesto menos, eu já sei que eu não vou gostar, mas ainda assim, eu gosto de algumas coisas. Eu pego e penso: Isso é legal! Vou investir! É interessante. (Sousa, 2017, p. 122):

Para Eduardo Fukushima, é altamente importante colocar-se no lugar do espectador e olhar para a sua criação de forma externa, no entanto afirma que “Eu filmo, mas não o tempo todo, sou bem ruim de usar câmara para depois me assistir. Já fiz trabalhos em que via mais. No geral me vejo pouco desta forma, mas me vejo.” (Sousa, 2017, p. 134):

Outro caminho para lidar com a impossibilidade de nos auto observarmos, é confiar em opiniões externas. Um outro artista, familiar, colega ou amigo que convidámos a assistir determinadas partes, ou à obra completa, e partilha o que viu, as suas opiniões e sugestões.

Para Flávio, esta opção faz cada vez menos sentido, afirma:

Eu gosto de chamar para o estúdio um amigo próximo. Na verdade, acho que essa pessoa só vai dar motivação. Cada vez menos chamo alguém que me vá pôr numa situação de questionamento, eu já faço isso a mim próprio. Pode ser muito interessante para muitas pessoas, para mim não é uma coisa que goste muito. Acho que não gosto mesmo. Tenho a sensação de que esse olhar externo me bloqueia, me coloca numa posição de medo, inseguro, de escutar menos a minha intuição. De me perder no meu projeto. (Comunicação pessoal, Maio 30, 2023)

Divergente ao modo de operar de Flávio, Eduardo afirma que grande parte dos seus solos contam com a intervenção de um olhar externo: “Sempre tive alguém, mas ao mesmo tempo é alguém que não me dirigia. Era mais alguém que me questionava. Uma ou mais pessoas. Sempre tem gente que circunda, então nunca estou completamente sozinho.” (Sousa, 2017, p. 134) Apesar da utilidade de ter alguém que nos observa e partilha connosco as suas visões

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo e propostas, é crucial compreender a viabilidade das palavras que chegam até nós, mantendo presente o cerne da criação. Ainda nas palavras de Eduardo:

“A palavra final sou eu. Sempre o que as pessoas veem, o que elas falam, eu vou me abrir e ouvir e ver se cabe ou não. Gosto de fazer esse exercício de me ver, enquanto danço, acho que é um exercício de auto-percepção, de qual as imagens que eu gostaria que os outros vissem.” (Sousa, 2017, p. 134)

Para Juliana, que trabalha igualmente com olhar externo, é de extrema importância ter alguém que acompanha os seus processos.

Eu sempre tive (sobre olhar externo) (...) Quando eu fiz um solo no Laban Centre, eu tinha uma orientadora. Quando eu estava no Caleidos, a Isabel Marques e o Fábio Brazil vinham assistir o ensaio o tempo inteiro [...] O trabalho já estava pronto, eu chamei ele para assistir, tinha uma cena que eu já havia trabalhado com ele antes. O olhar externo dele foi fundamental! (Sousa, 2017, p. 120)

O processo criativo de “Isto não é um solo” revelou-se, tal como Eduardo Fukushima partilha, um processo lento e que se desenvolveu muito na base da tentativa erro e, a partir daí, acolher novos materiais que não estavam previstos ou idealizados. As ideias nem sempre surgiram em estúdio, na verdade foi um aspeto recorrente o facto de grande parte dos inícios de exploração surgirem durante uma outra altura ou atividade que não o ensaio propriamente dito no espaço de trabalho. Assim, quando chegava ao estúdio a vontade era experimentar as ideias que se tinham surgido e perceber como é que estas se desenvolviam.

Uma das grandes dificuldades deste processo, foi a impossibilidade de me auto observar. A utilização da câmara foi recorrente e facilitou o processo de entender a viabilidade de algumas secções coreográficas ou até mesmo a própria estrutura da peça, no entanto, é possível reconhecer que os materiais em vídeo se distanciam da realidade e que, portanto, nunca será possível um reconhecimento completo do que é interpretado através deste método.

Apesar de o processo criativo ter iniciado num formato coletivo (este aspeto será explorado no capítulo III deste documento), o restante processo revelou-se bastante isolado, maioritariamente pela minha vontade de encontrar os meus próprios caminhos durante a criação e sem muitas influências externas diretas. As conversas acerca do próprio tema e dos instrumentos com que estava a trabalhar surgiram frequentemente com outros artistas, mas a presença do outro em estúdio aconteceu apenas uma vez. Dois colegas de trabalho, mais especificamente da área do circo, disponibilizaram-se a observar os materiais que já tinha desenvolvido até ali e partilhar pontos de vista que me pudessem impulsionar para as sessões

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo de trabalho seguintes. A presença e a conversa encandeada de seguida, foram importantíssimas para me ajudar a compreender como é que aqueles pequenos fragmentos coreográficos eram recebidos, quais as imagens que estes despoletavam e como é que seria possível clarificar a tradução de determinados conceitos para o corpo e o movimento. O olhar externo foi muito relevante para mim, mas acredito que este deve ser bem pensado – quando é que surge, por exemplo – e direcionado para o que o artista precisa naquele momento.

### **Capítulo III – Análise “Isto não é um solo”**

Neste capítulo pretendo aprofundar-me naqueles que foram os estímulos para a criação da obra coreográfica, os materiais que surgiram durante as pesquisas sobre a temática e o processo e desenvolvimento desse mesmos materiais até encontrarem uma forma final. Na análise de um procedimento que não é linear e que de certo modo se considera abstrata e pessoal, partilho aqueles que foram momentos chave no encadeamento de ideias e conceitos definidores da obra final.

#### **3.1 Estímulos e pontos de partida**

##### **3.1.1 Sobre “Um, Nenhum e Cem Mil”**

Escrito por Luigi Pirandello e publicado em 1926, o romance é considerado uma das obras-primas do autor e uma das mais importantes da literatura italiana do século XX, não sendo, portanto, admirável que a data em que inicia a escrita da obra e a data de publicação, sejam separadas por 17 anos.

Vitangelo Moscarda, um homem quotidiano, monótono, integrado no seu núcleo social e respeitando as normas a este associado, vive uma vida sem grandes sobressaltos, com a tranquilidade que lhe é merecida pela obediência às etiquetas que subtilmente lhe são impostas. Um dia tudo muda. Uma simples observação relativa ao seu nariz e Moscarda é acometido de uma intensa perplexidade ao averiguar que, de facto, o comentário é verídico: o seu nariz pende ligeiramente para o lado direito. Apesar de se tratar de um acontecimento banalíssimo, o protagonista não consegue parar de questionar se todos aqueles com quem se cruzou, durante todos estes anos de vida, o viram de forma diferente daquela que este se viu a vida inteira. Moscarda descobre que todas as pessoas que ele conhece têm uma imagem diferente dele e que nenhuma dessas imagens corresponde àquela que ele faz de si próprio. Um Moscarda? Nenhum Moscarda? Cem mil Moscardas?

Rica em complexidade e profundidade, a obra oferece uma reflexão penetrante sobre a natureza da identidade e da perceção sobre o individual e singular. Através da experiência de Vitangelo Moscarda, Pirandello mergulha nas camadas mais profundas da psique humana, explorando questões existenciais fundamentais e desafiando as convenções sociais que nos são determinadas. Uma das principais reflexões que emerge da obra é a desconexão entre a autoimagem e a forma como os outros a veem. Vitangelo, o protagonista, percebe que a imagem que ele tem de si mesmo não corresponde à maneira como é concebido pelos outros ao seu redor, esse conflito gera uma crise de identidade que o leva a questionar a sua própria essência e a procurar uma compreensão mais profunda de quem ele realmente é.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Pirandello aborda a natureza efêmera e fluida da identidade. Ele sugere que a identidade de uma pessoa é construída não apenas pelas suas próprias percepções, mas também pelas percepções dos outros, resultando em algo mutável e sujeito a interpretações variadas, o que torna difícil, se não impossível, definir uma verdade estanque relativamente à identidade de cada indivíduo. Nas palavras de Felipe Vigneron Azeved, graduado em Letras pelo Centro Universitário Fluminense e mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, partilha no seu artigo para a revista SOLETRAS (2015, p. 125):

Do nariz até o desfecho inesperado, transcorrem mais de duzentas páginas, incrivelmente subdivididas em aspetos diversificados e materiais heterogêneos – o que confere uma aparência fragmentada ao livro, que marcam a incessante busca de si mesmo do protagonista e de um sentido para a sua vida. Tudo ao seu redor começa a ruir, lentamente: primeiro o físico, que ele não mais reconhece, após o caso do nariz; depois a sua personalidade e, por último, sua relação com seus circundantes e com o mundo. O esfacelamento do personagem – sua percepção e percepção alheia – já pode ser lido nas primeiras páginas.

Tenho o primeiro contacto com a obra no ano de 2019, acompanhando-me em diversas viagens de comboio, recorrentes na altura, entre Tilburg e Antuérpia. A leitura, para além de cativante do ponto de vista da escrita, despoletou reflexões e questionamentos que até então não haviam surgido, justo aquando do início de um novo período de estudos num país, cidade e escola diferentes. Vejo-me neste lugar, onde nada me é familiar, com um livro na mão que me fala sobre a identidade, como o outro me vê, como eu me vejo. As complexidades destes pensamentos acompanham o processo natural de conhecer, interagir e criar laços com os até então desconhecidos. Questiono-me constantemente de que forma estes me veem, como me dou a conhecer, o que devo ou não dar a conhecer.

A vontade de criar a partir das palavras de Pirandello não é imediata, mas é uma obra que me marca bastante e que, esporadicamente, continua a ecoar em determinadas situações. Talvez por esse motivo, anos mais tarde surge a vontade de criar a partir dela. Compreender mais a fundo a efemeridade da identidade, do que o outro vê e eu não. Como é que dois pares de olhos podem ver a mesma coisa com percepções tão distantes e distintas. Como é que a convergência gera tanta divergência ao mesmo tempo. A partir daqui, decido abraçar esta obra e tudo o que ela carregue dentro de si, trazê-la para o universo criativo e perceber como é que lhe dou forma e corpo.

### 3.1.2 A identidade

Stuart Hall (1932-2014) foi um teórico cultural e sociólogo britânico nascido na Jamaica, conhecido pelas suas significativas contribuições para os estudos culturais e a análise dos media e da comunicação. Ele teve um papel influente na formação do campo dos estudos culturais e na exploração das complexidades da identidade, representação e poder nas sociedades modernas.

Segundo o autor, é possível distinguir três conceitos de identidade distintos: o sujeito do iluminismo, reconhecida como a caracterização mais individualista do ser humano, “um individuo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades de razão, de consciência e de ação, cujo centro consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia (...)” (Hall, 2002, p.10), considera-se neste caso que o individuo já nasce com a sua própria carga identitária e que esta apenas se desenvolve com o decorrer do seu crescimento, mantendo-se fiel à sua essência e permanecendo fundamentalmente o mesmo durante toda a sua vida. O sujeito sociológico, por outro lado, reflete o complexo avanço do mundo exterior e distingue-se pelo reconhecimento de que o núcleo individual de cada pessoa não é autossuficiente e sim formado pelo contacto com outros indivíduos. A relação com outros *eus*, transforma a individualização em interação através da ação recíproca entre os dois.

A identidade preenche o espaço entre o “interior” e o “exterior” - entre o mundo pessoal e o mundo público. O facto de que nos projetamos nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós, contribui para alinhar nossos sentimentos subjectivos com os lugares objectivos que ocupamos no mundo social e cultural. (Hall, 2001, p. 11-12).

Em última análise, o sujeito pós-moderno é caracterizado como tendo não apenas uma, mas várias identidades, por vezes contraditórias entre si e sendo estas fragmentadas de acordo com o seu meio envolvente. O foco neste estudo será direccionado apenas para as duas últimas reflexões, considerando que a primeira, o sujeito do iluminismo, não se adequa aos pensamentos que pretendo desenvolver nem vai de encontro com a minha perspetiva pessoal perante a temática, classificando esta análise sobre a identidade como antiquada e distante dos tempos modernos. O próprio escritor partilha que “A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia.” (Hall, 2002, p.13)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Trazendo novamente a ideia do sujeito-sociológico, a perspectiva antropológica da identidade também incorpora a relação entre indivíduo e sociedade, deste prisma e citando Berger & Luckman (2004, p. 81):

A identidade é evidentemente um elemento chave da realidade, subjetiva, e tal como toda realidade subjetiva, acha-se em relação dialética com a sociedade. A identidade é formada por processos sociais. Uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais. Os processos sociais implicados na formação e conservação da identidade são determinados pela estrutura social. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a.

A partir do ponto de vista do conceito do sujeito-sociológico, compreende-se que este não é autónomo e absolutamente independente, ao invés, é importante aceitar que a identidade é construída, mantida, adaptada ou completamente desconstruída mediante o contexto envolvente do indivíduo, moldando as suas ações, pensamentos e palavras, em concordância com os estímulos externos e convivências sociais que este tem. Deste ponto de vista, a nossa identidade é amplamente, se não completamente, afetada e construída mediante as estruturas, organizações e núcleos sociais onde estamos inseridos.

Stuart Hall, afirma que as mudanças institucionais e estruturais estão a causar o colapso das “identidades que compunham as paisagens sociais la fora e que asseguravam a nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura (...)” (2006, p.12.) Na mesma linha de pensamento, Suelda de Albuquerque Ferreira, teórica, escritora e especialista em geografia, partilha: “Tendo em consideração o actual quadro de mobilidades virtuais e reais, as identidades sofrem fortes pressões e alteram-se, em virtude de os seus espaços e tempos de referência estarem em constante mutação.” (2013, p. 118) Analisámos aqui, que a rápida evolução digital e tecnológica começa a ter uma grande influência na forma como se constroem identidades pela descomplicada forma com que temos acesso a contextos sociais distintos e variados e pelos quais nos sentimos atraídos, modificando os pressupostos identitários construídos até então, para dar lugar a uma nova versão do indivíduo. As noções de global e local começam a aproximar-se cada vez mais, criando “(...) fragmentação das identidades, desarticulando-as e descentralizando-as de modo a que estas percam seu núcleo cultural original.” (De Albuquerque Ferreira, 2013, p. 118)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

Estas expansões culturais ajudam à evolução do indivíduo, conferindo-lhe um maior leque de saberes e conhecimentos e uma visão mais integral e universal do que é o mundo para além do seu eixo. No entanto, Suelda afirma que “As identidades modernas estão em crise, lutando os sujeitos pela própria estabilidade e estruturação da nova identidade, como também pela identificação com o grupo e com o espaço em que habitam.” (2013, p. 118) Segundo Hall, é este processo de crise na identidade que dá origem ao sujeito pós-moderno “(...) conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam”. (2002, p. 12-13) Neste conceito de identidade, definida historicamente e não biologicamente, é negada a existência de apenas uma única identidade em cada indivíduo e aceite que múltiplas identidades possam surgir de acordo com a multiplicidade de significações e representações culturais, e podendo o sujeito identificar-se, temporariamente ou não, com cada uma delas. Esta gestão identitária torna-se complexa no interior do indivíduo já que existe espaço para que as diferentes identidades que em si habitam, se contradigam e confrontem constantemente.

É na vida quotidiana que acontece a construção identitária e, acima de tudo, na relação com o outro. As minhas ações para com o outro são moldadas mediante as ações do outro para comigo e vice-versa, vivemos na base do diálogo e da reciprocidade. Segundo Berger & Luckman (2004, p. 40), numa experiência em que dois indivíduos estão face a face, partilhando do mesmo tempo e espaço e estando ambos cientes dessa verdade, acontece o seguinte:

(...) há um intercâmbio contínuo entre a minha expressividade e a dele. Vejo-o sorrir e logo a seguir, reagindo ao meu ato de fechar a cara parando de sorrir, depois sorrindo de novo quando também eu sorrio, etc. Todas as minhas expressões orientam-se na direção dele e vice-versa.

Podemos trazer a base desta experiência para a nossa realidade diária e assumir a impossibilidade de desconectar a presença do outro na nossa realidade. As relações, diretas ou indiretas com o outro, moldam abundantemente os nossos pressupostos, a nossa realidade, e, conseqüentemente, a nossa noção identitária.

Se colocarmos Luigi Pirandello e Stuart Hall lado a lado, verificamos que estes se encontram naqueles que são os parâmetros do sujeito pós-moderno, onde a identidade fixa e estável é

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo questionada e desafiada e é colocada como opção mais viável e legítima a identidade como algo volúvel e fluído.

Segundo o autor de "Um, Nenhum e Cem Mil", a identidade não só é formada pelos outros em nós, como também por nós nos outros, isto é, as nossas ações, adaptadas ao contexto em que nos encontramos, estimulam no outro um parecer, uma ideia, uma opinião sobre aquilo que somos como um todo. Tendencialmente, observamos o outro e criamos a nossa própria verdade a seu respeito, podendo esta sofrer alterações consoante a convivência e aquisição de novos pressupostos ou informações relativas a este. Por sua vez, o indivíduo que observa outro indivíduo, irá posicionar a sua verdade sobre o outro com base naquilo que é.

Jean-Paul Sartre, (1905-1980) foi um filósofo e escritor francês, um dos maiores representantes do pensamento existencialista na França e autor de "O Ser e o Nada", o seu principal trabalho filosófico, no qual formulou os seus pressupostos existencialistas.

Do ponto de vista do estudo do *ser*, o existencialismo aponta para a não separação da essência (o ser) e a aparência (o parecer):

(...) podemos igualmente rejeitar o dualismo da aparência e da essência. A aparência não esconde a essência, mas a revela: ela é a essência. A essência de um existente já não é mais uma virtude embutida no seio deste existente: é a lei manifesta que preside a sucessão de suas aparições, é a razão da série. (Sartre, 1948. P. 17).

Neste sentido, Sartre sugere que a aparência e a essência se fundem, são uma só realidade e a exposição de uma revela a existência da outra. Em segunda instância, Sartre aponta para a importância de reconhecer o corpo como *ser*, como veículo que nos conecta com o outro. Ainda que ausente, a sua presença na consciência do outro será suficiente para a sua existência.

Reduzimos as coisas à totalidade conexa de suas aparências, e depois constatamos que as aparências reivindicam um ser que já não seja aparência. O "percipi"<sup>1</sup> nos

---

<sup>1</sup> "Percipi" é um termo em latim que significa "ser percebido" ou "ser conhecido". Ele é frequentemente associado ao filósofo irlandês George Berkeley e sua teoria do idealismo subjetivo, que é uma corrente filosófica que afirma que a realidade é dependente da mente ou da consciência.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo remeteu a um "percipiens", cujo ser se nos revelou como consciência. (Sartre, 1948. P. 28).

O autor revela que a aparência (o corpo), é o que nos conecta de forma primordial, mas que, essa aparência não deve ser vista como o total do que existe, mas sim como o veículo que transporta a essência, o *ser*. Ao percebermos o objeto (percipi), compreendemos que há um sujeito consciente (percipiens) por trás da percepção, existindo um momento de relação entre os indivíduos e os seus seres totais.

O corpo do próprio, de quem o carrega, não pode ser visto por si mesmo a partir de fora, tal como a consciência, de quem a carrega, pode tão pouco ser vista exteriormente.

Meu corpo, tal como é para mim, não me aparece no meio do mundo. Sem dúvida, pude ver a mim mesmo durante uma radioscopia: a imagem de minhas vértebras em uma tela. Mas eu estava, precisamente, do lado de fora, no meio do mundo (...).  
(Sartre, 1948. p. 385).

A incapacidade do ser humano de se auto perceber desde o lado de fora em comparação com a sua percepção desde o interior poderá estar na base de uma grande parte de dúvidas e crises identitárias, tal como observamos no personagem principal de "Um, Nenhum e Cem Mil". O sujeito que observamos no espelho, por exemplo, não é o mesmo que se apresenta no mundo exterior, nem será o mesmo que vive e experimenta o cotidiano. O reflexo que vemos no espelho carrega apenas a aparência, mas, tal como Sartre descreve, observar o corpo como sendo apenas aparência é uma deliberação pobre e distante da sua capacidade total.

Sartre afirma que:

Quando, por meio do pensamento universalizador, eu tentava pensar meu corpo no vazio, como puro instrumento no meio do mundo, o resultado imediato era o desmoronamento do mundo enquanto tal. Ao contrário, pelo simples fato de que não

---

sou o outro, seu corpo aparece-me originariamente como ponto de vista sobre o qual posso adotar um ponto de vista, um instrumento que posso utilizar com outros instrumentos. (Sartre, 1948. P. 428).

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

A relação intrínseca que criamos do nosso corpo com o mundo que nos rodeia carrega a impossibilidade de desconectarmos os dois; um está dependente do outro e vice-versa. Em contrapartida, é-nos possível perceber o corpo do outro no mundo, vê-lo viver e existir com todas as particularidades que lhe são designadas. Somos capazes de ver a aparência do outro corpo e, através da nossa própria consciência e essência, atribuir-lhe também uma consciência e essência. Como vimos anteriormente, as particularidades que atribuímos ao outro não são verdades universais. O que um corpo carrega para mim, poderá não estar em concordância com o que outro indivíduo observa. Esse corpo carrega múltiplas versões de si mesmo – considerando aqui o corpo como ser e não apenas como aparência – consoante aqueles com quem estabelece relação direta ou indiretamente. Colocando-nos no centro deste pensamento, concluímos que o nosso *ser*, impossibilitado de ser visto e percebido por nós mesmos, sustenta uma versão de si distinta em cada pessoa que o vê e consigo interage.

A relevância dos pressupostos acima partilhados é de grande amplitude para o trabalho coreográfico que desenvolvi. Desde exemplos mais práticos, como a impossibilidade de me ver criar e interpretar - apesar do trabalho consecutivo com vídeo, compreendi que o que visualizava no ecrã não correspondia fielmente à realidade: quer pela discrepância temporal, quer pelo facto de, mais uma vez, a imagem carregar apenas a aparência e não a essência do que existe realmente naquela interpretação. Por outro lado, foram estas teorias e pensamentos que, aliados ao romance de Luigi Pirandello, suportaram o desenvolvimento de materiais coreográficos e conceptuais, processo que explicarei de forma mais profunda mais a frente neste documento.

### **3.1.3 Materiais utilizados**

Para além da obra de Luigi Pirandello, que serve de base para o início deste projeto, considerei importante encontrar outros materiais que suportassem o desenvolvimento prático de pesquisas e explorações. Estes materiais, por muito diferentes e distantes que sejam entre si, estão, do meu ponto de vista, enquadrados num mesmo universo e podem ser traçadas linhas de ligação entres eles.

#### **Imagens**

O Jenga (figura 2) é um jogo de habilidade física e mental que envolve a remoção de blocos de madeira de uma torre sem derrubá-la. O objetivo é remover os blocos da base da torre e colocá-los no topo sem derrubar a estrutura. Inicialmente, os jogadores montam uma torre de blocos de madeira numa estrutura retangular, empilhando três blocos por camada e alternando a orientação a cada nível. Os jogadores devem remover um bloco de cada vez da

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo torre, usando apenas uma mão e colocar o bloco removido no topo da torre, criando gradualmente uma estrutura mais alta e instável. O jogo continua até que a torre desmorone. O jogador que derrubar a torre perde, e o jogador que conseguiu remover e empilhar o maior número de blocos sem derrubar a torre é geralmente considerado o vencedor.

Considero o processo de construção identitária muito similar ao processo do jogo acima descrito. Assim como no *jenga*, a identidade é construída peça a peça, transformando-se ou moldando-se constantemente para dar resposta aos acontecimentos do quotidiano e estando inevitavelmente sujeita ao colapso total. Tal como defende Hall, o ser humano está dotado de possuir mais do que uma identidade, podendo estas convergir entre si e resultar em conflito interno no sujeito. Este conflito pode atingir uma escala grande o suficiente ao ponto de fazer desmoronar todas as verdades que o sujeito construiu até ali e obrigando-o a questionar os pressupostos que este tem em relação a si mesmo.



*Figura. 2* – N.a. Jogo jenga. Imagem retirada de <https://stock.adobe.com/search?k=jenga+fall>

A obra "O Filho do Homem" de René Magritte (figura 3), é uma representação icônica que evoca questões profundas sobre identidade, existência e a relação entre o visível e o oculto.

Na pintura, vemos um homem vestido de forma bastante clássica: camisa branca, gravata vermelha, sobretudo preto e chapéu-coco. O aspeto mais proeminente desta obra é o rosto do homem representado oculto por uma maçã verde com cinco folhas.

Idealizada como autorretrato, a obra de Magritte sugere uma reflexão sobre a complexidade da autorrepresentação e da percepção que os outros têm de nós. O rosto encoberto do homem

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo pode ser interpretado como uma metáfora da faceta oculta da nossa identidade, aquilo que não é imediatamente visível ou conhecido pelos outros. Tal como a maçã esconde o rosto do homem, muitas vezes ocultamos partes de nossa identidade com máscaras sociais, papéis atribuídos ou até as nossas próprias projeções de quem acreditamos que deveríamos ser. A pintura realça que a identidade humana é multifacetada e que nem sempre revelamos todas as nossas camadas ao mundo exterior.

Além disso, a escolha da maçã como elemento de ocultação é particularmente significativa. A maçã tem uma carga simbólica rica na história cultural e religiosa, remetendo a temas como conhecimento, tentação e a queda do homem (como visto na narrativa bíblica de Adão e Eva). Nesse contexto, a maçã pode representar não apenas o ocultamento da identidade, mas também a tentação de conhecer e compreender os mistérios mais profundos de nós mesmos. A procura pela verdadeira identidade muitas vezes envolve enfrentar os nossos próprios receios, desejos e contradições internas, assim como Adão e Eva enfrentaram o dilema da árvore do conhecimento.



Figura 3 – Magritte, R. (1964). O Filho do Homem. Óleo sobre tela.

*Human Chamaleon* é o nome atribuído à série de 75 imagens do artista Liu Bolin. O artista chinês demora cerca de 10 horas a auto pintar-se com o intuito de desaparecer no fundo das suas fotografias. Ao se camuflar no ambiente que o rodeia, Liu questiona a relação entre o indivíduo e a sociedade, destacando muitas vezes questões políticas e sociais. O resultado das suas obras, é um corpo que se diluí nas particularidades do fundo onde se coloca,

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo traduzindo a sensação de invisibilidade a que o ser humano está tendencialmente sujeito. A capacidade de envolvimento do corpo físico com o próprio meio, pode espelhar a capacidade que o indivíduo tem de se adaptar e camuflar tendo em conta o contexto familiar, social, académico, ou outro, que o obrigue a adaptar a sua individualidade e ir de encontro às especificidades de cada ambiente. Para além da supressão identitária, esta ideia de camuflagem pode também refletir a dissolução de fronteiras culturais e sociais, simbolizando um corpo sem características pessoais ou coletivas, naturais da interação social com o outro.



Figura 4 – Bolin. L, (2005). Human Chamaleon. Imagem retirada de [www.businessinsider.com/liu-bolin-human-chameleon-2014-2#-1](http://www.businessinsider.com/liu-bolin-human-chameleon-2014-2#-1)

#### Imagens em movimento

As imagens partilhadas (figuras 5 e 6) fazem parte de um dos vídeos utilizados durante o processo de criação. O vídeo, apresenta uma compilação de diferentes momentos de demolição de infraestruturas em massa como prédios e fachadas e serviu como objeto de estudo mais profundo sobre o conceito de desconstrução, de um ponto de vista bastante prático e objetivo. Nos vídeos, é possível observar as especificidades no processo de cedência das estruturas: a direção vertical – cima vs baixo – e horizontal – centro vs extremidade - o tempo – rápido vs lento – e as alterações que podem surgir – mais lento no início e mais rápido no final por exemplo.

Assim como o desmoronamento de uma infraestrutura expõe as fraquezas e falhas dos próprios materiais e construção, a desconstrução identitária revela as fragilidades e inconsistências nas narrativas e crenças que compõem a nossa identidade. A queda de uma estrutura física relembra-nos que a nossa identidade, frequentemente vista como sólida e

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo inabalável, também pode ser frágil e sujeita a colapso sob certas pressões. O processo de desmoronamento de uma infraestrutura envolve a quebra de uma estrutura física nos seus componentes básicos. Da mesma forma, a desconstrução identitária envolve a análise e o questionamento das estruturas psicológicas e sociais que sustentam a nossa autoimagem e papéis sociais. Ambos os processos exigem uma desconstrução minuciosa para entender como as partes constituintes se conectam e funcionam.

A visualização destes vídeos surge também com o objetivo de encontrar uma influência clara para o corpo na procura de uma fisicalidade que traduzisse a ideia de desmoronamento e queda.



Figura 5 – N.a. *Building Demolition Compilation*. Imagens retiradas do vídeo online:

<https://www.youtube.com/watch?v=UGsw5rgg-kl>



Figura 6 - N.a. *Building Demolition Compilation*. Imagens retiradas do vídeo online:

<https://www.youtube.com/watch?v=UGsw5rgg-kl>

O segundo vídeo (figura 7), é uma experiência realizada por Gav e Dan, dois *youtubers*<sup>2</sup> que criaram um canal na plataforma dedicado apenas à partilha de vídeos em slow motion. O vídeo que utilizei, apresenta diferentes expressões faciais de Gav e Dan, 80x mais lentas que

---

<sup>2</sup> Pessoa que cria conteúdos para a internet e utiliza a plataforma do Youtube para partilhar esses conteúdos em formato de vídeo.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo o tempo real, esta redução de velocidade permite que sejam perceptíveis todas as linhas que constituem a expressão facial, assim como os momentos de mudança da própria expressão. É também curioso como o vídeo começa em tempo real e é possível observar a forma natural com que os dois indivíduos falam e se expressam, comparativamente ao momento em que inicia o slow motion e as duas caras se alteram completamente.

A nossa cara, assim como as expressões faciais que desenvolvemos, podem ser consideradas como parte da nossa marca identitária pela individualidade que carregam, no entanto, uma simples mudança na velocidade com que estas são apresentadas, e é possível observar traços e características absolutamente novas e diferentes das encontradas até então. Ao observar expressões faciais em slow motion, ganhámos consciência de detalhes e subtilezas que normalmente passam despercebidas a olho nu. Para além disso, esta experiência pode contribuir para um melhor entendimento sobre as emoções subjacentes às próprias expressões. A percepção mais clara de micro expressões – pequenas e rápidas alterações faciais que indicam emoções – oferece uma maior consciência das emoções que transmitimos e recebemos.



Figura 7 – N.a. Soggy Flappy Faces in Slow Motion. Imagens retiradas do video online:

<https://www.youtube.com/watch?v=8iQvZuelBrA>

"Persona" é um filme de 1966, dirigido pelo cineasta sueco Ingmar Bergman (figura 8). É considerado um dos filmes mais complexos e enigmáticos da carreira de Bergman. A narrativa explora temas como a identidade, a dualidade da mente humana e a comunicação. O filme centra-se em duas personagens principais: Elisabet Vogler (interpretada por Liv Ullmann), uma atriz que, repentinamente, fica muda durante uma apresentação teatral, e Alma (interpretada por Bibi Andersson), a enfermeira encarregada de cuidar dela. Na esperança de ajudar Elisabet a recuperar-se, Alma leva-a para uma casa de praia isolada e à medida que passam mais tempo juntas, as fronteiras entre as suas identidades começam a esbater-se, levando a uma complexa interdependência psicológica e emocional entre as duas.

O trecho do filme que utilizei como mote de pesquisas, é um monólogo da Doutora encarregue pelo caso de Elisabet Vogler. O monólogo, dirigido a Vogler, evidencia as problemáticas identitárias reveladas no filme, a ideia de autenticidade e a forma como, do ponto de vista da Dra., Elisabet se resguarda no silêncio para evitar a representação de papéis sociais e a íntima exposição de si mesma.



Figura 8 – Bergman, I. (1966). Imagem retirada do vídeo online: <https://www.youtube.com/watch?v=zLcgDNzFDA0>

### 3.2 O solo que *não* é um solo

O título da obra coreográfica surge após a reflexão sobre o seu processo criativo e a conexão com um dos materiais que influencia o seu desenvolvimento.

"La trahison des images" (A traição das imagens) é uma famosa obra do pintor surrealista belga René Magritte, criada entre 1928-1929. A obra apresenta uma representação de um cachimbo, acompanhada pela frase "Ceci n'est pas une pipe" (Isto não é um cachimbo). A obra é emblemática do estilo surrealista de Magritte, que frequentemente desafia as expectativas do espectador e brinca com a relação entre a imagem e o seu significado. São imensas as possibilidades no que toca à intenção do artista ao criar esta obra. Segundo Thiago Pedro Pinto (2018, p.184):

(...) somos colocados a questionar: "isso é uma outra coisa que não um cachimbo, uma casa, um animal, a representação é enganadora?", ou seria esta advertência um imperativo para que alguém não utilizasse esta pintura para fumar? Uma necessidade para que as pessoas de fato não confundissem o objeto 'pintura' com o objeto que 'serve para fumar'? (...) Há ainda outra possibilidade, a de que o autor queira evidenciar que a pintura (representação) difere do real ou ideal (representado). Parece-nos que sua questão ou objetivo está mais relacionado a esta última, a uma diferenciação entre signo e significado, entre representação e representante e, por que não dizer, entre ficção e realidade.

Ao afirmar que o objeto representado não é realmente o que parece ser, Magritte convida o espectador a questionar a natureza da representação e da realidade. A frase "Ceci n'est pas une pipe" destaca a ideia de que uma imagem não é a coisa em si, mas sim uma representação dela, apontando para a natureza ilusória da arte e como as imagens podem enganar e manipular a nossa percepção da realidade. O artista recorre ao uso da imagem e da palavra de uma forma incomum e pouco utilizada, onde uma não define ou traduz a outra. Segundo Foucault (1973, p. 33):

Sobre a página de um livro ilustrado, não se tem o hábito de prestar atenção a esse pequeno espaço em branco que corre por cima das palavras e por cima dos desenhos, que lhes serve de fronteira comum para incessantes passagens: pois é ali, sobre esses poucos milímetros de alvura, sobre a calma areia da página, que se atam, entre as palavras e as formas, todas as relações de designação, de denominação, de

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo descrição, de classificação (...) a imagem e o texto caem, cada um de seu lado, segundo a gravitação que lhes é própria. Eles não têm mais espaço comum, mais lugar onde possam interferir, onde as palavras sejam suscetíveis de receber uma figura, e as imagens, de entrar na ordem do léxico.

A escolha do título “Isto não é um solo”, inspirada fortemente pelo paradigma criado por Rene, surge com o intuito de aproximar, numa fase primordial, o público dos conceitos que pretendo trabalhar. Utilizando uma referência ilustre, intergeracional e repleta de sentido e carga simbólica, pretendi criar, desde início, um chão comum entre mim – criadora e intérprete – e o público, desvendando de forma propositada o mistério que circunda o espaço cênico antes do início do espetáculo.

Além deste parâmetro, é curiosa a forma como o solo que desenvolvo tem o seu início num formato coletivo. Ainda durante o primeiro ano do MCCPP, tenho a oportunidade de desenvolver e experimentar exercícios com os meus colegas de turma, na perspectiva de abrir caminho para a criação que venho a desenvolver mais tarde. As propostas que trago para o estúdio e que são respondidas por cerca de 10 corpos diferentes, são depois desenvolvidas por mim e pelo meu corpo, sozinha em estúdio. A desconexão para com o que tinha presenciado com os meus colegas é, para além de difícil, pouco desejada, já que estes me possibilitam interpretações e pensamentos sobre os materiais partilhados, bastante úteis para o trabalho que viria a realizar mais tarde. Deste modo, apesar do objeto artístico ser interpretado apenas por mim, o seu processo de criação é amplamente influenciado por outros corpos e pensamentos, tornando-o um objeto comum, pelo menos para aqueles que acompanharam o seu processo em determinado momento.

Para além dos fundamentos apresentadas até agora, é importante salientar que, segundo Pirandello, uma pessoa nunca é apenas uma versão de si mesma, senão um aglomerado das diferentes versões de cada uma das pessoas com quem estabelece relação. Desta perspectiva, o meu corpo, sozinha em palco, cria em cada uma das pessoas no público, uma diferente realidade, cada uma destas pessoas cria uma versão de mim, e da minha interpretação, única e pessoal e nenhuma delas é igual ente si.

### **3.3 Métodos e processos de criação**

Tal como mencionado anteriormente, a primeira fase de pesquisa deste projeto acontece durante o primeiro ano do MCCPP com a turma que me acompanha durante esse período. Passo a partilhar as propostas colocadas aos meus colegas.

### *Exercício 1*

Esta proposta foi apresentada durante um dos períodos intensivos com o professor Ângelo Neto, que não deveria estender-se por mais de 30 minutos e é dividida nas seguintes fases:

1. Cada colega de turma escreve um breve texto onde partilhe um momento (preferencialmente verídico) onde tenha experienciado o mesmo que o personagem Moscarda: ser confrontado com uma visão externa de si, contrária aquela que sempre teve como verdadeira.
2. Do texto, selecionar três palavras-chave (preferencialmente um verbo, um adjetivo e um lugar).
3. Formar grupos de dois e trocar as palavras entre si. De seguida, cada aluno/a realiza uma improvisação com as 3 palavras do/a colega.
4. Ainda em grupos de dois, a improvisação será acompanhada pelo texto dito verbalmente. Quem lê o texto tem total liberdade para repetições, alterações ou omissões de palavras. Quem se move, mantém relação com o texto, podendo escolher como reagir ao mesmo e mantendo os pressupostos encontrados durante a improvisação feita anteriormente.
5. O momento de “apresentação” aconteceu com todos os duetos em simultâneo, onde cada um poderia começar a verbalização do seu texto como e quando desejasse, o/a colega deveria reagir de imediato assim que ouvisse as palavras que escrevera.

Neste processo, pretendi tentar compreender a relação da palavra escrita e dita com o movimento, recorrendo a experiências pessoais como mote para gerar movimento e um lugar criativo para cada intérprete. Do ponto de vista do objeto final, foi clara a influência das tonalidades de voz, velocidade ou repetições das palavras como principal influência para o movimento. Nesta experiência, senti falta de um lugar mais pessoal e individual, onde a situação descrita por cada colega é o ponto mais relevante do exercício. Por este motivo, numa segunda oportunidade decido percorrer um caminho diferente.

### *Exercício 2*

O segundo exercício foi levado a cabo durante a aula com a professora Ana Trincão, e passo, mais uma vez, a dividi-lo por fases:

### ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

1. A turma toda esta sentada num círculo com uma folha de papel e uma caneta. No topo da folha escreve o seu nome. Na linha seguinte, deve escrever uma frase ou palavras soltas que o/a definam. O papel é dobrado de forma a deixar apenas visível o nome e tapando a descrição feita.
2. O papel é passado ao/a colega do lado, que deverá ler o nome no topo da folha, e por sua vez escrever uma frase ou palavras soltas que definam a pessoa a quem a folha pertence.
3. Depois de percorrer todo o grupo, cada pessoa deverá ter uma folha com um conjunto de descrições sobre si.
4. De forma rápida e instintiva, cada um/a deve verbalizar uma palavra que descreve o que sente ao ler o texto.
5. Em última instância, é realizada uma improvisação de grupo, onde cada pessoa é livre de encontrar os seus próprios caminhos para traduzir o texto, a palavra final escolhida ou a sensação predominante relativamente ao que leu, para movimento.

O objetivo de tornar a proposta mais pessoal foi cumprido, no entanto, reconheço a dificuldade de se mover sobre uma descrição de si mesmo/a. Do feedback por parte da turma, sublinho: “O que reverbera do texto, cria um estado para a improvisação”, “dificuldade em encontrar lugares novos que não sejam os mais familiares”, “dificuldade em trabalhar o autobiográfico”, “o que os outros dizem sobre nós diz mais sobre eles do que sobre nós”, “não tentar ser outra pessoa, sem ambição de ir a lugar nenhum”.

Da minha experiência externa, reconheço o lado demasiado autobiográfico do exercício e que não é, do ponto de vista da criação, o principal mote de exploração. No entanto, o feedback verbal com os/as colegas foi uma mais-valia para a exercitação de novos lugares de pensamento e preparação para o trabalho prático futuro.

### *Exercício 3*

Passo a partilhar o último exercício proposto, ainda na aula da Professora Ana Trincão. Para a experiência proposta, pretendi afunilar a temática tanto quanto possível e encontrar alicerces concretos que sustentem a pesquisa de movimento. Partindo essencialmente da ideia de construção e desconstrução (identitária), reuni diferentes materiais que possibilitassem a conexão com este conceito de uma forma menos direta e que pudesse suscitar diferentes interpretação dentro de um mesmo universo.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Parti essencialmente do exercício descrito por Jonathan Burrows em “A Choreographers Handbook”: “Choose one minute of music, one minute of moving image, a short text and a still image”.

De forma a expandir as possibilidades durante a experimentação, coloquei a disposição dos intérpretes três imagens paradas, quatro imagens em movimento, três textos e a música foi organizada e selecionada por mim de forma a encontrar ambientes que sustentem a performance.

Para melhor me organizar dentro da proposta, atribui a cada elemento uma posição específica dentro da exploração:

1. Cada intérprete escolhe uma das três imagens propostas e a partir da imagem escolhida, desenvolve/cria/encontra um lugar para o corpo habitar. Este lugar pode ser um sentimento, emoção, uma ação, um contexto, um lugar físico, etc., no fundo, alguma coisa que informe o corpo e que se mantenha presente constantemente, um elemento transversal a toda as camadas que vêm a seguir.
2. Cada intérprete escolhe uma das quatro imagens em movimento, esta deve informar uma fisicalidade ou qualidade de movimento, tentando ser o menos literal possível, isto não, encontrar uma interpretação do que é visto, ao invés de tentar imitar o que vê. Esta camada é sobreposta ao primeiro ponto.
3. Cada intérprete escolhe um dos três textos, este deve servir de narrativa à pesquisa feita até agora. Do texto podem ser retiradas apenas palavras, frases, um sentido global do que é a composição escrita ou qualquer outro formato que faça sentido para cada um/a.
4. Terminámos com uma apresentação a solo de cada uma das pesquisas onde tentei explorar diferentes ambientes com as escolhas sonoras.

Este exercício revelou-se extremamente importante porque me deu a oportunidade de aceder a diferentes interpretações dos materiais que levarei para estúdio como mote para as pesquisas coreográficas e reunir diferentes traduções desses mesmos materiais para o corpo. Durante cada uma das fases descritas em cima, fui conversando com cada intérprete para tentar aceder ao mundo criativo que cada um/a ia criando, este exercício foi muito importante porque permitiu que me posicionasse simultaneamente dentro e fora dos processos. O processo de recolha de materiais é igualmente importante, ajudando a desenvolver uma “mochila” de ferramentas que a qualquer momento poderão ser uteis durante a criação.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

O momento de reflexão coletiva abriu portas a novos caminhos com a partilha, por parte dos colegas, de diferentes obras de cinema ou literatura relacionadas com a temática. Foi importante compreender como se desenrolou a experiência para os intérpretes e, do que foi partilhado, esta revelou-se positiva. Compreendo a importância de uma boa articulação na partilha de propostas para que se crie um universo comum de experimentações e cada um/a sinta liberdade criativa dentro de um mesmo lugar.

Iniciar o processo de criação, de um trabalho que se desenvolverá maioritariamente a solo, com outros corpos é interessante do ponto de vista criativo, permitindo que se crie uma relação com outras perspetivas e abordagens desde uma fase inicial. Em contrapartida, a inspiração recolhida desta experiência acompanha-me durante todo o restante processo e é difícil, senão inevitável, que esta desapareça por completo.

Em segunda instância, quando inicio o processo de criação sozinha, em Agosto de 2023, trago pela primeira vez as propostas descritas em cima para o meu próprio corpo e sou confrontada com as minhas próprias sensações, imagens e fisicalidades.

### **3.4 Improvisação e composição**

Dentro da esfera da dança, e particularmente nos caminhos que levam à criação e composição coreográfica, contamos com uma panóplia de possibilidades no que toca a métodos e processos. O trabalho coreográfico de cada artista, é uma reflexão dos métodos que este utiliza durante os seus processos, métodos estes que vão ser afinados à medida o que o trabalho é desenvolvido. A forma como cada artista escolhe ou delinea o seu percurso criativo é pessoal e intuitivo, podendo, ou não, refletir experiências com outros artistas, professores ou colegas. De entre as diferentes possibilidades de composição coreográfica, surge a técnica de improvisação em meados do século XX, inicialmente, como forma de libertar o corpo dos pressupostos técnicos conhecidos até então. Atualmente, as práticas de improvisação conferem ao coreógrafo a possibilidade de observar o(s) corpo(s) em diferentes estados, produzindo material de forma intuitiva e instantânea.

A improvisação, entendida como a criação/composição imediata da dança, parte sempre de uma matriz mínima (um gesto, um esboço, um som, uma lembrança...) da qual se sai e para qual se pode voltar a qualquer momento, entretanto, a cada volta, a cada retorno, ela já não será a mesma. (Gouvêa, 2012, p. 173)

A improvisação não surge do vazio. Dada a dificuldade em apagar do corpo as suas memórias, sensações e vontades, a improvisação que o corpo encontra será sempre

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo influenciada pelas suas especificidades, então, mesmo quando não existe uma partitura definida do contexto, imagens ou palavras sobre as quais a dança se deve debruçar, esta será inevitavelmente sobre si mesma e sobre o corpo que a conduz. Quando trabalhamos com conceitos específicos e recorreremos à improvisação como forma de gerar material, é conveniente traçar linhas específicas que orientem o corpo que dança. Raquel Gouvêa, psiquiatra graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, historiadora da Arte, pela Universidade de Poitiers, França, Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutoranda em História da Arte, pela Universidade de Rennes, Bretanha, partilha no seu artigo para a Revista Científica/FAP – Unespar, partilha que a improvisação parte sempre de uma matriz mínima e que esta matriz se transforma e reconfigura durante o processo de improvisação, podendo encontrar outras formas e sentidos. A reconfiguração dos sentidos que vamos encontrando durante os processos de improvisação, guiam o intérprete e o coreógrafo a novas esferas criativas, alargando os pressupostos até então conhecidos sobre os conceitos e argumentos da peça.

Apesar da dinâmica fluída e instantânea de criar movimento através da improvisação, a impossibilidade de retroceder dentro do próprio corpo dificulta a reprodução exata do que foi experienciado. O conjunto de especificidades que moldam a improvisação - o estado do próprio corpo, espírito e criatividade de quem dança – são características daquele momento exato e é bastante improvável que se voltem a reunir da mesma forma para que surja uma dança idêntica à que foi feita inicialmente. Nesse sentido, a repetição torna-se um forte aliado no processo de clarificar, para o corpo e mente, os alicerces que sustentam determinada fisicalidade. A pessoa que improvisa reconhece a instabilidade dos acontecimentos e sabe que durante o tempo de improvisação terá de lidar de forma imediata com desafios inesperados. É, portanto, necessário colocar-se em experimentação contínua e rigorosa. (Gouvêa, 2012).

Em segunda instância, a incapacidade de desconectar o pensamento crítico sobre nós mesmos ou sobre a dança que criamos, pode muitas vezes restringir o próprio processo. Jin Moen partilha na sua tese de doutoramento (2006, p. 61):

It is often self-censuring that limits us to move spontaneously as we might believe that we look silly. However, being too aware of our body language, or trying to be in total control of it, might look even more constrained and unnatural.

## ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

A autocensura que Jin Moen menciona, advém frequentemente da tentativa de reproduzir no corpo uma determinada fisicalidade ou expressividade criada na nossa mente. Ao invés, comecei a dar importância a uma dança que começa no corpo e apenas depois é analisada pela mente. Apesar das intenções claras e definidas – que podem prover de imagens, palavras, sons, sensações – a dança improvisada surge primeiro no corpo físico, através da reação aos materiais apresentados, desenvolve-se para novos lugares e apenas mais tarde é analisada – através da visualização de vídeo, por exemplo – e refletida no sentido de compreender a sua relevância no contexto da peça.

A composição coreográfica através da improvisação, não surge apenas para o desenvolvimento de material coreográfico. A possibilidade de recolher o movimento de uma coreografia, por exemplo, e usá-lo de formas variadas tendo em conta o ritmo, o tempo, dinâmica ou espaço, conferem ao próprio movimento uma nova realidade.

A composição coreográfica de “Isto não é um solo”, cruzou diferentes métodos quer na busca por materiais, quer na própria composição. A improvisação teve um lugar importante na pesquisa por fisicalidades específicas que espelhassem os conceitos ou ideias provenientes dos materiais com que trabalhava. As improvisações eram conduzidas durante um período de cerca de 20 minutos, onde tentava que, independentemente do que acontecesse, não parar. A estipulação de uma duração é, para mim, uma estratégia para não abdicar da proposta demasiado cedo. Naturalmente identificamo-nos com determinados enunciados de forma mais direta do que com outros e assim que iniciamos a improvisação com enunciados que não nos são tão próximos ou que revelam uma maior dificuldade de personificação, é gerado um desconforto no corpo que de imediato ativa a *auto-censura* de que Jin Moen fala. Pareceu-me importante não abdicar de imediato do exercício e investir tempo na sua materialização corporal, explorando diferentes caminhos dentro da mesma proposta na tentativa de encontrar algo que fosse do meu interesse e me afastasse dos lugares que geralmente visito. O trabalho com o vídeo foi muito importante durante estas experiências pois permitiram-me ter uma noção mais clara do que acontecia com o corpo nos seus diferentes estados e moldar de forma mais específica cada movimentação. Este trabalho geralmente começava depois de ter bem definidos os parâmetros da improvisação para que o sentido estético sobre o corpo não afetasse em grande escala a criatividade usada durante os exercícios.

A improvisação pode ser utilizada para produzir movimentos específicos que depois são colecionados numa coreografia estanque ou mais fluida. Pessoalmente, denoto uma grande dificuldade em coreografar movimentos improvisados pela sensação de que o movimento perde intenção e clareza quando é sequenciado. Assim, optei por encontrar um equilíbrio

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo entre manter o corpo livre na sua expressividade e dentro dos parâmetros encontrados e encontrar movimentos mais particulares que deveriam acontecer em momentos delineados durante a improvisação. A composição acontece, portanto, através da repetição da mesma improvisação, onde começo a compreender as tendências do corpo em termos de dinâmicas, ritmos, espaço e níveis e de forma orgânica começa a surgir uma partitura de cada momento da peça. Para quem assiste duas vezes a mesma coreografia, é possível identificar relações e semelhanças entre tempo, espaço e corpo, mas conferindo liberdade de movimento e de navegar entre elas. Esta hibridez coreográfica acontece maioritariamente na segunda e terceira parte da peça. Dada a especificidade do movimento desenvolvido nesses dois momentos em particular, foi necessária a repetição constante das partituras de modo a manter ativa no corpo a intensão por trás das mesmas.

Em contrapartida, é importante identificar quando realmente não é possível recorrer à improvisação para gerar movimento. O primeiro momento da peça, apresenta um objeto externo ao corpo e com o qual não estava habituada a lidar. Neste caso, os poucos momentos de improvisação que desenvolvi, serviram maioritariamente o objetivo de reconhecer intrinsecamente o tamanho, forma e peso do objeto para que o pudesse manipular de forma mais estável e segura. A coreografia foi desenvolvida movimento a movimento e tornou-se bastante estanque, deixando apenas espaço para mudanças quando alguma coisa acontece fora do previsto.

Conclusivamente, a composição coreográfica de “Isto não é um solo”, é composta por momentos completamente definidos, onde a coreografia é, dentro do possível, constantemente a mesma e onde corpo reconhece e se familiariza com cada detalhe do movimento, e em segunda instância, existem momentos onde, apesar de existir um partitura de movimento pré-determinado, a interpretação acontece de forma livre e espontânea, permitindo ao corpo que navegue entre os pressupostos conhecidos mas de forma a encontrar particularidades e sensações novas de cada vez.

### **3.5 Uma peça em três partes**

De modo geral, penso que é possível identificar três momentos primordiais na peça como um todo. De forma não intencional, as três cenas foram construídas separadamente e independentes umas das outras e fez sentido, do meu ponto de vista, que assim se mantivesse, criando uma clara distinção entre os estados e lugares que o corpo ocupa em cada uma das três partes.

Uma das primeiras imagens que surge nas explorações realizadas com a turma, durante o primeiro ano do MCCPP, é a de um jogo *jenga* a desmoronar. Esta imagem surge pela similaridade que encontro face aos conceitos já apresentados, a ideia de construção progressiva, de constante mutação do objeto como um todo e em particular, pela importância que é dada a uma única peça, igual a todas as outras que formam uma figura específica, pelo facto de que, sendo esta removida, todas as outras possam sofrer o colapso total. A partir desta imagem, começo por procurar uma fisicalidade que traduza a ideia de colapso e desmoronamento. Um corpo que cai e que se recompõe constantemente, como se, comparado a um prédio, os seus alicerces estivessem constantemente em colapso, o tijolo que segura as paredes fosse feito de esponja e o seu telhado não protegesse o interior. Encontrei esta tradução de forma mais clara recorrendo sobretudo a utilização das articulações, sendo estas as principais partes do corpo que permitem a extensão e flexão e que ajudam a criar a sensação de descontrolo e falência no corpo. Decido continuar a exploração com o conceito do jogo acima mencionado, e trazer para estúdio blocos de madeira que se assemelham aqueles que são utilizados no *jenga*. Surgiram algumas opções do que seria possível fazer com as peças: construir e desconstruir diferentes formas e imagens; encontrar configurações específicas com os blocos que permitissem a queda de todas as peças removendo apenas uma; utilizar apenas uma peça, como se esta se tornasse parte do meu corpo, de modo que a minha fisicalidade e natural anatomia se alterasse perante a presença deste objeto estranho.

Nas possibilidades descritas, encontrei alguns desafios que me obrigaram a avançar para novos lugares. A instabilidade das peças, por serem leves demais, não me permitiram encontrar construções seguras o suficiente e, portanto, decido recorrer à ideia de efeito de dominó<sup>3</sup>, onde cada peça se encontra isolada e sozinha no espaço, mas que, pela proximidade que têm umas das outras, estão em risco constante de serem derrubadas. As linhas que crio no espaço com as peças, ajudam-me também a encontrar uma realidade espacial para o espetáculo, que nunca é alterada. Esta realidade espacial representa um caminho que é percorrido, fechado no início, mas aberto no final, sugerindo um lugar neutro onde acontece o início da peça, mas também o início de tudo o que se constrói, o momento zero onde ainda não existe nada e onde não é possível recuar. O final em aberto sugere continuidade, um percurso que nunca finda.

Paralelamente, continuo-o a exploração física com apenas uma das peças. A tarefa mais presente desta exploração, é a tentativa de transportar o retângulo de madeira com qualquer parte do corpo exceto as mãos. A fisicalidade que surge é de consistência e precaução, onde

---

<sup>3</sup> O efeito dominó, efeito em cascata ou efeito em cadeia sugere a ideia de uma ação ser a causa de outra, gerando uma série de acontecimentos semelhantes de média, longa ou infinita duração.

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
todas as ações são premeditadas e avaliadas para evitar a queda da peça no chão. Noto também que é atribuída uma carga extra a esta peça, como se esta não fosse de madeira – um material forte e duradouro – mas sim de vidro ou outro material frágil. Crio aqui uma analogia entre este adereço e a nossa noção identitária, como a carregamos de forma cautelosa constantemente, como a apresentamos ou não ao mundo exterior e a sensação vertiginosa que sentimos assim que esta está prestes a cair.

A composição coreográfica deste momento desenvolve-se muito através de experiências com diferentes partes do corpo e tentando encontrar modos distintos de levar o retângulo de um sítio para o outro sem o deixar cair. Recorro muito ao vídeo pois é a única solução que encontro para perceber o que é ou não visível e perceptível, tendo em conta as dimensões do retângulo. Com o objetivo de tornar mais clara a presença desta secção coreográfica no espaço, experimento executá-la dentro da configuração espacial dos retângulos, – que se pode ver como um L invertido, sendo a linha maior em cima, fechada do lado esquerdo do público, e a linha menor em baixo que se mantém aberta - compreendendo qual a distância mínima entre a linha de trás e da frente para proteger a figura até ao fim desta secção. Se a sequência coreográfica já disponha de uma tensão, resultado do receio de deixar cair a peça com que trabalho, nesta estrutura a tensão é aumentada exponencialmente, pelo risco

---

acrescido de embater numa das peças e desmoronar todas as restantes. Ainda assim, agrada-me a ideia de criar um momento de inquietação e nervosismo, não só em mim como no público, e aumentar a carga simbólica da peça que é transportada desde o início da trajetória até ao final.

Foram bastantes as reflexões sobre como encontrar um final para esta secção. Sabia que queria a queda completa de todas as peças, mas foi difícil encontrar uma possibilidade que fizesse sentido para mim. Acabei por optar pela opção mais descomplicada; assim que chego ao final da trajetória, tento colocar o último retângulo de madeira junto dos demais, e, na impossibilidade de utilizar as mãos para que o possa fazer de forma minuciosa, este acaba por derrubar todos os outros. Este é o final daquela que pode ser considerada a primeira parte.

Após a análise feita sobre as variadas possibilidades do que poderá ser a identidade e a sua presença nos tecidos sociais e individuais, compreendemos que o processo de metamorfose pelo qual a identidade passa constantemente, pode também ser traduzido em *construção* e *desconstrução*. Do ponto de vista criativo, a utilização de palavras que são verbos ajuda-me a encontrar lugares para o corpo habitar, fisicalidades que sejam traduções, mais ou menos literais, das palavras com que estou a trabalhar. A segunda parte da peça, traz novamente a

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo ideia de desconstrução no corpo, tal como mencionado em cima. A fisicalidade encontrada na inspiração da imagem do *jenga*, surge como elemento contrastante da primeira secção. Se começo por representar um movimento contido, controlado e cuidadoso, rapidamente o corpo se transforma num outro, com características completamente opostas: um corpo, descontrolado, em constante colapso e sem direções claras ou definidas. Pretendo não só criar um contraste entre as duas fisicalidades e momentos da peça, como também acentuar a ideia de que um corpo pode ser e carregar várias versões de si mesmo.

Esta secção pode ser vista com ambiguidade. Por um lado, o corpo desprende-se dos pressupostos que o controlam inicialmente – o limite espacial, a obrigação de transportar cuidadosamente a peça de madeira - e encontra-se livre no espaço pela primeira vez. Assim como defende Sartre em “O Existencialismo é o Humanismo” (1970, p. 6): “O Homem está condenado a ser livre (...) Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer”. Deste ponto de vista, a liberdade que o corpo experiencia é também a causa do seu descontrolo. Um corpo sem centro ou base que o sustente, sem alicerces que o mantenham de pé, que procura constantemente um momento de pausa, de quietude, mas que nunca chega a encontrá-lo. O movimento constante que acontece no corpo é a resposta á falta de equilíbrio sobre os pés, deslocando-se constantemente na busca por um suporte estável.

A palavra tem uma forte presença neste estudo e apresenta-se de variadas formas. Quer através da sua verbalização, explorando tonalidades e ritmos que a possam influenciar e eventualmente, alterar o seu significado, quer através da própria simbologia da palavra, descontextualizando o que é o texto como um todo, ou, em última instância, considerando toda a extensão do texto e o propósito por trás da junção destas palavras específicas numa ordem também ela específica. Os parágrafos a baixo, foram selecionados, da obra de Luigi Pirandello, e acompanharam todo o processo criativo da peça.

*E desde então, fixei-me neste propósito desesperado, de perseguir o estranho que estava em mim e que me escapava, que eu não podia fixar em frente a um espelho porque logo se transformava em mim tal como eu me conhecia. Aquele que vivia pelos outros e que eu não podia conhecer, que os outros viam viver e eu não. Também eu queria vê-lo e conhecê-lo tal como os outros o viam e conheciam.*

*O meu corpo, assim como eu o tomava, para que fosse, em cada ocasião, como eu queria e me apetecia, também qualquer outro o podia tomar e atribuir-lhe uma realidade a seu modo.*

*Porque nunca tendo, até agora, pensado em construir de mim mesmo, algo que me parecesse, ao meus olhos e na minha opinião, que se pudesse distinguir como único e*

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo *específico de mim, compreende-se que não me era possível agir com qualquer coerência lógica, tinha, constantemente, que mostrar-me o contrário daquilo que era, ou supunha ser, perante este ou aquele conhecido meu, depois de me ter esforçado a aceitar a realidade que eles me tinham atribuído.*

Para além da afinidade que criei com estas palavras, reconheço que estas representam, de forma muito fiel, o objeto conceptual com que estou a trabalhar. Utilizar a voz no espaço cénico sempre foi uma dificuldade ou uma componente à qual nunca me habituei recorrer pois nunca o tive de fazer de forma consistente e regular. Ainda assim, decido utilizar a voz para partilhar os parágrafos acima descritos. Por um lado, a voz faz também parte do conjunto de características pelas quais somos distinguidos, e achei relevante que esta fosse partilhada em palco, podendo até, despoletar no público uma reação de espanto pois esperariam um outro tom ou tipo de voz vindo do corpo que observam há mais de dez minutos. Por outro lado, tentei criar um momento de partilha, aceitando que este nunca seria um lugar orgânico, pois não é aqui que me sinto confortável. Ainda assim, e com a ajuda de um ator profissional, recorri a mecanismos que me ajudaram a encontrar um estado para o corpo que fosse o mais natural possível. Das técnicas que me foram ensinadas, a que mais me auxiliou foi praticar o texto com sotaques e línguas diferentes, ajudando-me a desconectar das palavras específicas, e obrigando-me a focar a minha atenção noutra componente, transmitir o propósito e ideia principal do texto de forma clara.

O terceiro momento da peça inicia com a exposição verbal do texto partilhado em cima, enquanto me preparo para a cena seguinte. Esta preparação inclui uma mudança na forma como tenho o cabelo amarrado e a colocação da camisola que tenho vestida na cara, de forma a tapar o meu rosto. O facto de ter ações muito claras e específicas a acontecer no corpo, ajuda-me a mantê-lo o mais natural possível e a desconectar-me, dentro do possível, do texto, de forma que este aconteça em formato de conversa casual.

O texto termina assim que termino também de colocar a camisola sobre a cara, sendo esta a deixa para a nova entrada musical. Esta cena é a evolução de uma das primeiras pesquisas que fiz durante o processo e que surge também a partir de uma imagem - “O filho do Homem” (1964), obra icônica do artista surrealista belga René Magritte.

A nossa cara, assim como as suas expressões, são regularmente o que nos distingue e diferencia, sendo que, exceto no caso de pessoas gémeas, duas pessoas jamais terão faces idênticas. Essa particularidade faz com que a nossa cara se torne um signo da nossa identidade, carregando também aquelas que são as nossas características, personalidade e forma de estar. Com o intuito de acentuar esta ideia, começo por explorar soluções que permitam ocultar esta parte do corpo. Recorro à utilização de um lençol e mais tarde de uma cortina, ambos tecidos grandes em termos de dimensão, mas com espessuras diferentes, no

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo caso da cortina, um tecido mais fino que permite uma melhor respiração. Apesar das imagens conseguidas me agradarem, dramaturgicamente não surge um propósito para a presença deste adereço e acabo por deixar esta ideia de lado, ainda que presente.

Para além da expressão verbal – e facial – existe ainda a expressão do corpo, bastante conhecida por performers e bailarinos. Neste contexto, o que pretendo não é encontrar expressividade física, mas sim comunicação, tentar perceber como é que podemos comunicar sem recorrer à voz ou às expressões faciais. As mãos, utilizadas várias vezes como meio de comunicação, principalmente através de formas específicas – como simbologias do quotidiano ou até a própria linguagem gestual – têm uma grande importância neste desafio. Apesar da pesquisa por uma comunicação não verbal e não facial, tentei distanciar-me de símbolos ou gestos demasiado específicos e que pudessem ter uma carga simbólica associada e aproximar-me de um formato mais abstrato, ainda assim, permito a introdução de alguns gestos simples e universais que mantenham a interpretação num contexto de espontaneidade e menos performativo. A articulação dos braços e mãos de forma detalhada potencializam a ideia de comunicação, como se cada movimento escrevesse informações no espaço, mas que se vão evaporando sem que ganhem uma forma explícita. Tal como aconteceu na primeira parte da peça, decido novamente agregar diferentes pesquisas. Descartando a utilização do tecido, mas mantendo a ideia de ocultar a face, procuro novos formatos onde isso possa acontecer. Surge então a possibilidade de utilizar a minha própria roupa, evitando a entrada de um novo adereço em palco que não é utilizado para mais nada exceto este momento específico. A camisola, que habitualmente é utilizada para tapar e proteger o tronco, é transportada para a cabeça, impedindo que a minha face e as suas expressões sejam vistas. Em oposição, o corpo passa a ser o objeto encarregue pela comunicação, articulando-se minuciosamente para cumprir este objetivo.

A última secção da peça é acompanhada pela obra musical francesa “Salut” de Joe Dassin, lançada em 1975. Evoco o caráter intergeracional e intemporal deste obra, presumindo que, com mais ou menos afinidade, é geral o reconhecimento da sua melodia. A letra musical sugere o reencontro do cantor com alguém que não vê há muito tempo, reforçando inúmeras vezes a saudação “Salut” (olá). Partilho em baixo a sua tradução, pois acredito ser relevante para a compreensão da sua presença na peça:

*Olá, ainda sou eu, (Salut, c'est encore moi)*

*Olá, como vai? (Salut, comment tu vas?)*

*O tempo parecia muito longo (Le temps m'a paru très long)*

*Longe de casa, eu pensei em ti (Loin de la maison j'ai pensé à toi)*

*Eu tenho navegado um pouco demais (J'ai un peu trop navigué)*

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
*E eu sinto-me cansado (Et je me sens fatigue)*  
*Faça-me um bom café (Fais-moi un bon café)*  
*Eu tenho uma história para te contar (J'ai une histoire à te raconter)*

*Era uma vez alguém (Il était une fois quelqu'un)*  
*Alguém que conheces bem (Quelqu'un que tu connais bien)*  
*Ele partiu para muito longe (Il est parti très loin)*  
*Ele perdeu-se (Il s'est perdu)*  
*Ele voltou (Il est revenu)*

*Eu mudei muito, tive ideias (Je m'étais fait des idées)*  
*Sobre você, sobre mim, sobre nós (Sur toi, sur moi, sur nous)*  
*Ideias loucas, mas eu estava louco (Des idées folles, mais j'étais fou)*  
*Tu não tens mais nada para me dizer (Tu n'as plus rien à me dire)*  
*Eu sou apenas uma lembrança (Je ne suis qu'un souvenir)*  
*Talvez não seja tão mau (Peut-être pas trop mauvais)*  
*Eu nunca te vou dizer novamente (Jamais plus je ne te dirai)*

Apesar de a obra ser geralmente associada á situação de duas pessoas que experienciam uma separação, eu achei curiosa a possibilidade de uma nova interpretação. Em nenhum momento é mencionada uma segunda pessoa, o compositor e intérprete apresenta a sua canção como se estivesse a conversar com um outro alguém, mas sem nunca a especificar. Do meu ponto de vista – reconhecendo que este está amplamente influenciado pelas pesquisas e pelo universo conceptual sobre o qual me debruço – esta conversa pode acontecer entre o cantor e uma versão passada de si. Voltando ao jogo do jenga e olhando para este processo de construção e desconstrução constante da identidade, é possível desenhar um paralelismo com as palavras acima descritas. O autor distanciou-se tanto daquela versão passada de si, que o trata como se este fosse uma outra pessoa, saluda-o como se este fosse completamente externo a si, mas menciona que “*ainda sou eu*”, que apesar das mudanças internas que aconteceram naquele período, existem ainda características que o mantêm o mesmo. “*Alguém que você conhece bem, ele partiu para muito longe*” pode indicar o desaparecimento deste alguém passado para dar lugar a uma nova versão de si mesmo, referindo ainda que, apesar de este se ter perdido, acaba por voltar. A referência de si mesmo enquanto lembrança poderá enfatizar este reconhecimento de outro alguém que agora permanece apenas em memória.

Para além da conexão com a expressão verbal da música, é possível reconhecer um tom melancólico e nostálgico que a acompanha. Estes fatores ajudam a criar um ambiente cénico que reflete a perda ou separação de algo. As diferentes interpretações que antecedem este momento, apresentam fisicalidades distintas vindas de um mesmo corpo, propondo que este se altera e reconfigura mediante as suas necessidades. Estas versões são deixadas para trás quando existe finalmente a possibilidade de assentar o meu peso e equilíbrio sobre os meus pés, comunicar verbalmente com o outro e caminhar de forma livre. Esta nova realidade descarta o que aconteceu previamente e aceita que esta será a identidade deste corpo, despedindo-se de todas as suas versões passadas.

### 3.6 O som

Quando comecei a pensar sobre o projeto, a vontade era a de trabalhar com um/a violoncelista. Sem grande compreensão do porquê deste instrumento, acredito que este interesse surgiu de forma bastante intuitiva. Assim que inicio o processo de criação começo a questionar esta vontade, compreendendo que a introdução de um novo corpo em palco irá alterar por completo as narrativas construídas, até porque não me agrada a ideia de colocar uma pessoa em palco “apenas” para tocar o instrumento. O interesse assentava em encontrar conexões físicas e espaciais com esta outra pessoa e o seu instrumento, de forma que a peça não fosse um solo, mas sim um dueto, onde a interação entre os dois corpos é constante e um não se sobrepõe ao outro. Neste caso, a música teria tanta importância quanto a dança e os dois intérpretes contribuiriam de igual forma quer no processo criativo, quer no produto final.

Para além da dificuldade logística de encontrar alguém que toque o instrumento e que se disponibilizasse a este tipo de pesquisa, compreendi que era necessário fazer uma escolha entre a realização de um solo ou dueto. Acabei por decidir continuar o trabalho a solo e recorrer a um sonoplasta para a composição sonora. O artista com quem trabalhei, para além de ser um colega de longa data é também alguém com quem já tinha colaborado, por esse motivo, existia um maior conhecimento sobre o trabalho um do outro e compreensão sobre como proceder à criação de novo material.

Existem diferentes possibilidades de colaboração entre coreógrafo e compositor, assim como diferentes métodos de trabalho e criação ou composição durante o processo. Tradicionalmente, o compositor ou sonoplasta desenvolve a composição musical e, posteriormente, o coreógrafo cria a partitura de movimento com base na música que lhe chega às mãos, Jonathan Burrows partilha em *A Choreographer's Handbook* (2010, p. 180): “The traditional way, of course, is that the choreographer finds or commissions a piece of music

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo and then choreographs to it.”. Parece-me importante compreender que não existem métodos mais ou menos eficazes, mas sim interesses individuais por parte de cada artista, que tornam alguns métodos mais cativantes e relevantes que outros. Pessoalmente, prefiro optar por um processo mais aberto e recetível, onde todos os envolvidos contribuem com ideias e propostas, ajudando o projeto a crescer em diferentes direções e não se restringindo apenas à minha visão.

O primeiro passo é partilhar com o sonoplasta o conceito geral da peça e as perspetivas que pretendo investigar sobre este conceito, partilhando também pontos mais específicos relativamente a imagens ou fisicalidades e a forma como estas se traduzem para mim. Passo a partilhar alguns exemplos de músicas ou sons que utilizava em ensaios para encontrarmos um universo comum e ele possa compreender e reconhecer o tipo de sonoridade que estou à procura. À medida que ia avançando na criação coreográfica, partilhava também excertos de partes que achasse relevante para que ele pudesse também ter uma visão mais clara do que estava a acontecer em cada momento da peça.

Para a primeira secção, partilho a ideia conceptual da imagem do jenga, e sugiro que encontremos algo que se desenvolva de forma progressiva e construtiva. A preferência é por composições mais minimalistas e com sons subtis para que estes não se sobreponham ao que acontece em palco, mas que acompanhem as dinâmicas e progressões cênicas. O processo de escolha sonora acontece por tentativa erro, identificando na composição quais são as características que funcionam ou não e através na eliminação e substituição dos materiais da própria composição, encontramos uma versão final que trabalhe em harmonia com o material coreográfico já existente.

Para a segunda parte, partilho com o artista os pressupostos da fisicalidade desenvolvida, de modo a encontrar uma sonoridade que a acompanhe. Contrariamente à primeira composição, aqui pretendia algo mais dinâmico e com mais variedade sonora, de forma a enfatizar o que acontece no corpo: descontrolo e falta de direção ou equilíbrio. Mais uma vez, a versão final é encontrada depois de várias tentativas e possibilidades.

Pessoalmente, procuro encontrar uma composição sonora que não se sobreponha ao material físico e às diferentes situações que acontecem em palco, mas que, de forma discreta e cuidadosa, impulsione e realce as dinâmicas, imagens ou noções que tento partilhar.

Segundo Jonathan Burrows (2010, p. 180):

Whatever the music or sound you choose to work with, the most important thing is that you consider the relative weight of what we will see and what we will hear: loud music

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
outweighs small movement and sound often dominates the atmosphere. You can  
change the whole world of something by the music or sound you use (think of film).

Assim como referido por Burrows, o modelo de utilização sonora que pretendo na peça aproxima-se bastante da forma como a música ou sonoridade é utilizada em filmes. André Baptista em “*As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada*” (2006, p. 745):

Dentre os autores que estudaram as funções da música na narrativa cinematográfica, a professora de literatura comparada “Claudia Gorbman se destaca com o seu livro *Unheard Melodies: Narrative Film Music* (Gorbman, 1987). De acordo com ela, a música no tradicional cinema narrativo tem como função principal envolver emocionalmente o espectador, desarmando o seu espírito crítico e colocando-o “dentro” do filme. (...) Para a autora, o objetivo da partitura clássica para filmes seria colocar os ouvidos e os olhos do espectador em harmonia; unificar um grande corpo de identificação (...).

A primeira e segunda parte da peça seguem os pressupostos partilhados por Cláudia Gorbman, recorrendo á presença do som como um meio de enfatização dos contextos que acontecem em palco e utilizando-o como um elemento essencial á representação das paisagens cénicas.

Nicholas Cook (1950, Grécia), é um musicólogo, escritor e professor, tendo trabalhado em universidades como Cambridge, Hong Kong, Sydney e Southampton, assim como Royal Holloway, da universidade de Londres. Das suas obras publicadas, destaco: *A Guide to Musical Analysis* (1987); *Music, Imagination, and Culture* (1990); *Analysing Musical Multimedia* (1998). Nicholas desenvolve, no último livro mencionado, um método de análise de multimídia, assim como a forma como os diferentes meios se podem envolver e relacionar (Figura 9). Segundo Fernando de Oliveira Magre em “*A teoria de multimídia musical de Nicholas Cook como estratégia para a análise de música-teatro*” (2019, p. 2):

A teoria de Nicholas Cook consiste no estabelecimento de três modelos básicos de multimídia, ou seja, três maneiras diferentes de relacionamento entre mídias. São eles: conformidade (conformance), complementação (complementation) e contestação (contest). Para chegar a um (ou mais) desses modelos, o autor criou um

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo teste no qual, através do confronto entre duas ou mais mídias, é possível avaliar o modo como estas se relacionam.

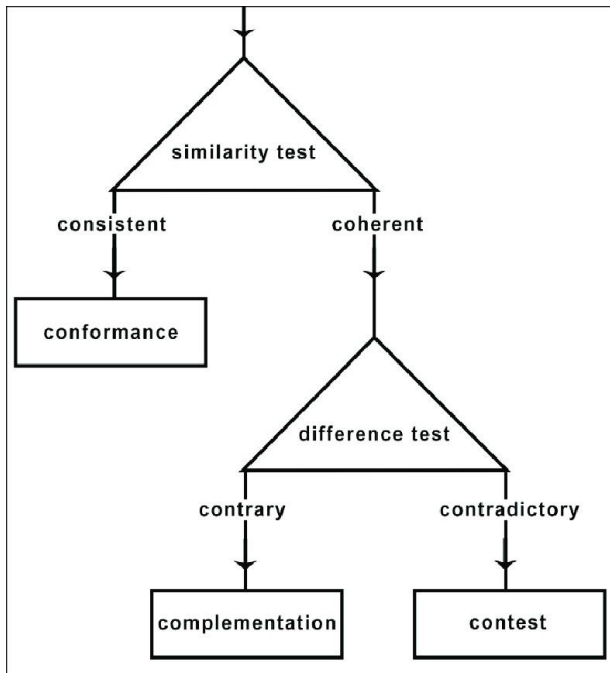


Figura 9 - Cook, N. (1998). Analysing Musical Multimedia. Imagem retirada de <https://mutor2.github.io/HistoryAndPracticeOfMultimedia/units/05/>

Os autores fazem comparações entre metáforas e consideram uma relação consistente quando não há diferença qualitativa entre dois enunciados, ou seja, quando ambos se referem a uma mesma situação ou imagem de maneira igual, apenas com discursos diferentes. Por outro lado, uma relação coerente ocorre quando as metáforas ainda se relacionam a uma mesma imagem, porém, através de discursos qualitativamente diferentes. (Magre, 2019, p. 3)

Na relação da música e dança e na especificidade desta peça, encontramos uma relação coerente porque, apesar dos meios utilizados trabalharem na direção de um significado ou imagem, a linguagem que estes utilizam é distintivamente diferente. Caso um ou outro fosse apagado, o significado total seria alterado. A coerência encaminha-nos a um teste de diferença com o objetivo de compreender em que modelos é que estas se relacionam. Ainda nas palavras de Fernando Magre (2019, p. 3):

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
O teste de diferença parte do mesmo princípio do teste de semelhança. Neste caso, porém, já sabendo que haverá tensão entre as mídias, o objetivo é analisar se a tensão é resolvida e como isso ocorre. O teste de diferença será bem-sucedido quando o resultado indicar uma relação de contestação entre as mídias. (...) O modelo que se localiza entre a conformidade e contestação é a complementação.

A relação que é criada na primeira e segunda parte da peça entre sonoridade e movimento, pode ser considerada uma relação de complementação, onde uma linguagem complementa os espaços vazios da outra, numa ação de concordância e não de supressão, com o objetivo de as duas contribuírem para uma tradução clara e direta das imagens e conceitos trabalhados.

A última parte da peça, assim como referido anteriormente, é acompanhada por uma obra musical já existente e no seu formato original. A obra de Joe Dassin é carregada de significados, não só pelas palavras que contém, mas pela forma como a melodia evoca sensações muito claras. Ao contrário do que acontece previamente, a música não pretende acompanhar o movimento ou as imagens que acontecem em palco de forma discreta e subtil.

Em vez disso, a música oferece ao espectador novas informações que apenas o movimento não conseguiria transportar e cria uma atmosfera que, na sua ausência, não existiria. Neste sentido, está presente uma relação de contradição, onde os dois elementos trabalham de forma separada e "(...) competem o mesmo terreno, uma tentando impor suas características sobre a outra." (Magre, 2019, p. 3).

### **3.7 O figurino**

O que pode o figurino na dança? O que veste o corpo que dança? Será que já parámos para refletir sobre esse importante elemento que configura as danças, quer sejam clássicas, da tradição, folclóricas, modernas ou contemporâneas? Este elemento serve apenas para vestir ou serve também como cenário ambulante? Compõe ele uma imagem, uma estética? (Souza, 2015. p. 98)

A peça artística, seja ela da área da dança ou outra, é constituída por inúmeros elementos, que, quando explorados e elaborados em conjunto, suportam o encenador ou coreógrafo a partilhar a sua visão. O figurino não é exceção. Mesmo quando é tomada a decisão de optar

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo por um figurino mais comedido ou quotidiano, este representa naturalmente uma escolha e pode carregar consigo uma suspeita ou palpite sobre o corpo que observamos e aquilo que este representa. Para alguns artistas, o figurino chega mesmo a ter um vínculo muito direto com o tipo de trabalho que estes desenvolvem, influenciando em grande escala a estética e forma do que é criado, exemplo disso é a artista Loie Fuller, como vimos anteriormente no capítulo 2 deste documento.

Para “Isto não é um solo”, pretendi utilizar a forma como é descrito o personagem principal em “Um, Nenhum e Cem Mil” como fonte. Vitangelo Moscarda, de 28 anos, não se entusiasma com o sobressalto de chamar a atenção, é um homem comedido e esforça-se para que nada na sua pessoa seja motivo de destaque ou notoriedade. Segundo estas características, podemos imaginar um corpo coberto de tecidos de cor neutra, cortes comuns e apenas os acessórios necessários, uma vestimenta que não reflete uma personalidade muito vincada ou gostos alternativos e que tem como principal objetivo dissolver-se em cada contexto em que se apresenta.

Segundo este pressuposto, o objetivo foi encontrar um figurino que refletisse o quotidiano e a neutralidade, não enfatizando nenhuma parte do corpo em específico pela sua forma ou corte e que mantivesse o conforto necessário a boa execução de todos os movimentos. Para além disso, era importante que a peça de roupa que cobrisse o tronco, tivesse gola e mangas compridas para a colocação na cabeça na última parte do solo.

Optei por tons claros para os figurinos por uma questão de visibilidade em relação com o fundo preto do auditório, pretendia que o corpo e as suas formas fossem bem visíveis e claros. As calças de cor amarelo-torrado, passam despercebidas pelo corte regular que têm e não apresentam nenhuma especificidade que sobressaia ou chame a atenção do público. O tecido elástico e confortável, confere-me uma boa liberdade de movimento sem que tenha de me preocupar com danos no figurino. A camisola de tom bege, também não possui nenhuma característica exuberante ou irregular. De mangas longas e gola alta, assenta de forma bastante justa a pele, revelando cada movimento, figura ou detalhe de um modo muito exato. Os pés descalços são uma característica da dança contemporânea que surge, como partilhado anteriormente, durante o século XX com artistas como Isadora Duncan e Loie Fuller. No caso específico deste solo, manter os pés nus foi necessário por motivos técnicos. O transporte e movimento do bloco de madeira que utilizo no início da peça, acontece também nos pés e o contacto direto com o objeto era necessário para o máximo controlo do mesmo. Para além disso, agrada-me não só o conforto de dançar descalça – aderência ao piso, equilíbrio, agilidade, – mas também a simbologia que esta escolha carrega – a liberdade, expressividade e conforto de quem dança.

### 3.8 Luz cênica

Os elementos cênicos que nos são disponibilizados quando apresentamos o nosso trabalho em espaços convencionais como o palco de um teatro ou auditório, são uma mais-valia quando utilizados com consciência e em concordância com os pressupostos do espetáculo. Recortes, cores e formatos de luzes podem alterar por completo as imagens que construímos em estúdio ou enfatizá-las, dependendo da forma como são aplicadas.

A palavra 'ambiência' por Luft (2001, p. 59) significa meio no qual se vive, ambiente. E por que não considerar a cena da dança como um espaço vivo onde ela se sustenta através de colaborações várias, dentre elas a iluminação? (...) Reforçando a aplicação de ambiência para Dança, é possível tratá-la como o espaço cênico que articula sentidos ao público. A relação das informações constituintes que compõem essa ambiência é o que caracteriza os espetáculos e se fazem como material perceptivo para os espectadores, que não compreendem rasteiramente as configurações de forma única, mas a analisam a partir de seu repertório pessoal de modo diversificado. (Sampaio, 2011, p. 75).

Flaviana Xavier Nunes Sampaio é Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia, bailarina e técnica de luz. As duas valências conferem-lhe uma visão alargada daquela que é a importância de outros elementos cênicos em relação com a dança e como estes se podem entrelaçar para alcançar uma performance mais específica e particular. No caso da luz em cena, Flaviana menciona que esta confere ao espetáculo a possibilidade de construir um ambiente, ou ambiência, onde os sentidos do público são articulados e direcionados para que as imagens e contextos do próprio espetáculo sejam claros e evidentes, permitindo sempre que a interpretação própria, advenientes do repertório pessoal de cada um, esteja presente e influencie a percepção do que é visto.

Em "Isto não é um solo", procurei a utilização de luz como forma de enfatizar os elementos já presentes em palco. "A partir das considerações acerca de ambiência, identificamos que ela é inerente ao espaço por relação de dependência." (Sampaio, 2011, p. 75). Ao nível espacial, é possível identificar recortes específicos que alteram a sua configuração tradicional. Com os blocos de madeira, é formada uma figura, ou caminho, que sugere a separação das diferentes áreas do espaço, existindo o dentro e fora desse mesmo caminho, assim como uma continuação imaginada desta trajetória, que continua para lá dos limites do palco. A luz é

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo pensada e desenvolvida em concordância com estas conjeturas, enfatizando os limites impostos quer pelos blocos de madeira, quer pelo corpo em palco.

O corpo tem um lugar especialmente relevante em cena, sendo este o veículo de comunicação, incorporação e apresentação das diferentes dimensões do espetáculo, assim, é importante que a luz trabalhe na direção de o iluminar constantemente. Ao invés, os lugares do palco desocupados por este corpo podem perder atenção através da não utilização de luz direcionada para esse local. Este pode também ser considerado um método de manipulação da atenção do público. De forma bastante tendenciosa, o nosso olhar procura a luz, mesmo em situações quotidianas, dirigimo-nos sempre para a onde existe luz, isto é, onde é possível ver e analisar o que se vê. O mesmo acontece em palco quando, ainda que a zona desocupada pela luz e pelo corpo continue a ser visível, o nosso olhar concentra-se no lugar mais iluminado e movimentado.

Trabalhar as luzes de um espetáculo acaba também por ser uma colaboração entre o criador e o técnico que apresenta possibilidades e soluções. Apesar do curto espaço de tempo que detive para a montagem da partitura luminosa, dispus do auxílio não só técnico, mas também criativo da pessoa encarregue pelo manuseamento da luz. Devido a uma falta de conhecimento técnico específico sobre robots, refletores e outros aparelhos, tornou-se mais simples explicar verbalmente a imagem que tinha idealizado para cada momento da peça. Através de um processo de tentativa erro, encontrámos combinações de luz que trabalhavam o espaço cénico no sentido que eu desejava.

Mais uma vez, a impossibilidade de me auto percecionar em palco surge como uma grande dificuldade. As duas opções que tinha enquanto criadora e intérprete eram: estar fora do palco, desde onde vejo o espaço, adereços, luzes e até mesmo som, mas onde falta o mais importante, que é o corpo que se move nesse mesmo espaço, ou, em contrapartida, estar em palco, perceber o efeito que cada um dos elementos tem no meu corpo e movimento, mas não os conseguir percecionar desde fora. A imaginação é uma ótima ferramenta e naturalmente desenvolve um cenário onde todos os elementos estão juntos e onde é possível um auto visionamento de nós mesmos em relação com todos eles. Outro aspeto importante é o auxílio de pessoas externas que nos descrevem o que vêm. Tive o privilégio de ter comigo a Professora Orientadora Madalena Xavier e o Professor João Fernandes, que partilharam comigo as imagens que chegavam até eles e sugestões sobre como clarificar determinados momentos na peça.

## **Conclusão**

O trabalho desenvolvido durante os últimos meses, quer na sua fase prática, quer na sua fase teórica, contribuiu para um reconhecimento significativo do meu próprio contexto enquanto interprete e criadora. Como mencionado na introdução do presente trabalho, os objetivos e motivações delineados previamente, ultrapassavam a vontade de criar um objeto artístico de forma pontual e que se enquadrasse apenas no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Os objetivos e motivações, alargavam-se à vontade de explorar as minhas particularidades enquanto pessoa que utiliza a dança como ferramenta de criação artística, compreender as minhas influências e de que forma é que estas se refletem nas minhas escolhas e encontrar métodos de criação que me encaminhem na direção de um resultado que represente os meus gostos individuais.

Os resultados obtidos com esta criação coreográfica são evidentes não apenas na característica técnica e expressiva da performance final, mas também no crescimento artístico e profissional dos envolvidos. A prática de metodologias de pesquisa em dança e a aplicação de teorias coreográficas contemporâneas enriqueceram significativamente o projeto, proporcionando novas perspetivas e abordagens ao processo criativo. Além disso, o trabalho destaca a importância da reflexão crítica contínua, tanto sobre o próprio processo criativo quanto sobre as reações e feedbacks do público e dos pares académicos. Essa abordagem reflexiva permitiu uma evolução constante da obra e contribuiu para um entendimento mais profundo do impacto e significado da dança enquanto forma de arte.

O processo criativo de “Isto não é um solo” revelou-se bastante enriquecedor e frutífero, contando com a presença e intervenção de muitas mentes criativas, corpos e olhares, que tornaram o desenvolvimento deste objeto artístico um caminho diversificado e repleto de influências tão heterogêneas quanto as pessoas que dele fizeram parte. Reconheço a importância da presença e acompanhamento de todas as pessoas e lugares que fizeram parte deste projeto e assumo que este não teria ganho esta forma e configuração se não fosse pelos seus intervenientes.

Enquanto artista, intérprete e criadora, compreendo que o lugar que ocupo neste momento e as particularidades que carrego em mim e no meu trabalho não são estanques. Fico satisfeita com o processo que realizei na criação deste objeto singular, mas compreendo que o caminho não acaba aqui. A exploração, experimentação e redescoberta são uma constante e são os aspetos que tornam a criação artística um espaço estimulante. Pretendo continuar o desenvolvimento deste solo na perspetiva de o moldar cada vez mais de acordo com a minha visão, de o levar a novos lugares e permitir que seja olhado por públicos com visões distintas.

## ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo

Por fim, este relatório de mestrado não apenas documenta o desenvolvimento de uma criação coreográfica, mas também serve como um testemunho do potencial transformador da dança na construção de conhecimento e na expressão artística. Espera-se que as descobertas e insights apresentados possam servir de referência e inspiração para futuros projetos coreográficos e estudos acadêmicos na área da dança.

## Referencias bibliográficas

Azevedo, F. (2015, January 1). Desamparados por Deus: a Modernidade em Um, nenhum e cem mil. Instituto Federal Fluminense.

Disponível em <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/14025/14465>

Baptista, A. e Freire, S. (2006). As funções da música no cinema segundo Gorbman, Wingstedt e Cook: novos elementos para a composição musical aplicada. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM) Brasília.

Disponível em [www.antigo.anppom.com.br](http://www.antigo.anppom.com.br)

Berger, P. e Luckmann, T. (2004). A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA REALIDADE. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. Editora Vozes.

Disponível em <https://cristianorodriguesdotcom.wordpress.com/wpcontent/uploads/2013/06/bergerluckman.pdf>

Burrows, J. (2010). A choreographer's Handbook. Routledge editora.

De Albuquerque Ferreira, S. (2013). A Identidade No Processo De Construção Da Nova Identidade. Revista Inter-leger.

Disponível em <https://www.academia.edu>

Fernandes, J. e Xavier, M. (2019). Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança. Escola Superior de Dança.

Disponível em [www.repositorio.ipl.pt](http://www.repositorio.ipl.pt)

Foucault, M. (1973). ISTO NÃO É UM CACHIMBO. Tradução de Jorge Coli. Fata Morgana.

Disponível em [https://monoskop.org/images/4/46/Foucault\\_Michel\\_Isto\\_nao\\_e\\_um\\_cachimbo.pdf](https://monoskop.org/images/4/46/Foucault_Michel_Isto_nao_e_um_cachimbo.pdf)

Gouvêa, R. (2012). *A Experimentação na Improvisação de Dança*. Revista científica/FAP – Unespar.

Disponível em: [https://www.academia.edu/31684437/A\\_Experimenta%C3%A7%C3%A3o\\_na\\_Improvisa%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Dan%C3%A7a?sm=b](https://www.academia.edu/31684437/A_Experimenta%C3%A7%C3%A3o_na_Improvisa%C3%A7%C3%A3o_de_Dan%C3%A7a?sm=b)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Hall, Stuart. (2006). A identidade cultural na pós-modernidade. Traduzido por Tomaz Tadeu  
da Silva e Guacira Lopes Louro. Blackwell Publisher.

Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/acessar/>

Magre, F. O. (2019). A teoria de multimídia musical de Nicholas Cook como estratégia para a  
análise de música-teatro. XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-  
Graduação em Música – Pelotas.

Disponível em [www.antigo.anppom.com.br](http://www.antigo.anppom.com.br)

Moen, J. (2006). *KinAesthetic Movement Interaction - Designing for the Pleasure of Motion*.  
Uppsala University.

Disponível

em:

[https://www.academia.edu/12592707/KinAesthetic\\_Movement\\_Interaction\\_Designing\\_for\\_the\\_Pleasure\\_of\\_Motion\\_PhD\\_Thesis\\_](https://www.academia.edu/12592707/KinAesthetic_Movement_Interaction_Designing_for_the_Pleasure_of_Motion_PhD_Thesis_)

Oliveira, T. N. (2015). *Corpos, sons e movimentos: A evolução da dança contemporânea na  
última década no Porto*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Disponível em [www.repositorio-aberto.up.pt/](http://www.repositorio-aberto.up.pt/)

Pinto, T. P. (2018). Isto é (Ou Não é) um Cachimbo? Is this (Or is Not) a Pipe?. Alexandria  
Revista de Educação em Ciência e Tecnologia.

Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/alexandria/article/download/1982-5153.2018v11n3p183/38084>

Professor Nicholas Cook FBA. (n.d.). The British Academy.

Disponível em: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/fellows/nicholas-cook-FBA/>

Sampaio, S. X. A. (2011). *Ver/Sentir Luz na Dança: Idéias em ambiência e percepção*.  
Tessituras & Criação.

Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>

Sartre, J. P. (1943). *O Ser e o Nada, ensaio de ontologia fenomenológica*. Tradução e notas  
de Paulo Perdigão. Ih EDITORA Y VOZES Petrópolis.

Disponível

em

[https://www.academia.edu/26423981/Cole%C3%A7%C3%A3o\\_Textos\\_Filos%C3%B3ficos\\_O\\_ser\\_e\\_o\\_nada\\_Ensaio\\_de\\_ontologia\\_fenomenol%C3%B3gica](https://www.academia.edu/26423981/Cole%C3%A7%C3%A3o_Textos_Filos%C3%B3ficos_O_ser_e_o_nada_Ensaio_de_ontologia_fenomenol%C3%B3gica)

ISTO NÃO É UM SOLO - Processo coreográfico de um (quase) solo  
Sartre, J. P. (1970). Existencialismo é um Humanismo. Tradução de Rita Correia Guedes. Les Éditions Nagel, Paris.

Disponível em

[http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao\\_leitura/filosofia/texto\\_pdf/existencialismo.pdf](http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/sugestao_leitura/filosofia/texto_pdf/existencialismo.pdf)

Souza, L. (2017). O SOLO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA: reflexões e investigações prático-teóricas do corpo em processo de criação. Universidade estadual de Campinas, Instituto de Artes

Stuart Hall - Stuart Hall Foundation. (2021, February 1). Stuart Hall Foundation. Disponível em: <https://www.stuarthallfoundation.org/stuart-hall/>

Vieira, M. S. (2015). O que pode o figurino na dança. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/>

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

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

## **Anexos**

Lista e Numeração de Anexos: A –

Registo de vídeo – Isto não é um solo

<https://youtu.be/vQzyO8BMDfc>