



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

Dinâmicas de cocriação e colaboração na peça *TAKE*

António Manuel Cabrita Teixeira
(António M Cabrita)

Orientador: Professor Doutor João Fernandes

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 de
Coreografia

Junho 2024



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

Dinâmicas de cocriação e colaboração na peça *TAKE*

António Manuel Cabrita Teixeira
(António M Cabrita)

Orientador: Professor Doutor João Fernandes

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 de
Coreografia

Junho 2024



Agradecimentos

Quero agradecer, em primeiro lugar, à São Castro, que me acompanha na vida profissional e afetiva e sem a qual nada disto poderia ser construído. À nossa filha Isabel, que nestes dois anos de escrita e reflexão se viu privada de alguma atenção, mas que, como ela dizia quando lhe perguntava o que tinha estado a fazer, respondia que, "Estava a fazer um mestrado." Agradeço também à minha família, incluindo os meus pais, avós, primos e outros entes queridos, que sempre me incentivaram a seguir as minhas motivações artísticas. Aos intérpretes da peça e aos outros criativos que nos acompanharam, à diretora artística da Companhia Instável, Ana Figueira, pela confiança depositada e pelo convite que nos endereçou. Ao meu orientador, João Fernandes, e à coordenadora do Mestrado, Madalena Xavier, pelo apoio e motivação quando partilhei com ela a minha vontade de voltar ao contexto académico. Por último às estagiárias Ana Jordão e Ana Rita Almeida pela cedência de alguns dos seus apontamentos, que foram incluídos como anexos neste relatório de Mestrado.

Notas introdutórias

Para visualização da peça integral de *TAKE*, o link para o vídeo encontra-se disponível no [Anexo A](#)

As referências bibliográficas deste trabalho foram organizadas através da plataforma *Mendeley*, seguindo rigorosamente as normas da American Psychological Association (APA) adaptadas pela Escola Superior de Dança (ESD).

Os apêndices e anexos deste documento estão interligados por links diretos. Além disso, clicando na palavra VOLTAR permitir o regresso à parte do texto previamente lida, otimizando a experiência de navegação.

Os apêndices incluem fotografias com créditos devidamente indicados abaixo de cada imagem, além de registos detalhados feitos por Ana Jordão e Ana Rita Almeida durante o processo de criação, ambos autorizados para inclusão. Inclui-se igualmente um vídeo facultado pela compositora Sarah Procissi.

Resumo

Este relatório de projeto na especialidade em coreografia, desenvolvido no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, tem como objetivo apresentar e analisar o processo de criação da obra coreográfica *TAKE* de São Castro e António M Cabrita. A obra integra dimensões artísticas, técnicas e teóricas, refletindo uma prática profissional multidisciplinar. A singularidade do discurso dos coreógrafos contemporâneos reside na interconexão de várias competências, este relatório articula fundamentos teóricos com a experiência profissional do autor enquanto coreógrafo.

O processo de criação de *TAKE* decorreu de 28 de agosto a 20 de outubro de 2023, culminando na sua estreia a 21 de outubro de 2023, no Teatro Municipal de Ourém. A criação envolveu a colaboração com outros criativos, incluindo a compositora, a designer de luz e a figurinista, embora as principais decisões criativas tenham sido tomadas pelos coautores. A metodologia incluiu fases de transmissão de movimento, improvisação estruturada e a integração das singularidades artísticas e individuais dos intérpretes-bailarinos. Este relatório detalha as dinâmicas colaborativas e cocriativas, as competências técnicas e interpretativas dos intérpretes-bailarinos e as abordagens teóricas e práticas utilizadas na criação de *TAKE*.

Palavras-chave: colaboração, cocriação, influências artísticas e biográficas.

Abstract

This project report in the specialty of choreography, developed as part of the Master's in Choreographic Creation and Professional Practices, aims to present, and analyze the creation process of the choreographic work *TAKE* by São Castro and António M Cabrita. The work integrates artistic, technical, and theoretical dimensions, reflecting a multidisciplinary professional practice. The uniqueness of the contemporary choreographer's discourse lies in the interconnection of various skills; this report articulates theoretical foundations with the author's professional experience as a choreographer.

The creation process of *TAKE* took place from August 28 to October 20, 2023, culminating in its premiere on October 21, 2023, at the Ourém Municipal Theater. The creation involved collaboration with other creatives, including the composer, the lighting designer, and the costume designer, although the main creative decisions were made by the co-authors. The methodology included phases of movement transmission, structured improvisation, and the integration of the artistic and individual singularities of the dancer-performers. This report details the collaborative and co-creative dynamics, the technical and interpretive skills of the dancer-performers, and the theoretical and practical approaches used in the creation of *TAKE*.

Keywords: collaboration, co-creation, artistic and biographical influences.

Índice

AGRADECIMENTOS.....	II
NOTAS INTRODUTÓRIAS	III
RESUMO.....	IV
ABSTRACT.....	V
ÍNDICE	VI
INTRODUÇÃO.....	1
I. ENQUADRAMENTO GERAL.....	4
1.1. OBJETIVOS GERAIS	4
1.2. ESTRUTURA DE ACOLHIMENTO	5
1.3. SÃO CASTRO E ANTÓNIO M CABRITA.....	6
1.3.1. Da colaboração à cocriação.....	6
1.3.2. Linguagem coreográfica coautoral	8
1.4. REFERÊNCIAS ARTÍSTICAS E BIOGRÁFICAS.....	12
1.5. MOTIVAÇÃO ARTÍSTICA EM <i>TAKE</i>	16
1.6. A TEMÁTICA DA PEÇA <i>TAKE</i>	22
II. DINÂMICAS COLABORATIVAS E COCRIATIVAS EM <i>TAKE</i>	26
2.1. COLABORAÇÃO COM OS OUTROS CRIATIVOS	28
2.1.1. Som e banda sonora.....	28
2.1.2. Espaço cénico e objetos.....	28
2.1.3. Figurino	29
2.1.4. Desenho de luz.....	31

2.2.	COMO SE PROCESSOU O CONVITE AOS CRIATIVOS	32
2.3.	COLABORAÇÃO COM OS INTÉRPRETES-BAILARINOS	33
2.3.1.	O intérprete-bailarino	34
2.3.2.	O corpo em <i>TAKE</i>	35
2.3.3.	A liberdade a partir da técnica	37
2.3.4.	O intérprete-bailarino em <i>TAKE</i>	39
2.4.	WORKSHOP-AUDIÇÃO	41
2.4.1.	Estrutura da audição	41
2.4.2.	Pré-seleção por vídeo	42
2.4.3.	Workshop-audições presenciais	42
2.4.4.	Seleção final.....	42
2.4.5.	Aula de técnica no workshop-audição	43
2.4.6.	Competências técnicas	44
2.4.7.	Competências interpretativas	44
2.5.	REFLEXÃO SOBRE O PROCESSO DE SELEÇÃO DO ELENCO	45
III.	O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE <i>TAKE</i>.....	47
3.1.	ETAPAS E MODOS DE OPERAR EM <i>TAKE</i>.....	48
3.1.1.	Pesquisa teórica e recolha de materiais.....	50
3.1.2.	Residências artísticas.....	52
3.1.2.1.	1ª Residência artística	52
3.1.2.2.	2ª Residência artística	53
3.1.3.	Escrita e envio de guião à compositora.....	54
3.1.4.	Processo de criação em estúdio	55
3.1.4.1.	Criação dos materiais coreográficos	55
3.1.4.1.1.	Transmissão de movimento em <i>TAKE</i>	56

3.4.2.	Utilização da improvisação	59
3.4.3.	Desenvolvimento dos solos e trabalho de personagem.....	60
3.4.4.	Definição da estrutura dramaturgica da peça	64
IV.	A CRIAÇÃO PRÁTICA DE CADA CENA.....	66
	CONCLUSÃO	79
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	82
	APÊNDICES	I
	Apêndice A - Guião escrito por São Castro e António M Cabrita	ii
	Apêndice B - Imagem da estrutura da peça organizada em pequenos papeis sobre uma mesa	viii
	Apêndice C - Estrutura da peça elaborado por António M Cabrita	ix
	Apêndice D – Registos de cada cena durante o processo de criação por António M Cabrita	x
	ANEXOS	XII
	Anexo A – Link para vídeo integral da peça <i>TAKE</i>	xiii
	Anexo B – Cartaz de estreia da peça <i>TAKE</i>	xiv
	Anexo C – Link para documentário Portugal que Dança Episódio 13 – São Castro e António Cabrita ...	xv
	Anexo D – Vulto no chão, desenhando durante o processo em estúdio por Ana Jordão	xvi
	Anexo E - Registo de partes do corpo e emoções, para construção de movimento por Ana Jordão ...	xvii
	Anexo F - Apontamentos elaborados durante o processo de criação por Ana Jordão	xviii
	Anexo G - Imagem do espetáculo / início da peça.....	xix
	Anexo H - Imagem do espetáculo / Joana Couto olha o vulto no chão	xx
	Anexo I – Imagem do espetáculo / Solo Francisco Ferreira	xxi
	Anexo J - Imagem do espetáculo / Quinteto	xxii
	Anexo K - Vídeo elaborado pela compositora Sarah Procissi, que retrata a forma como o som foi composto para a coreografia do momento do “quinteto” da peça <i>TAKE</i>	xxiii

Anexo L - Registos da construção da cena “quinteto” elaborado por Ana Jordão	xxiv
Anexo M - Registos do processo de criação do quarteto elaborados por Ana Rita Almeida.....	xxvi
Anexo N - Imagem do espetáculo / Solo Beatriz Mira	xxxii
Anexo O - Imagem do espetáculo / Cena Cinema.....	xxxii
Anexo P - Imagem do espetáculo / Frase conjunta.....	xxxiii
Anexo Q - Imagem do espetáculo / Solo Joana Couto	xxxiv
Anexo R - Imagem do espetáculo / Festa nº2	xxxv
Anexo S - Registo da lista de palavras para construção de movimento por Ana Jordão.....	xxxvi
Anexo T - Imagem do espetáculo / Dueto mesa	xxxvii
Anexo U - Registo da construção do dueto na mesa por Ana Jordão	xxxviii
Anexo V - Imagem do espetáculo / Solo Catarina Casqueiro.....	xxxix
Anexo W - Registo da criação do solo de Catarina Casqueiro por Ana Jordão	xl
Anexo X - Imagem do espetáculo / Solo Nuno Velosa	xli
Anexo Y – Declaração de utilização de conteúdos de Ana Rita Almeida	xlii
Anexo Z – Declaração de utilização de conteúdos de Ana Jordão.....	xliii

Introdução

Investigar a partir da prática artística, pode constituir-se como uma forma original, robusta, esteticamente desejada, ainda que academicamente incongruente, tendo sempre presente a exortação de Robert Romanyshyn: "with the soul in mind". Tendo sempre presente que a força da orientação primordial de uma tarefa investigativa advém de uma câmara íntima da subjetividade, que é soberana e rigorosamente insubstituível (ipseidade), fazendo desta condição aquilo que Malévitch, por exemplo, reivindicou para si e para o Suprematismo como um todo, a saber, a sensibilidade pura, isso trar-nos-á a tal segurança que transmuta em sistema de equivalências o temor acadêmico e a perplexidade de quem vai fazer "uma estreia", "uma inauguração" ou outra mostra pública que nos ponha "a nu" perante nós mesmos, um público, um júri, a crítica, ou outra forma de pressão que se queira imaginar.

(Quaresma, 2015, p. 206)

Este relatório, elaborado no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, tem como objetivo apresentar e analisar o processo de criação da obra coreográfica *TAKE*, de São Castro e António M Cabrita.

O trabalho coreográfico analisado neste relatório é um objeto artístico que integra, de forma coesa e interdependente, as dimensões técnica, artística e teórica de uma prática profissional construída e influenciada pela multidisciplinaridade que caracteriza o meu percurso pessoal, profissional e académico. De acordo com Xavier (2017b), a singularidade do discurso do coreógrafo contemporâneo é o que o define, baseando-se na interconexão de diversas competências que se manifestam na individualidade do sujeito, bem como na sua formação e experiência em dança, seja como intérprete-bailarino ou noutras áreas artísticas. Proponho desenhar este relatório, articulando a teoria, alicerçada na literatura consultada, e a minha experiência e percurso profissional enquanto coreógrafo.

A motivação para a criação da peça *TAKE* advém de um duplo impulso: exterior, proveniente do convite da Companhia Instável para desenvolver uma obra com tema em aberto, e interior, refletindo a vontade de explorar o som no contexto cinematográfico como fonte de movimento. Este projeto de criação teve como objetivos principais: desenvolver uma peça coreográfica em cocriação, onde as decisões artísticas são partilhadas equitativamente entre os coautores; criar condições de colaboração e

parceria com criativos de várias áreas artísticas; pensar o som como estímulo à criação de movimento, distanciando-se do contexto musical habitual; explorar o corpo como elemento dramático; utilizar a transmissão de movimento de modo a integrar os intérpretes-bailarinos na nossa linguagem coreográfica; promover a manipulação de materiais coreográficos como metodologias para imprimir as singularidades dos intérpretes-bailarinos na nossa linguagem coreográfica; integrar elementos de diferentes disciplinas artísticas, como som, luz, cenografia e figurinos; valorizar as singularidades artísticas dos intérpretes, promovendo um equilíbrio entre virtuosismo técnico e habilidade interpretativa; fomentar uma relação dinâmica entre os elementos cênicos e os intérpretes, utilizando objetos e o espaço de forma criativa e funcional; por fim, promover a criação de uma experiência sensorial e emocional rica para o público, explorando todos os elementos performativos de maneira integrada e coesa.

A partir de uma análise prática e teórica, almeja-se, assim, aprofundar a complexidade do processo de criação coreográfica, destacando a importância da cocriação e a valorização das singularidades dos intérpretes-bailarinos, enquanto se explora a interconexão de diversas competências artísticas.

Este relatório almeja sistematizar a complexidade inerente a este processo de criação coreográfica, visando clarificar as idiosincrasias presentes no decorrer da construção da obra, enquanto coautor da peça coreográfica *TAKE*.

Encontra-se dividido em quatro grandes partes:

I. Enquadramento Geral: Abordo e contextualizo a colaboração artística com São Castro, destacando como esta se traduz na construção da peça *TAKE*. Desenvolvida em cocriação e produzida pela Companhia Instável, a peça é fruto de uma parceria sólida que se tem desenvolvido ao longo dos anos. Analiso a consolidação da nossa linguagem coautoral, convocando especialistas como, Fazenda (2016), Mendo (2016), Roubaud (2016) e Tércio (2016), a partir das entrevistas do episódio 13 da série documental *Portugal Que Dança* acerca do nosso trabalho. Além disso, exploro a multidisciplinaridade que caracteriza o meu trabalho criativo, a partir de uma reflexão sobre as minhas referências artísticas e biográficas. Por fim, abordo a motivação artística em *TAKE* e como surgiu a temática da peça, convocando autores como, Barr (2015), Blom & Chaplin (1982), Crêspo (2016), Harrison (2021) Katz (1992), Louppe (2012), Rancière (2014), Sonnenschein (2001).

II. Dinâmicas Colaborativas e Cocriativas em *TAKE*: Abordo como a criação coreográfica desta peça integra múltiplos elementos performativos, tais como som, música, cenografia, figurinos e iluminação. Destaco a distinção entre colaboração e cocriação, e de que modo se processaram estas na criação da peça. Além disso, sublinho a importância do papel dos intérpretes-bailarinos no processo criativo. Reflito

sobre a forma como se processou a escolha do elenco, as definições de corpo para a peça, assim como a integração dos mesmos na nossa linguagem coreográfica, mantendo cada um a sua singularidade, a partir do equilíbrio entre virtuosismo técnico e habilidade interpretativa, convocando autores como, Burrows (2010), Fernandes (2018), Marques & Xavier (2013), Neto, Fernandes, Xavier, (2020) Reason & Reynolds (2010), Xavier (2017b).

III. Processo de Criação: Analiso as etapas e modos de operar na criação da peça. Partindo da premissa de que os processos criativos são únicos e irrepetíveis (Xavier, 2017b), exploro como a definição temática orientou a construção da obra desde as primeiras ideias até à materialização no estúdio. Destaco a importância da pesquisa artística intuitiva e da serendipidade (Borgdorff, 2012) assim como o papel da transmissão de movimento e improvisação na integração da nossa linguagem coreográfica pelos intérpretes-bailarinos. Também abordo a definição da estrutura dramática da peça (Pais, 2004; Profeta, 2015), desenvolvida através de um diálogo constante entre mim e São Castro, e uma reflexão aprofundada sobre os elementos constituintes da obra (Trastoy & Zayas de Lima, 2006). Além disso, enfatizo a importância das residências artísticas e do trabalho colaborativo com a equipa de criativos.

IV. Reflexões sobre a Criação Prática de Cada Cena: Utilizo um guião elaborado pós-estreia em colaboração com São Castro para audiodescrição, proporcionando uma abordagem descritiva e reflexiva sobre cada cena. Descrevo detalhadamente cada momento, articulando a descrição objetiva com uma reflexão sobre como cada escolha se materializou na prática. A análise aborda o desenvolvimento de solos e duetos, a sincronização com a composição sonora, e a utilização de elementos cénicos para reforçar a dramaturgia da peça. As transições entre cenas são discutidas para evidenciar a continuidade e coesão do espetáculo, sublinhando a importância do trabalho colaborativo e da flexibilidade no processo criativo.

A criação desta peça coreográfica partiu de um convite de Ana Figueira, diretora artística da Companhia Instável, endereçado a mim e à São Castro, como dupla criativa. O processo criativo decorreu entre 28 de agosto e 20 de outubro de 2023, estreando a 21 de outubro desse ano no Teatro Municipal de Ourém, tendo como parceiros coprodutores o Teatro Municipal do Porto – Rivoli e o Teatro Aveirense. ([Anexo B](#)).

I. ENQUADRAMENTO GERAL

Neste enquadramento geral, irei abordar e contextualizar a colaboração artística com São Castro, de modo a podermos aprofundar de que forma a mesma se traduz na construção da peça *TAKE*. Desenvolvida em cocriação e produzida pela Companhia Instável, esta peça é fruto de uma parceria sólida que tem vindo a desenvolver-se ao longo dos anos. Far-se-á uma análise da forma como se foi consolidando a nossa linguagem coautoral, convocando reflexões acerca do nosso trabalho de especialistas como, Fazenda (2016), Mendo (2016), Roubaud (2016) e Tércio (2016), no âmbito do documentário *Portugal Que Dança Episódio 13 – São Castro e António Cabrita* ([Anexo C](#)), de modo a alcançar uma maior compreensão acerca de como se caracteriza a mesma. Por outro lado, para aprofundar a multidisciplinaridade que caracteriza o meu trabalho criativo, apresento uma breve reflexão sobre as minhas referências artísticas e biográficas. Por último, abordo a motivação artística em *TAKE* e de que modo surgiu a temática da peça.

1.1. Objetivos gerais

- Criar uma peça coreográfica em cocriação, onde as decisões artísticas são partilhadas equitativamente entre os coautores.
- Criar condições de colaboração e parceria com criativos de várias áreas artísticas.
- Pensar o som como estímulo à criação de movimento, numa perspetiva de composição inerente ao processo cinematográfico *sound design*, distanciando-se do habitual contexto musical.
- Explorar o corpo como elemento dramaturgico, partindo da escrita de um guião, recorrendo ao seu potencial expressivo.
- Promover a transmissão de movimento de modo a integrar os intérpretes-bailarinos na nossa linguagem coreográfica.
- Promover a manipulação de materiais coreográficos como metodologias para imprimir as singularidades dos intérpretes-bailarinos na nossa linguagem coreográfica.

- Integrar elementos de diferentes disciplinas artísticas, som, luz, cenografia e figurinos.
- Valorizar as singularidades artísticas dos intérpretes-bailarinos, promovendo um equilíbrio entre o virtuosismo técnico e habilidade interpretativa.
- Fomentar uma relação dinâmica entre os elementos cénicos e os intérpretes, utilizando objetos e o espaço de forma criativa e funcional.
- Promover a criação de uma experiência sensorial e emocional rica para o público, utilizando todos os elementos performativos de maneira integrada e coesa.

1.2. Estrutura de acolhimento

A Companhia Instável, é uma companhia de dança contemporânea que emergiu em 1998, a partir do Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC), fundado por Ana Figueira. Inicialmente pensada como atividade complementar do NEC, rapidamente evoluiu, e em 2002 consolidou-se como entidade independente. Estabeleceu-se como uma companhia onde a reflexão, investigação, experimentação e partilha de uma multiplicidade de expressões coreográficas, se integra num projeto, com duas dimensões: o convite a reconhecidos criadores contemporâneos e a oferta de oportunidades a profissionais da área da dança, através de fortes componentes de formação de curta e longa duração (Ferrão, 2020). O nome Companhia Instável, reflete uma dualidade, constitui-se como um corpo coletivo com um trabalho estável na implementação de projetos na área da dança, mas também como um corpo “instável”, aludindo à própria instabilidade do sector das artes performativas. Assim, configura-se como uma “não companhia”, com novas criações, coreógrafos convidados e projetos delineados para cada temporada, sem um elenco fixo de bailarinos ou coreógrafos residentes (Oliveira, 2015). É uma estrutura financiada pelo Ministério da Cultura / Direcção-Geral das Artes e conta com o apoio da Câmara Municipal do Porto, com instalações no 1º andar do edifício do Teatro Campo Alegre (Porto). Em 2023 representando um ponto de viragem para a entidade, expandindo significativamente o seu eixo de ação, passa a ser denominada como Centro Coreográfico do Porto e da região Norte. (About – INSTÁVEL – CENTRO COREOGRÁFICO, s.d.).

1.3. São Castro e António M Cabrita

O processo criativo de *TAKE* é caracterizado por ser construído em cocriação, onde eu e São Castro colaboramos no desenvolvimento de ideias e na tomada de decisões. A colaboração artística para a criação desta peça, vem na sequência de muitas outras criadas desde 2012. Este relatório torna-se um momento propício para uma breve reflexão sobre a evolução da nossa parceria criativa. É importante ressaltar, que este processo de cocriação se estende por vezes, a outras dimensões da obra, que não só a coreográfica, nomeadamente, a composição sonora, criação de figurinos, desenho de luz, ou dramaturgia. No entanto na peça *TAKE*, estes elementos à exceção da dramaturgia, foi delegado a outros criativos.

Collaborative interactions, like many relationships people enter into, are multilayered and fluid. They are personal and bring forward an array of hierarchies, some more defined than others while others morph into changing relational forms.

(Barr, 2015, p. 57)

1.3.1. Da colaboração à cocriação

A colaboração artística, *São Castro e António M Cabrita* surgiu de uma vontade mútua, de combinar, de forma deliberada, as diversas perspetivas e dimensões artísticas que nos caracterizavam enquanto artistas a partir da nossa individualidade. A primeira experiência em cocriação, consistiu num projeto/encomenda, para o festival ADDwood, em 2011, organizado pelo Purex em Lisboa (Purex, s.d.). Foi-nos proposto a criação de um vídeo original para integrar uma mostra de vários artistas, no âmbito das comemorações do 10º aniversário do festival. Nesta primeira experiência em cocriação, São Castro foi responsável pela captação das imagens fotográficas, trabalhadas posteriormente numa sequência vídeo, à semelhança da técnica de *stop-motion*. Eu fui o intérprete, tendo também dirigido tecnicamente a captação de imagem. São Castro foi igualmente responsável pela banda sonora, ficando eu responsável pela manipulação das imagens e edição do vídeo. Resultou num vídeo-experimental, intitulado *ACSC1* (ACSC1, s.d.). O projeto mesclava uma primeira intenção cocriativa a partir de um objeto artístico em formato vídeo e, simultaneamente, um primeiro esboço de um imaginário poético comum. Sendo que, pelo facto de termos uma relação

enquanto casal, essa dimensão pessoal contaminou, inequivocamente a dimensão profissional.

Quando nos começamos a relacionar, obviamente que falávamos sobre isso, não conhecíamos muito bem o universo um do outro, do ponto de vista criativo. Conhecíamos-nos como intérpretes-bailarinos, obviamente fomos falando e houve umas propostas que se foram lançando e quisemos experimentar.

(A. M. Cabrita, 2016, sec. 12:37)

Após esta primeira experiência, decidimos criar uma peça coreográfica em cocriação. *Wasteland* em 2012, (*Wasteland* de São Castro & António M Cabrita | PLAY FALSE | associação cultural, s.d.) surge da vontade de experimentar a criação coreográfica para o contexto de palco. Impulsionados igualmente, por Jean Paul Bucchieri, na sequência de uma conversa informal, onde nos incentivou a criar uma peça em cocriação, este projeto nasce com um objetivo muito claro: a criação de um objeto coreográfico para nos posicionarmos e, posteriormente, analisarmos a potencialidade do nosso trabalho enquanto coreógrafos, “O *Wasteland* foi uma peça mais visceral do ponto de vista do bailarino. O bailarino que se começa a reconhecer e a tornar coreógrafo.” (A. M. Cabrita, 2016, sec. 35:50). Foi criado um plano de produção simples, sem dependência de apoios públicos ou outros financiamentos, sendo a produção totalmente concretizada a partir de recursos próprios. Deste modo, o foco manteve-se centrado na concretização da obra artística, minimizando os “desvios” e as “dificuldades” inevitáveis a qualquer processo criativo (Xavier, 2017b), tais como questões de produção ou gestão de equipas. “Queríamos começar a explorar qualquer coisa que desse numa peça de dança. E foi o que aconteceu. O *Wasteland* nasceu assim. Foi o nosso primeiro trabalho em colaboração.” (Castro, 2016, sec. 35:33)

Após a estreia de *Wasteland*, e na sequência de *feedback* recebido, nomeadamente de Maria de Assis, e Jean Paul Bucchieri, entendemos que subsistia potencial para o investimento na continuidade da nossa colaboração artística. Existia uma sintonia artística, motivações e objetivos comuns, dado fulcral para que uma colaboração artística possa evoluir (Kokona, 2018).

Seguiram-se vários projetos em colaboração, tais como *BOX instalação holográfica* (2013), *Play False* (2014), *Rule of Thirds* (2016), *Um Solo para a Sociedade* (2017), *Dido e Eneias – CNB* (2017), *Last* (2019), *Sinais de Pausa* (2020), *5580 Pés* (2021), entre outras peças que incluíam também a colaboração de outros autores, como *Tábua Rasa* (2015), *Turbulência* (2017), e *Orfeu e Eurídice* (2019).

A par da colaboração artística a nossa colaboração estendeu-se igualmente para outras dimensões colaborativas, em projetos tais como; a codireção artística da Companhia Paulo Ribeiro, no Teatro Viriato em Viseu, entre 2017 e 2021 (Nadais, 2017), e posteriormente da PLAY FALSE, associação cultural (António M Cabrita – Wikipédia, a enciclopédia livre, s.d.).

1.3.2. Linguagem coreográfica coautoral

A colaboração artística, *São Castro e António M Cabrita*, na sua fase inicial, teve como já descrito anteriormente, os primeiros alicerces, no processo de criação da peça *Wasteland*. Foi através desta peça, e especialmente a partir do seu processo de criação, que emergiu a génese da linguagem coreográfica coautoral. Fortemente marcada pela utilização do método de “transmissão de movimento” (Blom & Chaplin, 1982; Neto, Fernandes, Xavier, 2020; Xavier, 2017b), esta peça marca a partir do método utilizado, o início do desenvolvimento do que poderá ser considerado, a linguagem coreográfica de *São Castro e António M Cabrita*. Este método foi intuitivamente utilizado, visto ser a forma mais clara e eficiente de incorporar a linguagem de movimento de outro coreógrafo, ou intérprete-bailarino. “O recurso a processos de transmissão de movimento distingue-se por ser essencial para uma pesquisa, desenvolvimento e afirmação da linguagem de autor, (...)” (Neto, Fernandes, Xavier, 2020, p. 198). Isso permitiu-nos, por um lado, experienciar no próprio corpo a linguagem do outro e, por outro, detetar as dificuldades e semelhanças, quer interpretativas quer técnicas, entre os nossos corpos, sendo que, “A transmissão de movimento pode, ainda, constituir-se como uma pesquisa partilhada entre coreógrafo e intérpretes, em que se procura estabelecer um vocabulário comum, numa perspetiva de diversidade e heterogeneidade do movimento, para o qual o contributo de cada interveniente é essencial.” (Neto et al., 2020, p. 198). Este processo foi, tanto crucial na criação do material coreográfico para *Wasteland*, como para o início do desenvolvimento de uma linguagem coreográfica coautoral no contexto da colaboração artística, *São Castro e António M Cabrita*.

As suas coreografias são de facto filigranas, muito densas de gestos e de movimentos, e nenhum deles parece estar ali por acaso. Parece decorrer de uma investigação muito consistente de cada um deles. Partindo de algo que vem desde o *Wasteland*, que quer dizer terra árida, terra de ninguém. Partindo de uma espécie de zero, mais do que de um grau zero, é partir de algo que não é

propício sequer ao cultivo. E, portanto, a partir até de alguma rugosidade, de alguma contrariedade, e a partir daí começar a exploração do movimento.

(Fazenda, 2016, sec. 34:19)

Wasteland é uma peça no formato de dueto, em que ambos, enquanto intérpretes-bailarinos e coautores, dançamos lado a lado em total sincronismo de movimentos e subtis gestos, durante cerca de 40 minutos. É uma peça de caráter maioritariamente físico, onde a temática se cingiu à criação de um objeto coreográfico a partir do lugar do corpo como instrumento de pesquisa de movimento.

A característica deles, enquanto performers, que eu destaco mais, é a dinâmica do movimento. Ou seja, tudo o que eles transmitem, transmitem de facto com o corpo. Um corpo que percorre todos os níveis, todas as possibilidades do trabalho com o corpo. Portanto, um trabalho iminentemente físico.

(Mendo, 2016, sec. 18:00)

O processo de construção desta peça consistiu essencialmente, neste processo de transmissão de movimento, em que cada um de nós sugeria e marcava um movimento ou gesto e o outro prosseguia continuando essa proposta. Ambos executávamos as sequências em simultâneo, utilizando o espelho do estúdio como ferramenta para a observação e análise da construção coreográfica, visto ser carregada por um grande contraste entre movimentos amplos e gestualidade subtil. “O movimento deles pode ser um movimento mínimo. Às vezes pode ser um esgar, pode ser um gesto de uma saia, um ombro.” (Roubaud, 2016, sec. 33:28)

No nosso trabalho coautorial, o papel do gesto tal como mencionado por Fazenda (2016) e Roubaud (2016) foi adquirindo progressivamente relevo, consolidando-se como um elemento de destaque em todas as criações enquanto dupla ao longo do tempo. A compreensão sobre a capacidade do gesto em transcender as barreiras linguísticas e criar conexões imediatas com o observador, levou-nos a refletir sobre o corpo e a sua dimensão comunicativa. Convocamos a gestualidade, não apenas como uma expressão artística num sentido mais amplo do movimento, mas como uma forma de revelar e explorar as complexidades do ser humano no seu contexto social (Crêspo, 2016; Fazenda, 2012). Neste processo, a nossa abordagem parte da atenção aos gestos do quotidiano, mas expande-se na sua execução, sendo os mesmos integrados de forma criativa na nossa composição coreográfica, deslocando-os por vezes do seu contexto original (Crêspo, 2016). Ao expandir estes gestos dentro do contexto de movimentos de dança, onde o corpo revela habitualmente “competências técnicas

extraordinárias” (Fazenda, 2012, p. 28), pretendemos criar um diálogo entre uma dimensão quotidiana, “... uma realidade, tal como ela é experienciada pelas pessoas comuns” (Fazenda, 2012, p. 65) e uma dimensão artística, onde o corpo conjuga a sua expressividade com competências técnico-artísticas.

No entanto a partir de *Play False*, mantendo o foco nas características de uma linguagem iminentemente física (Mendo, 2016), sentiu-se a necessidade de aprofundar as características dramatúrgicas do nosso trabalho.

Em *Play False*, São Castro e António Cabrita têm por referência personagens de Shakespeare para convocarem sentimentos humanos que mobilizam as ações dos indivíduos. O amor de perdição, mas também a culpa, também a ambição, a traição, como elementos que motivam e que conduzem ações humanas num jogo constante entre o que é, também, jogando com a ideia do que é verdadeiro ou do que é dissimulado.

(Fazenda, 2016, sec. 36:39)

A influência mútua na criação de movimento foi-se mantendo, tornando-se essencial para a criação de uma linguagem comum. Sendo que a mesma, do ponto de vista da sua definição, se caracteriza por uma linguagem que de certo modo:

(...) atravessa toda a dança contemporânea e que, de certa maneira, se vê claramente neles os dois. E esse algo, para mim, tem a ver com a gravidade, com a ideia de gravidade, de chão, de atração pela terra. (...) é como se eles utilizassem essa força para os seus corpos, os corpos dos dois se encontrarem, se relacionarem entre si, e redescobrirem essa relação também junto do chão.

(Tércio, 2016, sec. 38:00)

No entanto, esta relação, não se cingiu apenas à criação de materiais coreográficos, mas também na construção de um universo imaginário comum. Utilizando as palavras de Sofia Dias e Vítor Roriz, outra dupla de coreógrafos portugueses; “Para nós, foi importante construir um imaginário comum. Vimos muita coisa juntos e falamos muito.” (Xavier, 2017a, p. 173). Este universo comum, foi sendo criado de forma semelhante, assim como a partir da convocação de outras linguagens artísticas, tais como a obra fotográfica de Henri Cartier-Bresson, em *Rule of Thirds*, ou a música de Beethoven em *LAST*, ou o universo de personagens de Shakespeare em *Play False*. Esta contaminação foi-se desenvolvendo, sendo naturalmente construída,

num processo de partilha e desafio entre ambos. Neste sentido, a própria gênese da cocriação foi sendo ampliada para outros domínios criativos, tais como, a composição musical, o desenho de luz, a dramaturgia ou os figurinos. No fundo, a articulação destes vários elementos, são o que dão forma a uma identidade criativa coautoral, sendo que unem as várias dimensões criativas de *São Castro e António M Cabrita*.

O António Cabrita tem essa espécie de multiplicidade de influências e de linguagens, não é? E penso que a São Castro também, porque sente-se que há uma cumplicidade entre os dois, e, portanto, é natural que isso flua entre os dois. (,,,) É como se, digamos, a dança fosse o lugar onde eles estão. Mas, claramente, eles trabalham também com materiais de outras linguagens.

(Tércio, 2016, sec. 24:02)

Embora exista essa cumplicidade criativa, é importante notar que cada um de nós, também realiza projetos individuais e que por vezes a colaboração incide em áreas para além do campo da coreografia. Por exemplo, pode acontecer a São Castro estar a cargo da direção artística e coreografia, enquanto eu me dedico apenas ao desenho de luz.

A nossa colaboração artística é, portanto, fluída e adaptável, variando de acordo com o âmbito e o contexto das criações e as funções atribuídas a cada um.

Em criações onde as funções são partilhadas, é essencial haver um entendimento comum para solucionar divergências de opinião. Sendo que acima de tudo, é necessário um profundo respeito pela opinião do outro e o entendimento de que, para avançar, um de nós pode ter de ceder, sempre com a prioridade colocada na peça e não nas opções individuais (A. M. Cabrita, 2016). Este modo de operar, em que as concessões são inevitáveis, foi sendo amadurecido com o tempo, sendo nosso objetivo, que as mesmas sejam tomadas de forma tranquila e harmonizada. Há uma unidade contínua, tal como na criação de movimento. Este é o pilar da nossa colaboração. Mantendo a personalidade de cada um, nas suas diferenças, harmonizamos as nossas decisões através daquilo que é a criação da peça, num modelo que se foi transformando, tornando-se numa prática incorporada e natural.

Esta abordagem reflete-se igualmente na colaboração com os outros criativos, assim como nas relações com os intérpretes-bailarinos. Esta articulação pauta-se essencialmente pela construção de relações de influência mútua assente numa “prática colaborativa e horizontal” (Neto et al., 2020, p. 191), articulando-se em dois níveis: a

interação entre nós, São Castro e António M Cabrita, enquanto coautores, e a relação de caráter colaborativo com os demais criativos e intérpretes-bailarinos.

Em suma, desenvolvemos uma colaboração artística que se propõe ao cruzamento de interesses e estímulos criativos como o movimento, imagem e som, tendo por base sempre a pesquisa a partir do lugar do corpo (São Castro & António M Cabrita | PLAY FALSE | associação cultural |, s.d.). “Eles transformam o seu corpo num espaço a ser escavado, desenhado, a ser explorado do ponto de vista da expressão e da procura de sentido. É esta a intensidade de uma escrita coreográfica a partir do corpo como lugar de pesquisa.” (Fazenda, 2016, sec. 39:27). Contudo, ao incorporarmos outras dimensões artísticas, almejamos ultrapassar a construção de uma linguagem meramente física.

A dança do António Cabrita e da São Castro, de algum modo, continua a operar dentro da dança-dança, aquilo que nós chamamos de dança no seu sentido mais convencional, mas obviamente trazendo para este novo olhar para uma dança-dança, um olhar que reflete inquietações, que são pessoais e que são também geracionais, no sentido que não estão a repetir códigos, linguagens ou mesmo estéticas anteriores.

(Roubaud, 2016, sec. 37:29)

1.4. Referências artísticas e biográficas

Seguindo a reflexão de Tércio (2016) sobre a “multiplicidade de influências e linguagens”, no meu trabalho, e apoiando-me na ferramenta proposta por Xavier (2017b), Atlas Criativo - Criação Coreográfica Contemporânea, que sublinha a relevância dos “elementos biográficos” no percurso, quer do intérprete, quer do coreógrafo contemporâneo, proponho-me, em seguida, abordar a questão sugerida pela autora: “O que me define como coreógrafo?” (p. 170). Deste modo identifico, ao longo do meu percurso, as influências artísticas que mais se destacam.

O coreógrafo contemporâneo define-se pela singularidade do seu discurso. É na articulação entre um conjunto de competências, que caracterizam o sujeito na sua individualidade, a formação e a experiência no âmbito da criação em dança

como intérpretes, ou noutras áreas artísticas, que se potenciam lugares de afirmação do coreógrafo como autor de uma linguagem própria e singular.

(Xavier, 2017b, p. 171)

É inevitável mencionar o fotógrafo, realizador e diretor de fotografia Augusto Cabrita, meu avô, e a sua enorme influência do meu percurso artístico. A interdisciplinaridade que compõe a sua obra a partir da relação entre a fotografia, o cinema, a música (A Quinta do Dois – Parte II – RTP Arquivos, s.d.), foi sem dúvida, uma grande referência. A interação com a arte, até aos meus 10 anos de idade foi estabelecida, num contexto informal, com a sua obra e com as obras de alguns dos seus amigos artistas. Desde a minha infância, no âmbito da convivência na sua casa, onde tinha contacto direto com obras de arte de pintores e escultores tais como; Artur Bual, Martins Correia, Tom de Mello, Osório de Castro, seus amigos, ou peças de design de, Charles & Ray Eames, Marcel Breuer, Michel Thonet, Eero Saarinen, Harry Bertoia, Warren Platner. O acesso aos estúdios de fotografia, de televisão, o contacto com equipamentos de fotografia e de cinema, a presença em exposições, visitas a laboratórios de imagem, e ateliers de pintura. Tudo isto contribuiu, sem dúvida, para a criação de um olhar artístico sobre o mundo, mas igualmente para o cultivo da importância das relações humanas, a partir da dimensão individual e particular de cada pessoa. (A Quinta do Dois – Parte II – RTP Arquivos, s.d.). A frequência destes espaços de carácter artístico, permitiu-me igualmente a apreciação e observação a partir de conversas e trocas de ideias, após os eventos ou nos jantares de convívio entre artistas, técnicos de laboratório, escritores, escultores, músicos, pintores, fazendo com que desde muito cedo me relacionasse com o discurso próprio das artes. Identifico igualmente, a introdução à prática artística, sendo que em 1992, sou formalmente convidado, pelo meu avô, a fotografá-lo para o livro, *Europália 91 Portugal, Augusto Cabrita, Um Ponto de Vista Fotográfico* (A. Cabrita & Júdice, 1993). Outra das minhas grandes influências foi igualmente uma das suas Irmãs, a minha tia-avó Dulce Cabrita, cantora lírica, mezzo-soprano, uma das principais vozes do compositor Lopes Graça, e companheira do escritor Dinis Machado. Estas relações traspunham a mera relação familiar e tornavam-se, igualmente num espelho cultural da época. Estas influências e referências, foram até certo ponto, quase como que impostas, de tão naturais que eram. Esta ideia ressoa com o que a coreógrafa Aldara Bizarro sugere quando se refere às suas influências no campo familiar, “Sinto que a criação é qualquer coisa da minha própria estrutura, fui treinada para isso, pratiquei sempre e agora é-me inerente. (...) na minha família era fundamental o consumo da Arte, de todas as Artes. (...). sinto que houve qualquer coisa que partiu da família, (...)” (Xavier, 2017a, p. 8)

Num contexto de transmissão inato, a partir da relação entre os campos da cultura e arte, num processo de caris rizomático, foi-me ensinado a olhar o mundo através da perspetiva da arte. Mas também me foi ensinado a olhar o mundo a partir do lado cru da realidade, sendo que aos 10 anos de idade há um corte impactante, com todo este universo pessoal e artístico, com a morte do meu avô (Morte de Augusto Cabrita – RTP Arquivos, s.d.).

Penso que a incursão pela dança nasce quase como que o resultado da necessidade de articular e descodificar toda esta informação. Pese embora, naturalmente, não considere que sejam os únicos, tal como sugere Rui Horta, “O realizador, o encenador e o coreógrafo são figuras que pertencem a um grupo de pessoas que, na minha opinião, têm habitualmente um discurso muito abrangente e uma capacidade de descodificar coisas difíceis de descodificar.” (Xavier, 2017a, p. 149). Assente nesta vontade de descodificar, sinto a necessidade de sistematizar esta informação empírica através da formação profissional e académica. Apoiado pelos meus pais, com 11 anos de idade, e pela mão da professora de dança Fernanda Mafra, ingresso no curso de bailarinos da Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional. Passo a ter contacto com todo um outro universo com o qual nunca tinha contactado, o discurso da dança e do espaço performativo. Isto leva-me a refletir igualmente sobre o que Cláudia Dias sugere quando afirma que, “As coisas mais indispensáveis foram os meus pais, o que me leva a pensar que para quem não tem o privilégio de ter os pais que eu tive, importa fazer muito cedo uma intervenção nas escolas.” (Xavier, 2017a, p. 33). Nos primeiros anos do curso tenho o privilégio de ter um contacto muito próximo com o mundo profissional da dança, através das participações nos anos de 1994 e 1995, enquanto criança do prólogo e pequeno príncipe, respetivamente, na versão de Armando Jorge, de *O Quebra-Nozes* para a Companhia Nacional de Bailado. No segundo ano de participação, em 1995, como pequeno príncipe, vou em digressão ao Coliseu do Porto, numa experiência que na altura foi, reveladora. Foi a minha primeira interação com o território profissional da dança. Durante este período, Guilherme Dias, Jorge Salavisa, Luísa Taveira, e mais tarde, o mestre George Garcia, foram figuras da dança, entre outras, que me apresentaram, de forma direta e indireta, a noções, artísticas e técnicas, mas também de carácter mais pessoal e informal ao mundo das artes.

No campo da dança contemporânea esse contacto surge mais tarde, com professores como Constança Couto, Cristina Pereira, ou Diane Gray, e coreógrafos como Jean Paul Bucchieri, Rita Judas, ou Patrícia Henriques, no contexto de oficinas coreográficas. No entanto, o primeiro contacto direto que tive com um coreógrafo fora do contexto académico foi em 1998 com William Forsythe, no âmbito da apresentação

da sua companhia no Centro Cultural de Belém. Fiz aula com os bailarinos, sendo posteriormente convidado a assistir aos ensaios de palco pelo próprio William Forsythe. Este momento foi igualmente marcante, pois pude observar, a substituição de última hora, pelo coreógrafo, de um bailarino que havia ficado doente e não podia dançar nessa noite. Esta experiência foi transcendente, quer pelas características informais, quer na sua dimensão artística, e tornou-se igualmente um marco no meu percurso enquanto jovem estudante de dança.

Após terminar o curso de dança na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional, prossegui os meus estudos em Nova Iorque, onde, por um curto período, fui bolseiro na escola de dança, Joffrey Ballet School. Ainda em Nova Iorque, decido afastar-me por tempo indeterminado do contexto da dança e inscrevo-me no curso intensivo de cinema na New York Film Academy. De regresso a Portugal, ingresso no primeiro ano de Sociologia no ISCTE, inscrevendo-me simultaneamente, no curso de criatividade publicitária na Restart. Após terminar o curso de criatividade publicitária regresso de novo ao contexto da dança licenciando-me pela Escola Superior de Dança.

Como profissional trabalhei como intérprete e bailarino com os coreógrafos: Rui Horta, Né Barros, Silke Z., António Tavares, Tânia Carvalho, Ana Rita Barata, Pedro Ramos, Felix Lozano, Paulo Ribeiro e Luís Marrafa, entre outros.

Como ator, tive uma pequena incursão no contexto teatral na peça do encenador Martín Joab, *Aldeias Vinhateiras*, e como protagonista na curta-metragem *Dido e Eneias* de Filipe Martins produzida pelo Balletatro.

É importante destacar, entre 2008 e 2018 na Alemanha, o trabalho em várias produções da coreógrafa SilkeZ. como intérprete-bailarino residente na sua companhia. Neste contexto tive a oportunidade de desenvolver uma prática artística, a partir da tensão na relação entre questões biográficas e o espaço da performance. A criação de personagens a partir do espaço da dança e o espaço teatral e a sua relação imediata com o espetador (Silke, 2014).

A par destas práticas profissionais é importante destacar igualmente a colaboração com a CiM Companhia de Dança, estrutura que promove a criação, produção e formação artística no meio contemporâneo, com a integração de profissionais com e sem deficiência. Enquanto intérprete nas peças *O Aqui* (2009) e *O Nada* (2012), e como coautor na peça *Memória de Peixe* (2009), para um intérprete com paralisia cerebral. Sendo que, o meu primeiro contacto no âmbito de projetos de âmbito inclusivo tenha sido com Rafael Alvarez na Plural Companhia de Dança em 2004. Em projetos com a comunidade, destaco a peça, *Projeto 3008*, produzido pelo Teatro Viriato em articulação com duas escolas, uma do ensino básico e outra do ensino secundário de Viseu («Projecto 3008» leva mais de 40 pessoas para cima do palco do Viriato, s.d.).

Paralelamente ao trabalho na área da dança, fui desenvolvendo trabalho enquanto realizador, designer de som, fotógrafo e desenhador de luz.

A partir de 2011 passo a colaborar artisticamente com a coreógrafa São Castro. Entre janeiro de 2017 a dezembro de 2021, fui, juntamente com São Castro, Diretor Artístico da Companhia Paulo Ribeiro, no Teatro Viriato em Viseu. Tendo fundado em março de 2019 a PLAY FALSE | associação cultural.

Esta retrospectiva biográfica, tinha como objetivo aprofundar a questão lançada por Tércio (2016) , relativamente à “multiplicidade de influências e linguagens” do meu percurso artístico, assim como, responder à questão proposta por Xavier (2017b), no âmbito da definição do coreógrafo contemporâneo. No entanto, parece revelar que, mais do que um conjunto de dados biográficos e referências artísticas, se destacam acima de tudo, as ligações de carácter interpessoal e humano. Elementos fundamentais para aquilo que considero ser a génese da minha motivação artística, e que poderá ser igualmente observada na criação da peça *TAKE*.

1.5. Motivação artística em *TAKE*

A motivação para a criação da peça *TAKE*, pauta-se por ter simultaneamente características de “impulso exterior” e “impulso interior” (Xavier, 2017b, p. 107). Por um lado, o convite pela Companhia Instável para a criação de uma peça com tema em aberto – impulso exterior. Por outro lado, a vontade de se trabalhar sobre uma temática específica, o som no contexto cinematográfico – impulso interior.

Pese embora, descrever os impulsos interiores para a criação artística se revele uma tarefa complexa (Xavier, 2017b), sugiro, para uma melhor compreensão de como os mesmos se traduzem na prática coreográfica, uma breve análise de como se articulam e contribuem para a criação de uma peça coreográfica.

Sendo que, existem motivações artísticas transversais a todas as peças que crio, em seguida, irei elencar quais são, almejando uma melhor compreensão de como se materializam igualmente na criação da peça *TAKE*. É importante ressaltar, que embora existam motivações semelhantes entre mim e São Castro, a análise que se segue, parte apenas da minha perspetiva enquanto artista e coreógrafo.

A minha motivação enquanto criador é constante e naturalmente impulsionada por um conjunto complexo de fatores, revendo-me inteiramente na afirmação de Tânia

Carvalho, “Tenho sempre motivação para criar, estou sempre a ter novas ideias que quero pôr em prática.” (Xavier, 2017a, p. 181). Posso definir essa motivação de criar, no que considero ser a minha vontade de descodificar e reconfigurar as ações mais primárias do ser humano enquanto ser social, quer de forma empírica, quer pelo campo académico da Sociologia, alicerçado, talvez, na breve incursão como aluno do 1º ano do curso do ISCTE, (António M Cabrita – Wikipédia, a enciclopédia livre, s.d.).

Esta motivação interior, tal como define Xavier (2017b), com base na recolha e análise de várias entrevistas a coreógrafos portugueses é, “(...) uma vontade individual que, através de um auto-desafio, procura construir novas visões e perspetivas sobre o mundo e que possibilita ao criador manter-se ligado a questões da vida.” (p. 139). Cada peça coreográfica que crio, representa uma tentativa de aprofundar o significado das relações humanas, nas suas dimensões sociais, afetivas, emocionais, culturais, temporais, espirituais, físicas, éticas e políticas. “É um ato deliberado e voluntário (...) que, manipulando e descobrindo um conjunto de convenções que configuram o seu campo de atividade - a dança e as artes performativas -, se reportam ao mundo e refletem sobre a sua própria vida.” (Fazenda, 2012, p. 211). Tendo a arte, um potencial único e duradouro enquanto mecanismo de comunicação, tornou-se para mim o meio ideal e natural para reconfigurar, questionar e partilhar com os outros, outras perspetivas do mundo.

Neste sentido, pese embora possa parecer, numa primeira instância, uma motivação redundante, posso afirmar que, o “lugar” do público é sem dúvida o elemento mais importante, o impulsionador da ação criativa da obra. Tal como refere Crêspo (2016), quando afirma que a maior parte dos artistas nas áreas da dança e do teatro, “(...) encontram-se movidos por um objetivo de concretização que se situa precisamente no momento de partilha com o público”. (p. 144). Ou Fazenda (2012) contextualizando o propósito da dança teatral, como “(...) a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes selecionados de acordo com expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser vista por um grupo de pessoas - os espetadores ou público.” (p. 43). “O que nos une, no fim, é o público. Porque nós, os dois, gostamos muito de nos colocarmos no lugar do público. Do público que não conhece o que está a ver.” (A. M. Cabrita, 2016). Esta ideia ressoa igualmente com a afirmação de Miguel Pereira quando refere que, “No contexto da criação, parece-me fundamental o estímulo e aprofundamento da capacidade de observação e análise crítica; um criador deve saber colocar-se no lugar do espetador.” (Xavier, 2017a, p. 116).

Esta é a minha motivação primária, a criação de um objeto artístico que funcione como elemento de interação e catalisador do pensamento humano. Sem a pretensão

de qualquer motivação instrutiva, com o objetivo de cultivar o pensamento livre, fomentando a reflexão autónoma e crítica. Esta ideia, ressoa com a de Marlene Freitas quando refere que:

Nos meus trabalhos, procuro partir de princípios estéticos e não de princípios morais. As aproximações e as projeções da realidade em palco podem ser feitas, no entanto, no meu trabalho interessa-me mais explorar o potencial da ficção, para que o público projete as suas próprias imagens, inquietações, desejos, etc., (...)

(Xavier, 2017a, p. 96).

Ou Madalena Victorino que afirma que, “(...) penso que as pessoas ao terem oportunidade de experienciar e vivenciar o abismo que é o palco, (...), podem transformar o olhar sobre si próprias e perante a vida (...)” (Xavier, 2017a, p. 86). Deste modo, proporcionamos que as ideias fluam sem a imposição de conceitos predefinidos ou dogmas, “Estamos a criar, para um mundo de sensações, para um mundo de experiências, para um universo de emoções, de experiências de vida.” (Castro, 2016, sec. 58:00). É um posicionamento que permite estimular a liberdade intelectual, dando ao público o poder pleno de exercer a sua capacidade de pensar por si próprio, sem limitações ou constrangimentos. “Por isso, uma coisa que pensamos que vai ter uma interpretação pode ter uma interpretação completamente contrária. E ainda bem, eu gosto disso.” (Castro, 2016, sec. 58:16). Tal como refere Rancière (2014), a obra pode ser experienciada e compreendida de formas múltiplas e variadas, independentemente das intenções originais do artista. Não se limitando, a obra de arte, a ser um reflexo das ideias do artista, mas tornando-se um objeto autónomo que estabelece o seu próprio diálogo com o público, incentivando uma participação ativa na construção do seu significado. Nas palavras de Rancière (2014):

(...) não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito.

(p. 19).

Esta ideia ressoa igualmente com o que afirmam Reason & Reynolds (2010), “What spectators feel and why is highly individual and is linked with wider social, cultural, and lived experience.” (p. 72).

No entanto, é importante ressaltar que, tal como Profeta (2015) sugere, contrapondo a ideia anterior descrita de Rancière:

The artists may not be able to guide the spectator's passage through that forest — some might not want to even if they could —but they do construct and frame the forest in such a way that, they hope, it offers a rich field for exploration.

(p. 98)

Seguindo esta linha de pensamento, Fazenda (2012) afirma que, os espetáculos são sistemas de sentido que permitem aos seus criadores e intérpretes transmitirem as suas visões do mundo. Os espetáculos assumem um papel fundamental na construção de identidades e na forma como as pessoas se relacionam com o mundo.

Neste sentido, penso que me posiciono no equilíbrio entre estes dois lugares. Por um lado, quando penso uma obra, quero que seja o mais ampla possível, muito pela inevitabilidade da dança, ser substancialmente subjetiva. Por outro lado, existe inevitavelmente, uma intenção artística inerente às minhas próprias interpretações da temática a ser trabalhada. Uma relação dicotômica entre processos objetivos e subjetivos, intuitivos e racionais. Processos que transitam entre o plano das ideias e o plano material do corpo. Nas palavras de Rui Horta, “De uma forma um pouco simplista, direi que há três fases no processo de criação: começa por uma questão ruminante que passa pela cabeça, vai ao corpo, para depois então voltar à cabeça.” (Xavier, 2017a, p. 146).

No entanto embora o lugar do público seja o foco central, há toda uma outra série de fatores chave que impulsionam o ato criativo.

O coreógrafo contemporâneo, através do seu posicionamento individual e singular, constrói um mundo próprio. O mundo individual de cada criador resulta do pensamento plural, da capacidade para descodificar sistemas complexos e da capacidade de deslumbramento pelas coisas, o que lhe permite não limitar a sua própria sensibilidade. Uma forte capacidade de observação possibilita ao criador a identificação de perspetivas e questões cujo potencial estimula a criação do objeto artístico.

(Xavier, 2017b, p. 172)

Este deslumbramento que Xavier (2017b), menciona é de facto algo difícil de se traduzir por palavras, mas poderá ser explicado por exemplo, pelo fascínio no desafio

de materialização de uma ideia imaterial em algo material. Sendo que tal como refere Rui Horta, “A grande dificuldade do processo criativo passa por transformar o imaterial em qualquer coisa material, e na Dança ainda mais, por se materializar em qualquer coisa que é efémera.” (Xavier, 2017a, p. 143,144). Sempre assente numa relação de partilha, tal como Louppe (2012) sugere, “Toda a obra de arte é um diálogo” (p. 28). Entre coreógrafos e o público, entre coreógrafos e os intérpretes, e criativos envolvidos na criação da peça, e entre nós e nós mesmos. Na procura, talvez, de um significado, de um propósito, ou sentido para as várias dimensões do mundo, nos seus mais variados contextos. Neste caso, através da dança, retratar o mundo, potenciando a criação de chaves de acesso, para desvendar a sua complexidade (Fazenda, 2012). E também, o fascínio por a cada instante estarmos, como refere Rui Horta, “(...) a colocarmos em risco, numa forma de Arte com uma enorme liberdade que não está por exemplo alicerçada num texto, como no Teatro ou num libreto como na Ópera.” (Xavier, 2017a, p. 145).

Neste contexto, a criatividade, desempenha um papel fundamental no processo de construção e tomadas de decisões que levam à conceção da obra coreográfica contemporânea (Xavier, 2017b). Esta capacidade humana de gerar ideias e soluções originais permite aos coreógrafos estabelecer relações com uma diversidade de elementos além do corpo e do movimento, como elementos sonoros, cenários, objetos cénicos, texto, figurinos e outras disciplinas (Trastoy & Zayas de Lima, 2006). A criatividade é, sem dúvida, o elemento crucial que une todos estes aspetos. É graças à criatividade que é possível materializar fisicamente o objeto artístico e, assim, torná-lo acessível ao público.

Portanto, a minha motivação pode ser entendida como um conjunto complexo de fatores. De entre esses fatores, é possível identificar a vontade interior de transformar o pensamento humano num objeto que se materializa de forma tangível e visível, indo além das explicações imediatas e das coisas concretas. Parafraseando Fazenda (2012), a arte, em especial a dança, apresenta-se como um meio para alcançar esse objetivo, uma vez que permite ao artista materializar as ideias da mente através do corpo e das suas ações. Um espetáculo de dança estabelece relações com o mundo por meio das interações entre os artistas, das características distintivas dos movimentos e do estilo, das metáforas e símbolos gerados, assim como pela conexão entre os sentidos oriundos do movimento e os produzidos pelos demais elementos da apresentação. Ao explorar essa multiplicidade de recursos e meios expressivos, criadores e intérpretes de uma performance de dança geram cultura, uma forma específica de cultura que, por meio da intervenção pessoal e criativa dos envolvidos, oferece leituras e interpretações do

mundo, ampliando as vias de acesso à sua diversidade e complexidade, permitindo aos sujeitos, participantes e espetadores, compreender e organizar de maneira mais eficaz as suas experiências pessoais (Fazenda, 2012).

Nesta perspetiva, a obra coreográfica é vista como um veículo de expressão e comunicação, que possibilita a interação do indivíduo com o mundo, consigo mesmo e com os outros.

Como artista, tal como já foi descrito, não tenho a intenção de impor uma ideia ao público, mas apenas tentar de forma artística e tecnicamente competente, articular um discurso através da dança. Com o objetivo de que, possivelmente se possam transpor as barreiras da realidade, e se projetem ideias e reflexões para lá do que é visível.

E isto faço-o de forma muito consciente, trabalhando maioritariamente o que considero ser o campo poético da obra (Louppe, 2012). Se existe uma alusão a algum aspeto da atualidade, surge sempre de forma intuitiva e natural, sem forçar a mensagem. Quando é algo que quero abordar de forma propositada, é introduzido de forma subtil, como um comentário casual. Olga Roriz refere que, “A Dança Contemporânea, do ponto de vista do criador, tem uma série de ideias acopladas e que se relacionam com um lado muito pessoal, nomeadamente na ideia da Dança como um veículo para um criador poder manifestar o seu próprio discurso, seja ele um discurso de intervenção, social, político ou poético.” (Xavier, 2017a, p. 117).

Em suma, crio peças coreográficas para estabelecer uma relação humana. A criação artística, nomeadamente a criação coreográfica, é, para mim, como uma conversa no campo subjetivo, uma forma de nos ligarmos uns aos outros através das emoções que evoca. Utilizando as palavras de João Fiadeiro:

E de facto, isto só a Arte o pode fazer, (...); a arte permite compor e organizar um conjunto de afetos e inquietações que não têm de ser respondidas, nem têm de resultar em resposta, podem resultar novamente em pergunta, um espaço intermédio entre posições; acho que é crucial haver uma zona na vida, em que a sombra tem mais força que a luz.

(Xavier, 2017a, p. 70).

1.6. A temática da peça *TAKE*

A temática central da peça *TAKE*, o som no contexto cinematográfico, surge de um “impulso interior” (Xavier, 2017b, p. 108), que foi sendo intuitivamente maturado ao longo do tempo. À semelhança do que descreve Alwin Nikolais, quando refere que, “I prefer to drop a simple, single idea into my brain and let it rummage around for several months, with no particular efforts toward consciousness on my part.” (Blom & Chaplin, 1982, p. 9). É um processo que acontece de forma semelhante ao que descreve Olga Roriz quando se refere a “um método de pensamento, de evolução criativa, (...) um método que me permite ir pensando no vazio e no qual permito que as imagens vão surgindo, umas atrás das outras; tudo isto, ainda numa fase anterior ao trabalho em estúdio.” (Xavier, 2017a, p. 120). O facto de sabermos que iríamos criar uma peça para a Companhia Instável, deste o fim do ano 2017, possibilitou, que a “zona temática preestabelecida” (Xavier, 2017b, p. 110), fosse sendo definida bastante tempo antes da concretização do processo de criação no estúdio, entre setembro e outubro de 2023.

Naturalmente, a “zona temática preestabelecida”, foi sendo alargada a outras áreas temáticas transversais ao contexto cinematográfico, à medida que se foi desenvolvendo a pesquisa para a construção da obra. Foram convocados para a criação, outros conceitos no âmbito do contexto da criação cinematográfica tais como: montagem, composição de cena, mise-en-scène, movimentação de câmara, planos multi perspectiva, plano sequência. (Katz, 1991, 1992)

No entanto, a articulação da temática central com os outros elementos convocados, à semelhança do que tem sido a nossa prática noutros processos criativos, e tal como afirmam Blom & Chaplin (1982), foi sendo trabalhada com base na noção de simplicidade, “It is from such simplicity that one can build a complexity that has integrity, clarity, and purpose. And it is only as we clarify the specifics that we create universals reflecting our collective experiences. “ (p. 14). Deste modo, podemos alargar o campo temático, enriquecendo-o, sem perder o foco na temática central. Tornando a peça mais complexa em termos temáticos, mas mantendo uma coerência como um todo. Como refere (Tércio, 2016) relativamente ao nosso trabalho coautorial, “É como se, digamos, a dança fosse o lugar onde eles estão. Mas, claramente, eles trabalham também com materiais de outras linguagens.”(sec. 24:24)

De modo a podermos aprofundar de que forma a temática inspirou e influenciou a criação da peça coreográfica, proponho a análise da sinopse, escrita por mim e por São Castro, que acompanha as folhas de sala e outros materiais de comunicação de *TAKE*.

Quando pensamos em som, a primeira imagem é a de ondas invisíveis que viajam pelo ar, captadas pelos nossos ouvidos e interpretadas pelos nossos cérebros. Mas para além da sua dimensão auditiva, o som tem peso, movimento e força. Uma força física que ultrapassa a própria audição e atua no corpo, que recebe e reage às suas vibrações, presença tangível no espaço que nos rodeia.

Nesta peça coreográfica, o som foi pensado num contexto cinematográfico, como ferramenta narrativa, evocando histórias, reforçando contextos e ativando perspetivas de observação. O design do som, como tecnicamente é definido no cinema, é o elemento condutor da relação dos corpos entre si e o espaço cénico, estabelecendo uma atmosfera dramática, sustentada por um enredo coreográfico. A estrutura coreográfica composta por “takes”, definindo-se como molduras do instante, combinam realidade e ficção, estendendo o espaço físico em que a ação e o som ocorrem, criando diálogos entre o que se ouve e o que se vê – ou não se vê. A luz, como uma lente de uma câmara, destaca o enquadramento pretendido e ideal para a leitura da cena, criando juntamente com o som, uma matriz de perceção imersiva, aproximando o público da ação.

O som possui uma história em si e o corpo procura incessantemente por uma história.

(TAKE / Nova Criação de São Castro e António M Cabrita – INSTÁVEL –
CENTRO COREOGRÁFICO, s.d.)

Podemos observar, a partir da sinopse, como a zona temática desta peça coreográfica se estende a outras áreas do campo cinematográfico. A interseção entre o movimento, som, iluminação e narrativa cinematográfica. No entanto há, desde logo, uma referência de contexto simultaneamente poético e técnico-científico, a uma intenção da materialização física da temática central no contexto do corpo e da sua relação com o espaço; “Uma força física que ultrapassa a própria audição e atua no corpo, que recebe e reage às suas vibrações, presença tangível no espaço que nos rodeia.” A ideia de utilização do som não apenas como um elemento auditivo, mas como uma força física que interage com o corpo e o espaço.

O som é igualmente tratado como uma “ferramenta” que evoca histórias e contextos (Harrison, 2021; Novack, 2022; Sonnenschein, 2001), influenciando a perceção e reação dos corpos. Este processo transposto do *sound design* no contexto cinematográfico, destaca o papel do som, não apenas como acompanhamento, mas como elemento ativo na criação de uma experiência imersiva, e sobre a capacidade do som influenciar a experiência psicológica do espetador.

By finding elements of a story that can be served by metaphoric sound – often the psychological, philosophical or otherwise unseen – a sound designer can give life to deeper themes, enriching elements of subtext. And by linking auditory meanings and qualities to other aspects of narrative, we help form the cipher with which a film’s events can be interpreted. This poetic approach of embedding symbolic patterns into our work can lead to the most profoundly personal encounters with cinema, both for us and, most importantly, for the audience.

(Harrison, 2021, p. 90)

Neste sentido, o conceito de design de som para cinema é convocado e utilizado para criar uma dinâmica entre a dança nos corpos dos intérpretes-bailarinos, nas suas relações entre si, e com o espaço cénico, estabelecendo a partir dessas relações uma “atmosfera dramaturgica”. Sendo por sua vez, essa atmosfera, “sustentada por um enredo coreográfico”, construído a partir de uma estrutura coreográfica criada a partir de *takes*, “como molduras do instante”. Sendo os *takes*, as várias versões captadas de uma cena, (Katz, 1991) no contexto desta peça, não existindo recurso a gravações ou projeções de vídeo, este conceito é convocado, não como uma transposição direta, mas sim, estabelecendo uma relação indireta com a própria efemeridade de um espetáculo de dança teatral (Crêspo, 2016; Fazenda, 2012; Pais, 2004). Sendo cada momento da peça, um *take* único e singular experienciado pelo espetador.

Por sua vez estes *takes*, são organizados a partir de uma montagem/edição da peça (EM-volvimento / podcast sobre dança / Ep. 10: «TAKE», de São Castro e António M Cabrita - YouTube, s.d.). A par disso, a luz foi pensada de modo a ser usada de forma semelhante “à lente de uma câmara”, enfatizando certos aspetos da cena, criando uma matriz de perceção onde o som e a luz trabalham em conjunto para aproximar o público da ação no palco. A iluminação desempenha um papel complementar, realçando aspetos específicos da cena e contribuindo para a construção da atmosfera da peça, estabelecendo um paralelismo entre a visualidade e a audição, ampliando o diálogo sensorial entre o que é observado e o que é ouvido.

Relativamente à abordagem dramaturgica, pese embora venha de uma inspiração do campo cinematográfico, é importante ressaltar, sendo que nos situamos no campo subjetivo da dança, que esta se encontra alinhada com o conceito de "soft narrative understanding" descrito por Profeta (2015, p. 52), que propõe a construção de uma dramaturgia sem representações miméticas, permitindo interpretações subjetivas por parte do público.

TAKE surge, assim, de uma proposta artística a partir da aplicabilidade de técnicas cinematográficas na criação de uma peça de dança, focando-se no desenho de som como eixo central. A abordagem interdisciplinar adotada permitiu uma exploração mais detalhada da relação entre som, movimento e dramaturgia (Profeta, 2015), oferecendo uma perspectiva que se propôs a aprofundar a função do som no contexto da dança, almejando uma experiência imersiva para o público (EM-volvimento / podcast sobre dança / Ep. 10: «TAKE», de São Castro e António M Cabrita - YouTube, s.d.).

No entanto tal como referido por Borgdorff (2012) e utilizando as palavras de Marlene Freitas:

Todos temos imagens muito claras antes de começar a criar uma peça; mas sei que muitas vezes, acabamos por tomar outras decisões, algumas intuitivas ou até de forma inconsciente e que nos levam por outros caminhos.

(Xavier, 2017a, p. 100,101)

II. DINÂMICAS COLABORATIVAS E COCRIATIVAS EM TAKE

Dentro da moldura da dança teatral ocidental, a criação coreográfica, coexiste com outros elementos constituintes da própria performance, tais como elementos sonoros ou música, cenografia, elementos cénicos, figurinos, desenho de luz, etc. Estes elementos, em conjunto com a linguagem do coreógrafo, formam um todo, que contribui para a construção de um universo autoral singular. Sendo que “Esto significa que el vestuario, las luces, el maquillaje, la música, los sonidos, entre otros, son sistemas expresivos que no necesariamente constituyen códigos.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 17), “(...) cada espectáculo propone su propia codificación de los sistemas expresivos com los que opera.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 25).

A articulação entre estes vários elementos é maioritariamente construída a partir da colaboração entre coreógrafos, figurinistas, compositores, dramaturgistas, desenhadores de luz, entre outros. Destacando-se como um aspeto vital do processo criativo, assente em modelos multidimensionais e interdisciplinares (Fazenda, 2012). Do mesmo modo, a complexidade da composição coreográfica contemporânea, acontece, para além da mera criação de sequências de movimentos, podendo ser convocados outros elementos para enriquecer a obra coreográfica (Xavier, 2017b). Esta abordagem reflete uma expansão do domínio criativo do coreógrafo, que não se limita apenas à dança, mas complementa-se a partir da variedade de outras práticas artísticas para a construção de um espetáculo (Xavier, 2017b).

Como refere Rui Horta, a relação do coreógrafo contemporâneo com estes outros elementos, poderá ser assumida pelo próprio coreógrafo (Xavier, 2017a), ou assente em modelos colaborativos, evidenciando em ambos, um envolvimento ativo na criação e execução de componentes como a música, os figurinos, ou o desenho de luz (Xavier, 2017b). Esta multidisciplinaridade sublinha esta característica da dança contemporânea, que possibilita ao coreógrafo uma intervenção mais ampla nos processos criativos.

Os processos criativos de uma peça coreográfica são, em grande medida, fundamentados nas relações humanas entre os intervenientes. Contudo é de ressaltar tal como mencionado pelo coreógrafo Rui Horta, que existem naturalmente casos, em que um artista assume todas as vertentes da criação, como a coreografia, a interpretação, a composição musical, o desenho de luz, o espaço cénico e figurinos (Xavier, 2017a). Porém, na peça *TAKE*, a criação coreográfica caracteriza-se como um

processo colaborativo envolvendo diversos responsáveis por cada um dos elementos da obra. As dinâmicas de interação entre estes agentes podem apresentar variados níveis de intensidade.

No contexto da criação coreográfica em *TAKE*, é importante salientar que, embora toda a interação entre os intervenientes da obra seja de carácter colaborativo, a cocriação surge como um processo específico que transcende a mera colaboração. A cocriação, tal como praticada entre mim e São Castro, envolve uma partilha mais profunda e decisões criativas fundamentais, que são essenciais para a conceção e direccionamento da obra. Quer de um ponto de vista mais geral, quer em decisões de carácter mais particular da construção de uma frase coreográfica, podendo mesmo incluir a manipulação dos materiais coreográficos produzidos de um pelo outro. A título de exemplo, este tipo de interação poderá mesmo alterar por completo um movimento ou um gesto e o seu significado numa frase coreográfica que o outro criou. Por vezes podemos alterar por completo uma sequência de movimento mantendo apenas a essência rítmica da composição. Poderão ser opções de carácter meramente estético ou profundamente dramáticas. Durante o desenvolvimento da obra, vamos limando e readaptando os movimentos e os gestos de modo que façam sentido como um todo. Em síntese, vamos moldando o trabalho um do outro.

Por outro lado, as interações com os outros elementos da equipa são primordialmente colaborativas, não atingindo o nível de envolvimento e decisão partilhada característico da cocriação. Na peça *TAKE*, a criação da composição sonora, desenho de luz, figurinos e espaço cénico, foram delegadas a outros artistas, que, apesar de possuírem autonomia criativa, estavam vinculados às diretrizes finais propostas por nós, os cocriadores. Portanto, conclui-se que, embora a colaboração seja um padrão constante de interação entre os participantes do projeto, o nível mais profundo e integrativo de colaboração artística, que envolve decisões substanciais tanto criativas quanto técnicas e dramáticas, que definem a estrutura de toda a obra, é exclusivo à dinâmica estabelecida entre mim e São Castro, caracterizando-se como cocriação. Tal como refere Pais (2004):

No processo criativo, o encenador (ou coreógrafo) e actores (ou bailarinos), encenador (ou coreógrafo) e cenógrafos, músicos, luminotécnicos, figurinistas e dramaturgistas partilham, de certa forma, um espaço de cumplicidade. Este espaço não tem de ser particularizado ao nível da empatia pessoal, mas da acção comum, que cada um, pela sua tarefa específica, leva a cabo e culmina no espectáculo final.

(p. 91)

2.1. Colaboração com os outros criativos

De modo a sistematizar de que forma as relações colaborativas com os outros elementos foram desenvolvidas em *TAKE*, apresento em seguida uma síntese com base nos modelos apresentados por (Xavier, 2017b) adaptados às especificidades desta peça.

2.1.1. Som e banda sonora

A interação entre som e movimento nesta obra coreográfica pauta-se pela colaboração direta com a compositora Sarah Procissi, na criação de elementos sonoros originais e na seleção de músicas originais da própria, que complementam os materiais coreográficos. Essencialmente, o som atua numa relação profunda com os materiais coreográficos, assim como elemento que acompanha a estrutura da peça, contribuindo profundamente para o ambiente e a temática da obra. A flexibilidade na colaboração entre nós coreógrafos e a compositora em relação à construção da banda sonora, proporcionou um maior controlo sobre o ambiente sonoro, garantindo uma harmonia integrada com a coreografia. Em *TAKE*, dada a importância temática, o som no contexto cinematográfico, a importância da música tornou-se um dos elementos centrais da obra coreográfica, no entanto, este trabalho foi desenvolvido a partir de um diálogo permanente entre coreógrafos e a compositora, para que a banda sonora acompanhasse as nossas ideias enquanto coautores da peça. Deste modo conseguiu-se uma integração deste elemento no espetáculo, destacando as complexidades e as possibilidades criativas na interação entre o som e o movimento.

2.1.2. Espaço cénico e objetos

A relação com o espaço cénico e objetos cénicos foi integrada numa fase muito inicial da construção da peça em estúdio, permitindo a sua incorporação na própria construção coreográfica. Estes elementos foram idealizados e predefinidos por nós coreógrafos, de modo a refletirem as intenções temáticas e conceptuais da peça. A interação entre estes, e a coreografia foi crucial, visto que os objetos cénicos desempenham um papel significativo quer na definição espacial da obra, quer na própria dramaturgia, influenciando a perceção e interpretação da peça, por parte do público. A existência de cinco cadeiras pretas, uma mesa preta, que nunca saem de cena, mas

são manipuladas pelos intérpretes-bailarinos, uma bota preta de cano alto, que é utilizada apenas por um dos intérpretes-bailarinos e um volume feito com um pano preto no chão, que remete para a figura de um corpo morto tapado, que permanecesse toda a peça no mesmo local, foram sendo introduzidos no decorrer da construção da peça em estúdio. ([Anexo D](#))

A conceção dos elementos cénicos foi guiada por uma filosofia de simplicidade e funcionalidade, estabelecida desde o início do processo criativo. A escolha por elementos minimalistas, cinco cadeiras, uma mesa e um pano que sugere a ocultação de um corpo, reflete a intenção de se manter uma linguagem estética simples. Estes elementos, de cor preta, foram também pensados de modo a se integrarem de forma harmoniosa com a iluminação, permitindo uma manipulação eficaz do seu destaque visual em cena, visto que estes elementos cénicos nunca são removidos do palco.

Culminou numa abordagem simplificada de modo a focar a atenção do espetador nos elementos cénicos de maior relevância dramatúrgica. Neste contexto, o pano preto, que sugere a presença de um corpo e que permanece em cena durante toda a peça, assume um papel central como âncora dramatúrgica, enriquecendo o desenvolvimento dramatúrgico e a coerência visual da peça. Tal como sugerido por Trastoy & Zayas de Lima (2006), “Icónico y referencial, el papel retórico más usual del objeto en el teatro es el de ser metonimia de una realidad referencial, aunque muchos objetos juegan un papel metafórico que, a veces, deviene símbolo.” (p. 132). Embora os elementos cénicos tenham sido idealizados por nós, contamos com apoio de Inês Vilas Boas na sua materialização e conceção finais. Deste modo a sua presença nos ensaios no estúdio, facilitou a incorporação orgânica destes elementos no processo de criação coreográfica, visto termos tido relativamente cedo acesso aos elementos no espaço do estúdio. Este envolvimento direto permitiu uma exploração detalhada da utilização, manipulação e disposição espacial dos elementos cénicos, durante os ensaios, assegurando que estes complementassem de forma efetiva a construção coreográfica, dramatúrgica e estética da peça.

2.1.3. Figurino

O figurino, em *TAKE*, surge como um elemento vital que transcende a mera função estética, tornando-se numa componente chave para ampliar e destacar as diferentes características de cada intérprete-bailarino. Os figurinos variam amplamente nas suas funções e significados, desde estabelecer uma conexão direta com os personagens dos

intérpretes-bailarinos até representar conceitos subjetivos que ressoam com a temática geral da peça. Esta diversidade reflete a capacidade dos figurinos de moldar e expressar a identidade única dos corpos em cena, promovendo uma noção de grupo não homogêneo. Os figurinos atuam igualmente como uma extensão da linguagem corporal, de cada interprete-bailarino, enriquecendo quer a própria coreografia assim como as camadas adicionais de significado. A definição e materialização dos figurinos, foram elaborados pela figurinista Inês Vilas Boas, e foram concebidos quer especificamente para a esta peça ou selecionados a partir de peças da sua coleção privada. É importante destacar que os figurinos começaram a ser utilizados nos ensaios relativamente cedo durante o processo de criação. Isso permitiu aos intérpretes-bailarinos experimentá-los ao longo do desenvolvimento da peça, proporcionando uma integração gradual dos mesmos antes da estreia.

A colaboração com a figurinista Inês Vilas Boas revelou-se um processo integrado e interdisciplinar, fundamental para a concretização da visão coreográfica e dramática estabelecida por mim e São Castro. Desde a primeira reunião, enfatizou-se a importância de criar figurinos que refletissem as singularidades de cada intérprete-bailarino, alinhando-se assim com o objetivo de desenvolver personagens únicos que emergissem naturalmente da interpretação de cada intérprete-bailarino. A presença constante de Inês Vilas Boas nos ensaios permitiu uma sinergia criativa, onde os figurinos foram integrados dinamicamente no processo de criação, influenciando e sendo influenciados pela evolução da coreografia.

A utilização de um *charriot* com diversas peças de vestuário selecionadas por Vilas Boas, como recurso durante os ensaios, facilitou a experimentação e a integração dos figurinos na construção dos personagens. Este método permitiu que, em momentos específicos do desenvolvimento coreográfico ou em cenas particulares, os figurinos fossem utilizados para aproximar a performance à sua expressão final, realçando a intenção dramática e a identidade visual de *TAKE*.

Esta abordagem colaborativa, possibilitou uma exploração mais profunda da linguagem estética e plástica desejada para os figurinos, assegurando que estes complementassem a dramaturgia da peça. “El vestuario opera como una de las estrategias auxiliares configuradoras de la diégesis escénica; narra la historia del personaje pero, al mismo tiempo, debe permitir interpretar el paradigma central de la pieza.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 89). O trabalho conjunto entre a figurinista, os intérpretes-bailarinos e conosco coreógrafos, foi caracterizado por uma estrutura horizontal (Neto et al., 2020), fomentando um ambiente de criação colaborativo, onde as decisões sobre os figurinos foram tomadas considerando a sua funcionalidade, conforto, e contribuição para a expressão artística da peça.

Neste sentido pode-se afirmar a importância de uma abordagem integrada e reflexiva na concepção de figurinos em projetos coreográficos, destacando o seu papel em *TAKE*, como um dos elementos importantes na construção da peça coreográfica.

O figurino em *TAKE* funcionou como uma extensão do corpo do intérprete-bailarino. Um elemento que alimenta as características particulares de cada um, permitindo, ao intérprete-bailarino ampliar essas dimensões particulares dentro do universo temático da peça. “Cuerpo y vestido constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo tiende a una fusión con el objeto que lo prolonga. El vestido puede ser entendido, entonces, tanto una extensión del yo, como una máscara que se superpone al cuerpo y oculta su verdadera estructura pulsional, o bien como elemento lúdico que organiza un juego de mostración y ocultamiento.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 86). Por esta razão, a importância em *TAKE* que os figurinos fossem desenhados e confeccionados de forma a poderem ser usados, testados e interiorizados pelos intérpretes-bailarinos, de modo que os mesmos, pudessem ganhar uma relação próxima entre o corpo e o figurino.

A utilização do figurino durante os ensaios, ou um figurino semelhante ao figurino final, permitiu desenvolver um trabalho de integração do mesmo em termos coreográficos. Na minha perspetiva particular, quando se coloca pela primeira vez um figurino este pode ocultar algumas partes do corpo, ou por oposição, revelar outras, alterando o desenho dos gestos e movimentos. Podendo alterar completamente a perceção cinestésica do movimento, nomeadamente dos elementos coreográficos com mais detalhe. O figurino pode torna-se, facilmente num “ruído estético” afastando-nos da essência daquilo que são os pormenores da nossa linguagem coreográfica. Do ponto de vista da liberdade artística, é importante referir que as decisões da figurinista foram sempre tidas em conta, como elemento integrante da equipa de criativos, sendo que, se considerou simultaneamente, a importância que os figurinos tivessem uma identidade própria. No entanto, foi igualmente importante, que essa identidade fosse ao encontro da identidade da peça, assim como da própria fisicalidade e morfologia física dos intérpretes-bailarinos.

2.1.4. Desenho de luz

O desenho de luz assumiu uma importância fulcral, visto ser um elemento criativo, que vai muito além da sua função de iluminação do espaço cénico. Através do desenho de luz, foi possível moldar o ambiente, criar atmosferas envolventes, destacar, ou não, os intérpretes-bailarinos ou elementos cénicos, e influenciar diretamente a perceção e

a experiência emocional do público. A luz tornou-se por isso um instrumento essencial para complementar, contrastar ou intensificar os vários momentos da peça, contribuindo para a construção da identidade visual da obra. A colaboração entre nós e a desenhadora de luz Cárin Geada foi essencial para explorar as várias possibilidades que a iluminação cénica oferece. Esta interação criativa teve como objetivo principal realçar a dramaturgia da peça, enfatizando momentos chave, alterando a perceção do espaço cénico ou até mesmo alterando a dinâmica visual de uma cena. Deste modo, o desenho de luz não se constitui apenas como um mero componente técnico, mas como um elemento de elevada importância criativa. É importante referir que, ao contrário dos outros criativos, a desenhadora de luz teve um papel mais autónomo. Pese embora tenhamos, aquando da presença de Cárin Geada nos ensaios em estúdio, partilhado algumas das ideias a ser implementadas, o trabalho criativo na prática, só foi elaborado no teatro na semana da estreia.

2.2. Como se processou o convite aos criativos

A compositora Sarah Procissi foi convidada após uma viagem a Colónia, Alemanha, no final de 2021, onde assisti a um espetáculo em que ela era compositora e intérprete. A sonoridade do seu trabalho ressoou com as nossas ideias para a peça *TAKE*. Fizemos uma audição, que consistiu na partilha de um vídeo sem som, com a duração de 1 minuto, com momentos coreográficos. O objetivo era criar uma proposta sonora que se articulasse com os materiais coreográficos filmados. Avaliámos também a sua objetividade na planificação e gestão, conhecimentos técnicos e capacidade de comunicação e trabalho em equipa. A escolha de Sarah Procissi foi estratégica e intuitiva, baseada no seu trabalho artístico e relações interpessoais.

A figurinista Inês Vilas Boas foi proposta pela direção artística da Companhia Instável. A decisão foi mais simples, baseando-se na avaliação do seu portfólio, que se revelou consistente, artisticamente e tecnicamente. A decisão foi estabelecida apenas com base no critério artístico.

A desenhadora de luz Cárin Geada foi convidada após uma reunião com a diretora artística da Companhia Instável, Ana Figueira. De entre vários nomes propostos, a sua competência técnica, predisposição para trabalhar em equipa foram determinantes na nossa decisão.

Na presente secção, abordei a dinâmica de colaboração entre coreógrafos e diversos criativos no processo de criação de *TAKE*, revelando como essa sinergia entre

várias disciplinas artísticas contribuí decisivamente para a moldura estética e conceptual da peça. No entanto, é importante fazer a distinção entre o que são interações de carácter colaborativo e de carácter cocriativo, conceitos que, apesar de interligados, têm níveis distintos de envolvimento e influência no processo de criação.

A colaboração reflete um nível de interação onde diferentes artistas contribuem para a obra a partir das suas áreas específicas, seguindo uma direcção artística que coordena e integra estas contribuições individuais. Por exemplo, na colaboração com a compositora Sarah Procissi, estabelecemos diretrizes gerais e temáticas, mas foi ela quem trouxe, a partir da sua linguagem enquanto compositora, as texturas, dinâmicas e timbres, à banda sonora. Este processo, apesar de ser integrativo e essencial, permite que cada especialista mantenha uma autonomia dentro do seu domínio criativo.

A cocriação implicou um nível mais profundo de parceria, onde os envolvidos, neste caso eu e São Castro, partilhamos a responsabilidade criativa de maneira equitativa, numa relação, onde a concepção e decisões artísticas são fruto de um processo de decisão totalmente compartilhado.

Na próxima secção, será dado foco à relação com os intérpretes-bailarinos, elementos fundamentais e imprescindíveis, para a materialização de uma obra coreográfica. Por esse motivo, as dinâmicas de colaboração, embora não sejam de carácter cocriativo, assumem contornos mais profundos e complexos do que as estabelecidas com os outros criativos.

2.3. Colaboração com os intérpretes-bailarinos

O processo de colaboração com os intérpretes-bailarinos em *TAKE* distingue-se pela sua profundidade e complexidade, seguindo um modelo de colaboração, mas com uma interação naturalmente mais intensa do que com os outros criativos, visto serem eles que dão corpo ao objeto coreográfico. Embora tenha existido uma distinção clara entre a cocriação partilhada com São Castro e as interações com os intérpretes-bailarinos, a dinâmica estabelecida com estes foi essencial para o desenvolvimento coreográfico da peça.

2.3.1. O intérprete-bailarino

É importante, antes de avançarmos, fundamentar o porquê da utilização dos termos intérprete-bailarino, justapostos. Sendo que, resume-se essencialmente com a minha necessidade de destacar e articular as diferenças entre a valorização do virtuosismo e a valorização da competência ou habilidade artística na dança. A performance virtuosa tende a provocar uma reação imediata de admiração, frequentemente associada a um envolvimento corporal intenso. Para alguns espetadores, essa emoção constitui um forte estímulo e gratificação ao assistir a espetáculos de dança. Em contraste, a valorização da competência ou habilidade artística requer uma apreciação mais profunda do trabalho, muitas vezes invisível, que está subjacente ao espetáculo (Reason & Reynolds, 2010).

No contexto desta peça coreográfica, embora penda maioritariamente para um trabalho coreográfico assente na valorização da competência e habilidade artística do intérprete-bailarino, não retiro a importância ao lado virtuoso do mesmo. No entanto é uma outra definição de virtuosismo. Utilizando as palavras de Frederico Paredes, citado em (Burrows, 2010): “I’m interested in the idea of treating simpler things with the intensity that you would treat things that are virtuosic.” (p. 76)

Pretendendo deste modo, que o trabalho coreográfico vá ao encontro daquilo que considero ser um modelo de equilíbrio entre o que se define como virtuosismo e o que se define por competência ou habilidade interpretativa. Tal como explicita Fernandes (2018):

Apesar de, atualmente, se valorizar o virtuosismo interpretativo (Dove, 2016) em prol do virtuosismo técnico (Lomas, 2009), é o equilíbrio entre ambos que confere ao intérprete a possibilidade de alcançar mais meios para as diferentes propostas que poderá encontrar no seio profissional (Thomas, 2003; Fazenda, 2012; George-Graves, 2015).

(p. 257).

A utilização apenas do termo intérprete, em detrimento da palavra bailarino, é mencionado por Fazenda (2012), aquando da reflexão da utilização pelos criadores Francisco Camacho, João Fiadeiro e Vera Mantero, que consideram que:

Em primeiro lugar, porque o intérprete é o performer que participa no processo criativo, em segundo lugar, porque o intérprete não é escolhido apenas, enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua

subjetividade e da sua individualidade; em terceiro lugar, porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um performer virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.

(p. 28).

Embora considere a afirmação anterior coerente e importante no contexto apresentado, considero igualmente importante, para a compreensão mais aprofundada do tipo de linguagem coreográfica utilizada na peça *TAKE*, incluir o termo bailarino.

Neste contexto, a utilização simultânea dos termos intérprete e bailarino permite abordar de forma mais abrangente a diversidade e a complexidade do universo da dança na contemporaneidade, reconhecendo as potencialidades de ambas as designações.

Deste modo, a opção por utilizar os termos intérprete-bailarino justapostos, prende-se com o facto da importância da relação entre as duas dimensões, integrando assim o equilíbrio dos conceitos através da nomenclatura utilizada.

2.3.2. O corpo em *TAKE*

Sendo o corpo, tal como afirma Mendo (2016), um dos eixos centrais do nosso trabalho coreográfico, irei de seguida, debruçar-me sobre o mesmo. De forma a tornar mais clara a definição de corpo, que é em si complexa, proponho refletir a partir do seguinte parágrafo:

Este corpo assume cada vez mais um lugar para lá do virtuosismo técnico, revelando-se um corpo mais centrado na expressividade do movimento, nas suas capacidades emotivas, dramáticas e de comunicação. Do contributo do intérprete para o desenvolvimento dos processos de criação, é desejável a capacidade de adaptação a desafios diversificados, cujas respostas dependem de características como a autonomia e a capacidade de pesquisa, mas também, e de forma essencial, da capacidade de construção e conhecimento de um imaginário e mundo próprios.

(Neto, Fernandes, Xavier, 2021, p. 36,37)

No âmbito da análise contemporânea do corpo na dança, a citação, oferece uma perspectiva, onde se destaca a primazia da expressividade e da comunicação emotiva em detrimento da mera habilidade técnica. Esta definição representa uma significativa evolução do papel do corpo nas artes performativas, enfatizando a relevância da autonomia, da pesquisa individual e da elaboração de um universo imaginativo próprio como elementos intrínsecos ao processo criativo. Observa-se, nesta abordagem, um reflexo das transformações correntes no domínio da dança contemporânea, onde as dimensões da expressão individual e a adaptabilidade assumem uma posição central. Este deslocamento, que valoriza a expressividade e a carga emotiva do movimento, manifesta-se nas práticas vigentes e encontra eco nas trajetórias de diversos coreógrafos e intérpretes-bailarinos, refletindo-se por vezes, no questionamento e reavaliação da formação tradicional e nas concepções estabelecidas acerca do corpo ideal na dança (Fernandes, 2018; Xavier, 2017b).

Este questionamento e reavaliação da formação tradicional e nas concepções estabelecidas acerca do corpo ideal na dança, destaca-se a partir de um episódio chave que representou um ponto de viragem na minha perceção acerca da relação entre conceitos de bailarino e intérprete e conseqüentemente no entendimento da dimensão associada ao movimento e ao gesto.

Após a conclusão do curso de formação de bailarinos no ano 2000 na Escola Artística de Dança do Conservatório Nacional (EADCN), assisti ao espetáculo *Um Solo* do coreógrafo Tiago Guedes. A performance de Guedes, despertou em mim uma reflexão crítica sobre o tipo de abordagem que desejava desenvolver enquanto intérprete-bailarino e, futuramente, como coreógrafo. A peça de quinze minutos, trabalhava em torno de uma gestualidade quotidiana, numa relação muito próxima com o público. Compunha-se por uma série de ações, simples como, pregar um prego na parede, suspender um espelho e olhar o seu reflexo. A performance, descrita por Costa (2011) como uma “Peça curtíssima e de impacto certo, inaugura uma atitude perante a forma e o conceito que põe, mais uma vez, em causa, o que entendemos como dança.” (p. 29), fez-me, ao refletir sobre essa experiência, questionar a minha formação, alicerçada no virtuosismo técnico do movimento.

Este questionamento e confronto natural, com a minha formação, ressoa com as considerações de Fernandes (2018), que menciona um posicionamento de negação/negociação que tem alterado as intenções da dança, expandindo o vocabulário e o treino necessário para definir um intérprete-bailarino. Podemos verificar simultaneamente uma ação semelhante em dois coreógrafos e intérpretes da minha

geração, com percursos de base e formação idênticos, quando Fernandes (2018) se refere a Sofia Dias e Luís Guerra, também formados pela EADCN. Embora possuam uma sólida formação técnica em dança clássica e moderna, rompem com esses cânones formais e técnicos da dança, convocando outras ferramentas, como o gesto e a palavra, como elementos multidisciplinares de comunicação.

A minha visão de corpo na dança foi profundamente influenciada pelo espetáculo de Guedes. Este momento representou mais do que uma reavaliação de conceitos, o início de um processo consciente de construção de um novo ideal de corpo performativo. Propus-me a conceber uma ideia de corpo, harmonizando a técnica com o conceito, e por sua vez o movimento com o gesto. Um equilíbrio entre o virtuosismo técnico e a habilidade interpretativa, visando um corpo mais complexo, no sentido de se adaptar elasticamente às diversas procuras criativas. Este equilíbrio torna-se igualmente um elemento catalisador na criação de uma experiência empática entre a obra e o público (Reason & Reynolds, 2010). Conforme Fernandes (2018) destaca, “(...) ser expressivo pode ser sinónimo de comunicativo, no entanto, o diálogo fluido e o encadeamento do gesto é o que dará o sentido ao que quer ser dito e, por isso, se afirma esta necessidade de incorporar para se exprimir com um determinado significado.” (p. 38). Leite (2022) amplia esta compreensão ao afirmar que o gesto, por não ser fixo como um objeto espacial da percepção, é efêmero, transitório e móvel, operando numa dimensão imaterial e simbólica que ultrapassa o status de mero objeto. Esta natureza do gesto, segundo Leite (2022), torna-o um meio poderoso de expressão que vincula sentidos de uma maneira que objetos ou palavras não conseguem.

2.3.3. A liberdade a partir da técnica

A questão da técnica é introduzida por Burrows (2010) pela afirmação de que os bailarinos/intérpretes trabalham de forma árdua e disciplinada. A técnica que um intérprete detém é útil, cumprirá os seus objetivos caso nos concentremos nela ou não, ou seja, a técnica é aquilo que precisarmos que seja para fazermos aquilo que quisermos fazer. A técnica terá a relevância que o coreógrafo entender necessária para concretizar o seu objeto artístico.

(Marques & Xavier, 2013, p. 53)

Em *TAKE*, o domínio técnico do corpo, independentemente da técnica utilizada, proporcionou, o desenvolvimento de um trabalho coreográfico, em que o intérprete-

bailarino, se liberta da complexidade da técnica e se foca na expressividade do movimento, e por sua vez, aproxima-se das características poéticas do movimento, a partir da sua singularidade humana.

Tal como refere Fazenda (2012), quando relaciona as técnicas do corpo no âmbito da dança teatral com a abordagem antropológica de Marcel Mauss, poderemos intuir que, na dança que criamos, o movimento do corpo deverá ser eficaz e significativo para se constituir como elemento mediador da relação entre o homem e o mundo e, por sua vez, entre o intérprete-bailarino e o público. Fazenda (2012) refere igualmente que:

Na dança, qualquer movimento do corpo eficaz e significativo pressupõe uma aprendizagem que resulta de um processo de treino e incorporação. A incorporação é uma memorização, uma interiorização não verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados. São as técnicas de dança que proporcionam ao corpo o conhecimento necessário para se movimentar de modos que são culturalmente relevantes. As técnicas são um conjunto de procedimentos que visam desenvolver no corpo competências para se mover de determinadas formas e com determinados fins. As técnicas medeiam a relação do homem com o mundo, situam-no no campo físico e social e permitem a agência do corpo.

(p. 61)

O corpo assume um papel central, sendo o meio principal, através do qual os coreógrafos e intérpretes-bailarinos se expressam. Neste sentido, a dança pode ser vista como uma prática que engloba dimensões corporais, culturais e sociais, que oferece uma abordagem única para concretizar as relações do corpo no contexto da dança teatral e, por sua vez, do artista com o mundo.

Esta incorporação profunda das técnicas no meu/nosso trabalho constitui-se como o modelo basilar da construção coreográfica e por sua vez do discurso da nossa linguagem enquanto coautores. À semelhança do que Rui Horta descreve, “Penso que é fundamental ter um grande domínio técnico do corpo, independentemente da técnica que seja.” (Xavier, 2017a, p. 150).

O domínio da técnica por parte do intérprete-bailarino, proporcionou em *TAKE*, uma exigência para com o detalhe dos movimentos coreográficos, no sentido de podermos, de forma muito específica e aprimorada, direccionar o foco, ou a intenção do movimento para os detalhes mais ínfimos, os pequenos gestos, ou pormenores de

movimento tais como uma sutil transferência de peso referidos por Roubaud (2016), quando se refere à nossa linguagem coreográfica.

Esta característica, na construção dos materiais coreográficos, permite simultaneamente desenvolver-se uma relação oscilante entre a complexidade de um movimento por vezes muito difícil de se executar do ponto de vista técnico e a simplicidade de um gesto quotidiano.

Utilizando as palavras de Paulo Ribeiro, “As técnicas de Dança Contemporânea podem ajudar a criar a versatilidade (...), porque simultaneamente exigem liberdade e formalidade.” (Xavier, 2017a, p. 138).

Sendo a partir da relação entre esta liberdade e formalidade, que o domínio das técnicas proporciona, que se constrói as “(...) filigranas, muito densas de gestos e de movimentos, e nenhum deles parece estar ali por acaso.” (Fazenda, 2016).

2.3.4. O intérprete-bailarino em *TAKE*

Um dos pontos mais importantes na escolha de um intérprete-bailarino, para o nosso trabalho, é o reconhecimento que as qualidades do intérprete estarão sempre dependentes do tipo de trabalho que vamos fazer. “Para o nosso trabalho, as qualidades do intérprete estarão sempre dependentes do tipo de trabalho que vamos fazer. (...) que tenha um conhecimento muito apurado da mecânica do corpo, que tenha uma qualidade de presença que não é ego centrada, (...) e consiga entrar naquilo que é o universo do próprio trabalho.” (Xavier, 2017a, p. 176). Estas palavras de Sofia Dias e Vítor Roriz, poderiam ser as nossas palavras. A visão retratada, destaca a importância de um intérprete que não só possui um conhecimento profundo da mecânica do corpo, mas também uma qualidade de presença que transcende o ego e se alinha com as necessidades intrínsecas da obra coreográfica. Esse intérprete, segundo Sofia Dias e Vítor Roriz, poderia ser definido como aquele que se desprende das suas conceções prévias, imergindo no universo da obra, não como um mero veículo de expressão pessoal, mas como um elemento crítico e construtivo. Esta perspetiva particular e complexa, encontra eco nas nossas próprias conceções, onde a seleção e orientação dos intérpretes são essenciais para que estes possam contribuir de forma significativa para a dinâmica criativa, não apenas reproduzindo movimentos, mas trazendo as suas próprias interpretações para o processo criativo. Em *TAKE*, isto foi especialmente importante visto ser necessário encontrar um elenco coeso e capaz de em muito pouco tempo adaptar-se à nossa linguagem coreográfica.

Outro ponto igualmente importante, é a necessidade de antecipar, no processo de seleção, de que forma se irá desenvolver a interação dinâmica que irá ocorrer durante um processo de criação entre coreógrafo e intérprete-bailarino. Torna-se essencial destacar este facto, sendo que, tal como indica (Xavier, 2017b), as conexões formadas ao longo do processo criativo, nomeadamente por terem por base intensos intercâmbios intelectuais e criativos, trazem consigo desafios que expõem os intérpretes, tanto fisicamente quanto emocionalmente. Antecipar este tipo de interações poderá ser um processo muito complexo, mas importante, visto que, tal como Sylvie Giron, citada por Louppe (2012) afirma, “a composição começa pela escolha dos intérpretes” (p. 225), ou a própria Louppe (2012) quando menciona que:

(...) qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas ao acaso - é já uma “composição” no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização de desenho.

(p. 225)

Neste sentido, antes que a organização desta estrutura se desenhe, e porque, tal como refere Clara Andermatt, “E muito importante estabelecer uma relação de empatia com as pessoas com quem trabalho. Os afetos e o respeito são importantes para criar uma relação de cumplicidade que gosto que exista nos meus processos de criação.” (Xavier, 2017a, p. 22). Ou Cláudia Dias, “Acho que a questão dos afetos também entra nesta equação; tem de existir uma empatia.” Sendo que “Não há uma relação uniforme, é importante entender qual a forma como chegamos a cada pessoa.” (Xavier, 2017a, p. 34). Mas também porque acima de tudo, utilizando a palavras de Francisco Camacho, “É sentir que um processo criativo é tão importante como o resultado. Não só pela experiência que nós podemos proporcionar ao intérprete, como também o percurso que ele pode fazer dentro desse processo criativo.” (Xavier, 2017a, p. 59).

Deste modo a escolha do intérprete-bailarino torna-se um processo desafiante, quer seja pela forma de um convite direto, ou por audição. Neste sentido, embora concorde com Paulo Ribeiro, que afirma que, “Acredito que só começamos verdadeiramente a conhecer os intérpretes com quem trabalhamos, ao fim de algumas criações.” (Xavier, 2017a, p. 139). Considero que a partir de uma audição, se organizada num modelo workshop-audição, poderemos simular um ambiente idêntico ao do nosso processo criativo, visto que “Esta aproximação aos processos de criação permite que os intérpretes sejam colocados em contexto similar ao da criação e assim se possa

verificar a sua capacidade de resposta, bem como a adaptação à forma como os processos criativos se desenvolvem.” (Xavier, 2017b, p. 145).

Em *TAKE*, a escolha dos intérpretes-bailarinos foi feita a partir do modelo de workshop-audição.

2.4. WORKSHOP-AUDIÇÃO

A audição, para *TAKE* tornou-se um momento importante, visto ter sido a primeira ocasião em que pudemos experienciar, na prática, o que até então residia apenas no plano teórico e imaginário. Embora um dos grandes objetivos de uma audição seja potenciar a ampliação do leque de possibilidades, na escolha do elenco, (Xavier, 2017b, p. 145), constitui-se, ao mesmo tempo, como o primeiro encontro, entre a nossa visão artística e temática para a peça e os potenciais intérpretes-bailarinos.

Para *TAKE* procurávamos não só intérpretes-bailarinos com um domínio forte das técnicas do corpo, mas, também artistas capazes de se imbuírem e expandirem na nossa linguagem coreográfica. A audição foi concebida num modelo de workshop-audição, simulando um microcosmo do nosso processo criativo, permitindo-nos avaliar não apenas as competências técnicas dos candidatos, mas também a sua capacidade de se adaptarem a uma metodologia de trabalho que é tanto rigorosa quanto fluida. O objetivo principal desta audição foi, portanto, encontrar um elenco que dominasse tecnicamente o seu corpo, mas que igualmente trouxesse uma diversidade de expressões e experiências de modo a enriquecer o universo temático da obra. Procurávamos corpos que falassem sem o recurso à palavra dita, que transmitissem narrativas subjetivas (Profeta, 2015) através do gesto e movimento.

Em seguida, refletirei sobre as várias etapas deste processo de audição, desde a pré-seleção até a escolha final, e como cada uma dessas fases foi fundamental para a seleção do elenco.

2.4.1. Estrutura da audição

A estruturação do processo de audição foi meticulosamente pensada para alinhar-se com os objetivos artísticos e técnicos da nossa peça. Cada etapa foi desenhada para ajudar a revelar as diferentes facetas e competências dos intérpretes-bailarinos, permitindo-nos uma observação o mais completa de cada candidato. Sendo dividida em: Pré-Seleção por vídeo; Workshop-audição; e Seleção Final.

Após uma *open call* organizada pela Companhia Instável, foram recebidas cerca de 228 candidaturas nacionais e internacionais. Dessas candidaturas foi elaborada uma pré-seleção por vídeo de, 25 candidatos para os dois dias de audição presencial em Lisboa, e 21 para dois dias de audição presencial no Porto. As audições decorreram na sala Segal do Centro Cultural de Belém (CCB), em Lisboa. No Norte no primeiro dia no Ginásio em Gaia e no segundo dia no estúdio da Companhia Instável no Porto.

2.4.2. Pré-seleção por vídeo

Esta fase inicial funcionou como um filtro para avaliar eficazmente um grande número de candidaturas. Através dos vídeos enviados, pudemos observar o domínio técnico, a expressividade e a versatilidade dos candidatos, que tiveram total liberdade na sua apresentação. Esta etapa foi crucial para identificar aqueles que possuíam uma base técnica sólida e uma expressão próxima à linguagem do nosso trabalho coreográfico.

2.4.3. Workshop-audições presenciais

Após a pré-seleção, as audições presenciais em formato de workshop, realizadas em Lisboa e no Porto, permitiram-nos interagir diretamente com os candidatos e avaliar a sua adaptação ao ambiente e à dinâmica do nosso processo criativo. Esta fase foi essencial para observar as competências técnicas e artísticas, bem como a capacidade de trabalhar em grupo, adaptar-se a desafios coreográficos e responder à nossa direção em estúdio. O formato de workshop-audição proporcionou um ambiente semelhante ao do processo criativo real, sem seleção entre etapas durante os dois dias, dos participantes, que estiveram todos envolvidos durante os dois dias completos de trabalho. Este modelo favorece uma relação mais autêntica, abrangente e humana entre coreógrafos e bailarinos (Xavier, 2017b).

2.4.4. Seleção final

O período até à seleção final foi de 3 semanas. Baseou-se na combinação das competências técnicas, expressivas e interpretativas dos candidatos, bem como na sua capacidade de se integrarem harmoniosamente no conjunto do elenco. Procurávamos as características particulares - combinação de técnica e domínio do corpo apurada,

uma presença cénica marcante, e a habilidade em trazer uma interpretação singular aos elementos coreográficos propostos. Esta combinação de competências foi vital para a concretização da nossa visão coreográfica, que se fundamenta não apenas na precisão do movimento, mas também na sua expressão, intenção e construção de significado, que em *TAKE* foi fundamental para se criar uma relação muito precisa entre o movimento, o gesto e o som.

2.4.5. Aula de técnica no workshop-audição

Relativamente às técnicas utilizadas, no contexto do nosso trabalho, uma das formas mais eficientes de se proceder a esta avaliação, é a partir de exercícios de barra de técnica de dança clássica, seguida de exercícios de centro de técnica de dança contemporânea. A aula de aquecimento teve o objetivo de preparar fisicamente os candidatos, mas também em estabelecer um ambiente de grupo e foco entre os participantes. A técnica de dança clássica, especialmente a barra de técnica de dança clássica adaptada e simplificada ao contexto do nosso trabalho, vem ao encontro do que considerarmos ser, a forma mais eficaz, de analisar de que modo o intérprete-bailarino se relaciona com os elementos mais simples das técnicas do corpo. Por outro lado, por ser um modelo de aula amplamente reconhecido pela maior parte dos intérpretes-bailarinos, proporciona uma forma direta e eficiente de se iniciar o aquecimento do corpo. É, no entanto, muito importante referir que, a nossa linguagem coreográfica, não advém da relação ou desconstrução das técnicas de dança clássica, apenas utilizamos esta ferramenta, especificamente uma barra de técnica de dança clássica, como modelo para o início da aula de aquecimento em cada dia de trabalho. É por outro lado igualmente importante referir que, a competência técnica do intérprete-bailarino em técnica da dança clássica não é um requisito para integrar ou não a criação, tendo sido, esta informação explicitamente transmitida aos candidatos, antes do início do workshop-audição.

Relativamente ao trabalho de centro com base em técnicas de contemporâneo, constituiu-se essencialmente pelo desenvolvimento da relação com o centro de gravidade do corpo, na sua relação com o chão, (Tércio, 2016), assim como um trabalho de consciência das amplitudes das extremidades do corpo numa relação entre movimentos com características de motricidade grossa intercalados com movimentos de motricidade fina. Trata-se essencialmente de uma interceção entre duas formas de trabalho. A partir da relação entre os exercícios de barra de técnica de dança clássico e

os exercícios de centro de técnica de dança contemporânea, trabalha-se o corpo como um todo. Um trabalho que tem como objetivo dotar o interprete-bailarino de uma consciencialização do corpo o mais ampla possível. “Um corpo que percorre todos os níveis, todas as possibilidades do trabalho com o corpo. (Mendo, 2016, sec. 18:22).

2.4.6. Competências técnicas

Durante a pré-seleção por vídeo, focámo-nos na habilidade dos candidatos em apresentar sequências de movimento coreografadas, ou improvisadas, que demonstrassem fluidez e controle corporal. Durante a audição presencial focámo-nos igualmente nestas competências, no entanto, dando mais atenção à forma como cada um dos intérpretes-bailarinos resolviam, adaptavam e integravam, tecnicamente o nosso movimento aos seus próprios corpos. Este processo deu-se essencialmente, através do processo de transmissão de movimento. As frases coreográficas transmitidas, foram fundamentais para avaliar a capacidade dos candidatos em incorporarem a nossa linguagem coreográfica (Neto et al., 2020; Xavier, 2017b).

2.4.7. Competências interpretativas

Por outro lado, tão ou mais importante que a técnica, é a competência interpretativa. O que dá vida e singularidade ao gesto e ao movimento no nosso trabalho (Fazenda, 2016; Roubaud, 2016). Procurámos intérpretes-bailarinos capazes de trabalhar emoções num contexto subjetivo (Profeta, 2015). A partir do seu movimento, articulando a técnica com a interpretação. Para esta peça, sendo que iríamos trabalhar o desenvolvimento de personagens, foi especialmente importante que cada um tivesse uma forte presença interpretativa. Procurámos encontrar intérpretes-bailarinos que fundissem as características, do intérprete e do bailarino, a partir do equilíbrio entre o virtuosismo interpretativo e o virtuosismo técnico (Fernandes, 2018). Nas audições presenciais, observámos atentamente como os candidatos interpretavam as sequências coreográficas transmitidas, prestando especial atenção à sua expressão, presença cénica e capacidade de interpretação.

Durante este processo de trabalho de carácter interpretativo, teve igualmente como objetivo a análise de como os participantes se relacionavam com a construção de um personagem a partir da fisicalidade do corpo e através da coreografia. Consistiu numa proposta de criação de uma composição coreográfica individual, a partir de um texto

narrativo partilhado por nós. Com o objetivo que criassem, tendo por base o conteúdo desse texto, mas utilizando como matéria de movimento, as frases coreográficas que lhes havíamos transmitido no dia anterior. A partir da sua manipulação e integração das suas próprias singularidades enquanto intérpretes, deveriam seguir a narrativa do texto, sem o ilustrar, deixando que a subjetividade subjacente se tornasse numa intenção comunicativa, a partir do contexto do corpo, através da coreografia e sem o recurso à palavra falada.

2.5. Reflexão sobre o processo de seleção do elenco

A procura por um elenco que combinasse diversidade, técnica e competências artísticas, foi uma das pedras angulares deste processo de audição. Ao longo de cada fase, procurámos equilibrar estas dimensões, reconhecendo a sua importância para a criação de *TAKE*. Dando prevalência para a escolha de um elenco em que a singularidade de cada intérprete-bailarino, fosse relevante para o desenvolvimento criativo da peça. Sendo um dos objetivos, que, fossem aquelas pessoas, aqueles intérpretes-bailarinos os catalisadores, para se criar uma cena, o desenvolvimento do material coreográfico, ou o desenvolvimento de cada personagem. Procurámos corpos que contassem várias histórias, que trouxessem perspectivas e experiências únicas. No entanto, foi sempre imperativo que esta diversidade não comprometesse a exigência técnica e artística inerente à linguagem do nosso trabalho.

Na seleção final, este equilíbrio entre diversidade, técnica e singularidade interpretativa, manifestou-se complexo. Cada candidato que considerávamos, ponderávamos como a sua singularidade contribuiria para o conjunto do elenco, sem perder de vista a necessidade de manter um alto padrão técnico e artístico. No entanto, acreditamos que conseguimos formar um elenco que atende às exigências técnicas e artísticas da coreografia, mas também reflete a diversidade e a riqueza de expressões que procurávamos.

Como podemos verificar, a conceção do intérprete-bailarino para a peça *TAKE* reflete uma visão da dança contemporânea que valoriza tanto a precisão técnica como a profundidade interpretativa. A peça transcende o virtuosismo técnico, priorizando uma interpretação que revela um corpo expressivo e comunicativo, capaz de transmitir emoções e contar histórias de carácter subjetivo, através do movimento. A técnica é vista

como uma ferramenta essencial, mas não como um fim em si mesma, servindo para facilitar uma expressão mais rica e variada, adaptável às exigências de uma coreografia que procura dialogar com o público em múltiplos níveis sensoriais e emocionais.

O processo de audição para *TAKE* foi cuidadosamente planejado para encontrar intérpretes-bailarinos que se alinhassem com estas características. Dividida em fases — pré-seleção por vídeo, workshop-audição e seleção final — cada etapa foi planejada para observar a habilidade técnica dos bailarinos, mas também a sua capacidade de interpretar e incorporar a nossa linguagem coreográfica. Este processo rigoroso assegurou que os intérpretes-bailarinos pudessem responder adequadamente aos desafios criativos propostos.

A escolha dos intérpretes-bailarinos baseou-se essencialmente na procura pelo equilíbrio entre o domínio técnico do corpo e a capacidade de transmitir significados subjetivos através do movimento, no entanto sempre a partir da observação de como cada um, incorporando a nossa linguagem coreográfica, conseguia manter igualmente a sua própria singularidade e identidade enquanto intérpretes-bailarinos.

III. O PROCESSO DE CRIAÇÃO DE TAKE

A criação de uma obra coreográfica é um processo complexo que envolve uma série de escolhas artísticas, técnicas e teóricas. Essa complexidade na criação em dança aliada à variedade de opções possíveis, leva-nos a considerar múltiplas questões acerca das ferramentas para gerar materiais, etapas e modos de operar, relações entre coreógrafos e intérpretes-bailarinos, equipa criativa e equipa de produção, assim como a integração e mediação dos outros elementos constituintes do espetáculo; som e música, luz, figurinos, cenários e objetos cénicos e dramaturgia.

A dança contemporânea é descrita por Xavier (2017b), como uma prática artística de elevada complexidade, que se distingue pela promoção da diversidade nas suas formas de expressão, interpretação e programação. Este campo artístico serve de palco para a legitimação de práticas marcadas pela liberdade na sua materialização e configuração, sublinhando o seu papel como um ponto de encontro entre diversos domínios artísticos.

Além disso, as práticas coreográficas contemporâneas são apresentadas como um reflexo do tempo presente, onde a obra coreográfica emerge das reflexões dos artistas sobre o mundo e as inquietações que os movem em direção à criação (Fazenda, 2012). Neste sentido, a dança contemporânea proporciona a partir da sua ampla gama de contextos criativos, uma igual diversidade de projetos, e por esse motivo:

Não há um modelo coreográfico, uma forma única de concretizar uma ideia em termos coreográficos. A dança contemporânea, através das suas práticas coreográficas, caracteriza-se pela sua diversidade de abordagens, pela sua definição instável e pela constante procura de novos caminhos e formatos de apresentação.

(Marques & Xavier, 2013, p. 54)

3.1. Etapas e modos de operar em *TAKE*

Partindo do pressuposto de que os processos criativos são, “um fenómeno que será sempre único, individual e irrepetível;” (Xavier, 2017b, p. 190), e que:

(...) os modos de operar, as ferramentas, os procedimentos e as etapas que constituem os seus métodos e processos de criação não obedecem a uma ordem cronológica ou a princípios demasiado rígidos ou fechados, e que, por isso, apesar de se constituírem como métodos, podem ser isolados e reorganizados na forma como se encadeiam em função dos objetivos de cada processo criativo.

(Xavier, 2017b, p. 159,160).

Podemos, no entanto, observar que, em *TAKE* os modos de operar seguiram uma linha guia, um núcleo unificador de ideias, uma demarcação do terreno de atuação. Essa linha condutora, que se constitui a partir da “definição temática” (Xavier, 2017b, p. 174), permitiu que fossem formuladas questões o que por sua vez, nos levou a possíveis respostas, e reformulação de outras questões. Este processo, que é no fundo a essência do trabalho criativo, passou essencialmente por um primeiro levantamento de ideias, matérias, referências, que relacionadas com a intenção temática, fizeram com que se iniciasse o processo de construção mental da obra antes da materialização prática da mesma no espaço do estúdio. Essa linha orientadora proporcionou uma construção de um caminho, composto por etapas, em que se foi avançando e recuando, oscilando entre vários modos de operar.

Do mesmo modo, é importante referir, tal como propõe Borgdorff (2012), que a pesquisa artística, nem sempre se alinha com a premissa de que se deve iniciar com questões, assuntos ou problemas perfeitamente estabelecidos. Definir uma pergunta é, em essência, delimitar o ambiente onde uma resposta potencial pode ser descoberta. A pesquisa, artística, assemelha-se frequentemente a um percurso incerto, onde as perguntas ou temas surgem e vão evoluindo. Além do desconhecido que não sabemos que desconhecemos, há a questão de como definir o espaço onde as possíveis respostas poderão estar. “As a rule, artistic research is not hypothesis-led, but discovery-led [Rubidge 2005: 8], whereby the artist undertakes a search on the basis of intuition, guesses, and hunches, and possibly stumbles across some unexpected issues or surprising questions on the way.” (Borgdorff, 2012, p. 164).

Neste sentido, podemos questionar, o facto de que, por um lado, para se criar algo, é necessário encontrarmos um caminho, mas por outro esse caminho pode ir

sendo descoberto durante o próprio processo, por vezes mudando-se o intuito inicial estabelecido como objetivo de uma criação.

The erratic nature of creative discovery – of which unsystematic drifting, serendipity, chance inspirations, and clues form an integral part – is such that a methodological justification is not easy to codify. Just as in many other academic research studies, it involves doing unpredictable things, and this implies intuition and some measure of randomness. Research is more like exploration than like following a firm path.

(Borgdorff, 2012, p. 165,166)

Embora o conceito de serendipidade seja muitas vezes utilizado para descrever descobertas a partir do acaso, é importante destacar que:

Rather than being synonymous with chance, serendipity results from identifying ‘matching pairs’ of events that are put to practical or strategic use. With this etymologically accurate definition in mind, serendipity thus describes a capability, not an event. It follows that human agency, and not probability, is properly the focus of attention.

(de Rond, 2015, p. 2).

Esta tipologia de trabalho criativo, poderá ser observada no processo de criação da peça *TAKE*. O processo criativo, que se iniciou antes da sua concretização em estúdio com os intérpretes-bailarinos, foi caracterizado por uma imersão profunda no universo da peça, onde a minha mente, enquanto criador, se tornou terreno fértil para o surgimento de novas ideias e as suas conexões. A serendipidade surge neste contexto como um elemento-chave, uma vez que proporcionou que ficasse mais atento para receber inputs do mundo que me rodeia sem necessariamente procurar por eles. No entanto, paradoxalmente, tal como de Rond (2015) sugere, a serendipidade não é um processo passivo, requerendo uma postura ativa e curiosa por parte do criador. Deste modo, o coreógrafo não recebe apenas os *inputs* do mundo que o rodeia, mas ausculta-os, avalia-os e integra-os na sua criação de forma consciente e deliberada. Este processo de reflexão e avaliação, permitiu-me enquanto coreógrafo ir orientando a criação de acordo com a minha visão artística, aliando os processos racionais e intuitivos num mesmo sistema de ação. Tal pode verificar-se igualmente quando Xavier (2017b) refere que:

Para o coreógrafo Miguel Pereira [entrevista, junho 5, 2014], esta definição preestabelecida da temática acentua aspetos relativos à racionalização versus intuição. Um equilíbrio entre estas duas dimensões é qualquer coisa que o coreógrafo procura para os seus processos de criação, reconhecendo que é comum definir uma questão central que analisa conceptualmente, processo a partir do qual depois procura extravasar os limites definidos pela sua conceptualização na pesquisa pratica que faz.

(Xavier, 2017b, p. 109,110)

Deste modo, poderemos simultaneamente verificar que este tipo de processos são consensuais no âmbito da criação artística em dança, tal como sugere Xavier (2017b) quando afirma que, “No âmbito das reflexões acerca da criatividade, parecem ser consensuais alguns dos processos específicos e competências que ocorrem ao longo dos processos criativos. Dois deles são comumente identificados por pensamento divergente (divergent thinking) e capacidade de transformação (transformation abilities).” (p. 54)

Este posicionamento que articula permanentemente os processos intuitivos e racionais, foi transversal a todas as etapas e modos de operar, em *TAKE*.

3.1.1. Pesquisa teórica e recolha de materiais

Este processo de criação começou a ser desenhado desde o início de 2021. O facto de sabermos que iríamos criar uma peça na Companhia Instável para 5 intérpretes, com este tempo de antecedência, fez com que o processo de pesquisa se tenha iniciado muito tempo antes do início do trabalho no estúdio.

Nessa primeira fase não foram elaborados registos. Durante este primeiro período de pesquisa, à semelhança do que refere Alwin Nikolais, a ideia simples da temática da peça, na minha mente durante vários meses, sem fazer esforços conscientes da minha parte (Blom & Chaplin, 1982), permitiu que a peça comesçasse a ganhar uma identidade criativa, alimentada pelo que ia sentindo e observando, ao meu redor. Não se tratando de um processo racional, mas sim de um ativar de um estado de alerta, para que quando algo surgisse o pudesse convocar, de modo a canalizar essa ideia ou estímulo para a peça. Tal como refere Rui Horta:

Para mim, toda a criação está alicerçada no chamado "pensar fora da caixa"; a Dança Contemporânea está para lá do que cada um pode ver, e o seu objetivo passa por tornar visível o invisível. Para que o pensamento divergente possa existir, é necessário ter experiências também elas divergentes; é preciso viajar, ler, emigrar, seguir o seu mestre, ver filmes e por aí adiante.

(Xavier, 2017a, p. 145)

Talvez por isso, seja tão difícil exprimir como é que isso se processa. É como que um apropriar-me de um estado criativo, sintonizar-me enquanto artista, de forma a poder concretizar criativamente as ideias que advém desse lugar, sendo que esta ideia ressoa igualmente com o que Rui Horta menciona quando afirma que:

A criação dos materiais inspirados de uma forma bruta são, para mim, misteriosos; penso que devem pertencer a uma zona particular do córtex e que um dia alguém vai descobrir. Chamar-lhe-ia uma espécie de criatividade primária, através da qual conseguimos encontrar coisas que aparentemente são totalmente novas, ou que pelo menos nunca as imaginámos ou vimos, mesmo que elas existam.

(Xavier, 2017a, p. 145)

Nesta primeira fase a peça *TAKE* passou a ser formada de forma primária, à semelhança do referem, Rui Horta e Olga Roriz (Xavier, 2017a). A peça passou a existir no meu imaginário, ficando naturalmente mais atento aos *inputs* externos. É como se a peça fosse sendo alimentada, regada, de forma muito lenta, e que as ideias fossem nascendo e transformando-se ao longo do tempo. É um processo muito lento. Cria-se, como que, um espaço mental para criação da peça. Um invólucro de potencial.

The principle of saturating oneself with all elements of a project (...), allows an internal process to be instigated. (...) "This exploration occurs when we are in a mental state that is other than our normal beta brainwave waking alertness. It can be a daydream state or at night in the hypnogogic state (...)

(Sonnenschein, 2001, p. 53,54).

3.1.2. Residências artísticas

Nesta segunda fase, concentrámo-nos em reunir informações e materiais que serviram de alicerce para o desenvolvimento temático e estético da obra. Esta etapa envolveu uma ampla gama de atividades, desde a pesquisa teórica à exploração de outras formas de arte, neste caso específico o cinema, de modo enriquecer o contexto da criação. A seleção dos materiais foi guiada por critérios que visaram complementar e estimular o processo criativo, proporcionando um leque diversificado de estímulos que apoiaram o desenvolvimento conceptual da peça, antes do trabalho em estúdio com os intérpretes-bailarinos.

3.1.2.1. 1ª Residência artística

A primeira residência artística no Teatro Viriato, de quatro dias, de 28 a 31 de Março de 2023, consistiu no nosso primeiro encontro cocriativo, com a característica de ser apenas entre mim e São Castro. Partilhámos ideias sobre a peça, o que vislumbrávamos que poderia vir a ser a peça, que tom teria em termos de direção artística, que materiais iríamos trabalhar do ponto de vista da criação coreográfica.

Nesta primeira residência focámos essencialmente questões, tais como:

a) Foi estabelecido que o fio condutor da peça deveria ser construído a partir de um enredo subjetivo criado a partir das relações entre os intérpretes-bailarinos, criando uma sequência de cenas que fosse fazendo com que o público experienciasse um contexto interligado, mesmo que percecionado de forma diferente por cada espetador. A ideia de “Soft narrative understanding”, de Profeta (2015, p. 52), foi convocada para o debate, e discutido de que forma este conceito poderia ser trabalhado na peça. Assim como, a convocação de outras ferramentas, tais como as técnicas de montagem e edição em cinema.

b) De que forma iríamos trabalhar os personagens com os intérpretes-bailarinos. Foi estabelecido que seriam os próprios intérpretes-bailarinos os catalisadores do desenvolvimento criativo desses personagens, tendo, no entanto, por base a nossa direção.

c) Discutimos algumas ideias para a o desenho de luz, que seriam posteriormente partilhadas com a desenhadora de luz.

d) Que tipo de elementos cénicos poderíamos utilizar.

e) Imaginámos de que forma poderia iniciar-se a primeira cena da peça.

f) A criação de um momento coreográfico entre os cinco intérpretes-bailarinos, com base em movimentos e gestos do quotidiano.

Nesta primeira residência artística, apenas entre mim e São Castro, pese embora tenhamos estado em estúdio, não se desenvolveram materiais coreográficos. Utilizámos o espaço do estúdio como local de convergência e partilha das nossas ideias enquanto coautores. Sendo de destacar que, o facto de vivermos juntos enquanto casal, faz com que tenhamos estabelecido como regra, relativamente aos processos de trabalho em cocriação, não partilharmos ideias em contexto familiar. Deste modo, optamos, por trabalhar nas primeiras fases de pesquisa teórica em separado, partilhando apenas as ideias quando nos encontramos no espaço do estúdio, em residência artística.

Esta primeira residência foi fundamental para alinharmos algumas ideias e, por sua vez, imaginarmos pela primeira vez o que poderia ser a peça *TAKE*. É importante ressaltar que, o facto de estarmos em estúdio, pese embora não tenha existido nenhum desenvolvimento de materiais coreográficos, o seu contexto e espaço foram catalisadores fundamentais para a nossa criatividade e imaginação. Ter um local específico de trabalho, com um limite temporal foi um fator de enorme importância para o início do trabalho criativo, nomeadamente por estarmos a operar, em *TAKE* dentro de um campo temático, que não está alicerçado num texto, como no Teatro ou na Ópera.

3.1.2.2. 2ª Residência artística

A segunda residência artística, igualmente num dos estúdios do Teatro Viriato em Viseu, de 19 a 22 de Junho de 2023, teve como objetivo a pesquisa individual de ideias e materiais a partir da temática, apenas por nós, os coreógrafos. No entanto, ao contrário de outros processos de criação da nossa autoria, em que é desenvolvido e fixado material coreográfico a partir de uma pesquisa individual, através de um trabalho de escrita de cada movimento em sequências, para a peça *TAKE*, optei por realizar essa fixação utilizando um método diferente. Este método de trabalho, foi inspirado no conceito de *take* no contexto cinematográfico. O objetivo deste processo de registo foi a geração de materiais coreográficos a partir da filmagem de sequências de movimento improvisadas. Tratou-se de um processo de fixação de sequências de movimento sem o recurso à memória física do corpo como elemento de registo, mas sim utilizando a gravação de vídeo como registo de cada *take* improvisado (Xavier, 2017b).

A inspiração para a criação de cada *take* foi fundamentada em três pontos principais:

(1) As ideias que iam surgindo de forma livre durante as improvisações.

(2) A forma como a música ou sons que ouvia de forma aleatória através dos headphones wireless influenciavam a minha gestualidade e o meu movimento.

(3) Por último, alguns *takes* foram criados a partir das referências físicas e cinestésicas inspiradas a partir do que havia ficado na minha memória da audição de cada intérprete-bailarino selecionado (A. M. Cabrita, 2022).

Foram realizadas três sessões de captação e gravados 77 *takes* em vídeo com cerca de um total de 1h59m. Estes materiais foram posteriormente selecionados por mim, antes de serem partilhados com os intérpretes-bailarinos da peça. Foram utilizados para a criação de parte do material que foi utilizado no desenvolvimento dos solos de cada um dos intérpretes-bailarinos. Tal será abordado mais à frente.

3.1.3. Escrita e envio de guião à compositora

Entre a primeira e a segunda residências artísticas foi elaborado por mim e pela São Castro um guião com cenas que serviram de base para a criação da música e do som ambiente da peça ([Apêndice A](#)). Este guião, foi enviado à compositora Sarah Procissi, sendo que este processo teve um papel fundamental na construção da atmosfera sonora pretendida para cada cena. O guião foi concebido com a intenção de proporcionar uma descrição auditiva rica e detalhada, de cada cena, que permitisse à compositora explorar diversas texturas e dinâmicas sonoras. As cenas descritas incluíam elementos específicos de som, como murmúrios, risos, música suave, sons de objetos e passos. Estas descrições foram cruciais para que a compositora tivesse uma compreensão do ambiente sonoro desejado em cada cena, e pudesse criar uma composição que complementasse e realçasse o contexto visual de cada cena. A elaboração do guião exigiu um trabalho minucioso de descrição de cada som e a sua importância no contexto da cena. Pese embora na peça final, não sejam utilizados os sons de forma literal, esta abordagem permitiu uma integração harmoniosa entre o som e a ação em palco, garantindo que cada elemento sonoro contribuísse para a construção da atmosfera e do ritmo da peça. Além disso, o envio do guião à compositora incluiu detalhes sobre as intenções artísticas e dramáticas que pretendíamos transmitir, proporcionando-lhe uma base sólida para iniciar o processo de construção da criação musical.

3.1.4. Processo de criação em estúdio

O processo de criação consistiu em dois meses intensos e contínuos, em estúdio com os intérpretes-bailarinos e com os outros criativos, compositora, figurinista e desenhadora de luz entre 28 de agosto a 21 de outubro de 2023. Criou-se durante este período, relações interpessoais e interdisciplinares, com uma equipa que nunca havia trabalhado connosco (EM-volvimento / podcast sobre dança / Ep. 10: «TAKE», de São Castro e António M Cabrita - YouTube, s.d.). A coreografia, a composição sonora, os figurinos, o desenho de luz, foram todos criados durante este período. Tendo a peça 1h08min de duração, revelou-se de intenso trabalho, sendo que, tal como em outros projetos semelhantes, temos como objetivo terminar o processo criativo, pelo menos uma semana e meia antes da data de estreia.

3.1.4.1. Criação dos materiais coreográficos

A semelhança de outros trabalhos, o início do processo de trabalho em estúdio com os intérpretes-bailarinos, consistiu na criação e transmissão de materiais coreográficos (Blom & Chaplin, 1982; Neto et al., 2021; Xavier, 2017b). Este processo durou cerca de três semanas. Consistiu maioritariamente na transmissão de sequências coreográficas aos intérpretes-bailarinos. Este tipo de processo de transmissão de movimento foi essencial para se introduzir os intérpretes-bailarinos à nossa linguagem coreográfica (Blom & Chaplin, 1982; Xavier, 2017b). A transmissão de movimento, tal como referido na secção relativa à identidade coautoral de *São Castro e António M Cabrita*, constitui-se como uma das ferramentas basilares do processo de construção da nossa linguagem coreográfica. Esta ferramenta foi igualmente utilizada como forma de geração de materiais coreográficos durante o processo de criação de *TAKE*. Este método pauta-se por ser utilizado a partir de vários formatos, no entanto, a par de ser uma ferramenta para gerar materiais coreográficos, tem como principais objetivos: transmitir a nossa linguagem coreográfica aos intérpretes-bailarinos e a constituir uma energia de grupo, sendo que todo o elenco aprendeu o mesmo material.

Numa primeira fase, cerca das primeiras duas a três semanas do processo criativo em estúdio, os intérpretes-bailarinos incorporaram o vocabulário coreográfico transmitido por nós de forma muito objetiva e técnica. “Este processo implica, de forma genérica, a concretização de uma pesquisa de movimento individual que, posteriormente, se transmite a outros intérpretes, (...)” (Xavier, 2017b, p. 156), ou frases que surgem de um impulso criativo no momento da transmissão do material no estúdio

aos intérpretes-bailarinos. Tratam-se ambos os processos, de um trabalho em que não existe qualquer referência ou partilha do contexto interpretativo para a execução desses materiais. À semelhança do que refere Tânia Carvalho, “Penso que o intérprete quando tem demasiada informação começa a condicionar a forma e a execução dos materiais.” (Xavier, 2017a, p. 183). Quisemos em *TAKE*, nesta primeira fase, que o intérprete apreendesse o material de forma neutra, ou seja, sem qualquer tipo de manipulação.

Numa segunda fase, já com os intérpretes-bailarinos integrados na nossa linguagem cinestésica e com os materiais coreográficos automatizados, os ensaios foram tornando-se mais densos, passando a dar-se importância à componente interpretativa, proporcionado igualmente espaço para o *input* criativo dos próprios intérpretes-bailarinos. Neste processo pretendemos que os intérpretes-bailarinos se mesclassem com a nossa linguagem coreográfica e as suas próprias linguagens individuais. Tal como afirma Xavier (2017b), “O recurso a processos de transmissão de movimento distingue-se por ser essencial para uma pesquisa, desenvolvimento e afirmação da linguagem de autor, permitindo consolidar uma linguagem de movimento própria, mas que pode implicar um processo de transformação solicitado aos intérpretes;” (p. 156,157).

Deste modo, em *TAKE* os processos de transmissão desenvolvem-se maioritariamente dentro dos seguintes dois modelos apresentados por (Xavier, 2017)

1. Pesquisa e Transmissão Individual: Inicialmente, ocorreu uma pesquisa individual de movimento, que depois foi transmitida aos intérpretes. Este método é variável e contribui significativamente para as especificidades da criação coreográfica contemporânea.

2. Transmissão e Singularidades dos Intérpretes: Incluiu a transmissão do movimento pesquisado aos intérpretes. Por sua vez os mesmos foram incentivados a transformá-lo de acordo com as suas singularidades, estabelecendo uma linguagem de movimento específica para cada um, dentro da nossa linguagem coreográfica.

3.1.4.1.1. Transmissão de movimento em *TAKE*

É importante ressaltar, remetendo para o que já foi mencionado na secção referente à pré-criação, que existiu uma preparação mental e criativa que precedeu o ato criativo em estúdio, assim como uma pesquisa durante as duas residências artísticas que serviram para sintonizar o espaço criativo da obra. No entanto, ao contrário de outras peças, tais como por exemplo *Dido e Eneias* (2017), para a Companhia Nacional

de Bailado ou em *LAST* (2019), onde foram desenvolvidos à priori, frases de movimento, construindo-se um repertório coreográfico próprio da peça antes do trabalho em estúdio com os intérpretes-bailarinos. Em *TAKE*, esse desenvolvimento de material coreográfico não aconteceu. Existiu sim, uma pesquisa menos formal, sendo que não foram criadas e fixadas, frases de movimento, mas sim ideias para o desenvolvimento da temática da peça.

No entanto, poderemos considerar, que há indubitavelmente uma contaminação natural desses processos de pré-criação, sendo que essa mesma contaminação é parte integrante do próprio processo criativo (Blom & Chaplin, 1982).

Neste sentido, em *TAKE*, a ferramenta de transmissão de movimento foi utilizada, de modo a criar sequências de movimento que surgiram maioritariamente a partir do que nós, os coreógrafos “sentíamos no momento”. À semelhança do que descreve Rui Horta, “No processo de criação e já no espaço de estúdio, numa primeira fase de pesquisa os conteúdos são profundamente emocionais, insondáveis e às vezes até intuitivos (...)” (Xavier, 2017a, p. 146). Nesta fase os intérpretes-bailarinos, incorporaram os materiais coreográficos transmitidos por mim e São Castro e, tranquilamente, foram-se moldando à nossa linguagem coreográfica.

No entanto é importante referir que, a forma como se iniciaram os processos de transmissão de movimento foram abordados de forma distinta. Eu mantive uma abordagem mais intuitiva na construção dos materiais. A São Castro um processo mais desenhado e planeado. Enquanto a São Castro dedicava um tempo específico, durante a aula de aquecimento, para iniciar a exploração individualmente, a partir do seu próprio corpo, dos materiais de movimento e só posteriormente iniciava a transmissão aos intérpretes-bailarinos, eu iniciava esse processo de transmissão de modo espontâneo. Ou seja, não havendo um desenho prévio, uma pré-seleção. O que surgia no momento tornou-se no material coreográfico da peça, sem filtro, sendo esse material de imediato incorporado pelos intérpretes-bailarinos. É importante, no entanto referir que, embora a São Castro inicie o desenvolvimento das frases coreográficas do modo anteriormente descrito, a continuação dos mesmos, no âmbito da sua transmissão aos intérpretes-bailarinos, passa posteriormente a ser operado num modelo idêntico ao meu.

De modo a explicitar de forma mais pormenorizada como este processo se desenrola na prática, poderia descrever nas minhas palavras que: *Quando estou a criar movimento, não penso em nada; simplesmente deixo o meu corpo "ditar o que fazer". Há uma linguagem física que já faz parte do meu corpo. Quando desenvolvi o material de movimento de forma espontânea para TAKE, não houve um estudo prévio; o que saiu no momento ficou fixado para sempre nos corpos dos intérpretes-bailarinos.*

Este processo de criação e transmissão de movimento, em forma bruta, à semelhança do que refere Rui Horta, tem como objetivo a tentativa de encontrarmos materiais aparentemente novos, num modelo de carácter muito intuitivo e por vezes até primário, (Xavier, 2017a). Uma espécie de improvisação, em que o movimento vai sendo construído passo a passo, e registado, no imediato, por mim, na minha memória, mas principalmente pelos intérpretes-bailarinos que funcionam como o "dispositivo de registo". Isto porque, como nesta peça, não seria intérprete da mesma, a minha relação com o material é completamente diferente. Não o memorizo, não só porque não tenho necessidade disso – sendo que não vou dançar – mas também porque me permite ter uma perspetiva mais externa. Proporcionando uma aproximação, mesmo que ilusoriamente, da lógica e perspetiva do público. Uma tentativa de me tornar mais crítico tal como menciona Miguel Pereira, quando se refere à capacidade de observação e análise crítica do coreógrafo, sabendo-se colocar no lugar do espetador (Xavier, 2017a).

Por outro lado, o facto de não memorizar o movimento parece fazer com que o ato criativo se torne mais expansivo. Os intérpretes vão registando nos seus corpos o meu movimento, e eu, passo a passo, vou criando movimentos e gestos. É uma sensação puramente física, dentro do contexto da minha linguagem. Isto ressoa com a ideia de Olga Roriz, quando refere que Jorge Salavisa, "(...), muitas vezes me disse para me esquecer das histórias e fazer dança pelo movimento, e acho que isso foi muito importante; não para que me esquecesse das histórias, mas porque me fez procurar uma linguagem do corpo e do movimento muito próprias." (Xavier, 2017a, p. 129). Ou à semelhança do que sugere Blom & Chaplin (1982) "As you choreograph many dances you develop a choreographic style. You begin to find yourself and the mode and manner best suited to your creative expression." (p. 143).

Este processo de transmissão de movimento assente na interdependência metodológica nos intérpretes-bailarinos, amplia a importância da escolha dos mesmos para esta criação, sendo que, se constituem como uma extensão do meu ato criativo, não somente a partir de uma forte afinidade à nossa linguagem coreográfica, mas também por ser necessária uma forte capacidade de observação e memorização imediata do movimento.

3.4.2. Utilização da improvisação

Pese embora a procura de sentido e de expressão do nosso trabalho coreográfico esteja maioritariamente alicerçado numa exploração desenhada do movimento (Fazenda, 2016), e não particularmente numa procura a partir de processos de improvisação, existiu naturalmente espaço, para que esse tipo de processo acontecesse. Quer na fase anterior de pesquisa em estúdio, apenas por nós coreógrafos, ou posteriormente em estúdio com a restante equipa. Esta ferramenta, em *TAKE*, em estúdio com os intérpretes-bailarinos, foi apenas convocada após a primeira fase, anteriormente descrita, de transmissão de movimento. Deste modo os intérpretes-bailarinos já se encontravam familiarizados com o universo da nossa linguagem coautoral.

Tal como descrito por Blom & Chaplin (1982), através da improvisação, propõe-se que a execução e a criação de materiais ocorram em simultâneo. Sem um plano definido previamente, o intérprete-bailarino ou coreógrafo executa movimentos no próprio instante, a partir de um estado de expressão criativa e instantânea. Deste modo a improvisação serve como um método para nos aproximarmos a processos de carácter mais subconsciente sem restrições intelectuais, facilitando a exploração e criação de materiais coreográficos de forma mais espontânea. Podendo ser desencadeado a partir de uma reação motora, ou em resposta a estímulos sensoriais, ideias ou imagens (Blom & Chaplin, 1982). No entanto, por outro lado, a improvisação pode tornar-se, tal como sugere João Fiadeiro, um elemento onde se cai “(...) frequentemente em lugares de repetição (...)” (Xavier, 2017a, p. 77). Deste modo, no nosso trabalho, e especialmente em *TAKE*, este processo para gerar materiais, foi utilizado apenas em momentos chave do processo, de forma a aprofundar os materiais no âmbito das características mais pessoais e singulares de cada intérprete-bailarino, ou para a criação de material pelos próprios coreógrafos, tal como mencionado anteriormente na secção referente à segunda residência artística.

No âmbito do nosso trabalho, em *TAKE*, estes processos desenvolvem-se maioritariamente dentro dos seguintes quatro modelos apresentados por (Xavier, 2017b):

1.Improvisação Estruturada: A Improvisação como pesquisa a partir de orientações concretas do coreógrafo incluíram a pesquisa de movimento, pelos intérpretes-bailarinos, a partir de estímulos e da nossa direção. Por outro lado, também foi utilizada a improvisação para a criação de cenas com ações específicas ou até a

construção de cenas complexas. Este método enfatiza a estrutura dentro da liberdade criativa.

2.Improvisação como Reconfiguração dos Materiais: Este processo envolveu a convocação de aspetos emocionais, teatrais ou formais como ferramentas para reconfigurar materiais estabelecidos através do processo de transmissão de movimento. Representou uma fase de transformação e refinamento do material criativo, pelos intérpretes-bailarinos com a nossa direção.

3.Improvisação enquanto Matéria: Embora este método tenha sido apenas utilizado em curtos momentos, aqui, nós coreógrafos definimos um espaço dentro da estrutura final da peça, onde os intérpretes foram estimulados a improvisar utilizando materiais coreográficos da peça.

4.É ainda de destacar, que uma característica comum, mencionada por vários coreógrafos (Burrows, 2010; Xavier, 2017b), acerca dos processos que envolvem a improvisação é a utilização frequente de gravações em vídeo. Estas gravações funcionaram como uma ferramenta crucial, para o registo do material de movimento improvisado. Tal aplicação será detalhada adiante, sendo que contribuiu, para a forma como foram construídos alguns dos solos de cada intérprete-bailarino.

É nesta relação entre a transmissão de movimento, incorporação, reorganização e manipulação dos materiais coreográficos, que se foi desenhando o léxico de movimento (Neto et al., 2021; Xavier, 2017b), que deu forma à peça *TAKE*.

3.4.3. Desenvolvimento dos solos e trabalho de personagem

O desenvolvimento de cada solo esteve ligado intrinsecamente ao trabalho de personagem. Este foi um processo longo e único para cada intérprete-bailarino. No entanto, apenas poderei referir-me à forma como estimei o desenvolvimento dos solos e pesquisa inicial do personagem, não tendo informações detalhadas sobre como cada um desenvolveu o seu personagem. Sendo que optei por manter o mínimo de informação acerca dos personagens de cada um.

A minha relação com a criação de solos e personagem está intimamente ligada à experiência profissional que desenvolvi com a coreógrafa alemã, Silke Z.. É através desta prática profissional que passo a relacionar-me com o desenvolvimento e criação de solos com características de personagem a partir de um trabalho maioritariamente de caráter biográfico (A. Cabrita, 2014; Silke, 2014). Deste modo, procurei imprimir esta mesma lógica na forma como lancei os estímulos para a procura de cada solo e o seu personagem na peça. Este trabalho foi igualmente desenvolvido em *Play False*, (Fazenda, 2016). Foi essencialmente um processo intuitivo, sem planeamento prévio. Podendo afirmar que não havendo uma metodologia estruturada, conduzi cada um dos intérpretes-bailarinos nessa procura, de forma muito intuitiva, baseando-me na forma como eu, enquanto intérprete, realizaria essa pesquisa e construção.

Foram utilizadas várias ferramentas; a) reestruturação do material transmitido pelos coreógrafos, b) criação e fixação de uma frase coreográfica a partir de uma lista de 32 palavras referentes a diferentes partes do corpo e emoções primárias; c) fixação de uma frase coreográfica a partir da replicação pormenorizada dos gestos e movimentos, das improvisações gravadas por mim no âmbito da segunda residência artística no Teatro Viriato. Por fim um trabalho de interpretação da composição final, a partir da escolha de cada um dos intérpretes bailarinos de uma lista de arquétipos de personagens fornecida por mim. É importante referir que solicitei, durante este processo de criação dos solos, que não me fosse informado quais os personagens que cada um havia escolhido, de modo a poder olhar o material coreográfico a partir de uma perspetiva de observação mais externa.

a) RESTRUTURAÇÃO DO MATERIAL TRANSMITIDO PELOS COREÓGRAFOS

Este processo de geração de material consistiu na composição de uma frase coreográfica por cada um dos intérpretes-bailarinos a partir de partes, secções ou mesmo apenas a partir de movimentos isolados, de todo o léxico de material coreográfico das várias frases coreográficas transmitidas por nós coreógrafos.

b) CRIAÇÃO E FIXAÇÃO DE UMA FRASE COREOGRÁFICA A PARTIR DE UMA LISTA DE 32 PALAVRAS REFERENTES A DIFERENTES PARTES DO CORPO E 32 EMOÇÕES PRIMÁRIAS

A utilização da palavra como estímulo para a pesquisa de movimento reflete uma abordagem, onde estes elementos foram utilizados como ponto de partida para a criação de movimento. Este tipo de metodologia de trabalho vem desde *Play False*. Quando utilizamos a palavra escrita como fonte de inspiração para gerar movimento, queremos com esse processo trazer uma intenção para o movimento. Centrou-se na

utilização direta de listas de palavras selecionadas, que direcionaram a criação de uma frase coreográfica. A palavra, neste contexto, não é vocalizada, mas internalizada e transformada em movimento, oferecendo uma reinterpretação corpórea de sentidos e significados. Este processo desafia os intérpretes a explorar as possibilidades de comunicação subjetiva através do corpo.

Para a criação dos solos de *TAKE* foram criadas duas listas, uma com 35 partes do corpo o mais detalhadas possível, e 35 emoções. O objetivo foi interligá-las, as partes do corpo às emoções, de forma aleatória. A partir desta relação, cada um dos intérpretes-bailarinos criou e fixou uma frase coreográfica, fazendo com que cada movimento e/ou gesto, resultasse da junção entre a parte do corpo e uma intenção física (emoção) associada. [\(Anexo E\)](#).

a) A LISTA DE ARQUÉTIPOS DE PERSONAGENS

Foi posteriormente proposta uma lista de personagens, dentro da qual cada um dos intérpretes teria de escolher um personagem com o qual mais se identificasse, e mais dois que fossem os extremos opostos. [\(Anexo F\)](#)

A composição coreográfica foi apresentada por cada um de três formas diferentes: a frase de forma neutra, a frase com a interpretação do personagem A e a frase com a interpretação do personagem B.

A partir deste processo fomos aprofundando essa interpretação da frase a partir de cada um dos personagens. Por fim foi sugerido que cada um escolhesse um dos personagens mais antagônicos à sua própria natureza, o A ou o B.

Do ponto de vista prático, numa primeira fase, foi dada total liberdade à forma como os intérpretes-bailarinos transpunham para o movimento as características subjetivas de cada personagem escolhido, e o modo como isso influenciava a forma como interpretavam a frase. Sendo que, poderiam reestruturar a frase coreográfica, a partir da sua manipulação, no âmbito do seu desenho espacial, tempo, amplitude e níveis.

b) CRIAÇÃO DE MATERIAL PARA OS SOLOS A PARTIR IMPROVISAÇÕES GRAVADAS NA 2ª RESIDÊNCIA ARTÍSTICA

Dos 77 *takes* gravados das improvisações da segunda residência no Teatro Viriato, foram selecionados por mim 13 *takes*. A seleção teve um critério de escolha o mais intuitiva e aleatória possível, de modo a selecionar *takes* que tivessem uma expressão coreográfica mais “suja”, ou seja, que considerasse mais “toscos”. Desta forma, pretendi captar a essência do material em bruto. A minha própria fisicalidade sem filtros estéticos. Estes *takes* foram partilhados por via digital com cada um dos

intérpretes-bailarinos. Foi-lhes pedido que reorganizassem os *takes* da forma como lhes fizesse mais sentido. A partir dessa organização, que extraíssem das gravações vídeo, de modo a replicá-los da forma mais precisa e detalhada possível, executando-os com o máximo de pormenor possível. A composição final poderia ter entre 2min a 4min de duração.

c) IMPROVISAZÃO COMO METODO DE PESQUISA PARA OS PERSONAGENS

De modo a proporcionar aos intérpretes-bailarinos um aprofundado da sua ligação com a fisicalidade própria de cada personagem, foram igualmente, sido solicitadas *tasks* criativas, e subsequentes improvisações, que, pese embora não tenham sido integradas na peça, tiveram como objetivo principal, o aprofundamento e convocação de forma mais livre do universo pessoal de cada um, e das características inerentes às singularidades das suas fisicalidades (Xavier, 2017a). Este processo de trabalho foi igualmente importante visto, esta peça se ter como objetivo o desenvolvimento de um modelo de personagem que teria como base de construção a partir de traços da singularidade de cada um. Sendo que, consideramos que, “(...) o corpo do intérprete é uma entidade singular que serve de matéria para o processo criativo, alimentando os processos de improvisação e de exploração de movimento.” (Neto et al., 2021, p. 35).

A VERSÃO FINAL DE CADA SOLO E PERSONAGEM

A composição final de cada solo foi construída a partir de vários materiais, processos e ferramentas, estendendo-se pelo período de todo o processo criativo em estúdio. Na versão final de cada solo deixamos de entender de onde partiram os materiais, ou mesmo como foram criados, passando a ser, cada um, uma composição coreográfica singular. Podemos igualmente verificar que a criação dos solos foi um processo de construção coreográfica, que incluiu um leque variado de ferramentas e processos. A utilização da manipulação dos materiais pelos intérpretes-bailarinos, ou a partir de ferramentas de improvisação proporcionaram a criação de um espaço de procura individual de cada um dos elementos do elenco. Este espaço foi essencial, visto que se procurava o desenvolvimento de personagens a partir das intenções e características singulares a partir do universo criativo de cada um dos intérpretes-bailarinos, e não como uma imposição externa dos coreógrafos. A articulação, entre as singularidades de cada intérprete-bailarino e a singularidade da nossa linguagem

coreográfica proporcionou, igualmente, a criação de uma unidade artística entre todos em termos de linguagem coreográfica.

Por último, é importante referir que dei muito espaço à forma como cada intérprete se apropriou do seu personagem. A minha direção dos intérpretes-bailarinos foi mais intensa no início deste processo, sendo que, efetivamente, o trabalho mais aprofundado desta construção foi elaborado pela São Castro, trabalhando de forma individual com cada um no âmbito da sua interpretação. A opção de me afastar deste processo, acompanha a necessidade de ganhar perspetiva e ficar o quão afastado possível de um significado objetivo, proporcionando-me desta forma, observar a composição da peça numa perspetiva mais próxima da percecionada pelo público. Ou seja, a partir de um olhar mais externo, de modo a proporcionar-me uma visão mais alargada em termos dramáticos (Pais, 2004; Profeta, 2015).

3.4.4. Definição da estrutura dramática da peça

A criação desta peça, ao contrário de outras da nossa autoria, foi desenvolvida num período contínuo, não tendo por isso existido espaço para um distanciamento do objeto artístico. Essa distância permite-nos ganhar perspetiva sobre o processo criativo. Normalmente noutras criações, existe um período entre duas a três semanas de processo criativo no estúdio, seguidas de um período de pausa, que pode ir de três semanas a um mês. Este modelo de criação artística favorece um distanciamento em relação à obra, propiciando uma perspetiva mais externa e objetiva.

Sendo que em *TAKE* o trabalho de dramaturgia foi desenvolvido por mim e por São Castro, à semelhança do que refere Rui Horta (Xavier, 2017a), quando menciona que este trabalho pode muitas vezes ser desenvolvido pelos próprios coreógrafos, este distanciamento seria crucial para podermos observar a peça de uma perspetiva mais externa. Tal como referido por Profeta (2015), "The terms "inside eye" (or its close analogue, "witness") and "outside eye" are generally used as shorthand to characterize these two positions." (p. 16). Pese embora não seja completamente efetivo, este distanciamento, tal como a autora refere, é a capacidade de se estar dentro e fora, "perception-from-outside-crossing-in" (p. 16), do processo de criação. Como em *TAKE* o processo foi contínuo a importância de me distanciar da criação dos personagens, de modo a poder estar mais próximo deste "outside eye" foi crucial para ganhar perspetiva perante o objeto artístico.

Por outro lado, é importante referir que, na dinâmica de cocriação com São Castro, funcionamos muitas vezes como dramaturgistas um do outro. Ou seja, quando estamos a criar uma cena, idealizada por um de nós, o outro levanta uma série de questões de

caráter dramatúrgico de forma a instigar o pensamento crítico e estimular o aprofundamento dos significados dessa cena ou ideia. Outro exemplo, poderá ser observado na fase de estruturação final da peça, em que vamos discutindo a forma como cada cena se desenvolve e como se liga uma à outra. Há um processo de escuta das ideias um do outro, mas simultaneamente o levantamento de uma série de questões. É nesse jogo de proposta e contraproposta que se vai afinando a lógica dramatúrgica da peça e por sua vez a estrutura geral da obra.

Este processo é constante e perdura durante todo o processo de criação até à estreia e incluiu desde a seleção dos materiais coreográficos, a definição do espaço cênico, da estrutura e dinâmica temporal, à organização das transições e a elaboração da estrutura final da peça.

Em *TAKE* a definição dramatúrgica construiu-se a partir de uma reflexão profunda sobre o conteúdo temático. Envolveu um processo de questionamento, análise e síntese, onde nós coreógrafos, explorámos as dimensões simbólicas da peça. O objetivo foi alcançar uma lógica dramatúrgica que embora fosse de carácter subjetivo, proporcionasse ao espetador uma experiência articulada dos vários elementos constituintes da obra. Estabeleceu-se deste modo, uma base lógica para a materialização da visão criativa através da articulação de todos os elementos constituintes da peça, coreografia, som, luz, figurinos, etc.

Foram utilizados para o desenho da estrutura final três tipos de ferramentas. Numa primeira abordagem utilizámos a justaposição de cada cena em *post-its* de modo a elaborar uma primeira opção de estrutura a partir da organização dos mesmos. ([Apêndice B](#)). Posteriormente desenvolvi um esquema gráfico de modo a podermos partilhar quer com a compositora quer com a desenhadora de luz a estrutura da peça e a duração de cada cena ([Apêndice C](#)). Foi também utilizado o recurso à edição de vídeo, de modo a experimentar opções de organização entre as várias cenas da peça, a partir das filmagens de cada cena, em câmara fixa, no espaço de ensaio.

IV. A CRIAÇÃO PRÁTICA DE CADA CENA

A estreia desta peça foi o culminar de dois meses intensivos de criação em estúdio. De facto, há uma grande evolução quando a peça se materializa no espaço de um palco. No entanto, é importante referir que, pela experiência que venho a adquirir ao longo dos anos, essa evolução é cada vez mais previsível. Consigo imaginar, ainda no estúdio, como cada cena vai funcionar ([Apêndice D](#)). Optei por não dedicar um espaço específico neste relatório para falar da estreia, visto considerar que, como em *TAKE* os vários elementos já estavam estabelecidos antes de se ir para palco, não tendo havido alterações quer da estrutura da peça, quer alterações relevantes em termos coreográficos, tendo sido o grande foco a integração do desenho de luz.

O guião que utilizo nesta secção foi concebido posteriormente à estreia, em colaboração com São Castro, com o objetivo de, a partir das nossas indicações detalhadas de cada cena, elaborar-se um guião para audiodescrição. Visto ser uma versão objetiva na sua descrição, optei por utilizá-lo de modo a proporcionar ao leitor uma abordagem descritiva e sintética, juntamente com uma breve reflexão sobre como cada cena foi criada.

Embora o processo de criação da peça *TAKE* não tenha seguido de forma cronológica o alinhamento final que em seguida utilizo, pretendo com esta proposta partilhar de que forma foram produzidas algumas das escolhas e tomadas de decisão desta da peça coreográfica. Considerarei que esta seria a forma mais ágil de refletir, mesmo que de forma breve, sobre cada momento da peça e a forma como se processou a composição coreográfica, sendo que, “entendemos a composição coreográfica como o conjunto de múltiplos métodos e processos através dos quais os coreógrafos se propõem manipular e organizar os diversos elementos da coreografia - movimento, espaço, luz, cenários e elementos cénicos, música e som, entre outros.” (Marques & Xavier, 2013, p. 54)

- Início –

O Som de uma batida musical, que remete para uma espécie de festa, começa a surgir ainda com a cortina de cena fechada.

A cortina vai abrindo debaixo para cima, revelando do lado direito de cena uma pessoa (Joana), que se desloca para o lado esquerdo de cena a passos lentos descalça, só de meias. No centro, há um grupo de 3 pessoas em pé (Nuno, Francisco e Catarina) e uma (Beatriz) sentada. Há uma mesa pequena, 5 cadeiras umas de pé outras caídas, e um volume de tecido a cobrir o que parece ser um corpo inanimado. Ao lado desse corpo, há uma bota caída. Todos os objetos cénicos e o pano que cobre o que parece ser um corpo, são pretos. [\(Anexo G\)](#)

Reflexão:

Esta cena foi imaginada no decorrer da primeira residência artística no Teatro Viriato em Viseu. A partir deste ambiente tenso e denso, pretendemos estabelecer aquilo que será a âncora dramática da peça, o corpo inanimado e tapado no chão. Foi importante criar logo desde o início uma imagem forte, que estabelecesse esta tensão entre o espaço cénico e os intérpretes-bailarinos. Tal como refere Burrows (2010):

The first things the audience see when a performance begins form a contract. This contract teaches the audience how to read the performance, at the same time as the performance is unfolding. The contract is the key to understanding the continuity that holds and gives sense to the piece.

(p. 37)

- 1ª Cena -

Esse grupo de pessoas encontra-se numa espécie de festa, mas movimentam-se todos em câmara lenta - a cena decorre como se estivéssemos a ver um filme em *slow motion*.

A personagem feminina (Joana) está fora do grupo e desloca-se, pela boca de cena, sozinha, em direção ao que parece ser um corpo coberto por um pano preto, no lado esquerdo de cena. Perto do pano preto está uma bota preta, estilo militar. A personagem chega perto da bota, olha-a durante algum tempo e decide calçá-la. Depois de a colocar no pé esquerdo (estão todos de meias, nenhum dos personagens está

calçado), avança para o grupo. Ao passar pelos restantes personagens observa-os. Uma outra personagem feminina que estava sentada numa cadeira perto do grupo, com um capuz vermelho (Beatriz) levanta-se e vai ter com um dos personagens masculinos (Nuno) e inicia uma movimentação também em *slow motion*. Simultaneamente à mudança brusca na música, os personagens reagem cada um com uma intenção precisa, ir ao chão, tocar no outro, agarrar a perna da mesa que está perto, puxar a perna do outro de forma a arrastá-lo pelo chão, tirar a mesa do sítio e levá-la para o lado direito de cena. Todos saem de palco, exceto o Francisco. [\(Anexo H\)](#)

Reflexão:

Esta cena foi desenhada a partir do guião original. No entanto, a composição sonora foi simplificada, de modo a não ilustrar a cena. Em termos coreográficos o material que a (Catarina) executa, parte de uma frase criada a partir de uma proposta de São Castro de criação de uma frase de gestos a partir da intenção de uma lista de palavras. A criação da transição entre esta cena e a próxima, foi coreografada pela São Castro, filmada e enviada à compositora que a sonorizou de forma detalhada, compondo a sonoplastia para cada um dos movimentos dos interpretes-bailarinos.

- 2ª Cena -

Um som que remete para o som do telefone a tocar, um personagem (Francisco), fica sozinho em palco e dança um solo.

Este solo é a revelação de um personagem sensível e simultaneamente focado numa manipulação do espaço, dos outros e de si próprio. Sozinho vai executando uma movimentação precisa e controlada, simultaneamente com momentos em que apenas observa o espaço que o rodeia. [\(Anexo I\)](#)

Reflexão:

A transição a partir do som do telefone, manteve-se fiel à ideia do guião original. Traduz-se como elemento sonoro que redireciona o espetador para um lugar fora do espaço da cena anterior. O som do telefone foi criado pela compositora, a partir da gravação de um copo de vidro em contacto nas cordas de uma guitarra, estabelecendo uma coerência tímbrica com os outros instrumentos de cordas que são utilizados na composição sonora. O desenho de luz acompanha a atmosfera sensível e minimal da cena. O solo do Francisco é caracterizado por uma coreografia fixada e composta por movimentos e gestos precisos. O intérprete-bailarino encontra-se sozinho no palco com

os objetos cénicos aproximando-se por vezes da figura do corpo tapado no chão. O fim desta cena liga-se com a seguinte, a partir de uma transição coreográfica que se estabelece a partir da técnica de inversão do movimento, remetendo para a ideia de *rewind* em vídeo ou no âmbito do cinema.

- 3ª Cena -

Com a mudança da música os restantes personagens entram em palco como se de um *rewind* num filme se tratasse. Toda a movimentação desta cena acontece em sintonia com a música. Cada som afeta o movimento do corpo e o movimento do corpo responde ao som. Entre o *forward* e o *rewind*, os corpos deslocam-se e relacionam-se, como se da filmagem de vários *takes*. ([Anexo J](#))

Reflexão:

Esta cena volta a resgatar a ideia introduzida anteriormente na transição entre a primeira cena e a segunda, a partir da relação direta entre o som e os movimentos e gestos do corpo. A construção desta composição coreográfica foi a primeira a ser finalizada. Partiu de uma ideia da primeira residência, que consistia na construção de um momento coreográfico complexo, em que cada movimento dos cinco interpretes-bailarinos, numa relação em quinteto fosse sonorizado como se de um filme se tratasse. Criando um som para cada gesto e cada movimento. O desafio seria não só a construção dessa composição, mas também a escolha do tipo de sons que seria gravada a partir de sons orgânicos de materiais que remetessem para o som dos corpos. Foi elaborada uma primeira experiência desta cena, com cerca de um minuto de duração na semana de residência da compositora no estúdio da Companhia Instável, de modo a testar a exequibilidade da ideia em termos práticos.

A sequência coreográfica encontra-se dividida em duas partes. Sendo que a segunda parte consiste na repetição da sequência coreográfica, apenas alterando a perspetiva em relação à frente do público. Pese embora, esta ferramenta seja rudimentar, estabelece-se como uma solução, do ponto de vista criativo. Uma forma de se modificar a perceção do espetador, da dinâmica da composição coreográfica na relação entre o espaço e entre os interpretes-bailarinos, remetendo igualmente do ponto de vista conceptual, para a mudança de perspetiva de uma mesma cena no âmbito cinematográfico (Katz, 1991, 1992).

A composição coreográfica foi criada e fixada detalhadamente, ao longo de alguns ensaios e posteriormente filmada. Essa filmagem foi enviada à compositora Sarah Procissi que a partir dessa versão, desse *take* fixo contínuo, foi construindo a sua composição sonora. Este trabalho de sonorização foi elaborado maioritariamente durante residência artística nos estúdios de gravação e edição da gmem – CNCM-Marseille. Cada som foi gravado e trabalhado a partir da interpretação visual que a compositora Sarah Procissi teve da coreografia ([Anexo K](#)).

É importante destacar o papel das competências técnicas e artísticas dos intérpretes-bailarinos para seguirem a composição sonora. O facto de não existir uma métrica marcada sonoramente, em forma de pulsação, faz como que a coreografia tenha de ser dançada apenas seguindo os sons de cada gesto e movimento, seguindo de forma fluida e interligada a composição sonora.

Esta cena tinha como objetivo a criação de um momento coreográfico entre os cinco intérpretes-bailarinos, com base em movimentos e gestos do quotidiano. No entanto, evoluiu para uma composição de elevada complexidade coreográfica. O seu processo de criação, foi uma das secções mais longas de trabalho, visto que, o criar e fixar dos movimentos e gestos de cada um dos interprete-bailarinos ser feito por mim individualmente, adotando a posição de cada um no grupo ([Anexo L](#)). Posteriormente, após já terem incorporado a lógica coreográfica, que queria para este momento coreográfico, os próprios intérpretes-bailarinos, passaram também a sugerir, com a minha direção, as suas próprias ideias para o movimento e gestualidade. Foi igualmente recorrente a utilização da palavra como estímulo para a geração do movimento. A partir de palavras que remetiam para imagens de carácter surrealista, sugeria que cada um traduzisse de forma subjetiva essa ideia para o movimento ou gesto mantendo a interação com o grupo ([Anexo M](#)). Deste modo manteve-se o trabalho de colaboração entre mim e os intérpretes-bailarinos permeável igualmente ao universo criativo e individual de cada um. A São Castro manipulou esta composição coreográfica numa fase posterior, alterando, ampliando ou mesmo modificando a forma estética de alguns gestos e movimentos, assim como, incluindo a intérprete Joana Couto, que inicialmente não fazia parte desta composição coreográfica, passando-se de uma formação de quarteto para quinteto. Podemos verificar neste caso concreto as características do trabalho em cocriação em termos práticos, sendo que existe uma confiança entre ambos para que coreografia seja modificada. Moldamos deste modo o trabalho um do outro.

Por último, é importante referir a manipulação de dois elementos cénicos. A Catarina manipula a cadeira caída do lado esquerdo cena remetendo para a cadeira que irá cair na cena seguinte. A Joana calça e descalça a bota que se encontra junto ao corpo tapado remetendo para o início da peça. Esta relações de carácter subjetivo,

constituem-se como elementos dramaturgicos que interligam as várias partes do puzzle que constitui o enredo subjetivo desta peça.

- 4ª Cena -

Saem todos de cena, menos a Beatriz e o Francisco, que se senta na cadeira que está na parte esquerda de palco.

A Beatriz fica perto dele em pé. A cadeira cai e o Francisco deixa-se cair com ela (remetendo para a mesma cadeira que no início da peça estava tombada, sendo que é a mesma cadeira). Beatriz inicia um solo que representa a sua personagem - com uma movimentação precisa e calculista, variando entre uma intenção externa (olhar para o que é externo) e uma percepção de si mesma com alguma ironia e gozo. Durante o solo uma personagem feminina (Catarina) entra no fundo de palco e arrasta o Francisco pelo pé para fora de palco, deixando a cadeira no sítio tombada e saindo lentamente, remetendo para o arrastar que acontece no início em que o Nuno puxa pelo pé do Francisco que desliza no chão antes do início do seu solo. [\(Anexo N\)](#)

Reflexão:

Esta cena foi idealizada apenas durante o processo de criação, não fazendo parte do guião original. A transição que antecede o solo da Beatriz dá-se quando o Francisco cai com a cadeira, remetendo para a imagem de um corpo caído inanimado no chão. Durante a parte inicial, Catarina entra pelo fundo direto de cena e arrasta o corpo de Francisco. Esta imagem foi criada de modo a estabelecer-se uma possível relação com o corpo tapado, sendo que, este arrastar do corpo de Francisco para fora de cena remete, para a ideia de ocultação.

O solo da Beatriz, à semelhança dos outros solos, estabelece uma relação espacial com o corpo tapado no chão. Sendo que foi intencional esta relação que já se começara a introduzir com o solo anterior do Francisco. Cada solo foi desenhado tendo em conta essa relação com o corpo tapado que estará presente no decorrer de toda a peça.

- 5ª Cena -

Chamamos esta cena de “cena cinema”, porque é uma cena de suspense, em que o grupo está numa situação de tensão, onde o foco está num dos personagens

masculinos (Nuno) que parece procurar pistas para resolver o mistério do que realmente aconteceu com aquele corpo no chão tapado com o pano preto.

Os intérpretes-bailarinos estão numa tensão a olhar o pano/corpo no chão quando de repente surge um som forte. Reagem a esse som e olham na direção do público. O Nuno desloca-se em direção ao proscénio do lado esquerdo e toca no pano de cena, como se estivesse a sentir ou a observar algo. Entretanto, todos reagem ao som de tosse que provém do público e olham nessa direção. Tudo é tenso, tudo suscita desconfiança. Os olhares entre os intérpretes cruzam-se, sem percebermos se é de cumplicidade, receio ou desconfiança, acusação ou apenas intimidação. Nuno, após deslocar-se pelo espaço, observar e tocar em alguns objetos cénicos, volta de novo para perto do corpo tapado no chão, tenta levantar o pano com a mão, mas um *black-out* interrompe a ação. ([Anexo O](#))

Reflexão:

Esta cena foi criada a partir da descrição detalhada do guião original. Trata-se da cena mais cinematográfica peça. Há uma quebra com a linguagem coreográfica de movimento e gestos, e uma movimentação de carácter mais quotidiano pelo espaço cénico. Foi a cena mais simples e rápida de se criar. Foi dirigida inicialmente por mim, e posteriormente aprimorada pela São Castro. Foi criada utilizando as metodologias de direção de uma cena semelhante no campo cinematográfico (Katz, 1991, 1992). Ao mesmo tempo que lia o guião original a movimentação cénica dos intérpretes-bailarinos foi sendo construída.

Sendo esta cena sustentada essencialmente pelo contexto sonoro, foi criada durante a presença da compositora em estúdio. Deste modo pudemos criar em simultâneo a coreografia e a banda sonora. A partir do guião a compositora organizou uma base de ideias sonoras no programa *LIVE*. Deste modo pudemos correr em simultâneo o *layer* coreográfico e encenado e o *layer* da sonoplastia, em tempo real. Após corrermos a cena cerca de cinco vezes, ou seja, após cinco *takes*, o último foi filmado. Ficando deste modo fixada, quer a coreografia, quer a composição sonora. Foi a primeira cena da peça a ficar concluída, na terceira semana de criação, não tendo sofrido qualquer alteração no decorrer do processo criativo. É importante ressaltar que embora esta cena tenha sido dirigida por mim, foi idealizada e escrita no guião original pela São Castro, constituindo-se como um exemplo da oscilação natural entre papeis na relação cocriativa entre mim e São Castro.

- 6ª Cena -

A luz volta. Estão os 5 intérpretes juntos de costas para o público. O que acontece a seguir é uma dança em conjunto e em sincronia. Um momento em sintonia e cumplicidade. A luz nesta cena que incide sobre os 5 corpos, é difusa, e com um efeito tipo *strobe* muito rápido. Remetendo para o efeito de um projetor/câmara de 35mm-película. Esta cena termina com todos numa deslocação como se estivessem a caminhar em câmara lenta, sem saírem do mesmo sítio. [\(Anexo P\)](#)

Reflexão:

Esta frase coreográfica consiste essencialmente na grande frase de movimento constituída por todo o material coreográfico transmitido por nós aos intérpretes-bailarinos nas primeiras semanas de criação. A partir da observação diária da frase, começou a tornar-se evidente que a relação estabelecida entre todos em unísono tinha uma força particular. A complexidade do material coreográfico, num intricado de movimentos e gestos em sincronia, revela ao mesmo tempo a pluralidade inerente à fisicalidade singular de cada um dos intérpretes-bailarinos. Esta frase de movimentos e gestos que nunca se repetem, passaram a constituir um bloco coreográfico que foi sendo repetido diariamente e deste modo alcançado o rigor técnico e artístico que sustenta a sua execução exímia pelo grupo. No entanto, é importante referir que, em termos espaciais, a frente da frase foi alterada de modo que a maior parte da frase fosse dançada de costas para o público. Deste modo o momento coreográfico acompanha a dramaturgia da peça, sendo que neste momento remete para uma tensão entre o grupo e a ideia de ocultação da expressão individual de cada um.

- 7ª Cena -

Uma das intérpretes femininas (Joana), começa a observar os restantes personagens e a afastar-se do grupo. Inicia um solo que reflete uma provocação e uma procura pela busca do prazer próprio.

Uma espécie de bipolaridade subjuga-a ao desequilíbrio entre loucura e sedução, chegando a ser agressiva consigo mesma. No final do solo, a Joana volta a calçar a bota preta no pé esquerdo e dirige-se para o grupo (a mesma imagem do início da peça). Entretanto, coloca a meia que tirou do pé durante o solo no bolso da camisa do Francisco. [\(Anexo Q\)](#)

Reflexão:

O solo da Joana caracteriza-se por utilizar a ferramenta da Improvisação enquanto matéria. Em termos de composição coreográfica foi criado à semelhança dos outros solos, no entanto na sua composição final, tem a particularidade de ter uma primeira parte fixada e uma segunda parte com uma estrutura improvisada. Pauta-se pela liberdade e alguma variabilidade de cada vez que a peça é apresentada. Na segunda parte a intérprete-bailarina utiliza sequências coreográficas curtas de movimentos e gestos, mas organiza-as em tempo real no momento da performance. Deste modo fomos ao encontro da própria natureza da intérprete-bailarina. Em termos dramáticos, o final deste solo estabelece, à semelhança dos outros solos, uma relação com o corpo tapado no chão, tendo a particularidade de neste caso, ligar-se estruturalmente com o início da peça, o momento em que a Joana calça a bota junto ao corpo tapado.

- 8ª Cena -

Regressamos à cena da festa, mas desta vez a movimentação não acontece em câmara lenta, mas numa velocidade real. Todos se movimentam como se falassem uns com os outros, através de movimentos pequenos, minuciosos, detalhados, mas sem um sentido óbvio. A Joana está sentada na cadeira e começa a descalçar a bota. Francisco percebe que tem algo dentro do bolso... olha para a Joana e dirige-se a ela. Iniciam uma sequência de duetos em que vão trocando de par, sem haver uma interrupção na sequência de movimentos. Um dueto em contínuo, em que os personagens vão trocando, sem se perceber quem sai e quem entra. Apenas se percebe alguma distinção nas relações entre eles: em alguns momentos a energia varia, dependendo de como os intérpretes se relacionam. No final, Nuno e Francisco separam-se e ficam a olhar um para o outro, Nuno começa a recuar e tropeça numa cadeira que Joana, entretanto colocou estrategicamente, para ele tropeçar. ([Anexo R](#))

Reflexão:

Esta cena é o retomar da cena inicial da peça. À semelhança da cena anterior foi utilizada a ferramenta da Improvisação enquanto matéria. O material coreográfico foi desenvolvido pela São Castro e pelos intérpretes-bailarinos, a partir de uma lista de palavras que São Castro selecionou do guião original ([Anexo S](#)). Desenvolveu-se e fixou-se uma sequência de gestos que seguiam a ordem das palavras. Deveriam conter uma gestualidade que transmitisse uma intenção comunicativa subjetiva, a partir do que

cada intérprete-bailarino entendesse a partir da sua própria interpretação do significado de cada palavra. Após este primeiro momento improvisado, que estabelece uma espécie de relação comunicativa a partir do gesto entre todos, exceto a Joana, a cena evolui para uma composição coreográfica no formato de duetos. Estes duetos foram compostos a partir de material criado e transmitido por mim e pela São Castro, e por secções desenvolvidas por cada par. No entanto na composição final desta cena, o material coreográfico foi compilado como se de um único dueto se tratasse, com a particularidade de que cada intérprete-bailarino ir tomando o lugar de outro sem nunca existir uma pausa. Ou seja, vão passando o testemunho coreográfico, dando continuidade ao movimento e relação do outro. Torna-se num dueto contínuo entre todos. Em termos musicais foi sugerido, à Sarah Procissi, pelos coreógrafos, que desenhasse esta cena como evolução da composição sonora inicial da festa, até à sua desconstrução rítmica, transformando a banda sonora de um registo tímbrico eletrónico para um registo com uma expressividade mais orgânica.

- 9ª Cena -

Nuno sente a passagem de Beatriz e agarra-a no braço, iniciam um dueto entre eles enquanto os outros intérpretes colocam estrategicamente a mesa e duas cadeiras no centro do palco. Encontram-se todos à volta da mesa, uns sentados outros de pé. Parece haver um momento de reunião e confronto, quando Catarina se levanta e sai de cena. Há uma pressão de Nuno e Beatriz para se sentarem frente a frente na mesa e ficarem sozinhos.

O dueto da mesa desenrola-se numa incerteza de haver cumplicidade ou confronto. Nunca é obvio se os dois se querem bem, ou se desejam o pior ao outro. Não percebemos se estão a desafiar-se, ou se constantemente a manipular o outro a ir ao encontro do que desejam. É uma cena em que os intérpretes se questionam sobre quem verdadeiramente são, colocando-nos, o espetador, a questionar o mesmo. Quem é culpado, são os dois culpados? ([Anexo T](#))

Reflexão:

Esta cena foi idealizada e coreografada integralmente pela São Castro, tendo eu, apenas contribuído com o meu olhar externo, não tendo influenciado a construção da mesma de forma direta. Em termos sonoplásticos para este momento uma das ideias iniciais era a utilização de vozes que iriam acompanhar os movimentos e gestualidade coreográfica. Pese embora a ideia das vozes se tenha mantido, a mesma teve uma

construção mais simplificada, devido ao curto período de criação. As vozes foram gravadas por nós próprios em casa, sendo depois trabalhadas e introduzidas na composição musical pela compositora. [\(Anexo U\)](#)

- 10ª Cena -

No final do dueto, Catarina já está sentada à mesa quase despida e com o cabelo a cobrir o rosto. Nuno e Beatriz começam a sair e levam a mesa e a outra cadeira com eles. Catarina inicia um solo em que esconde o rosto, mas revela no corpo, a força, expressividade e fragilidade, de uma mulher em introspeção sobre a sua vida. Os corpos que sucessivamente parecem cair em cena e pararam nas pernas da cadeira em que está sentada, são um reflexo da sua própria queda emocional, lembrando alguém que perdeu. Poderá ela conhecer o corpo que está coberto com o pano preto? Poderá ser o seu próprio corpo?

No final Catarina acelera num movimento de subir e descer, entre ir ao chão e ficar de pé, Joana entra e começa a arrastar a cadeira onde Catarina estava sentada e esta tenta evitar, sentando-se, mas sem nunca conseguir. [\(Anexo V\)](#)

Reflexão:

Esta cena encontra-se no guião original, tendo, no entanto, sido alterada a sua inserção numa ordem diferente em termos da estrutura final da peça. Em termos dramaturgicos esta cena, pelas características singulares e da sua forte carga imagética, teria de ser inserida numa fase mais tardia da obra. À semelhança da cena anterior, foi construída e dirigida pela São Castro, tendo eu, apenas sugerido a alteração de um ou dois movimentos. No guião original, apenas o Francisco lançava-se de fora de cena para os pés da cadeira. No decorrer dos ensaios chegámos à conclusão de que, simbolicamente, este corpo que caía no palco, poderia remeter para o corpo tapado, e deste modo quisemos que todos, exceto o Nuno, fizessem essa ação. [\(Anexo W\)](#)

- 11ª Cena -

Nuno entra em cena, do lado esquerdo de cena, calçado com uns sapatos pretos, olha o público e dança um solo. A sua movimentação revela um homem confiante e manipulador, num jeito desafiador e irónico, entre movimentos assertivos e

descontrolados. Num momento despe o casaco, descalça-se, desce ao chão até ficar de joelhos e coloca as mãos dentro dos sapatos. Nesse momento ele transforma o seu comportamento físico apropriando-se da linguagem física que se aproxima da de um cão. O andar em postura quadrúpede, o cheirar, o deitar, o sacudir, o saltar.

Esta mudança reflete o homem como ser social. A condição humana, na dicotomia entre as relações de poder. Por um lado, impõe-se, por outro subjugase-se.

No momento final do solo, a Catarina entra pelo lado direito de cena, dirige-se ao “cão”. Quando se aproxima, faz-lhe uma festa na cabeça, em jeito de “good dog”. Os restantes intérpretes entram em cena e colocam-se perto a observar. Nuno tira as mãos dos sapatos e começa a colocar-se de pé em frente a Catarina. Vira os sapatos para que fiquem alinhados na direção dos pés dela. Catarina começa a descer ao chão e coloca as suas mãos dentro dos sapatos. Nesse momento, todos descem ao chão e adotam a postura de animais, caninos, felinos, etc.

Dirigem-se todos, dentro dessa fisicalidade animal, ao corpo tapado com o pano preto. Rodeiam-no, cheirando, observando, como uma matilha à volta de algo que todos querem. Repentinamente um deles, o Francisco, puxa o pano preto, com a boca, arrastando-o com os dentes pelo espaço cénico, fazendo com que todos reajam, seguindo-o. ([Anexo X](#))

Afinal não há nenhum corpo.

Black-out.

Reflexão:

Este último solo e cena final da peça foram construídos de modo semelhante às outras partes da peça. A sua estrutura foi fixada, sendo apenas modificados pequenos detalhes no decorrer das últimas semanas de ensaios antes da estreia. No entanto, visto ser o último momento da peça, a compositora mostrou alguma dificuldade em encontrar um fim para a banda sonora. Por este motivo, começámos, eu e a São Castro, a equacionar a utilização de outras peças musicais para rematar este momento final. No entanto, ao mesmo tempo considerávamos que não faria sentido finalizar a peça com uma composição sonora que não fosse da compositora Sarah Procissi. Optei, deste modo, por procurar dentro do seu repertório, outras opções. Encontrei um pequeno trecho de cerca de 15 segundos de uma peça musical da sua autoria em cocriação com um contrabaixista na sua página de *instagram*, enquanto esperava no carro pela São Castro, que havia ido buscar a nossa filha ao jardim de infância. Partilhei com a São Castro, os 15 segundos musicais e concordámos que na manhã seguinte iríamos solicitar à Sarah Procissi, que nos enviasse a composição musical integral, para que a pudéssemos ouvir, e caso fizesse sentido, a experimentar adaptando-a ao solo e final

da peça. Por motivos técnicos, após o envio, nessa manhã, não houve tempo para ouvirmos a composição musical antes do ensaio corrido. Optámos por experimentar diretamente durante a passagem corrida da peça ao final da manhã. Quando colocámos a música no momento do solo, as duas composições, a coreográfica e a musical, encaixaram de tal forma, que pareciam terem sido criadas uma para a outra. A sonoridade, a musicalidade de cada momento, mas especialmente a estrutura e dramaturgia. Existe uma pausa no meio do solo, em que se dá uma transição interpretativa, em que o Nuno fica parado antes de colocar as mãos nos sapatos transformando-se numa figura representativamente canina. A música faz exatamente a mesma pausa, no mesmo momento, e evolui para uma sonoridade que remete para uma transformação visceral e por sua vez animal. A melodia do alaude passa a ser tocada por uma guitarra elétrica. A relação entre a coreografia e a música foi tão intensa que quando o solo terminou, nesse ensaio, alguns elementos da equipa artística, referiu que, - era impressionante como a compositora tinha conseguido captar a essência do Solo - o seu *timing*, a pausa, e a forma como tudo culmina na cena final. No entanto, não sabiam que a música havia sido composta dois anos antes, não havendo nenhuma relação formal entre a mesma e a peça. Por último, aquando da partilha da gravação em vídeo deste momento com a compositora, a mesma acrescentou que o título da música “Ghjattu volpe” quer dizer “Gato-Raposa”, um animal de carácter mitológico oriundo da ilha francesa de Córsega. Quando compuseram a música, o momento da pausa refere-se dramaturgicamente ao momento em que esse animal se transforma, de um ser real para um ser mitológico.

Esta última descrição reflete, na prática, o que entendo como um exemplo de um momento de profunda serendipidade no âmbito da criação artística.

Conclusão

Poderemos observar que em *TAKE* os métodos e processos, ferramentas, etapas e modos de operar, que foram utilizados basearam-se essencialmente em processos colaborativos, que se pautam por ter como eixo principal a cocriação entre mim e São Castro. Os processos de transmissão de movimento proporcionaram a integração dos intérpretes-bailarinos na nossa linguagem coautoral. No entanto, por sua vez, em momentos chave do processo de criação, a manipulação de materiais, assim como o recurso a ferramentas de improvisação, permitiu a aproximação ao universo individual e singular de cada intérprete-bailarino. Por outro lado, a sistematização dos processos proporcionou um trabalho criativo com características de serendipidade, promovendo a descoberta ativa, em permanente diálogo entre a intuição e a racionalidade. A partilha com os outros criativos foi fundamental para se conseguir manter uma coerência entre os vários elementos artísticos e estéticos da peça. Deste modo, proporcionou-se a impressão da singularidade da nossa linguagem enquanto coautores na peça, e ao mesmo tempo a permeabilidade às influências de cada intérprete-bailarino, e dos outros criativos.

O processo criativo de *TAKE* evidenciou a complexidade e a fluidez destas interações cocriativas e colaborativas. O som, concebido por Sarah Procissi, foi um dos elementos centrais, integrando-se harmoniosamente com a coreografia e contribuindo para a atmosfera e a temática da peça. A cenografia influenciou a construção coreográfica, com elementos simples, mas significativos que enriqueceram a dramaturgia. Os figurinos, elaborados por Inês Vilas Boas, transcenderam a função estética, amplificando as características singulares dos intérpretes-bailarinos, integrando-se no processo criativo desde cedo. O desenho de luz, criado por Cárin Geada, proporcionou a criação de atmosferas, destacando momentos chave e enriquecendo a identidade visual da obra. Sendo imprescindível destacar a importância da dinâmica estabelecida com os intérpretes-bailarinos, que embora apenas de carácter colaborativo, envolveu uma interação muito mais intensa e crucial para o desenvolvimento coreográfico da peça.

Por outro lado, este relatório permitiu-me, igualmente, um aprofundamento da análise do meu percurso biográfico, em paralelo com as minhas referências artísticas, que moldaram profundamente a minha abordagem enquanto criador. O que por sua vez, parece revelar, as minhas motivações artísticas transversais a todos os meus trabalhos enquanto autor, mas também em particular, o facto de em *TAKE*, ter-se convocado conceitos de criação e técnicas cinematográficas.

É ainda de destacar que a convocação dos vários especialistas, como Fazenda (2016), Mendo (2016), Roubaud (2016) e Tércio (2016), que partilham as suas perspetivas sobre o nosso trabalho no âmbito das entrevistas da série documental *Portugal que Dança*. Esta foi, sem dúvida, uma ferramenta essencial e, ao mesmo tempo, de um enorme privilégio, na forma como me permitiu ter uma visão externa do nosso trabalho coautorial enquanto coreógrafos. Este olhar externo revelou-se fundamental, por oferecer uma perspetiva objetiva que muitas vezes não se tem quando se escreve sobre a nossa prática artística. Esta objetividade foi particularmente valiosa no contexto da cocriação, especialmente na definição da nossa linguagem coautorial, onde as interações e processos partilhados podem tornar a autoanálise mais complexa.

Por outro lado, convocando outros coreógrafos como; Aldara Bizarro, Clara Andermatt, Cláudia Dias, Francisco Camacho, João Fiadeiro, Marlene Freitas, Miguel Pereira, Olga Roriz, Paulo Ribeiro, Rui Horta, Sofia Dias & Vítor Roriz, e Tânia Carvalho, a partir do trabalho de pesquisa e entrevistas elaborado por Xavier (2017a), permiti-me estabelecer uma série de conceções teóricas, que foram reveladoras. A constatação de que, embora as linguagens sejam eminentemente diferentes a forma como algumas ideias ressoam com as minhas, foi demonstrador das relações que transcendem, neste caso, a singularidade de cada um, materializando-se numa prática coreográfica que pode ser, de certo modo, transversal e abrangente a todos.

O processo de criação de *TAKE* seguiu uma linha guia, uma temática que orientou a criação, levantando questões que geraram respostas e, por sua vez, novas questões. Este processo criativo incluiu uma fase inicial de levantamento de ideias, referências e matérias, antes da criação no estúdio. A pesquisa artística, liderada eminentemente pela descoberta e não por hipóteses fixas (Borgdorff, 2012), permitiu a exploração intuitiva e a adaptação conforme o processo se desenvolvia, sendo que a serendipidade desempenhou um papel significativo no processo criativo, onde momentos inesperados e descobertas fortuitas influenciaram a direção artística da obra.

No entanto, gostaria de referir que, no decorrer da criação da peça *TAKE*, fui notando, que há, de facto, uma grande diferença entre o processo de criação prático e o processo de criação na sua componente teórica. Na prática há um foco, um aglutinar dos processos intuitivos e racionais, com base em todo conhecimento que tenho desde que comecei a trabalhar enquanto intérprete e como coreógrafo. É um processo automático, de ação, de resolução de problemas e decisões pragmáticas. Tal como mencionam Blom & Chaplin (1982), “tacit knowledge-knowing something without being able to explain what it is or how you know it, (...), you know it because you have experienced it.” (p. 5). Neste processo de criação e ao longo do curso de Mestrado, pude

experienciar esta relação por vezes dicotômica, entre o conhecimento tácito e o explícito, ou seja, entre o intuitivo e o racional. Senti alguma dificuldade, no início do processo em ser criativo, ao contrário de outros projetos, muito pelo facto, penso eu, de este processo de criação ser acompanhado permanentemente pela consciência da necessidade de manter uma reflexão teórica e de produzir registos escritos sobre o mesmo. Isto levou-me a que, após três semanas de processo de criação em estúdio, deixasse de parte o *mindset* teórico e me focasse apenas no trabalho prático. E foi a partir desse momento, que o afunilar das ideias, da simplificação da complexidade do pensamento, para atingir o minimalismo criativo que gosto de imprimir nos meus trabalhos, começou a surgir. No entanto, é importante referir que isto não quer dizer que a componente teórica tenha sido limitadora, muito pelo contrário, visto que, a mesma, abriu exponencialmente muitas mais possibilidades de questionamento que foram aplicadas na criação.

Ao tentarmos materializar por escrito um processo criativo, confrontamo-nos com uma tarefa complexa, pois, no fundo, estamos grande parte das vezes, a falar de nós próprios. Esta ideia ressoa com o que sugere Quaresma (2015) quando afirma que, estes processos são uma “(...) espécie de investigação da identidade simultaneamente pessoal e artística, (...). São uma perscrutação muito delicada do espírito humano que habita cada um de nós, que decorre ou de necessidades pessoais, ou da vontade artística, ou de ambas conjugadas.” (2015, p. 202,203). Por isso, tornou-se crucial incorporar perspetivas externas de especialistas, críticos, autores, pares e teóricos, sobre os meus/nossos métodos e processos de materialização criativa. A inclusão dessas vozes, que partilham uma postura semelhante à minha/nossa, não só confirma que não estou isolado no pensamento criativo, mas também fortalece e enriquece as minhas próprias visões. Na prática, muitas das minhas ações são de carácter intuitivo, implementando o que considero ser mais eficaz no contexto da criação artística. Contudo, ao documentar essas ações, ajudou-me a revelar que as mesmas são fundamentadas e têm uma lógica entre as componentes técnicas e as artísticas.

Este processo mais do que o resultado final - a obra em si - tornou-se, em retrospectiva, um marco no meu percurso profissional. A partir da análise e consciencialização daquilo que tenho vindo a desenvolver enquanto coreógrafo, integrando a prática com a teoria, enriqueci significativamente a minha capacidade de articulação de um discurso sobre o meu trabalho coreográfico, e, em particular, sobre a cocriação com São Castro. Este processo permitiu-me revelar como as escolhas e decisões no ato criativo, de um ponto de vista técnico, respondem, moldam e se transformam em expressão artística.

Referências Bibliográficas

- A Quinta do Dois – Parte II – RTP Arquivos.* (s.d.). Obtido 9 de janeiro de 2024, de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/a-quinta-do-dois-parte-ii-34/>
- About – Instável – Centro Coreográfico.* (s.d.). Obtido 1 de Junho de 2024, de <https://www.instavel.pt/about/>
- ACSC1. (s.d.). Obtido 22 de janeiro de 2024, de <https://vimeo.com/manage/videos/38566208>
- António M Cabrita – Wikipédia, a enciclopédia livre.* (s.d.). Obtido 5 de janeiro de 2024, de https://pt.wikipedia.org/wiki/Ant%C3%B3nio_M_Cabrita
- Barr, S. (2015). Collaborative practices in dance research: unpacking the process. *Research in Dance Education*, 16(1), 51–66. <https://doi.org/10.1080/14647893.2014.971233>
- Blom, L. A., & Chaplin, L. T. (1982). *The intimate act of choreography*. University of Pittsburgh Press.
- Borgdorff, H. (2012). The Conflict of the Faculties. *The Conflict of the Faculties. Perspectives on Artistic Research and Academia*. https://doi.org/10.26530/OAPEN_595042
- Burrows, J. (2010). A Choreographer's handbook. Em *A Choreographer's handbook*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203852163>
- Cabrita, A. (2014). *Die falsche Realität*. 89–90. <https://doi.org/10.14361/TRANSCRIPT.9783839426951.89>
- Cabrita, A., & Júdice, N. (1993). *Europália 91 Portugal. Augusto Cabrita. Um ponto de vista Fotográfico*. Geril.
- Cabrita, A. M. (Entrevistado), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa. <https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>
- Cabrita, A. M. (2022). *RIACT, Nº5 (Nov. 2022)*. 15–37. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/56080>
- Castro, S. (Entrevistada), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa. <https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>
- Costa, T. B. (2011). Um Solo: No Início Era Tudo. Em C. Bonnevie (Ed.), *Tiago Guedes, Materiais Diversos* (pp. 29–30). Éditions du Centre Pompidou-Metz & Materiais diversos / Tiago Guedes.

- Crêspo, F. (2016). *As ações do corpo no campo da coreologia e da produção artística multidisciplinar*. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/25104>
- de Rond, M. (2015). The structure of serendipity. Em *Working Paper Series*. Judge Business School Cambridge University.
- EM-volvimento / podcast sobre dança / Ep. 10: «TAKE», de São Castro e António M Cabrita - YouTube*. (s.d.). Obtido 4 de janeiro de 2024, de https://www.youtube.com/watch?v=4ejewVW_0yY
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança Teatral: ideias, experiências, ações* (2ª Edição). Edições Colibri / Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fazenda, M. J. (Entrevistada), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa. <https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>
- Fernandes, J. C. M. P. (2018). *O ensino-aprendizagem das técnicas de dança contemporânea no ensino artístico português: uma proposta de intervenção para a atualidade*. <https://www.repository.utl.pt/handle/10400.5/16719>
- Ferrão, J. G. G. (2020). *FAICC: formação avançada em interpretação e criação coreográfica na Companhia Instável: relatório de estágio*. <https://repositorio.ucp.pt/handle/10400.14/32913>
- Harrison, T. (2021). Sound Design For Film. Em *The Crowood Press*.
- Katz, S. D. (1991). *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*. Michael Wiese Productions.
- Katz, S. D. (1992). *Film Directing Cinematic Motion*. Em *Michael Wiese Productions*. Michael Wiese Productions.
- Kokona, T. (2018). *The Art of Collaboration in Dance * Tomorr Kokona*. <https://tomorrrkokona.com/the-art-of-collaboration-in-dance/>
- Loupe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. Orfeu Negro.
- Marques, A. S., & Xavier, M. (2013). *Criatividade em Dança: conceções, métodos e processos de Composição Coreográfica no ensino da Dança*. <https://repositorio.ipl.pt/handle/10400.21/3059>
- Mendo, G. (Entrevistado), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa.
- Morte de Augusto Cabrita – RTP Arquivos*. (s.d.). Obtido 9 de janeiro de 2024, de <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/morte-de-jornalista-colaborador-da-rtp/>
- Nadais, I. (2017). O lugar em que São Castro e António Cabrita queriam estar – daqui a seis anos | Dança | PÚBLICO. *Jornal Público*.

- <https://www.publico.pt/2017/06/09/culturaipsilon/noticia/o-lugar-em-que-sao-castro-e-antonio-cabrita-queriam-estar--daqui-a-seis-anos-1775080>
- Neto, Â. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2020). Um olhar sobre a criação coreográfica contemporânea no seu potencial educativo. *Convergências: Volume XIII (26)*, 191–201.
- Neto, Â. C., Fernandes, J., & Xavier, M. (2021). Uma cartografia para o intérprete contemporâneo - um lugar entre a formação e a criação coreográfica. *Revista Portuguesa de Educação Artística*. <https://doi.org/10.34639/RPEA.V10I2.157>
- Novack, D. W. (2022). *Sound Design For Film: liberating from image, seducing surrender* [Lusófona University of Humanities and Technology]. <https://recil.ensinolusofona.pt/handle/10437/13253>
- Oliveira, T. N. de. (2015). *Corpos, sons e movimentos: A evolução da dança contemporânea na última década no Porto*. <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/81358>
- Pais, A. (2004). *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*. Edições Colibri.
- Profeta, K. (2015). *Dramaturgy in motion: at work on dance and movement performance*. The University of Wisconsin Press.
- «Projecto 3008» leva mais de 40 pessoas para cima do palco do Viriato. (s.d.). Obtido 4 de Maio de 2024, de https://www.rtp.pt/noticias/cultura/projecto-3008-leva-mais-de-40-pessoas-para-cima-do-palco-do-viriato_n165547
- Purex. (s.d.). Obtido 6 de Fevereiro de 2024, de http://fugas.publico.pt/restaurantesebares/27170_purex?pagina=2
- Quaresma, J. 1965-. (2015). *A suprema ironia de um artista se declarar investigador em arte: arte, investigação e polimatia sazonal*. 200–207. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/20418>
- Rancière, J. I. C. B. (2014). *O Espectador Emancipado*. Editora WMFMartins Fontes Ltda.
- Reason, M., & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, 42(2), 49–75. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001030>
- Roubaud, L. (Entrevistada), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa. <https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>

- São Castro & António M Cabrita | PLAY FALSE | associação cultural |. (s.d.). Obtido 5 de janeiro de 2024, de <https://www.playfalse.pt/s%C3%A3o-castro-e-ant%C3%B3nio-m-cabrita>
- Silke, Z. (HG.). (2014). *Unter Uns! Künstlerische Forschung - Biografie - Performance (unter Mitarbeit von Philipp Schaus, Alexandra Dederichs und Maike Vollmer)*. transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/TRANSCRIPT.9783839426951.23>
- Sonnenschein, David. (2001). *Sound design: the expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- TAKE / Nova Criação de São Castro e António M Cabrita – INSTÁVEL – CENTRO COREOGRÁFICO. (s.d.). Obtido 3 de janeiro de 2024, de <https://www.instavel.pt/take/>
- Tércio, D. (Entrevistado), Antunes, L. (Entrevistador), & Ferreira Gomes, C. (Realizadora). (2016). *Portugal Que Dança Episódio 13 - São Castro e António M Cabrita*. RTP - Rádio Televisão Portuguesa.
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Prometeo.
- Wasteland de São Castro & António M Cabrita | PLAY FALSE | associação cultural. (s.d.). Obtido 23 de janeiro de 2024, de <https://www.playfalse.pt/wasteland-de-s%C3%A3o-castro-e-ant%C3%B3nio-m-cabrita>
- Xavier, M. (2017a). «Livro de Entrevistas» - Anexo VIII em M. Xavier, *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. [Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>
- Xavier, M. (2017b). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. [Universidade de Lisboa]. <http://hdl.handle.net/10400.5/15020>

Apêndices

Apêndice A - Guião escrito por São Castro e António M Cabrita

GUIÃO 1ªvers

TAKE

SCENE 1

CLOSED curtain

A party with all the characters, but the party is off-stage, we only see the shadows. The sound is powerful and intense, suddenly, there is a stark transition...

The scene begins with the nearly indescribable sound of broken silence: a murmur of soft conversations, so low and distant that it's barely perceptible. It's like the sound of the sea heard from far away, an indistinct constant that seems more a product of imagination than a real sound.

As the scene unfolds, individual sounds start to emerge from the sea of murmurs. The first thing noticed is laughter: a loud and contagious laugh that stands out above the rest. It is closely followed by the sound of a deep voice, a low laugh that starkly contrasts with the first.

Behind the laughter and conversation, we begin to hear the softer sounds of the party. There's the sound of wine being poured into a glass, a liquid and fresh sound that blends into the atmosphere. There's the soft sound of cutlery hitting porcelain and the pop of champagne being opened. These sounds, so common at any party, take on a new life here, where each one stands out on its own.

Above the sound of conversations and the clink of glasses, emerges the soft sound of music. It's a mellow and melodic jazz that seems to float above the crowd. The sound of the saxophone is so soft and delicate that it blends with the rest of the noise, adding a sweet and melodic tone that perfectly contrasts the hubbub of conversation.

Interlaced with the music, we hear the sound of high heels against the stone floor. It's a strong and confident sound that stands out above the rest. It echoes throughout the space, as if setting the rhythm of the party.

In the background of all this, there's the constant sound of the phone ringing. It's a loud and piercing sound that cuts through the noise of the party. It's incessant and constant, a steady reminder of the presence of the outside world.

And then, finally, all these sounds merge into a single sonic mass. It's a cacophony of sounds, a mix of voices, laughter, music, and the echoes of high heels. Each of these sounds contributes to the overall atmosphere of the party, creating a sound that is both

chaotic and harmonious. The sound of the party becomes a living, pulsating entity, a character in itself that fills the scene with energy and life.

SCENE 2

CURTAIN SLOWLY OPENS

As the scene unfolds, the party, which was previously a cacophony of laughter, conversation, and music, suddenly stops. The cut-off is so abrupt it feels as if the sound was sucked out of the room. Only the telephone continues to ring, the sound echoing through the empty space, amplified by the abrupt silence. The sound of the phone, which was previously almost drowned out by the party, is now the only thing you can hear. It rings at constant intervals, a sharp and insistent sound that pierces the silence.

After about thirty seconds, one of the characters enters the scene from the left side, opposite the phone. The character moves silently, the steps muffled by the thick carpet. The room remains silent, except for the sound of the telephone.

When the character answers the phone, the sound changes. There is a brief pause, a moment of absolute silence, before a low sound begins to play. It's a deep, pulsating sound, like the sound of a heartbeat. It's a sound you feel more than you hear, vibrating through the floor and the air, filling the room with palpable tension.

The deep sound continues to play as the character listens to the phone. There's no voice on the other end, just the pulsating sound. With each beat, the tension in the room grows, becoming almost unbearable. The character reacts to the sound with their body, muscles tense, breathing heavy. The face is a mask of confusion and fear, each beat of the deep sound echoing in their own body.

As the call continues, the deep sound becomes louder and more intense. Each beat seems to fill the space until it feels like the entire room is pulsating with the sound. The tension is palpable, a wire stretched to the point of breaking. And then, as suddenly as it started, the sound stops. The character drops the phone, silence filling the room once more, heavier than before.

The scene ends with the character still standing, looking at the phone in silence. The deep sound has disappeared, but the tension remains, a reminder of the strange and unsettling phone call.

SCENE 3

After a prolonged pause, the figure is still standing, the silence is deafening. The tension from the previous moment still clings to the atmosphere, a gloomy remnant of the mysterious phone call.

Suddenly, the light flickers. A single, hard, cold spotlight illuminates an empty chair on the right side of the stage. In the still silence-dominated scene, a soft and distant sound is heard, like a whisper of wind or a dry leaf dragged across the floor.

Suddenly, a man falls onto the stage, seemingly appearing out of nowhere. He collapses at the foot of the lit chair, the impact accompanied by a sharp and dry sound. The body sprawled on the floor, lifeless, creates a violent contrast with the empty chair.

The sound of the impact reverberates through the room, echoing until it becomes a persistent hum. A beat, repetitive and pulsating, grows in the background, filling the silence with oppressive tension. It's a sound that takes over the atmosphere, a slow, dragging beat that seems to mark the slow and inexorable passage of time.

The spotlight's light changes, moving from a cold, hard glow to a warmer tone. As the man throws himself across the stage to the feet of a man who smokes, unaware of the arrival of the other man at his feet. The light softens the shadows, transforming the scene into a strange surrealist picture. The fallen figure, the smoking man, the empty chair, and the pulsating sound combine to create a disconcerting and uncomfortable image.

After a few moments and after intense movement from the man on the floor, he throws himself at the previously empty chair again. By the time he reaches the foot of the chair, a woman is already seated there, wearing high heels and her hair loose over her face. The light changes to a pale, black and white setting, as if the illumination came only from a small lamp. The sound changes to a song, a lament. A solo performance by a woman happens, on that chair, with that body by her side. At one point, someone removes the man from the scene, dragging him by his feet to the back of the stage until they disappear into the dark.

SCENE 4

As the lights come on again, we are immediately introduced to a man and a woman at the center of the stage. Their bodies move in an intimate dance, their gestures and expressions suggest a high degree of intimacy and affection. The light is soft and warm, illuminating the couple in a golden glow, creating a deeply romantic atmosphere.

However, the sound that fills the scene is a brutal antithesis to the visual. Instead of a soft serenade or passionate melody that we might expect, we hear the distorted sound of an argument. It is not distinct words that we hear, but abstract tones of conflict and disagreement. The sonority of the argument is chaotic and fervent, filling the air with palpable tension.

The contrast between what we see and what we hear is striking. While the couple moves in harmony, the sound of conflict fills the stage. It's almost as if two different realities are being portrayed simultaneously, one sonic and the other visual.

As the dance progresses, the couple seems increasingly absorbed in each other, almost oblivious to the sonic chaos surrounding them. The intensity of their movements contrasts with the dissonance of the sound that fills the stage.

Suddenly, the sound of the argument reaches a peak of intensity, filling the stage with an almost deafening cacophony. However, in contrast, the couple's dance remains constant, an oasis of calm amidst the sonic turmoil.

With a final crash, the sound of the argument disappears, replaced by deafening silence. The lights go out, leaving the couple alone in the darkness. The final visual notes of the scene are their intertwined bodies, dancing in silence, a portrait of intimacy that defies the turmoil that preceded them.

SCENE 5

The scene begins with an overview of the space, where we can see all the people gathered, a tense and silent group. Some are closer to each other; others are more distant.

The ambient sound is low and mysterious, creating an atmosphere of suspense and tension. There is a man standing, looking at each of those present, while people avoid his gaze, nervous.

There is a sharp and sudden noise as if an object falls to the ground, breaking the silence momentarily. Everyone looks in one direction. The man moves towards a picture on the wall that catches his attention. He touches the frame, straightens the picture... it was crooked. Someone coughs and everyone reacts.

The ambient sound gradually increases, including sounds of panting breath and murmurs of fear and anxiety. The sound of a clock breaking the silence is heard, adding more tension to the scene.

The man continues to walk around the space, and heads to a cupboard. He opens it. The atmosphere of tension and claustrophobia from the others is apparent. He begins to take objects out of the cupboard and examine them. The sound reveals certain actions of nervousness on the part of everyone watching the man's actions. Suddenly, he seems to have found something. He abruptly looks at one of the people in the room. The sound becomes oppressive and loud.

He walks towards a body that is on the floor of the room, covered with a sheet.

He grabs the sheet and starts to lift it slowly, while the ambient sound intensifies even more. The sound of a racing heart is heard, accompanying the lifting of the sheet.

Before we can see who is under the sheet, blackout!

SCENE 6

The scene begins with a man walking as if on a street, carrying a pair of shoes in his hands. He moves in a strange position, like a dog, with his hands and knees on the ground. Sounds of a busy street.

He uses the shoes in his hands for support as he moves, as if he were mimicking a dog's paws.

As the man moves down the street, one can imagine the gazes of people watching this scene with strangeness and curiosity.

The ambient sound is made up of distant barks and surrealistic music, creating an odd atmosphere.

As the man moves down the street, a whole series of movements unfold in a sense of strangeness with his own body, simultaneously curious and trying to challenge and exceed limits. Sometimes he wears the shoes as footwear, at other times he plays with them like an animal in discovery.

The sun begins to set, creating a dramatic and surreal light in the scene.

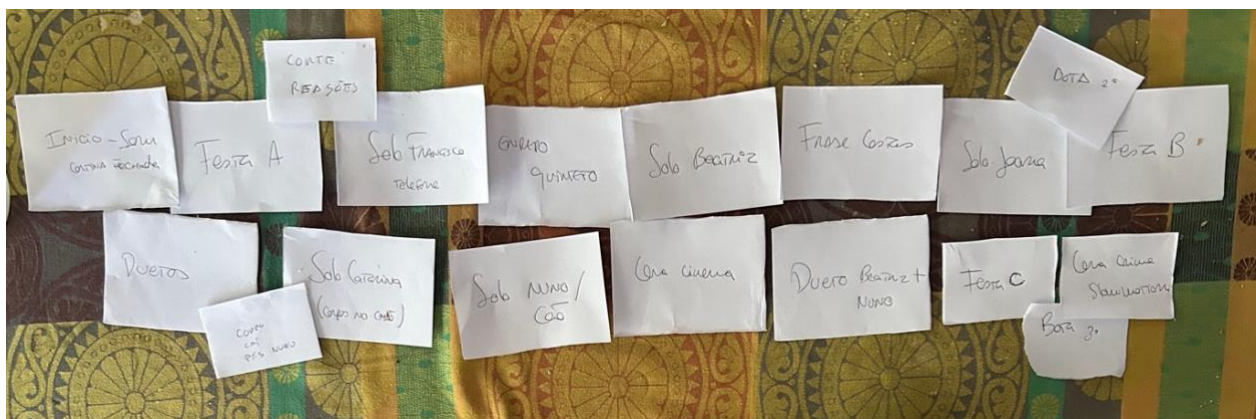
Suddenly, another man appears, walking towards the man who moves like a dog, as if he knows him. He approaches and pets him on the head, as if he were a real dog. The man looks up with a confused expression. A tense sound, like a growl is heard, interspersed with music that turns comforting, following the interaction between the two men, which turns into complicity.

The man who moves like a dog begins to bark and wag his tail, as if he were happy. He begins to take off the shoes from his hands and hands them to the other man. The other man laughs and continues to pet him on the head, as if he had found a new friend.

The scene ends with a role reversal, and the two men exit the scene together, walking side by side like a man accompanied by his dog. The sonic environment changes to distant barks and disappears into a surreal distortion effect.

[VOLTAR](#)

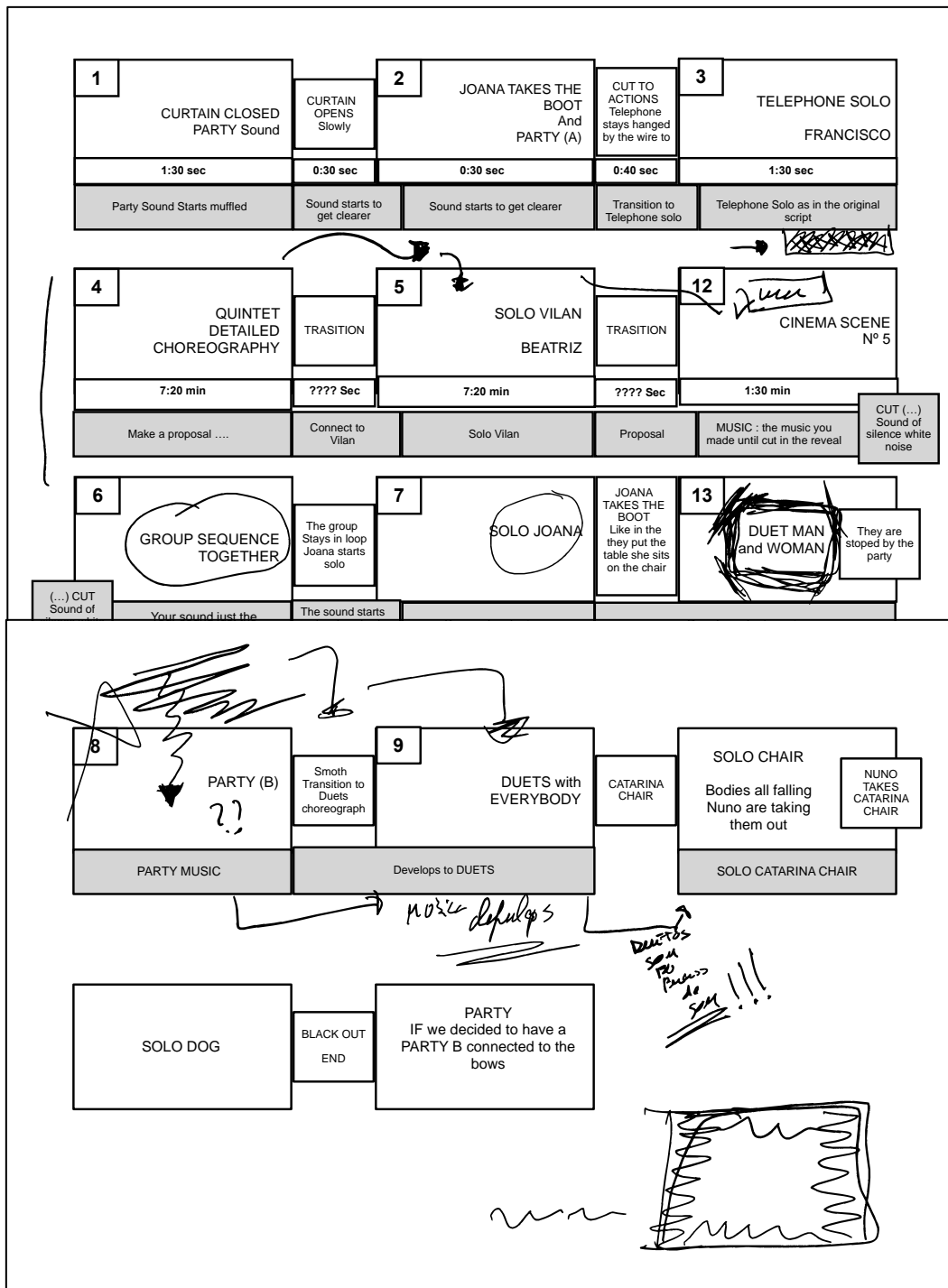
Apêndice B - Imagem da estrutura da peça organizada em pequenos papéis sobre uma mesa



© São Castro

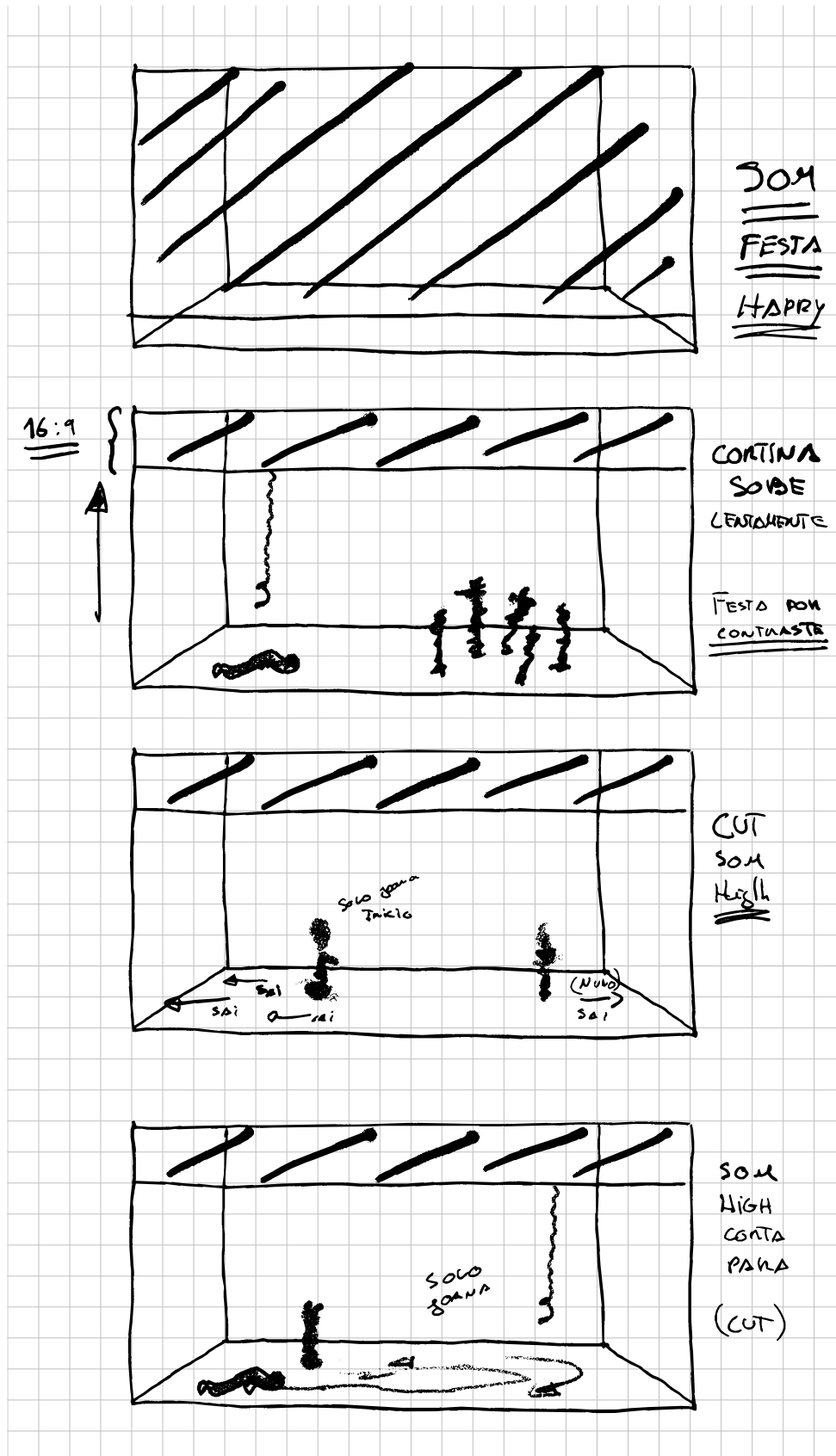
[VOLTAR](#)

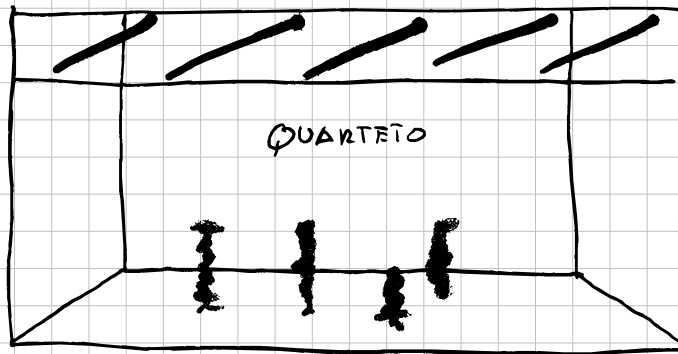
Apêndice C - Estrutura da peça elaborado por António M Cabrita



VOLTAR

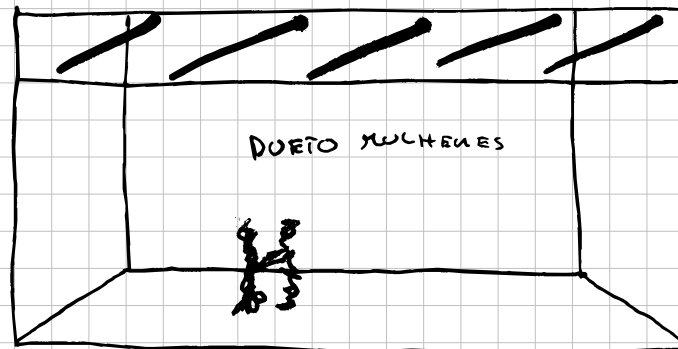
Apêndice D – Registos de cada cena durante o processo de criação por António M Cabrita



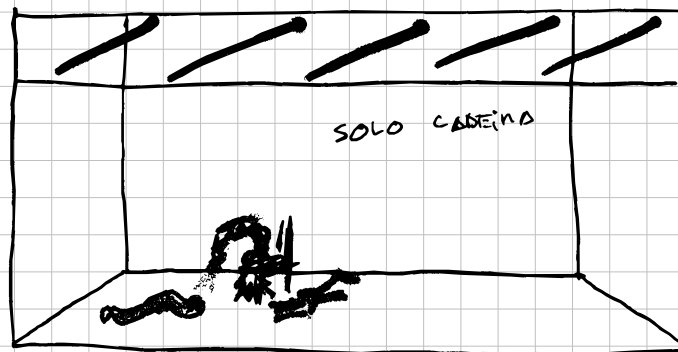


SOL

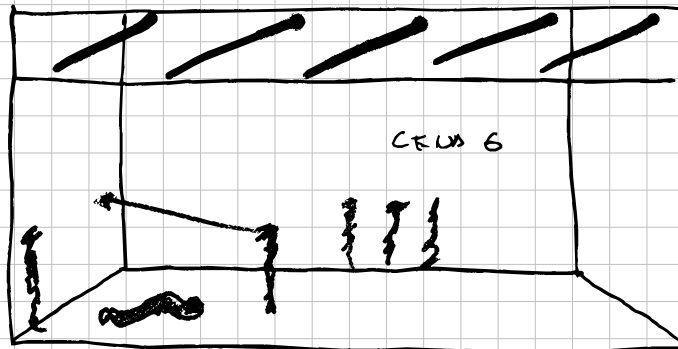
SONOPLASTIA
FÍSICA
DO CORPO
CONCEBIDA
PADO



DUETO MULHERES



SOLO CABEÇA



CELAS 6

[VOLTAR](#)

Anexos

Anexo A – Link para vídeo integral da peça *TAKE*

Link para vídeo integral de *TAKE*:

<https://vimeo.com/888003202?share=copy>

Para obter password contactar os autores para o endereço de email: geral@playfalse.pt

[VOLTAR](#)

Anexo B – Cartaz de estreia da peça TAKE

**TEATRO
MUNICIPAL
DE OUREM**

DE
**SÃO CASTRO
E ANTÓNIO
M. CABRITA
- COMPANHIA
INSTÁVEL**

**21 OUT
2023**

COPRODUÇÃO
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO
E TEATRO AVEIRENSE

LANGA

SALA PRINCIPAL
21:30

BI LHETES 7,5€
BOL. PT., WORTEN, FNAC, CTT
(DESCONTOS APLICÁVEIS)

BI LHETES 14€
QUA-SEX 18:00-19:00
DIAS DE ESPETÁCULO
2H ANTES DO INÍCIO
BI LHETEIRA TMO@CM.OURÉM.PT
916 591 231

TEATROMUNICIPAL.OURÉM.PT

REPÚBLICA PORTUGUESA
ARTES
TEP. Associação de Teatro de Portugal
Ourém

[VOLTAR](#)

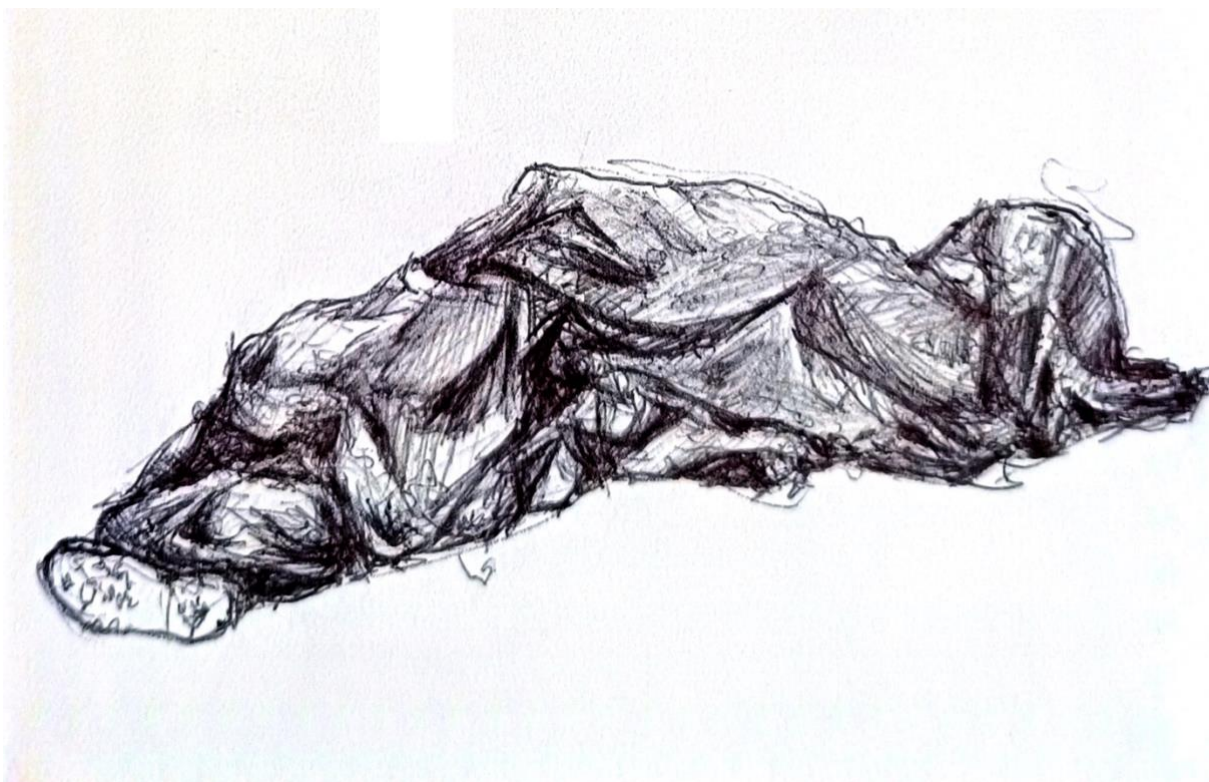
Anexo C – Link para documentário Portugal que Dança Episódio 13 – São Castro e António Cabrita

LINK - documentário Portugal Que Dança Episódio 13 – São Castro e António Cabrita:

<https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>

VOLTAR

Anexo D – Vulto no chão, desenhando durante o processo em estúdio por Ana Jordão



© Ana Jordão

[VOLTAR](#)

Anexo E - Registo de partes do corpo e emoções, para construção de movimento por Ana Jordão

1	Clavícula direita	—	Inveja	
2	Queixo	—	Alegria	Amor ✓
3	Esterno	—	Motivação	Amor ✓
4	Calcâneo esquerdo	—	Descontentamento	Burbo ✓
5	Parte de trás da orelha direita	—	Medo	Dunk ✓
6	Omoplata direita	—	Arrependimento	King
7	Vértebra C3 (cima)	—	Desilusão	Figuras
8	Pulmão direito	—	Dessejo	Rita
9	Cóncavo anterior da palma direita	—	Satisfeição	Tiago ✓
10	Entre polegar e indicador do pé esquerdo	—	Entusiasmo	
11	Globulo ocular esquerdo	—	Desconfiança	
12	Bochecha direita	—	Catador	
13	Falange anelar direito da mão	—	Digulho	
14	Ponta de cabelo (todo)	—	Apatia	
15	Capitais palma esquerda e braço direito	—	Descospe	
16	Pim esquerdo	—	Eupatia	
17	Ventre	—	Realização	
18	Cérebro	—	Ansiedade	
19	Ponta da língua	—	Ciume	
20	Parte inferior pulso direito	—	Ativo	
21	Tiroide	—	Curiosidade	
22	Escápulo	—	Humilhação	
23	Síscamsides <small>(osso do pé)</small>	—	Ansão	
24	Metacarpo <small>(osso do dedo médio)</small>	—	Otimismo	
25	Unha mindinho (pé direito)	—	Espetacular	
26	Adutores	—	Serenidade	
27	Coração	—	Admiração	
28	Cóccix	—	Frustração	
29	Pele	—	Felicidade	
30	Hélix (tudo o pé)	—	Tristeza	
31	Dumbo esquerdo	—	Culpa	
32	Costureiro (músculo coxa)	—	Raiva	
33	Estômago	—	Confiança	
34	Lombas	—	Contentamento	
35	Músculo intercostal	—	Vergonha	

melhor amigo
 mãe superprotetora X ① + paucida
 - manipuladora X ② contraste negativo
 - fanático
 símbolo sexual X ③ contraste negativo
 heroína
 → X 5/10

manipulador (líder)
 - detetista
 - olhar
 - controle

Saísio (tortura)
 - lento
 - cauteloso
 - preciso

3Ds
 - dinâmica
 - diálogo
 - dimensões

Anexo F - Apontamentos elaborados durante o processo de criação por

Ana Jordão

Personagens

- o herói
 - 3 a heroína
 - o vilão
 - o mentor
 - o comediante
 - o líder carismático
 - o rebelde
 - a vítima
 - o sábio
 - o traidor
 - o protetor
 - a donzela em perigo
 - o inocente
 - o rival
 - o explorador
 - o detetive
 - o anti-herói
 - o insólito
 - o narrador
 - 1 a mãe superprotetora
 - o pai ausente
 - o estrangeiro
 - 3 o símbolo sexual
- 1 o melhor amigo
 - o romântico
 - o sacerdote/pregador
 - o visionário
 - o criado fiel
 - o cético
 - 2 o manipulador
 - o trabalhador
 - o artista
 - o conquistador
 - o sobrevivente
 - 2 o fanático

© Ana Jordão

[VOLTAR](#)

Anexo G - Imagem do espetáculo / início da peça



©Tomás Laranjo /Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR](#)

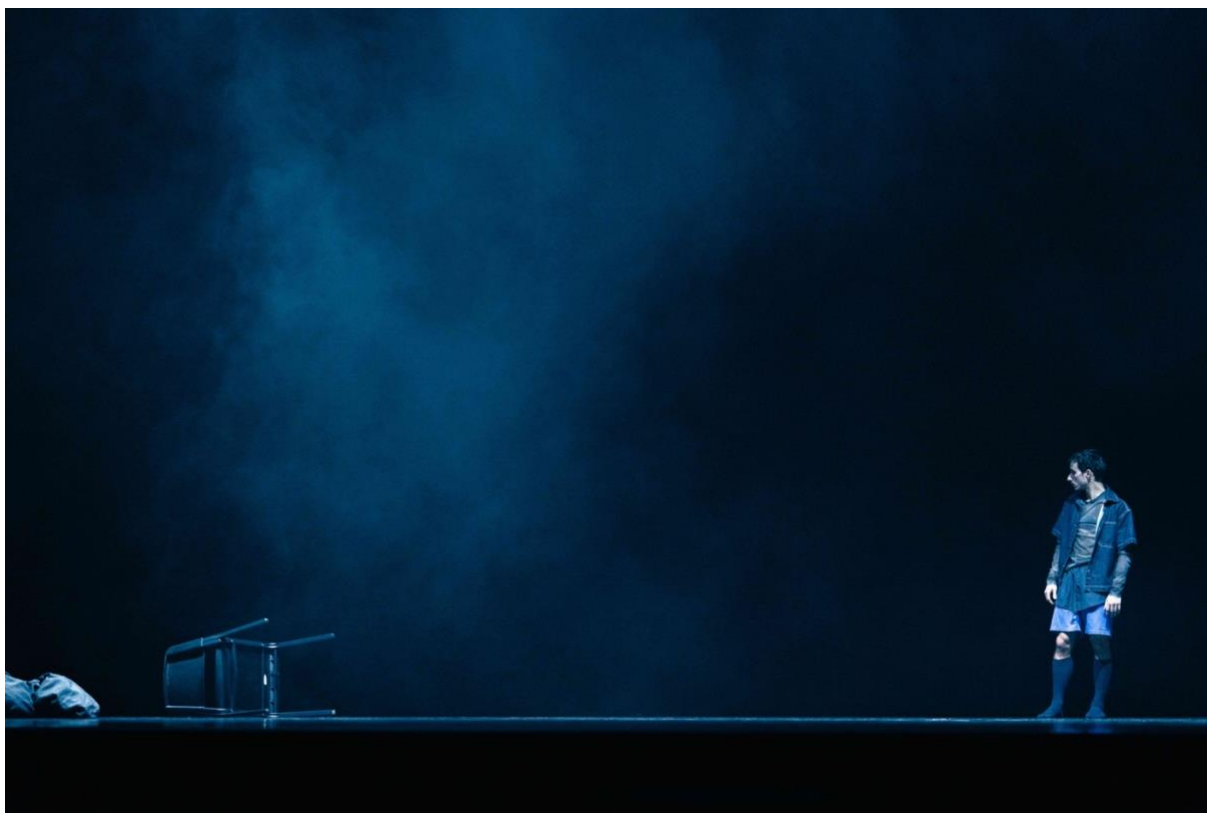
Anexo H - Imagem do espetáculo / Joana Couto olha o vulto no chão



©Tomás Laranjo / Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR](#)

Anexo I – Imagem do espetáculo / Solo Francisco Ferreira



©Tomás Laranjo /Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR](#)

Anexo J - Imagem do espetáculo / Quinteto



© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo K - Vídeo elaborado pela compositora Sarah Procissi, que retrata a forma como o som foi composto para a coreografia do momento do “quinteto” da peça *TAKE*

LINK – Vídeo elaborado pela compositora Sarah Procissi, que retrata a forma como o som foi composto para a coreografia do momento do Quinteto da peça *TAKE* de São Castro e António M Cabrita

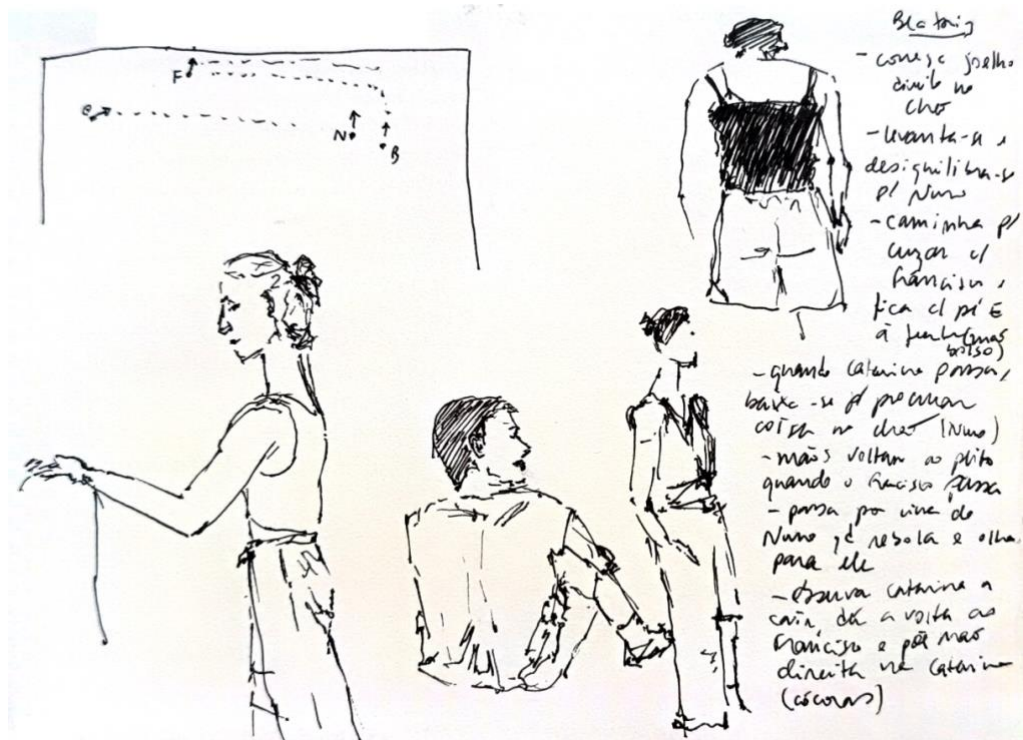
<https://vimeo.com/955267974?share=copy>

Password : mestradotake

[VOLTAR](#)

Anexo L - Registos da construção da cena "quinteto" elaborado por Ana

Jordão



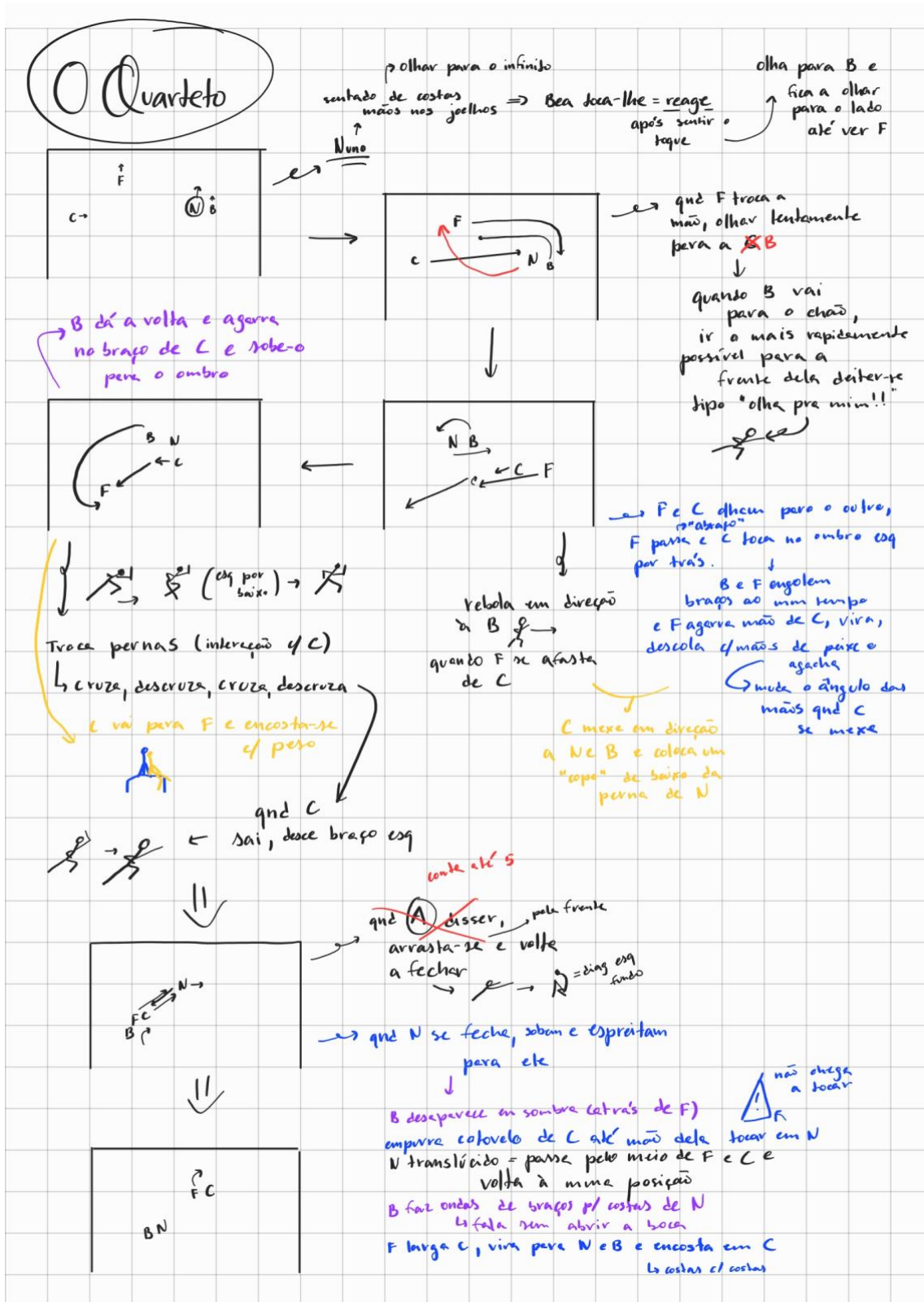


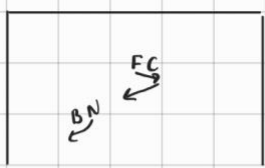
© Ana Jordão

VOLTAR

Anexo M - Registos do processo de criação do quarteto elaborados por

Ana Rita Almeida.





N sobe e escapa de B (pela frente)

B estica o braço infinitamente
F e C trocam de rosto e dps fazem uma corda de braços (ambos de costas)

N suspende → "relaxe" (desliga)



B enrota mão no pé de F que ele dá o passo, faz reverse e sobe



levante perna dele, pisa e dá 3 passos para encostar cabeça na mão de C (lentamente)



vai ler com N e os dois rodam

vai rotando lentamente mas subitamente w/F



SHIFT

2 pontos p/ direita
C olha p/ mão que B olha p/ C
F olha p/ N



N empurra F e joelho
F empurra cotovelo de N, puxa de volta
N agarra braço de F e olha p/ diagonal

desmancha pela frente e deita-se p/ outro lado (virar com B)

agarra pé de B

mãos de C e desce pelo meio das pernas de C (quixo no joelho)



desliza cabeça até ao pé de C

C vai buscar cabeça de B e põe atrás do joelho

joia e pé vir no pé de N

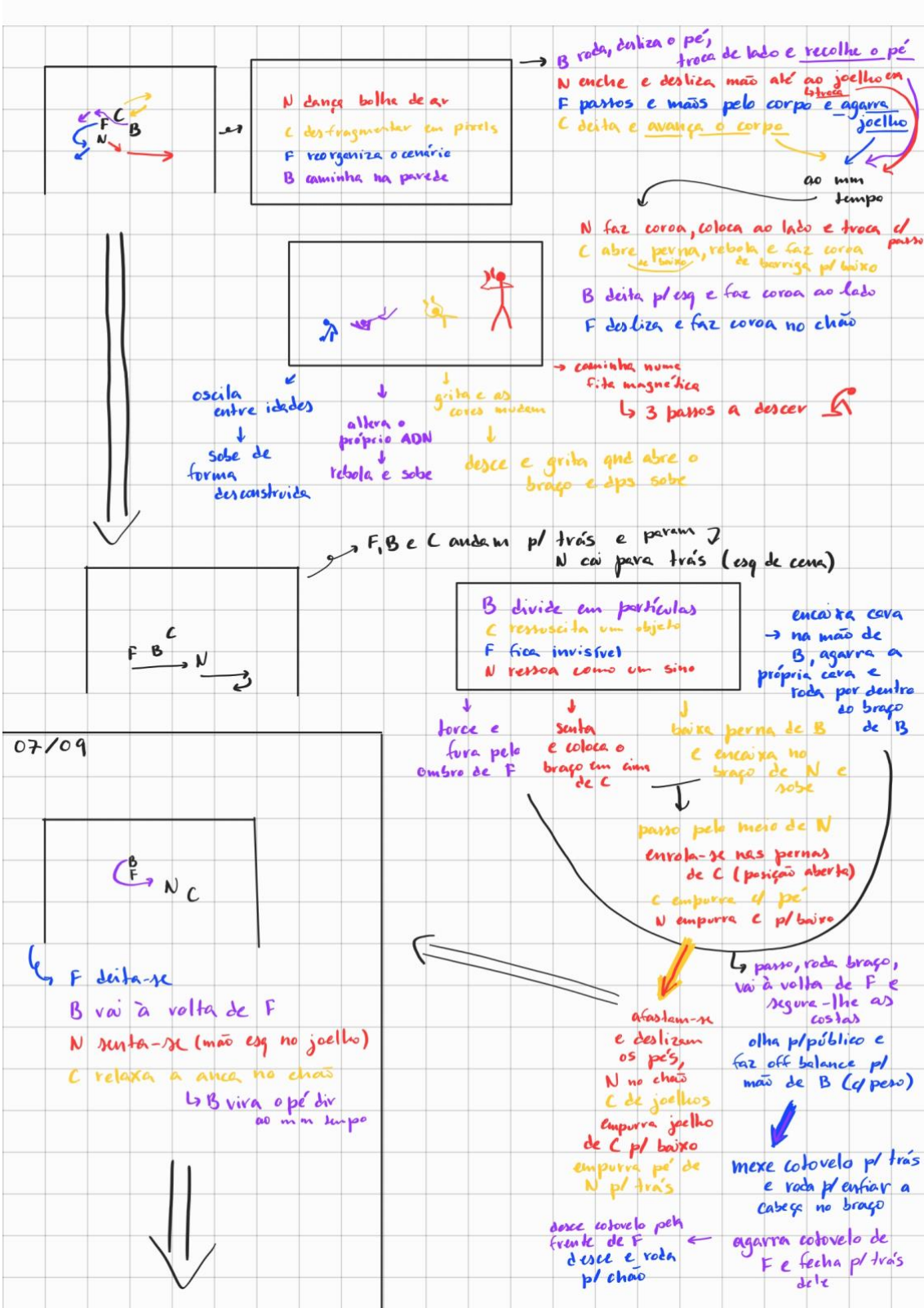


fechem a posição e sobe braço
F toca-lhe nas costas
N agarra a perna de F
F roda e põe cabeça na mão de N



C agarra mão e dps a cabeça de F → F roda p/ cair
todas descem
N sobe
B vira
C encosta cabeça à cabeça de F

N dança bolha de ar
C desfragmentar em pixels
F reorganiza o cenário
B caminha na parede



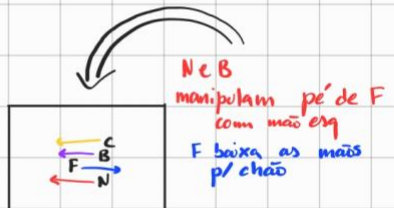


C desliza, rebola, sobe e dá a mão para B

N ocupa o lugar de C

B vira a virar e dá a mão a C

F rebola e encaixa na perna de B



N e B manipulam pé de F com mão erg
F baixa as mãos p/ chão

B empurra C e caminham em conjunto
N rebola pela frente
F levanta-se p/ dir de cena

N levanta → tês dão 2 passos p/ esq de cena
↓
levantam-se

N senta-se e C senta-se ao lado



C põe braço de N nas costas e vira-o pela perna

UM NOVO "COMEÇO"

N é o cão q não chega aos sapatos q vão estar nas mãos



Novo INÍCIO

F anda em direção a N, tenta tocar e vai para fora

B anda p/ fora pelo chão e vai subindo

C desce e rebola pelo chão

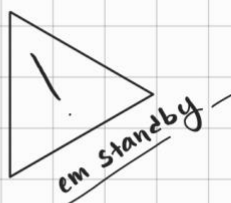
N senta B senta e faz o início até N olhar
↓
todos fazem o novo início
F quase q sai
↳ todos fazem reverse e a frase
↓
quando B e F iniciam o percurso
↳ todos fazem reverse e novo início
↳ fazem reverse qm F quase toca em N

início da frase




iniciam a frase

quando F para C → reverse até ao início da frase original
 ↳ começam de novo
 ↳ B não volta a descer
 ↳ faz reverse qnd F e C vão para decair em N
 ↳ até B ir para trás de F



continuação da frase

F encolher até ficar microscópico
 C põe braço de N no costado e vira o pé para
 ↳ B agarra C e roda a perna por cima de C
 ↳ contorna B e segura-lhe o pé
 C põe cabeça na mão de B e N afasta-se
 B desce perna com C no meio dela

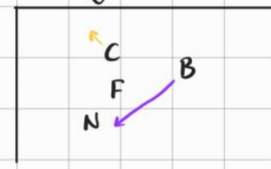


levanta B e vira
 F acompanha e faz o chão
 N vira p/ trás
 C foge por trás (meio das pernas de F e B)
 F quebra até ao chão
 B explode com os braços
 N fecha em direção ao público

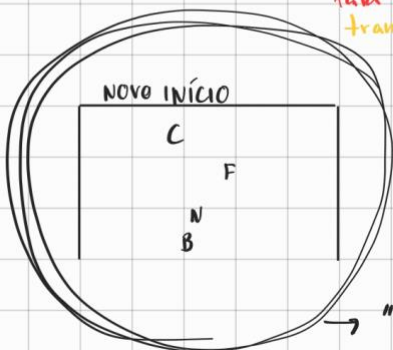
entra e sai de uma pintura
 desfaz-se em pássaros
 engole a própria sombra
 fratura o som ambiente

↳ F agarra perna de B → B tira por cima dele e vira
 F destiza para esq de cena

torna-se complexa a perna de uma nuvem de poeira
 rasga o próprio reflexo
 fala sem abrir a boca
 transforma-se em sombra



↳ B desliza até chegar ao lugar
 F levanta
 N senta
 C relógio até levantar



→ "frente" p/ esq de cena → RECOMEÇA

Anexo N - Imagem do espetáculo / Solo Beatriz Mira



© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo O - Imagem do espetáculo / Cena Cinema



© Tomás Pereira, retirado do vídeo Integral da peça *TAKE*

[VOLTAR](#)

Anexo P - Imagem do espetáculo / Frase conjunta



© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo Q - Imagem do espetáculo / Solo Joana Couto



© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo R - Imagem do espetáculo / Festa nº2

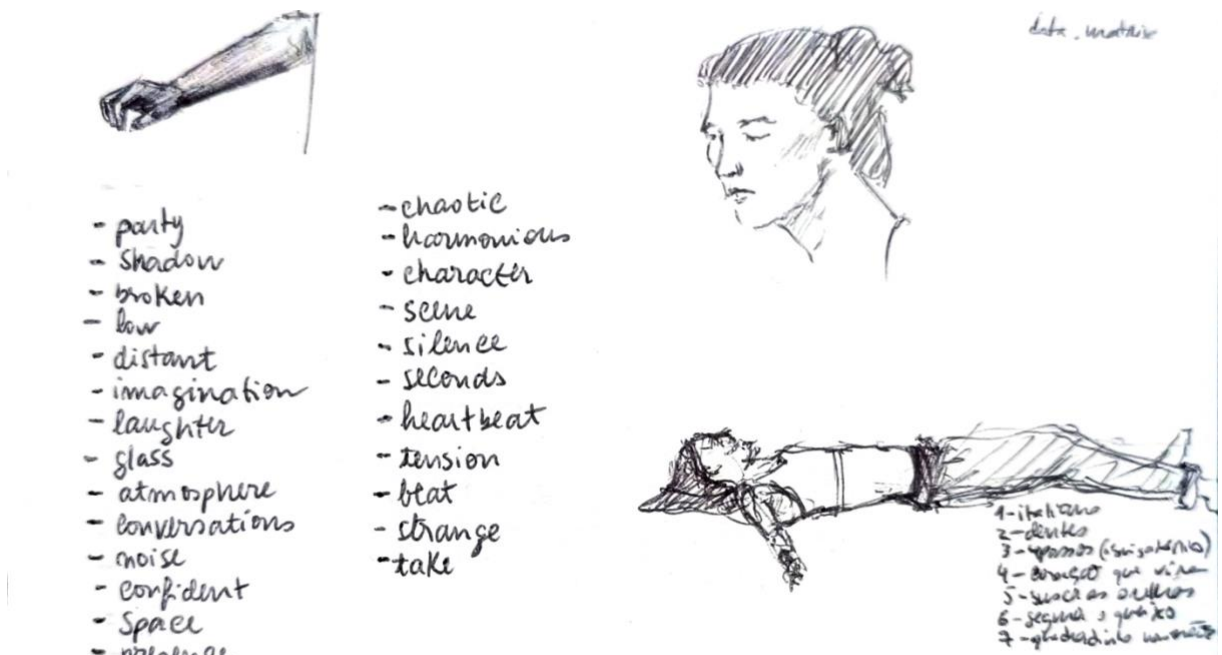


© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo S - Registo da lista de palavras para construção de movimento por

Ana Jordão



date: unknown

- party
- shadow
- broken
- low
- distant
- imagination
- laughter
- glass
- atmosphere
- conversations
- noise
- confident
- space
- presence
- world

- chaotic
- harmonious
- character
- scene
- silence
- seconds
- heartbeat
- tension
- beat
- strange
- take

- 1- it's time
- 2- drink
- 3- happy (sorriso)
- 4- sorriso que vem
- 5- sorriso de olhos
- 6- sorriso e olhos
- 7- glândulas lacrímicas

In my ¹distant imagination, a strange² character was broken. A low tension cut through space like glass. He had a confident presence, and a harmonious shadow and a chaotic heartbeat. There was a noise, ~~the~~ that turned into conversations, and then full silence. This scene only lasted a few seconds. Bursts of laughter cut the atmosphere with a beat. The party³ take finished. Now it's time for the world.

© Ana Jordão

VOLTAR

Anexo T - Imagem do espetáculo / Dueto mesa



© Cati Cardoso

[VOLTAR](#)

Anexo U - Registo da construção do dueto na mesa por Ana Jordão



© Ana Jordão

[VOLTAR](#)

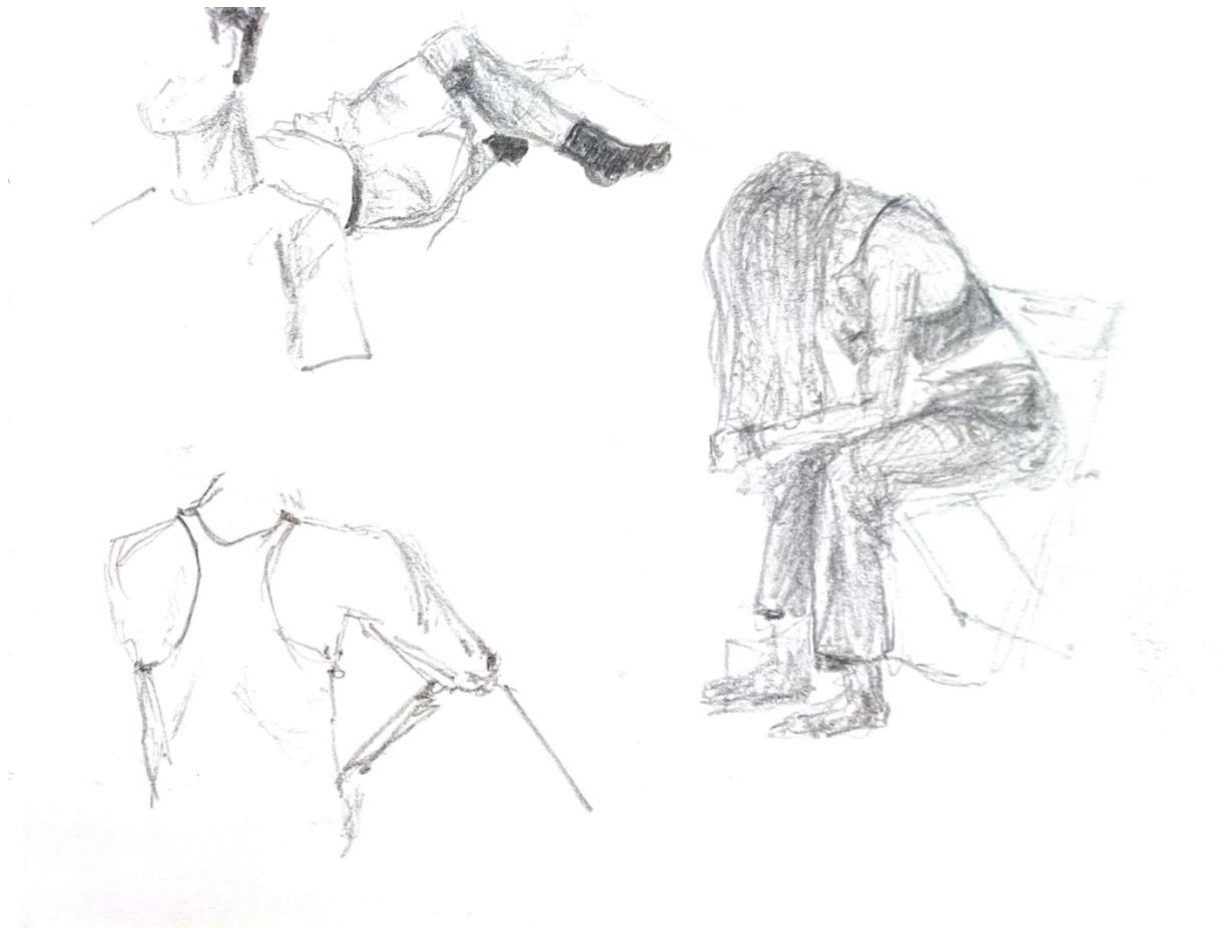
Anexo V - Imagem do espetáculo / Solo Catarina Casqueiro



© Tomás Laranjo / Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR](#)

Anexo W - Registo da criação do solo de Catarina Casqueiro por Ana Jordão



© Ana Jordão

[VOLTAR](#)

Anexo X - Imagem do espetáculo / Solo Nuno Velosa



© Cati Cardoso

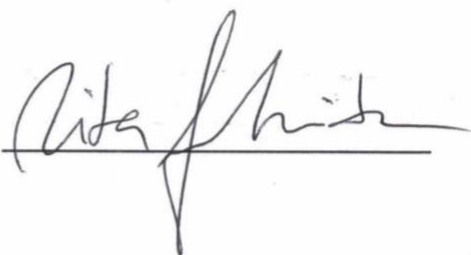
[VOLTAR](#)

Anexo Y – Declaração de utilização de conteúdos de Ana Rita Almeida

Declaração de utilização de conteúdos

Eu, Ana Rita de Oliveira Almeida, autorizo António Manuel Cabrita Teixeira, estudante da Escola Superior de Dança no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, a utilizar as imagens dos meus registos feitos durante a criação da peça "TAKE" para inclusão no seu Relatório Final de Projeto. Confirmo que estas imagens serão usadas apenas para fins académicos.

Assinatura:



Data: 19/06/2024

Anexo Z – Declaração de utilização de conteúdos de Ana Jordão

Declaração de utilização de conteúdos

Eu, Ana Isabel Castro Jordão, autorizo António Manuel Cabrita Teixeira, estudante da Escola Superior de Dança no Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, a utilizar as imagens dos meus registos feitos durante a criação da peça "TAKE" para inclusão no seu Relatório Final de Projeto. Confirmando que estas imagens serão usadas apenas para fins académicos.

Assinatura: 

Data: 20/06/2024