



**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança

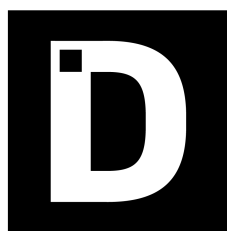
***da materialidade do corpo na interpretação:***  
*uma reflexão sobre o papel do intérprete*  
*na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Catarina Branco

Professor Doutor João Fernandes

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na área de Especialização em Interpretação

Maio 2024



**ESCOLA  
SUPERIOR  
DE DANÇA**

Instituto Politécnico de Lisboa  
Escola Superior de Dança

***da materialidade do corpo na interpretação:***  
*uma reflexão sobre o papel do intérprete*  
*na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Catarina Branco

Professor Doutor João Fernandes

Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança com vista à obtenção do Grau de Mestre em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na área de Especialização em Interpretação

Maio 2024



De objeto a sujeito, ainda é necessário que o corpo passe de sujeito a processo. **Tempo.**

Thereza Rocha

*Ao Tiago, minha pessoa-casa.*

*Aos meus pais que, acertando e falhando, acertaram:*

*Ao meu pai que, se existir céu, está a trovejar de orgulho.*

*À minha mãe que, independentemente de tudo, está do meu lado sempre.*

## AGRADECIMENTOS

O meu maior agradecimento dirige-se ao Professor João, que me orientou ao longo deste processo com liberdade e disciplina em medidas iguais. Obrigada pela confiança, pela paciência, pelo tempo, pelas provocações, pelos elogios e pelas críticas, sempre, construtivas.

Agradeço à Né e ao Jorge, que me receberam nesta criação de braços abertos, sem hesitações, com carinho, paciência e disciplina, sempre. A minha gratidão por vocês é inesgotável.

Ao Tiago Oliveira e à Andreia Fraga, um agradecimento enorme por fazerem dos trabalhos mais importantes e mais invisíveis desta área: a produção.

Ao Diogo, ao Francisco, à Joana e à Luana, um abraço especial por me acompanharem nesta viagem de muita aprendizagem e descoberta. Construámos, juntos, um lugar seguro para o erro e isso é das coisas mais bonitas que eu já vi. Com vocês aprendi *vulnerabilidade*.

À Fundação GDA, que prontamente se disponibilizou para me oferecer o livro *Colher para Semear*. O verdadeiro sentido de semear é isto.

Aos meus professores, em especial à Madalena: por acreditar, sempre.

Aos meus colegas e amigos da Escola Superior de Dança, que tanto me inspiram, estimulam e apoiam. Agradeço à Cristal, ao Cláudio Gil, ao Hugo Marmelada. e, em especial, à Flávia, que, sem me conhecer, não hesitou em receber-me em Lisboa todas as semanas, possibilitando eu frequentar este Mestrado.

À Magda, pessoa que me mostrou amizade e companheirismo nesta profissão.

Pelo apoio incondicional, agradeço, ainda, ao Tiago, à minha mãe, ao meu melhor amigo, Nuno, à Patrícia, à Rita, ao Nuno Almeida, à Rita Tiago e à Luísa.

A todas e todos, obrigada.

## **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra "Dança, onde estás?" de Né Barros e Jorge Gonçalves*

## **RESUMO**

Ao longo das últimas décadas, vários coreógrafos, filósofos e professores têm pensado o lugar do criador, o que nos leva a uma definição mais concreta e consensual sobre o mesmo, contudo o lugar do intérprete está ainda por definir. Tem sido um lugar mais ambíguo, não se sabendo bem onde começa e acaba a interpretação e a criação. Esta indefinição levou alguns autores à reflexão das variáveis que consolidam o papel do intérprete e à tentativa de sistematizar as funções que são da responsabilidade do criador e do intérprete, exemplo disso é o modelo Didático-Democrático de Jo Butterworth. A discussão continua e há até quem debata sobre a denominação e atribuição de funções das equipas nas fichas técnicas. A verdade é que não há forma certa de o fazer e o lado positivo desta inquietação é que gera reflexão e diálogo e isso que nos traz a formalização do conceito de intérprete contemporâneo.

O presente relatório tem como proposta pensar sobre o papel do intérprete contemporâneo através da integração na criação *Dança, onde estás?* da coreógrafa Né Barros e do coreógrafo Jorge Gonçalves, conjugando a parte prática com uma reflexão teórica tendo como base o modelo Didático-Democrático de Jo Butterworth, em cruzamento com o conceito de intérprete contemporâneo e o glossário sobre coreografia desenvolvido por Jonathan Burrows. Contribuirá para esta reflexão abordar os conceitos de dramaturgia do corpo e cartografia do corpo de Né Barros, questionando as identidades pré-estabelecidas dos corpos e se isso poderá ser ou não limitador e provisório ou permanente, de modo a compreender qual o papel do intérprete nesta reflexão. Para esta reflexão importa compreender, não só, o corpo em si, mas o corpo na relação com o outro e quais as camadas políticas, sociais e simbólicas que o corpo e as relações entre corpos carregam. Como se constrói o corpo do intérprete, considerando os contextos social, político e simbólico que situam o indivíduo?

Esta reflexão, inserida na componente teórica, apoia a componente prática, através da minha integração, enquanto intérprete, na peça *Dança, onde estás?*. No enquadramento prático serão sistematizadas as etapas do processo, assim como os métodos e processos abordados ao longo da criação. Na organização e sistematização dos métodos e processos adotados por Né Barros, poderá se compreender melhor o lugar do intérprete no contexto desta criação, permitindo reforçar e afirmar algumas das ideias de alguns autores que são referidas no enquadramento teórico do presente relatório sobre dança contemporânea, criação coreográfica, dramaturgia, narrativa e interpretação.

*palavras-chave:* interpretação, processos coreográficos democráticos, cartografia do corpo, dramaturgia do corpo

## **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

### **ABSTRACT**

Over the last few decades, several choreographers, philosophers and teachers have thought about the creator’s role, which leads us to a more concrete and consensual definition of it, but the performer’s role is yet to be defined. It has been more ambiguous and harder to define where interpretation and choreography begin and end. This lack of definition led some authors to reflect on the variables that consolidate the role of the performer to systematize which functions are the choreographer’s and the performer’s responsibility, being Jo Butterworth’s Didactic-Democratic model an example of this attempt. The debate on this subject is on and there are even those who debate the assignment of roles of the various artistic members of the team, particularly how it’s designated in the cast & creative list. The truth is that there is no right way to do it and the positive side of this restlessness is that it promotes reflection and dialogue and that is what brings us to the formalization of the concept “contemporary performer”.

With this report I propose us to think about the role of the contemporary performer through my integration, as a dancer/performer, in the piece *Dança, onde estás?* by the choreographers Né Barros and Jorge Gonçalves, combining the practice experience with a theoretical reflection based on Butterworth’s Didactic-Democratic model, the concept of contemporary performer and the glossary on choreography developed by Jonathan Burrows. The concepts “body dramaturgy” and “body cartography” by Né Barros will contribute to this reflection by addressing them in the questioning of bodies’ pre-established identities and whether this could or couldn’t be limiting and provisional or permanent, in order to understand the role of the performer. For this reflection, it is important to understand, not only the body itself, but the body in relation to others and what political, social and symbolic layers that the body and the relationships between bodies carry. How is the performer’s body built, considering the social, political and symbolic contexts that define the individual?

This reflection supports the practical part, through my integration, as a performer, in the piece *Dança, Onde estás?*. In the practical framework, the stages of the process will be systematized, as well as the methods and processes addressed throughout the creation.

By organizing and systematizing the methods and processes adopted by Né Barros, the performer’s role in this creation’s context will be better understood, allowing us to reinforce and affirm some of the author’s ideas that are referred to in this report on contemporary dance, choreography, dramaturgy, narrative and interpretation.

*key words:* interpretation, democratic choreographic processes, body cartography, body dramaturgy

**da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

## **ÍNDICE**

1. introdução: pesquisas e inquietações	10
2. objetivos	12
3. enquadramento teórico e contextualização	
3.1 sobre dança contemporânea	13
3.2 sobre criação coreográfica: métodos e processos	21
3.2.1 o modelo Didático-Democrático de Jo Butterworth	24
3.2.2 uma breve reflexão sobre dramaturgia e narrativa	27
3.3 sobre interpretação	29
3.4 Né Barros: coreógrafa, docente e investigadora	34
3.4.1 cartografia do corpo e dramaturgia do corpo	38
4. enquadramento prático	40
5. conclusão: mais inquietações	57
6. referências bibliográficas	59
7. anexos	

**da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

## **ÍNDICE DE FIGURAS**

Figura 1. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	45
Figura 2. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	47
Figura 3. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	47
Figura 4. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	49
Figura 5. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	52
Figura 6. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	53
Figura 7. fotografia de Pedro Figueiredo. <i>Dança, onde estás?</i> [fotografia digital]	53
Figura 8. registo integral em vídeo. <i>Dança, onde estás?</i> [captura de ecrã]	54

## **1. INTRODUÇÃO: PESQUISAS E INQUIETAÇÕES**

As pesquisas não começam com questões muito claras, senão com inquietações, e, é expectável que terminem com questões muito concretas. O motor duma pesquisa é a vontade de **descobrir alguma coisa**, numa relação tentativa-erro constante e sem ressentimento, mas com disponibilidade para o encontro.

No desejo de experienciar o papel de intérprete, propus-me a integrar a criação da peça *Dança, onde estás?* de Né Barros e Jorge Gonçalves. Ao longo deste processo, estiveram presentes inquietações e questões: o que é um intérprete? Qual é o lugar do intérprete na criação? O que é dança contemporânea? Quem sou enquanto intérprete? Que características e potencialidades encontro em mim? Como é que os simbolismos do corpo definem o intérprete? Como é que esses simbolismos definem a nossa perceção dos corpos em palco? Que história conta um corpo? A **dramaturgia do corpo** e **cartografia do corpo** são conceitos vastos e subjetivos que me fazem ver a dança como uma ferramenta de dramaturgia viva, nunca estanque e com um papel político. Afinal de contas o movimento de corpos é e será sempre um **movimento**.

Para refletir sobre estas questões e descobrir-me, enquanto intérprete, escolhi integrar uma criação de Né Barros, coreógrafa portuguesa, que situa o seu trabalho, de um ponto de vista estético e temático, na dança em Portugal em contexto duma democracia recente<sup>1</sup> (Fazenda, 2014). Aquilo que me motivou a integrar esta peça foi um profundo interesse pelos métodos e processos usados pela coreógrafa e uma enorme admiração pelo seu trabalho e, mesmo estando como intérprete, pretendia compreender os processos que me viriam a influenciar enquanto criadora. Né Barros é plural na coreografia, na educação e na filosofia; tem uma vasta experiência enquanto docente e investigadora. Foi absolutamente essencial para a criação e consolidação duma comunidade artística no Porto, e a sua inquietação reflete-se nas suas obras, que são revolucionárias e inovadoras nas mais variadas zonas temáticas. A sua relação próxima com a filosofia é evidente nas suas obras coreográficas, que estão em constante interação com os seus textos escritos. Na escrita e na coreografia, Né Barros provoca-nos a pensar sobre os signos do corpo, o corpo nas suas dimensões espacial e temporal e nos contextos político e social.

Para uma melhor compreensão na adequação desta escolha, abordarei brevemente a biografia de Né Barros, assim como o seu percurso artístico na dança. Posteriormente serão

---

<sup>1</sup> Termo usado por Fazenda (2014) em contexto do Encontro *Corpo Presente: Novos discursos sobre o corpo nas artes performativas em Portugal* integrado no quadragésimo aniversário da Revolução dos Cravos. Este termo enquadra o corpo dançante (Barros, 2009) nos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, altura em que a dança em Portugal manifesta uma “intensa presença do corpo” (Fazenda, 2014) como resposta à ditadura que teria sido imposta aos corpos no período do Estado Novo.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

enquadrados os conceitos de “dramaturgia do corpo” e “cartografia do corpo” (Barros, 2009), presentes na sua pesquisa nas áreas da filosofia e da política, assim como no seu trabalho estético e coreográfico. Também serão abordados alguns métodos e processos de criação coreográfica, nomeadamente o modelo “Didático-Democrático” (Butterworth & Wildschut, 2009) que ajudarão a situar o contexto deste estágio. Haverá ainda espaço à reflexão sobre o “intérprete contemporâneo” (Neto, Fernandes & Xavier, 2020), a relação que se estabelece entre criação e interpretação e sobre que corpo que se pode construir e questionar na sua (pré-)definição, tendo em conta os contextos social, político e simbólico e pensando sobre o papel do intérprete na construção dum corpo. O enquadramento teórico presente neste relatório servirá para criar um “chão-comum” onde se organizam conceitos e se estabelecem relações entre eles para uma melhor compreensão do enquadramento prático.

No enquadramento prático serão relatados os acontecimentos, acompanhado duma análise das várias fases do processo de criação com o meu olhar particular, enquanto intérprete, que está condicionado pelo facto de eu só ter tido experiências enquanto criadora até ao momento. E isso é, também, o que me motivou a integrar esta criação enquanto intérprete. O meu desejo em descobrir-me como intérprete e vivenciar o lugar do intérprete motivou-me a integrar este projeto. O enquadramento prático também ajudará a compreender melhor de que forma o meu eu-criadora pode ser contaminado na descoberta de mim enquanto intérprete.

Estar em criação com Né Barros tornou-se uma oportunidade de ter espaço e tempo para fazer uma reflexão sobre o papel do intérprete contemporâneo e descoberta da minha identidade e das minhas especificidades e qualidades enquanto intérprete e artista, nomeadamente a expressividade do movimento e articulação de pensamento.

### **da materialidade do corpo na dança:**

uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves

## **OBJETIVOS**

Com as motivações, vêm objetivos. Sendo os objetivos uma forma de sintetizar as nossas intenções, gostaria de clarificar o que pretendia alcançar ao integrar a peça *Dança, onde estás?* de Né Barros e Jorge Gonçalves.

### **Objetivos Gerais:**

- Participar, como intérprete, na peça *Dança, onde estás?* de Né Barros e Jorge Gonçalves.
- Procurar a minha identidade e especificidades enquanto intérprete, nomeadamente na expressividade do movimento e capacidades de comunicação.
- Compreender os métodos e processos adotados por Né Barros e a articulação entre eles.

### **Objetivos específicos:**

- Questionar sobre a definição dum corpo, considerando os contextos social, político e simbólico e que papéis têm estes contextos na construção do corpo do intérprete.
- Pensar sobre a definição de intérprete contemporâneo e o lugar do intérprete.
- Refletir sobre ser-se intérprete-criador no universo de outro criador, na tentativa de compreender de que forma o intérprete responde e se adapta às tarefas e questões que surgem a partir do imaginário do criador.
- Refletir sobre os diferentes processos do modelo Didático-Democrático de Jo Butterworth, enquadrando-o e relacionando-o com a minha experiência particular em contexto de estágio.
- Pensar na relação entre narrativa e dramaturgia.
- Utilizar as referências de animais para criação de material de movimento.
- Pensar sobre o uso de estímulos visuais e cinestésicos aplicados ao público juvenil.
- Desenvolver camadas emocionais e psicológicas na interpretação.
- Integrar a familiaridade do gesto como ferramenta no processo de transmissão de movimento.

### **3. ENQUADRAMENTO TEÓRICO E CONTEXTUALIZAÇÃO**

#### **3.1 SOBRE DANÇA CONTEMPORÂNEA**

Várias são as tentativas de definição de dança contemporânea. Alguns autores têm uma abordagem mais artística, outros mais filosófica, mas aquilo que é consensual é a dificuldade em definir os limites deste conceito. Sabemos que o sufixo “contemporânea” não é uma referência que a situa num tempo específico, “(...) a contemporaneidade não é o depois da Modernidade. Ela é extemporânea (...)” (Rocha, 2016, p. 23). No contexto educativo e segundo Rocha (2016), podemos dizer que dança contemporânea não é somente uma modalidade. A dança contemporânea também não se define por uma linguagem específica, pois inclui em si várias linguagens e às vezes até a palavra falada, aproximando-se do teatro.

Não se pretende, com este capítulo, testar os limites da audácia que seria tentar definir a dança contemporânea com objetividade e precisão, senão tentar enquadrar teoricamente este conceito, de modo a melhor compreendermos o enquadramento prático do estágio, que se segue no capítulo 4.

Começemos por compreender como outros autores definem a dança contemporânea. Por exemplo, para Rocha (2016, p. 16) a dança é “(...) um bom motivo para um brinquedo do pensamento (...)”, ideia que se pode complementar com a ideia de que “the body is the mirror of thought” (Martin, 1933), pensado e escrito várias décadas antes. Esta é uma possível definição para a dança contemporânea como uma dança com disposição filosófica num corpo que contem, em si, pensamento. Neste sentido, “(...) a dança pensa (...)” (Rocha, 2016, p. 43), sendo o pensar um sinónimo de questionar. Este pensamento alinha-se com as motivações de Né Barros (citada em Neves, 2022), enquanto criadora, e coloca o conceito de dança contemporânea num lugar polivalente, fluído, instável e sem limites. Quando pensamos a dança contemporânea deste modo, ela passa a albergar todo o movimento, ou seja, “(...) na dança contemporânea, não há senão uma e única verdadeira dança: a de cada um.” (Rocha, 2016, p. 44). Esta ideia de que aquilo que define (a indefinível) dança contemporânea é a dança de cada corpo, é uma ideia latente na obra literária em que Né Barros se baseia para criar a peça *Dança, onde estás?*, contexto do presente estágio que origina este relatório.

Sendo a dança contemporânea algo que ainda não se define e que inaugura no corpo “(...) um modo específico de operação de descontinuidade (...) entre o passado e o futuro (...)” (Rocha, 2016, p. 31), podemos compreender que o intérprete envolve o passado e futuro da dança: corpo que existe antes da dança e que é veículo para que a mesma aconteça. E a dança acontece nos acordos e decisões que o intérprete faz consigo mesmo e na relação com os outros numa linguagem não verbal. A interpretação torna-se um lugar de limbo em

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

que “(...) o corpo transita entre o já-criado e o por-criar (...)” (Rocha, 2016, p. 31), lugar-comum da composição duma obra, seja ela concebida a partir de um modelo mais Didático ou mais Democrático (Butterworth & Wildschut, 2009). Este lugar que define o corpo do intérprete tem muito do que já foi esquecido e do que é lembrado, ou seja, movimentos que são já automatismos do corpo, movimentos que (orgânicos ou não) são acedidos de forma orgânica, eventualmente pela prévia excessiva repetição. Este esquecimento, habilitado pelas técnicas da dança, torna certo movimento inato, considerando características particulares de cada intérprete. Estas características, por serem individuais, tornam a dança contemporânea um lugar plural que se desdobra em várias estéticas distintas e atribuem a contemporaneidade uma constante permanência e mudança.

A dança contemporânea abre, através do paradoxo esquecer-lembrar — que vai ao encontro do “acumulador de memórias” que Barros (2009) refere quando fala da dramaturgia do corpo —, espaço para acumulação, reinvenção, desdobramento, cruzamento (inter)disciplinar e aprendizagem, o que gera possibilidades artísticas e técnicas infinitas.

Enquanto o teatro trabalha com o sentido das ações, a dramaturgia do corpo (Barros, 2009) trabalha com a ação (ou as ações) do sentido. E o intérprete é o autor desta nova escrita — aquilo a que Rocha (2016) consideraria uma escrita da sua própria carne na experiência dançante. Ainda sobre a dramaturgia do corpo e o intérprete, conceitos que serão aprofundados nos capítulos seguintes, Rocha (2016) lança-nos um convite a estranhar o nosso entendimento de corpo. Ao longo da sua reflexão lança várias questões e provocações como “O seu corpo não é necessariamente seu, nem é necessariamente corpo (...)” e “Que corpo? De que corpo estamos falando?” (Rocha, 2016, p. 19).

Rocha (2016) explora o conceito de dançar como um habitar temporalidades, constituir tempo. Nesse sentido, Rocha (2016) aproxima-se da reflexão de Né Barros (2009) sobre a dramaturgia do corpo, referindo que “(...) o passado é matéria plástica (...)” (Rocha, 2016, p. 25), em que o corpo é um acumulador de memórias e está carregado de simbolismos, fruto da conjugação entre filosofia, política e sociologia que o situam num tempo e espaço específicos.

Também como Barros (2009), defende que “(...) sem predicado, o corpo é uma política (...)” (Rocha, 2016, p. 30), ou seja, o corpo já carrega consigo certos signos, preconceitos, entre outros. E é nesta reflexão, como referido no capítulo 3.4 que entendemos porque Né Barros questiona, nas suas criações e nos seus textos, estes símbolos retidos num corpo que é, à partida, político. De facto, o intérprete traz a sua história, as suas memórias, ao mesmo tempo que se desenvolve, pois, cada movimento de cada corpo único é um somatório de passado, presente e acrescenta algo à dança (contemporânea).

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

A dança contemporânea contribui para a procura da emancipação do intérprete, que ainda é necessária e precisa de ser refletida e debatida, pois apesar de vários intérpretes migrarem doutras áreas artísticas e a qualidade técnica já não ser sobrevalorizada na maioria dos contextos, a verdade é que ainda existe uma distância entre os que receberam formação convencional para se tornarem bailarinos e é-lhes pedido hoje que sejam intérpretes. A dança contemporânea abre espaço para discursos sobre, não só, inclusão de comunidades e intérpretes não profissionais, como de profissionais com experiências variadas, dentro e fora do contexto da dança: “Não é inclusão de todos, mas de qualquer um. Quando falamos de uma instância que ela é pública, é porque pode acolher qualquer um: qualquer um pode participar e não todos.” (Rocha, 2016, p. 30).

Como pedir a um intérprete que ele crie, que ele escolha, tendo passado anos de sua vida em uma sala de aula de dança, alienado dos devires do mundo e dos devires estéticos da arte, sendo muitas vezes ostensivamente humilhado e desinvestido da intimidade de seu próprio movimento, fazendo de seu corpo, e de si, um instrumento? (Rocha, 2016, p. 52)

A realidade é que só recentemente se conhece formação artística no âmbito da dança que seja mais direcionada à criação, no contexto de Portugal, pelo que a geração nascida nos anos 90 e 00, tendo ou não formação convencional em dança, ainda se encontra num limbo em que já não é só esperado que sejam bailarinos, mas que sejam também capazes de usar o pensamento crítico e que estejam inteirados de assuntos do foro político e social para que possam ser ativos na criação e não meros executantes. O facto de os bailarinos na altura do Ballet Gulbenkian terem formação contínua enquanto eram já bailarinos da companhia garantiu-lhes uma qualidade técnica ao longo das três gerações que por lá passaram (Martins, 2022). Atualmente e de forma geral os bailarinos não possuem tantas capacidades técnicas, não só porque o ensino artístico exige mais despesas que o ensino corrente. Isto revela-se um verdadeiro desafio quando pensamos que o nosso país já vai na segunda crise económica em apenas duas décadas, mas também porque quando se encontram no meio profissional não lhes é dada formação, a não ser que sejam bailarinos com contrato numa companhia. Por outro lado, há hoje mais intérpretes do que bailarinos. E ser-se intérprete hoje ainda é estar num lugar de transição, apesar da emancipação dos coreógrafos que deram origem à Nova Dança Portuguesa, a democracia em Portugal é recente e, conseqüentemente, a dança também o é. (Martins, 2022).

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Xavier (2017), professora com uma vasta pesquisa sobre dança contemporânea, criação coreográfica e interpretação, afirma que “(...) atualmente, os coreógrafos veem o passado como uma base comum, não se sentindo necessariamente impelidos a romper com as suas premissas, mas imprimindo-lhe simultaneamente uma reconfiguração e reinterpretção.” (Xavier, 2017, p. 18). Em entrevista com vários coreógrafos portugueses — entrevistas essas que deram origem ao Atlas Criativo, um livro que compila estas entrevistas — Xavier (2017) acredita que a dança contemporânea é caracterizada pela sua diversidade estética e que, essa diversidade vem dum constante questionamento sobre o que é criação e composição coreográficas, assim como um questionamento sobre o corpo que dança, no passado e no presente. A palavra “herança” que Xavier (2017, p. 16) menciona que Charmatz e Launay usa neste contexto — e palavra da qual a própria se apropria na sua tese de doutoramento — refere-se à relação do intérprete contemporâneo com o treino específico do corpo:

Professional dancers are well aware of the fact that the body may also benefit from periods of not “working”. Rest, a certain quality of respite, are things we have learned to value thanks to the work of Rudolf Laban, Mathias Alexander and Judson Dance Theater artists.” (Charmatz & Launay, citados em Xavier, 2017, p. 16)

A contemporaneidade atribui à dança (e ao intérprete) uma complexidade pelas inúmeras camadas que, hoje, podem definir a dança contemporânea. Segundo Xavier (2017) é nesta complexidade que o questionar e repensar o corpo, o movimento que produz e as formas de composição constituem, em si, as práticas coreográficas. A dança está intimamente ligada ao movimento do corpo, promovendo uma eterna pesquisa de formas, intenções e estados emocionais. O movimento implica, no entanto, “(...) a existência de um corpo e é neste corpo que o movimento encontrará a sua própria singularidade.” (Xavier, 2017, p. 22). Ora, entende-se que é na prática da dança e através da pesquisa de movimento que o corpo poderá encontrar caminhos dentro de si próprio e que vão muito além da técnica, das regras e modos de operar mais ou menos flexíveis, abrindo espaço para possibilidades, tanto ao nível da pesquisa do corpo do “intérprete emancipado” (Galhós, 2021) como da sua própria linguagem e da sua identidade e que, influenciará, posteriormente, as suas propostas para a criação coreográfica e composição de materiais.

Burrows (2010), à semelhança de Rocha (2016) tem também uma abordagem mais filosófica ou conceptual, referindo-se ao facto de que, na dança contemporânea, conseguimos ter uma aproximação mais plural e diversificada ao corpo, uma vez que colocamos o corpo

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

como objeto de pesquisa nas suas dimensões de fisicalidade, representativa — emocional ou dramaturgicamente — e referencial. Esta parece ser também a abordagem de Né Barros, nomeadamente pela análise à reflexão presente nos seus textos, como também afirmado pela coreógrafa no âmbito da criação da peça *Dança, onde estás?*. Burrows (2010) defende que a organização dos corpos no tempo e no espaço — aquilo a que poderíamos chamar de “dramaturgia do corpo” e “cartografia do corpo” (Barros, 2009) — é o que permite a produção de materiais coreográficos e composição coreográfica.

Os modos de operar e de gerar material de movimento são variados e vão sendo definidos pelos coreógrafos ao longo da sua prática artística e profissional. Por vezes, ao longo da criação surgem novos modos, através do cruzamento de métodos ou da criação de novos métodos e, desta forma, os coreógrafos vão encontrar e redefinindo as suas próprias metodologias. Sendo o intérprete, cada vez mais, um criador — nos processos mais democráticos do modelo Didático-Democrático (Butterworth & Wildschut, 2009) — também ele próprio descobre formas de gerar material de movimento e de pesquisar, através do seu corpo. Xavier (2017) refere-se ainda a palavra “material” não só como “material de movimento”, mas com outra perspetiva que provém dos textos de Burrows (2010).

O conceito de “material” é também explorado por Burrows, aplicando-o não só ao material de movimento, que muitas vezes surge de um processo de improvisação e que, posteriormente, será organizado em função da coreografia, mas referindo-se também à centralidade que o intérprete assume nas suas criações: “The performer I choose to work with is the first and the most important material of a dance piece.” (Burrows, citado em Xavier, 2017, p. 23)

Refletindo sobre a emancipação do intérprete que Galhós (2021) fala — e que será abordada em maior profundidade no capítulo 3.3 —, os intérpretes que integram uma determinada criação parecem ser cada vez mais influentes na identidade da mesma. E, por isso, apesar de Xavier (2017) situar a dança contemporânea como o lugar onde o coreógrafo se afirma e se revela como autor e onde procura e partilha a sua própria linguagem e traços identitários, eu acrescentaria que o mesmo acontece com o intérprete. Especialmente em processos mais democráticos, o intérprete pode até influenciar a zona temática, contribuindo para a visão da peça, como é o caso de Francisco Camacho.

Há coreógrafos que também acreditam que a definição de dança contemporânea vai além dos materiais de movimento que são gerados e da composição coreográfica. Em entrevista com Xavier (2017), Rui Horta refere que a articulação de outros elementos como a arquitetura, o desenho de luz e o texto são definidores da dança contemporânea e acrescenta

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

que o corpo funciona como “cruzamento central” (Xavier, 2017). Fiadeiro acrescenta ainda que a dança contemporânea é também definida pelo “(...) lugar onde o campo de batalha é claramente o corpo, e não o livro ou a tela.” (Xavier, 2017, p. 94).

o corpo surge, no olhar de muitos coreógrafos, como elemento central para a construção de uma linguagem própria da criação coreográfica contemporânea, corpo este que, entre muitas outras hipóteses, se configura como plataforma que permite o cruzamento de diferentes elementos referentes a várias disciplinas e formas de comunicação. A dança contemporânea parece assumir-se como um lugar aglutinador de outras disciplinas artísticas. (Xavier, 2017, p. 94)

Fazenda (2014) acaba por ter uma abordagem mais histórica para explicar a dança contemporânea, especificamente no contexto de Portugal, usando o movimento da Nova Dança, inaugurado pela Revolução do 25 de Abril de 1974, para enquadrar este momento de transição que aconteceu num país com uma democracia recente.

A Nova Dança não era um género nem um estilo, mas antes um movimento que se definia, precisamente, pela ausência de um estilo determinante, prevalecendo a pluralidade de propostas, designadamente na utilização e composição de materiais, e a individualização das visões do mundo. (Fazenda, citada em Xavier, 2017, p. 19)

Fazenda (2014) afirma que nos finais dos anos oitenta, em Portugal, vemos os primeiros sinais duma dança mais diversificada e plural, tanto ao nível estético, quanto de linguagem e zonas temáticas. Aquilo que Fazenda (2014, p. 84) considera transversal e identitário de todos os coreógrafos da altura é a “intensa presença do corpo” que se caracteriza pela tensão muscular, por gestos e movimentos assimétricos e por torções. Esta energia que é emanada pelos corpos e que marca o início da dança contemporânea, se quisermos, em termos cronológicos em Portugal, é definida por “(...) formas expressivas que recorrem ao movimento do corpo como campo de conhecimento e de reflexão sobre o mundo, (...)” articulando-se com elementos estruturais de movimento, como ações, relações que os corpos estabelecem entre si, organização do espaço e ações.

Né Barros tem nas suas peças esta “intensa presença do corpo” (Fazenda, 2014), por convocar o corpo nas suas várias dimensões, atribuindo especial atenção à forma como os corpos são lidos no palco (e na rua) enquanto corpos políticos, como mais bem explicado e aprofundado nos capítulos 3.4. e 3.5.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

(...) as representações das experiências subjetivas e das identidades de cada um dos coreógrafos são indissociáveis do contexto social e político do país em que vivem e que durante o Estado Novo votou o corpo, em diversas das suas dimensões — da individualidade, da sexualidade, da afetividade e do género — a um profundo silenciamento. (Fazenda, 2014, p. 84)

As influências deste tempo refletem-se até aos dias de hoje, não só porque, a meu ver, a nossa democracia é, ainda, recente, mas também porque os coreógrafos que inauguraram a Nova Dança continuam ativamente a criar e a pensar a dança.

Assim, podemos concluir que,

(...) a dança contemporânea não é, seguramente, uma técnica de dança. Não há aspeto, elemento ou procedimento que a categorize para que possa ser considerada uma técnica. A dança contemporânea é, além de muitas coisas, um lugar de perguntar como quem não sabe, ou seja, um lugar de pesquisa constante e um espelho da contemporaneidade. (...) Vejo isso quando o que convencionamos chamar de dança contemporânea está nascente no corpo e não necessariamente nos diversos discursos que sobre ela se constituem. (Rocha, 2016, p. 114)

e

A problemática que envolve a procura de uma definição de dança contemporânea e a instabilidade gerada no seu interior não são sinónimos de uma ausência ou fragilidade dos fundamentos deste tipo de dança, mas antes de uma enorme abertura e diversidade de percursos marcados essencialmente por ruturas com o passado. (Xavier, 2017, p. 9)

A dança contemporânea é — pode ser —, portanto, tudo. É o lugar de “encontros disjuntivos”, nem sempre consensuais, onde a mutualidade é convocada. “A mutualidade nos fala de um ambiente de dança que resiste; a mutualidade como exercício de futuro não-programático de dança.” (Rocha, 2016, p. 53).

Podemos assim afirmar que a definição de dança contemporânea é ampla e impossível de conter em si todos os caminhos possíveis, ao mesmo tempo que tem as suas infinitas possibilidades. Alguns coreógrafos portugueses, tentando formular uma definição mais ou menos precisa de dança contemporânea, recorrem constantemente à expressão “mas

**da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

também pode ser” (Xavier, 2017) demonstrando a imensidão deste conceito que vai muito além dos movimentos artísticos e da contemporaneidade, enquanto medida de tempo. “Ao final não saberemos se este termo — dança contemporânea — importa tanto, mas mais do que ele inaugurou e a potência de constante inauguração que ele guarda.” (Rocha, 2016, p. 117).

A dança contemporânea é um devir. “Nela, a dança, a arte da dança, torna-se contemporânea de seu próprio devir.” (Rocha, 2016, p. 132).

## **3.2 SOBRE CRIAÇÃO COREOGRÁFICA: MÉTODOS E PROCESSOS**

“O que é uma coreografia? É um conjunto de movimentos que possui um nexos, quer dizer, uma lógica de movimento.” (Gil, citado em Xavier, 2017, p. 28).

Característico da contemporaneidade e da dança contemporânea são as suas infinitas possibilidades. Xavier (2017) analisou e sistematizou um grupo abrangente de métodos e processos utilizados na criação coreográfica contemporânea em Portugal. Através da combinação entre pesquisa teórica e prática — através de um conjunto de entrevistas a coreógrafos portugueses, Xavier (2017) explorou as diversas abordagens que os coreógrafos entrevistados usam, definindo a metodologia de cada um e mapeando as tendências e características que definem e influenciam a criação coreográfica em Portugal.

Através da tese de doutoramento de Xavier (2017) identifiquei e organizei cinco possíveis abordagens metodológicas:

1. **Composição Coreográfica:** Envolve a organização de elementos de movimento no tempo e no espaço, incluindo ritmo, dinâmica, espacialidade e relações entre os corpos.
2. **Dramaturgia da Dança:** Enfatiza a construção de narrativas e significados através da coreografia, utilizando elementos como personagens, conflitos e temas.
3. **Improvisação:** Baseia-se na exploração espontânea do movimento, utilizando técnicas como o jogo, a experimentação e a intuição para gerar material coreográfico.
4. **Colaboração:** Envolve a participação de múltiplos agentes na criação, como coreógrafos, intérpretes, compositores, cenógrafos e outros artistas.
5. **Pesquisa Coreográfica:** Utiliza métodos de pesquisa para embasar o processo criativo, buscando inspiração em áreas como a história, a filosofia, as ciências sociais e as artes visuais.

Xavier (2017) afirma que a criação coreográfica, abrange uma pluralidade de métodos e processos de criação que passam pela forma como a ideia é articulada com a prática em cruzamento com outros elementos, como o desenho de luz, o som, a cenografia, entre outros. Este sem número de variáveis tornam a criação coreográfica contemporânea diversificada.

A composição coreográfica é, também, pensada e usada pelos coreógrafos de formas distintas: às vezes intercalada com a criação, outras vezes segmentada e diluída no processo ou até completamente isolada ao final da criação da peça. Na visão de Né Barros, às vezes associa-se a ideia de composição a uma tentativa de fixar uma escrita coreográfica (Barros, citada em Neves, 2022), no entanto, esta ferramenta pode ser usada num sentido mais experimental onde se testam materiais, criam-se hipóteses, destrói-se e criam-se novos

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

cenários com o(s) corpo(s). Neste sentido a composição pode ser em si um método e processo de criação coreográfica.

Em complemento, Xavier (2017) acredita que a criação coreográfica é um gerador de materiais e linguagens de todos os elementos que constituem a obra e a composição é um conjunto de métodos e processos que os coreógrafos usam para a organização desses materiais de forma a passar uma mensagem.

E duma perspetiva mais filosófica, Rocha (2016, p. 115) afirma que “(...) a criação pode muito facilmente pressupor um produto que já está dado como fim desde a partida do processo. A invenção, (...) não prevê uma finalidade anterior à produção, o que levará a dançar a descobrir (...) o seu fim.” dando a entender que a criação (e a composição) não devem estar associadas a um lugar de fim, mas de finalidade.

Falando em processos, Xavier (2017) organizou-os em dois tipos: os “processos de transmissão de movimento” que consiste na “(...) concretização de uma pesquisa de movimento individual que posteriormente se transmite aos outros intérpretes, (...)” (Xavier, 2017, p. 156) e os “processos de improvisação” que resulta da procura de fazer emergir materiais de movimento que serão executados e/ou manipulados no contexto da obra coreográfica.

Segundo Xavier (2017), para Clara Andermatt foi essencial recorrer a “processos de transmissão de movimento” numa fase em que trabalhava com um grupo de intérpretes fixo, pois considerava que este processo seria essencial no estabelecer duma linguagem de autor. Ora isto levanta questões e faz-me refletir sobre se a linguagem de um coreógrafo se prende somente ou essencialmente com a coreografia, ou se não pode, também ela, ser definida somente recorrendo ao uso de “processos de improvisação”. Exemplo disso, temos Victor Hugo Pontes que afirmou, nomeadamente nas aulas no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, que o intérprete é a sua maior inspiração, e que considera “(...) a improvisação (...) indispensável para a criação de materiais, (...) [reservando] muito pouco espaço para que esta exista na estrutura final da obra.” (Xavier, 2017, p. 118).

Alguns dos “processos de improvisação” incluem práticas de dança como:

1. O *contact improvisation* de Steve Paxton (Xavier, 2017, p. 12), que explora o movimento através do toque físico com outros corpos e que usa a gravidade, a inércia e a fricção para gerar movimento. Esta é uma ferramenta usada para apurar a escuta dentro de um grupo de intérpretes.

2. A dança de Graham que tem como base a contração e o relaxamento dos músculos do corpo e cujo foco principal é a respiração, que estabelece “(...) uma relação entre as emoções e a energia que circula pelo corpo (...)” (Xavier, 2017, p. 13)

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

3. A abordagem de Schlemmer aos figurinos que revestem os corpos dos intérpretes de forma a alterar a sua aparência natural, dando ideia dum corpo metamorfoseado. (Xavier, 2017, p. 14)

4. A inclusão de movimentos do quotidiano de Judson, com atividades de “caráter híbrido” e que transforma por completamente aquilo que era um espetáculo de dança (Fazenda, citada em Xavier, 2017): “The relative institutionalization of the citation of mundane movements is all but a uniform process, following the divergent lines of existing dance cultures.” (Laermans, citado em Xavier, 2017, p. 16).

Dentro dos “processos de improvisação”, Xavier (2017) identificou os seguintes processos:

1. “Improvisação como pesquisa”, em que tarefas são definidas pelo coreógrafo e que servem de impulso à pesquisa de movimento de onde emergirão materiais, “a partir dos quais o coreógrafo fará a composição dos materiais” (Xavier, 2017, p. 119).

2. “Improvisação estruturada”, onde o coreógrafo vai dando indicações concretas, sugerindo ações, qualidade de movimento e/ou emoções específicas. (Xavier, 2017, p. 119).

3. “Improvisação como reconfiguração dos materiais”, onde o coreógrafo sugere estados emocionais ou formais sob forma de manipulação do material de movimento previamente definido. (Xavier, 2017, p. 119).

4. “Improvisação enquanto matéria”, onde se abre espaço na estrutura final da obra para os intérpretes improvisarem. (Xavier, 2017, p. 119).

5. “Composição em tempo real”, que pode ser definido por um “jogo” (Fiadeiro, citado em Xavier, 2017) com regras específicas que podem ter a ver com movimento, ações, espaço, tempo, entre outros. (Xavier, 2017, p. 119).

Em conjugação com a criação coreográfica, a definição dramática é igualmente importante e implica, por vezes, a colaboração com um dramaturgo na equipa. É considerada por alguns coreógrafos (Xavier, 2017) uma etapa de questionamento e estas questões “(...) podem relacionadas com a intenção da obra, estruturação e encadeamento da mesma, ou da procura e construção de uma narrativa.” (Xavier, 2017, p. 122).

Por fim, a criação coreográfica caracteriza-se por um cruzamento entre diversos métodos, processos, técnicas, dando origem à obra coreográfica que reflete ideias e visões dos coreógrafos e, por vezes, dos intérpretes sobre o mundo.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra "Dança, onde estás?" de Né Barros e Jorge Gonçalves*

## **3.2.1 MODELO DIDÁTICO-DEMOCRÁTICO DE JO BUTTERWORTH**

No livro "*Contemporary Choreography: a Critical Reader*" de Butterworth (2009) propõe o modelo Didático-Democrático como um paradigma inovador para o ensino da coreografia no ensino superior. Este modelo procura superar as dicotomias tradicionais entre o ensino técnico e o ensino artístico, defendendo uma abordagem mais abrangente e inclusiva e que valoriza a autonomia e a criatividade dos estudantes. Para uma melhor compreensão às referências e menções feitas a este modelo ao longo do presente relatório, é importante enquadrar e sistematizar o mesmo. No modelo Didático-Democrático os papéis do coreógrafo e do intérprete podem mudar:

Traditional approaches to choreography, in which the choreographer is considered expert and the dancer as instrument, are placed at one end of this continuum. At the other end lies the notion of co-ownership where, perhaps by collaborative methods, or by collective decision-making processes, the creation of dance as art is attempted by more than one artist working together." (Butterworth & Wildschut, 2009, p. 367)

Tem como princípio fundamental democratização dos processos de criação, ou seja, o processo coreográfico é visto como uma construção coletiva, onde todos os envolvidos (coreógrafo e intérpretes) contribuem de forma significativa para o resultado, ainda que Butterworth (2009) sistematize, também, os processos mais didáticos. Igualmente importante é o diálogo: a comunicação aberta e constante entre os participantes é essencial para o desenvolvimento da obra. Por fim, é importante neste modelo o gerar de um espaço de reflexão crítica, onde o próprio processo de criação se torna esse espaço, através do diálogo entre todos; os coreógrafos e os intérpretes são incentivados a questionar os seus próprios pressupostos e a desenvolver pensamento crítico.

O modelo Didático-Democrático caracteriza-se, assim, pela valorização da experimentação e pesquisa como ferramentas de criação coreográfica, a valorização da diversidade de técnicas, linguagens e abordagens coreográficas, a utilização e a descoberta de métodos e processos distintos e a constante avaliação não formal e contínua do processo coreográfico em questão.

É possível identificar vários benefícios neste modelo, particularmente, o desenvolvimento da autonomia e da criatividade dos intérpretes, que enriquece o resultado final da obra, o aprofundamento de ferramentas técnicas e artísticas, através da partilha entre coreógrafos e intérpretes, a aquisição de conhecimentos teóricos e práticos sobre coreografia e uma maior versatilidade artística, discursiva e técnica para coreógrafos e intérpretes, pois

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

através da partilha, abrem-se a mais possibilidades, ferramentas, métodos e processos. Este modelo acaba por garantir aos coreógrafos e aos intérpretes uma maior autonomia, criatividade e pensamento crítico, o que lhes garante uma melhor preparação para a cena artística contemporânea, sem deixar de reconhecer a pluralidade dos papéis e das relações entre o coreógrafo, o intérprete e a obra.

Existem cinco processos que estabelecem a relação coreógrafo-intérprete no espectro didático-democrático, que podemos sistematizar e resumir da seguinte forma:

#### Processo 1 — Didático:

- O coreógrafo assume a liderança, transmitindo conhecimento e orientando o processo criativo.
- O foco está na aprendizagem de técnicas e conceitos coreográficos.
- A relação entre coreógrafo e intérprete é hierárquica.

#### Processo 2 — Didático com colaboração:

- O coreógrafo continua a liderar, mas abre espaço para a colaboração do intérprete.
- Há um diálogo mais aberto entre coreógrafo e intérprete.
- Dá-se lugar à exploração da individualidade do intérprete.

#### Processo 3 — Colaborativo:

- O coreógrafo e o intérprete assumem papéis mais equiparados.
- A criação coreográfica desenvolve-se a partir de um processo colaborativo e de debate de ideias mais ou menos concretas.
- A construção da obra coreográfica é conjunta.

#### Processo 4 — Guiado pelo intérprete:

- O intérprete assume a liderança do processo criativo.
- O coreógrafo atua como guia e mentor, garantindo suporte e feedback.
- O foco está na exploração da voz artística do coletivo e da visão individual do intérprete.

#### Processo 5 — Autónomo:

- O intérprete assume total autonomia sobre o processo criativo.
- O coreógrafo não está presente ou atua apenas como observador.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

- É primordial a completa liberdade de expressão e criação do intérprete.

Nos processos 3, 4 e 5 — mais democráticos — e cada vez mais característicos e presentes na dança contemporânea, a centralidade do intérprete é relevante. Nestes processos, reconhece-se o intérprete como central na criação coreográfica, valorizando a sua individualidade, experiência e voz artística. Do mesmo modo, partilham-se responsabilidades entre coreógrafos e intérpretes ao longo do processo de criação.

Importa, ainda, referir que o modelo é flexível, adaptando-se às diferentes necessidades e contextos de criação duma obra coreográfica. Assim sendo, é possível e comum coreógrafos utilizarem diferentes processos (do 1 ao 5) num mesmo processo criativo e a flexibilidade deste método torna a sua utilização mais desejável.

Within the Didactic–Democratic model, a dance artist-practitioner is defined as an experienced, multi-skilled individual: a dancer who may also choreograph and teach, a teacher who may also choreograph and dance, or a choreographer who may also dance and teach. (Butterworth & Wildschut, 2009, p. 368)

## **1.2.2 UMA BREVE REFLEXÃO SOBRE DRAMATURGIA E NARRATIVA**

Para completar o enquadramento teórico do conjunto de conceitos mencionados ao longo do capítulo 4 — o enquadramento prático — e para um melhor entendimento sobre ao que me refiro ao longo do texto quando menciono os termos “dramaturgia” e “narrativa”, importa contextualizar os mesmos recorrendo a alguns autores que, em contextos diferentes inseridos na coreografia, falam sobre eles.

Para Barros (citada em Neves, 2022), a dramaturgia é como um processo colaborativo para a construção de um universo onde uma determinada simbologia e significado são atribuídos à coreografia. Este processo envolve todas as partes que constituem, no seu entender, a coreografia: coreógrafos, intérpretes, sonoplastas, cenógrafos e equipa técnica. As suas obras são ricas em “signos” e “ecos sociais e políticos” (Barros, 2009), que contribuem para a simbologia de determinada obra. É através da manipulação de elementos como o corpo, o movimento, o espaço e o tempo, que Barros desenvolveu a sua linguagem coreográfica que transcende a mera estética, convidando o espectador a uma reflexão crítica sobre a sociedade e o mundo que nos rodeia.

Segundo Forsythe (Spier, 2011), a dramaturgia numa obra não está limitada à escrita de um texto, mas sim à criação de uma partitura a partir de onde o movimento pode emergir. Essa ideia é corroborada por Lepecki (2006), que define a dramaturgia como um processo de articulação de diversos elementos — à semelhança de Barros (em Neves, 2021) —, englobando desde a escolha da “definição temática” (Xavier, 2017), a construção dos personagens, a cenografia, o figurino e a iluminação.

Já o conceito de “narrativa” aqui abordado corresponde à estória contada no livro “*As Girafas Não Dançam*”, em que se baseia a peça *Dança, onde estás?*, alvo de análise no presente relatório. A narrativa presente na obra literária tem uma estrutura linear e sequencial, definida pelo autor. Quando a obra literária é adaptada para dança, cinema, teatro ou serve de inspiração, alguma desta estrutura pode ser alterada, permanecendo a mensagem ou moral da história. Aqui a dramaturgia serve como uma ferramenta para abordar a narrativa da obra literária, de forma que a mensagem seja entendida, mas com a possibilidade de criar um universo distinto na obra coreográfica, criando a sua própria simbologia. A dramaturgia da obra coreográfica, considerando a narrativa da obra literária, permite a sua construção através da manipulação do tempo, do espaço e do(s) corpo(s), não deixando de conter, em si, a moral da história.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Do ponto de vista da relação que a dramaturgia e a narrativa, na obra *Dança, onde estás?*, estabelecem, importa reforçar a importância de usar a “definição temática” (Xavier, 2017) como estratégia de mediação de públicos, nomeada e especificamente desta obra, o público juvenil. Algumas estratégias de mediação de públicos consideram-se relevantes, quando se pensa a criação e a dramaturgia duma obra que é dirigida para um público específico. Neste caso particular, teve-se em consideração a incorporação dos animais através da “familiaridade do gesto” (Barros, 2009), a inclusão de técnicas de dança que pudessem ser reconhecidas através dos seus signos e a utilização da palavra falada. Consideram-se importantes os “estímulos visuais” e “cinestésicos” (Smith-Autard, 2010), conceitos fundamentais para criadores e intérpretes explorarem ideias através do movimento. Os “estímulos visuais” (Smith-Autard, 2010) consistem em tudo aquilo que pode ser visto: forma, espaço, cor, luz, movimento de outros corpos. Estes elementos são usados para captar a atenção do público e proporcionar-lhes a interpretação de signos e emoções. Os “estímulos cinestésicos” (Smith-Autard, 2010) estão relacionados com a sensação e perceção corporal do movimento por parte do público, incluindo a dinâmica dos movimentos e as suas qualidades. A atenção e articulação destes vários elementos proporcionam uma experiência enriquecedora para o público juvenil.

### **3.3 SOBRE INTERPRETAÇÃO**

Antes de mais, importa começar este capítulo referindo que existe, de facto, escassez de bibliografia e reflexões sobre interpretação, o lugar do intérprete, o que é ser-se intérprete, entre outros, pelo que algumas das reflexões aqui são meramente empíricas e outras proveem da articulação com a (escassa) teorização sobre interpretação. Na dificuldade de encontrar textos que suportem a minha reflexão, num ponto de vista mais teórico, e, conseqüentemente, que suportem este texto que agora escrevo, houve uma maior valorização dos textos que encontrei, nomeadamente “*Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo — Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica*” do Ângelo Neto, da Madalena Xavier e do João Fernandes, a tese de Doutoramento da Madalena Xavier com o título “*Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*” e o livro “*Colher para Semear*” da Fundação GDA (Gestão dos Direitos dos Artistas), onde são compilados vários textos de artistas de diversas áreas artísticas, tendo o “intérprete” como centro do debate. A Fundação reconhecendo, também, a escassez de reflexões sobre interpretação, consta desta última referência o seguinte:

Nesta outra parte do livro, neste Livro II [dos Testemunhos Orais], expande-se o debate para dar início à troca de ideias e à especulação teórica sobre o intérprete, investindo-o de um significado que propõe associações à aspiração de uma emancipação, e que encontra o seu referente primeiro no *Espectador Emancipado* de Jacques Rancière (2008). Uma das motivações para esta discussão é a constatação da extensa bibliografia dedicada ao autor e ao espectador, por oposição à escassa bibliografia existente sobre o intérprete. (Galhós, 2021, p. 118)

A necessidade de um Relatório de Estágio proporcionou-me a possibilidade de reorganizar ideias que eu tinha já associadas ao papel do intérprete e trouxe-me novas camadas e visões sobre o intérprete na era contemporânea. Este processo de escrita permitiu uma análise de mim, enquanto intérprete, proporcionando uma reflexão dum ponto de vista mais teórico e através de um diálogo com os autores que pensam a interpretação, mas também de análise do processo, na componente mais prática. O facto da narrativa da peça se centrar na procura e descoberta da “minha dança” — ou da dança de cada corpo — contribuiu ainda mais para esta reflexão do que é ser-se intérprete e de quem eu sou, enquanto intérprete. Em análise percebi que, como intérprete, tenho singularidades que, tendo sobretudo mais experiência enquanto criadora, não conseguia observar.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

O meu percurso artístico até chegar à dança é também peculiar e reflete-se na forma como abordo a interpretação e a criação coreográfica. Desde muito cedo, li livros. A minha casa era preenchida com literatura. Também tive contacto cedo com a música, já que aos cinco anos comecei a tocar piano. Neste âmbito passei pela formação convencional de clássico, tendo mais tarde, já enquanto mulher adulta, optado por aprofundar os meus conhecimentos no jazz e na bossa nova. Enquanto aprendia jazz, integrei o Coro de Jazz da ESMAE durante vários anos, ao mesmo tempo que me formava em arquitetura na Escola Superior Artística do Porto, uma escola reconhecida por promover o cruzamento entre disciplinas e áreas artísticas, e também por promover o pensamento crítico, por estruturar os cursos com uma preocupação mais artística, sem descorar a técnica. Esta abordagem proporciona aos seus estudantes o contacto com diferentes matérias, âmbitos, ideias e pessoas de todos os contextos. Após ter terminado o Mestrado Integrado em Arquitetura, iniciei o meu percurso profissional na área da reabilitação urbana, uma área que me interessava particularmente por questões ambientais e sociais e, sobretudo, por uma crença pessoal de que o desafio de recuperar e cuidar é muito mais bonito do que o de substituir desenfreadamente, como o capitalismo nos ensinou. Enquanto profissional de arquitetura, comecei a dançar. Experimentei diversas técnicas, tendo acabado por aprofundar as técnicas de release technique, floorwork e contact improvisation. A minha história e as minhas experiências refletem-se em quem eu sou, enquanto artista e, agora, intérprete.

Identifiquei que tenho facilidade em memorizar frases coreográficas, através de transmissão de movimento e esta capacidade em captar rapidamente uma coreografia permite-me trabalhar sobre o material coreográfico com maior liberdade, por não ter de estar preocupada com a questão da memória.

Devido ao meu percurso artístico, que passou pela arquitetura, tenho facilidade em compreender a ocupação de espaço com corpos, conseguindo imaginar e visualizar, com clareza, o todo ou o global. Isto é característico das minhas próprias criações e acredito ter-se manifestado na criação do *Dança, onde estás?*, onde enquanto intérprete propus, também, percursos, ocupações de espaço e relações com outros corpos.

Também o contacto com a música durante cerca de 20 anos, garantiu-me senso de ritmo e permite-me usar a melodia e a harmonia da música como elemento inspirador para a dramaturgia do corpo que, enquanto intérprete, construo num determinado momento.

Apesar de ter iniciado a minha prática em dança só na idade adulta e, por isso, não ter um corpo designado “corpo ideal” (Foster, 1986), estas características fazem de mim uma intérprete adaptável, versátil e facilmente moldável áquilo que o/a criador/a procuram, já que não há um corpo inscrito por uma ou mais técnicas específicas, mas um corpo em bruto, por trabalhar e, por isso, mais livre. Um corpo com diversas vivências e experiências artísticas

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

pode contribuir para uma criação artística em dança, ainda que não tendo tido uma prática extensa e consistente das técnicas de dança. No entanto, não seria a intérprete indicada para coreógrafos que precisem de incluir nos seus processos o “corpo ideal” e que valorizam o virtuosismo técnico. O meu corpo de intérprete insere-se mais no conceito de “ideias de corpo” que a “dança experimental” promove, tentando abolir a noção de “corpo ideal” (Foster, 1986). As “ideias de corpo” são “(...) produzidas pelo bailarino numa relação de exploração das suas capacidades cinestésicas (...)” e que garantem ao intérprete emancipado “um corpo que pensa por si.” (Xavier, 2017, p. 27).

Tendo em vista uma abordagem teórica sobre a interpretação, coloquei os autores mencionados na introdução deste capítulo em diálogo, de modo a contribuir para a minha reflexão. Situando a experiência de intérprete numa criação de Né Barros e Jorge Gonçalves sobretudo no espectro mais democrático do modelo (Butterworth & Wildschut, 2009), acredito que o “intérprete apresenta-se como uma figura numa condição líquida” (Martins, 2022) a adaptabilidade do intérprete é cada vez mais necessária na atualidade, já que vivemos um tempo onde as fronteiras entre disciplinas artísticas são mais diluídas e subjetivas, e os atravessamentos acontecem com mais facilidade e menos pudor. Também existe cada vez mais a integração de intérpretes com outras técnicas de dança, como danças urbanas, vogue, entre outras, e, por isso, as equipas artísticas tornam-se mais plurais, como é o caso do *Dança, onde estás?*.

O intérprete pode ser inspiração e impulsionador da criação (Neto, Fernandes & Xavier, 2020). Um exemplo mais evidente disto seria os processos criativos do coreógrafo Francisco Camacho, cujo trabalho assenta numa forte relação de partilha, conferindo “(...) liberdade criativa aos intérpretes e espera que o espetáculo tenha o contributo do que em cada um deles é único[, pois] (...) têm um papel ativo durante o processo de criação.” (Fazenda, citada por Xavier, 2017, p. 34).

Sobre a construção do corpo do intérprete, Fazenda (2012) refere que o facto de alguns coreógrafos preferirem utilizar a designação “intérprete” em detrimento de bailarino reflete, efetivamente, a sua forma de participação e o seu contributo no processo criativo. Para a autora, o termo “intérprete” distingue-se em três aspetos em relação à designação “bailarino”: 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. (Fazenda, 2012).

### ***da materialidade do corpo na dança:***

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Rocha (2016) tem uma visão mais filosófica sobre a dança contemporânea e o intérprete, centrando o pensamento mais na ideia de sermos um corpo e não de possuímos um corpo. Nesta reflexão, as capacidades técnicas parecem deixar de importar quando falamos do contributo do intérprete para a criação e o debate aponta-se para uma direção política de corpo, à semelhança de Barros (2009).

Inevitável mencionar também uma fenomenologia ao gosto de Merleau-Ponty, que salvaguarda a dança do dualismo mecanicista cartesiano através da noção de corporeidade — corpo-sujeito e não mais corpo objeto pertencente a um sujeito — corpo, portanto, como experiência de/no mundo. (Rocha, 2016, p. 62)

Apesar disso, Rocha afirma também que o ser-se corpo pode se tornar num problema, quando isto resume a identidade de alguém, ou seja, “eu” e “corpo” não são o mesmo. Esta reflexão dialoga, mais uma vez, com as “simbologias” (Barros, 2009) que o corpo carrega e, que, pode e deve questionar enquanto se constrói o intérprete. “De objeto a sujeito, ainda é necessário que o corpo passe de sujeito a processo. Tempo.” (Rocha, 2016, p. 62).

O intérprete de dança deixou, há muito, de ser um mero executor de movimentos prescritos pelo coreógrafo que segue uma linguagem ou técnica de dança já adquirida. “As técnicas de dança no contexto da dança contemporânea revelam-se como mais um elemento através do qual as suas práticas se reconfiguram e adequam a uma realidade centrada na singularidade de cada um dos seus intervenientes.” (Xavier, 2017, p. 26). Ambos se tornaram pesquisadores da corporeidade da dança, criadores de movimento e de coreografia. Mesmo no processo mais didático do modelo (Butterworth & Wildschut, 2009), onde vigora sobretudo a “transmissão de movimento” (Xavier, 2017), o intérprete tem espaço para inventar e criar a sua corporeidade nas coreografia e dramaturgia específicas que foram passadas pelo coreógrafo previamente.

Admite-se que a palavra “interpretação” pode ser redutora para definir o trabalho do intérprete, pois “Se, no momento da apresentação, é ele [o intérprete] quem efetivamente dança a dança que ali se dança, pergunto se não seria sempre criação o que faz.” (Rocha, 2016, p. 125). A verdade é que há, efetivamente, a interpretação de qualquer coisa, mas não deixa de existir uma dimensão autoral nessa ação, independentemente da hierarquia de trabalho (Rodrigues, citado em Galhós, 2021), por isso a sua dimensão artística e autoral não cabe na redutora palavra “intérprete”. Considerando os diferentes processos do modelo Didático-Democrático de Jo Butterworth (2009), esta função autoral pode ser mais ou menos ativada e desejada pelos coreógrafos e diretores artísticos da obra, mas a autoria e a criação não deixam de existir na interpretação.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

O intérprete também é visto, por alguns autores, como “(...) o porta-voz de um movimento e de um texto (...)” (de Oliveira, citado em Galhós, 2021, p. 59). Na verdade, o intérprete é quem dá a cara (e o corpo), o intérprete é o mensageiro e esta emancipação do intérprete coloca-o num lugar de mediação. Ele medeia o diálogo entre o criador, o público e este corpo — ou grupo de corpos — é o veículo da dramaturgia. Nos processos mais democráticos (Butterworth & Wildschut, 2009), o intérprete chega “(...) a ser tão coreógrafo quanto o coreógrafo em termos de geração de material conforme se desenvolve o processo criativo.” (Ramalho, citado em Galhós, 2021, p. 60). O intérprete “(...) é quem se coloca em diálogo, sem perder uma dimensão criativa e autoral no sentido da construção do espetáculo.” (Rodrigues, citado em Galhós, 2021). Tem autonomia para, não só, criar e propor como para questionar e problematizar. A emancipação do intérprete “(...) implica-se em diferentes modos e graus no fazer e no problematizar da acção artística.” (Galhós, 2021, p. 124)

O intérprete é — pode ser —, portanto, plural na sua identidade e características, no seu ofício e na sua relação com o outro — tanto na relação com outro intérprete, o criador ou o público. Pode influenciar mais ou menos a criação, mas é, cada vez mais, influente na reflexão sobre dança contemporânea. Independentemente das suas características, com ou sem virtuosismo, a “intensa presença do corpo” (Fazenda, 2014) continua a ser identitário e valorizado, talvez por vivermos numa democracia recente, já que a maioria dos coreógrafos admite procurar “uma forte presença do intérprete/bailarino” (Xavier, 2017, p. 21).

E talvez valha a pena ter presente a noção de que o seu lugar é de trânsito, de intermediação, multirelacional, entre sonhos, paixões e expectativas, por vezes inconciliáveis. (Galhós, 2021, p. 120)

### **da materialidade do corpo na dança:**

uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves

## **3.4 NÉ BARROS: COREÓGRAFA, DOCENTE E INVESTIGADORA**

Né Barros nasceu em 1963 no Porto, no período salazarista, regime ditatorial que apelava à estabilidade e à paz pela imposição do silêncio e inibição do diálogo. Por esta altura, o regime fascista, que estava instalado, não tardaria a se tornar débil, já que foi em 1968 que Salazar sofreu um acidente vascular cerebral, tendo morrido em 1970, o que acelerou o acontecimento marcante da Revolução do 25 de Abril ou Revolução dos Cravos que viria a acontecer em 1974, no período de governação de Marcello Caetano, que foi, posteriormente, exilado para o Brasil. Este episódio na História de Portugal acaba por influenciar alguns artistas e instituições nos finais dos anos 1980 e início dos anos 1990, particularmente coreógrafos e companhias de dança, cujas obras se caracterizam por uma “intensa presença do corpo” (Fazenda, 2014) e, esta tendência, tanto ao nível das orientações estéticas como temáticas, acaba por estar latente na obra de Né Barros.

Iniciou a sua prática na dança em 1972, com Ruth Howner (Global Media Group, 2023). Frequentou a Faculdade de Ciências do Porto entre 1981 e 1984, tendo interrompido os estudos para estudar dança no Smith College em Massachusetts nos Estados Unidos da América entre 1985 e 1986 (Balleteatro, 2020). Em 1990, já de regresso ao Porto, concluiu o curso de Teatro na Escola Superior Artística, onde é hoje docente. Posteriormente obteve o Master in Dance Studies no Laban Centre em Londres (Balleteatro, 2020). Em 2004 concluiu o Doutoramento em Dança na Faculdade de Motricidade Humana (FMH). Em 1983, Né Barros funda o Balleteatro Contemporâneo do Porto com a sua irmã, Isabel Barros, e Jorge Levi: uma escola com foco nas artes performativas, cujo papel foi preponderante na formação da comunidade artística, que era praticamente inexistente aquando da sua fundação. É, eventualmente, a instituição responsável por formar tantos artistas e contaminar a comunidade do Porto com Arte, promovendo o pensamento artístico para as gerações seguintes e tornando o Porto um dos principais epicentros de Artes Performativas em Portugal.

Nos finais dos anos oitenta, iniciou o seu trabalho enquanto coreógrafa. Trabalhou com a Companhia Nacional de Bailado e a Ballet Gulbenkian. Recebeu o prémio de Melhor Coreografia com a peça *Passos em Branco* (1999) criado para a Companhia Nacional de Bailado. Criou a peça *Exo* (2001) para a Ballet Gulbenkian, companhia que espelhou a História de Portugal nos âmbitos político, económico e sociocultural. Esta companhia espelhou a sociedade em que viveu, acompanhando as mudanças nos pós-25 de Abril, evento que gerou uma abertura ao mundo exterior. Também foi responsável por formar e deixar um enorme legado à dança portuguesa, através de bailarinos e coreógrafos que colaboraram com a companhia e que, mais tarde, se tornaram os fundadores da Nova Dança em Portugal. A

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Ballet Gulbenkian foi “a história de uma companhia de dança num país em transformação” (Martins, 2022).

Enquanto coreógrafa colaborou com diversas estruturas, como o Teatro Rivoli no Porto e o Teatro Nacional de São João. Colabora regularmente com artistas de outras áreas disciplinares como fotografia, cinema, música e artes plásticas. Exemplo disso são: Daniel Blaufuks, Cesário Alves, Filipe Martins, Saguenail, Carlos Assis, Alexandre Soares, Sérgio Azevedo, Carlos Guedes, Roberto Neulichedl, Gabriela Vaz, José Álvaro Correia, Nuno Coelho, Albuquerque Mendes, Nuno Carinhas, Vera Castro, Alexandra Cruz, Manuel Casimiro, ELASTIC Group of Artistic Research e, em especial, Lygia Pape na reconstrução de *Ballets Neo-Concretos* (2000).

Integrou o comissariado do Festival de Curtas de Vila do Conde em 2006 e 2007 e tem sido orientadora de teses nas áreas de performance. Tem várias publicações com reflexões sobre o que é o corpo na dança, análise, composição e estética na dança e artes performativas. As diversas publicações são fruto da sua investigação contínua e ligação próxima à Filosofia.

É atualmente investigadora no grupo de Estética, Política e Artes do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (U.P.) e colaboradora no Centro de Estudos Arnaldo Araújo. Assim, Né conjuga os seus conhecimentos na área das Artes e Coreografia com a Filosofia e Política (Balletteatro, 2020).

Segundo Neves (2022) a obra de Né Barros interroga a corporeidade, a pluralidade e o caos. É um trabalho de escrita de si que articula a complexidade crítica da matéria, do espaço e do movimento. É um lugar de estranhamento. Como já referido na breve nota biográfica, a coreógrafa estabelece-se como pioneira da dança contemporânea no Porto cedo, o que faz dela uma protagonista. Apesar de ter enraizado no Porto e de isso ter servido a comunidade artística da cidade, a verdade é que o seu projeto artístico, tanto de criação quanto de ensino, acaba por romper com quaisquer limites territoriais e temporais e o que cria é, na verdade, uma ponte, um lugar-entre. Para Né Barros, a arte não se separa da política:

[A arte] é política antes de mais nada pela maneira como configura um *sensorium* espaço-temporal que determina maneiras do estar junto ou separado, fora ou dentro, face a ou no meio de... Ela é política enquanto recorta um determinado espaço ou um determinado tempo, enquanto os objetos com os quais ela povoa este espaço ou o ritmo que ela confere a esse tempo determinam uma forma de experiência específica, em conformidade ou em rutura com outras: uma forma específica de visibilidade, uma modificação das relações entre formas sensíveis e regimes de significação,

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

velocidades específicas, mas também e antes de mais nada formas de reunião ou de solidão. Rancière (citado em Barros, 2014, p. 92)

Apesar de seguir esta via mais política, com motivos concretos, não nega que pode existir uma via mais sensitiva e de exploração de um enigma ou problema (Barros, 2014, p. 92). Defende que um corpo não abdica do seu simbolismo, contexto social e político, sendo por isso impossível que a leitura de um objeto artístico não esteja condicionada por estes filtros, à partida. Mas compreende a existência duma outra motivação que não seja diretamente política. Apesar de o corpo ter um sexo, uma raça, tem ao mesmo tempo, a possibilidade de se reinventar, tornando-se numa outra *coisa*. Esta forma de pensar e *modus operandi* acaba por enquadrar Né Barros na “intensificação do corpo” que Fazenda (2014) descreve como elemento presente das obras de coreógrafos como Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Vera Mantero e Francisco Camacho; apesar de cada um destes coreógrafos conter na construção do corpo características diferentes, o corpo está intensamente presente e o seu discurso é uma reflexão sobre o mundo, tornando a estética destas obras indissociáveis do contexto social e político durante o período do Estado Novo onde a individualidade de cada corpo foi silenciada com implicações maiores aos grupos minoritários, como o corpo da mulher, da pessoa racializada e da pessoa trans. Também para Né Barros o corpo é um lugar político e social com um simbolismo e esta reflexão levanta questões para a criação artística:

Aquele corpo diz? Quando um corpo age deve ser entendido para além desse agir? Que corpo se esconde no seu movimento? Que corpo é aquele que permite experienciar o espaço e o tempo ao observador? Que corpo é aquele que nos permite vivenciar o Outro? Que novo corpo surge destes eventos? Que corpo é um corpo dançante? (Barros, 2009, p. 6)

Este corpo dançante é, também, um corpo transdisciplinar e amplo. Né Barros convoca para o processo criativo práticas híbridas que incluem cinema, performance, música, artes plásticas, fotografia, arquitetura e arte digital. Este desdobramento e relação entre diferentes disciplinas criam camadas que complementam cada projeto, servindo o objetivo que se estabelece inicialmente. Exemplo desta transdisciplinaridade são as obras: *Muros*, onde se convoca o desenho duma arquitetura pela necessidade da criação duma estrutura que limite; *Million*, onde a plasticidade se torna essencial na construção de espumas gigantes que organizam o espaço e acompanham os corpos; e ainda *Lastro*, onde Né Barros trabalhou a ideia de catástrofe, tornando-se essencial reforçar o ambiente cenográfico e sonoro.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra "Dança, onde estás?" de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Esta abertura e disponibilidade faz com que os intérpretes que integram os seus projetos tenham autonomia. Esta transdisciplinaridade e multiplicidade traz uma linguagem a cada criação que se insere e vai alimentando a identidade coreográfica de Né Barros. As peças acabam por existir de forma independente, sem tempo e sem lugar, ainda que sejam criadas num tempo e lugares específicos e com as suas especificidades. Esta metamorfose criativa faz com que a peça aja conceitualmente, mas também como algo material e concreto, sem colocar a dança numa categoria que se autolimita.

Nesta perspetiva, um debate sobre a materialidade na dança obriga a uma fratura das narrativas sobre o corpo, dos seus diversos discursos e das suas diversas práticas. A intenção nesta fratura é mapear as zonas de ambiguidade e de indefinição de modo a desvincular o corpo também das suas positivities discursivas e expressivas. (Barros, 2009, p. 7)

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

#### **3.4.1 CARTOGRAFIA DO CORPO E DRAMATURGIA DO CORPO**

Como investigadora no departamento de Filosofia da Universidade do Porto, Né Barros tem vindo a estudar os conceitos “cartografia do corpo” e “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009), que foram primeiramente abordados na sua tese de Doutoramento<sup>2</sup> em Dança na Faculdade de Motricidade Humana (Balletteatro, 2020). A “cartografia do corpo” trata sobretudo de compreender o corpo numa dimensão espacial, o corpo como um referencial com pontos e os percursos no e do corpo. Já a “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009) aborda (o corpo) como um acumulador de memórias, tentando formular a história que o mesmo conta. Ambos os conceitos situam o corpo nos contextos político e social. Adiante explora-se com maior profundidade estes dois conceitos presentes na obra de Né Barros, que se encontram articulados com ferramentas de criação coreográfica e intimamente ligados à coreografia.

Segundo Barros (2009) a dramaturgia é uma técnica de arte que estabelece regras e princípios de construção de uma obra a partir de exemplos concretos ou abstratos. Esta dramaturgia reflete uma diversidade de formas e contempla opções dramatúrgicas. E enquanto Bertolt Brecht tinha uma abordagem de dramaturgia narrativa, Eugenio Barba, em diálogo confrontante com as ideias de Brecht, defende que:

a noção de dramaturgia deve ser entendida não apenas como uma “dramaturgia narrativa” que relaciona acontecimentos e personagens e que orienta os espectadores sobre o sentido do que estão a viver, mas também como “dramaturgia orgânica ou dinâmica” que apela a um sentido de percepção do espectador o do sentido cinestético que afecta ao nível do sistema nervoso.” (Barros, 2009, p. 62)

A dramaturgia é um termo que permite intensificar todo um plano pró-textual na obra e labora a dança como uma linguagem ou uma dimensão mais sígnica, ou mais literal (Barros, citada em Neves, 2022). O termo da “familiaridade do gesto” (Barros, 2009) relaciona-se com esta definição de dramaturgia, uma vez que tenta dar conta das variantes performativas e do corpo performático, que está, intrinsecamente vinculado com um estado de representação, característica mais presente no teatro onde as ações têm, por norma, um fim em si. Quando se fala em dramaturgia de corpo, fala-se num corpo que convoca referências para pensar o gesto com clareza sem cair num campo mais enigmático ou onde não consigamos identificar os símbolos.

---

<sup>2</sup> Tese de Doutoramento concluído em 2004 que foi, mais tarde, publicada em formato de livro *Da Materialidade na Dança* em 2009.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

É nesta transição, em que a dramaturgia narrativa passa para uma narrativa do movimento, que conseguimos chegar à “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009). É aqui que a dança e o teatro “perdem o valor contratual do género” (Barros, 2009, p. 62), passando a existir um cruzamento disciplinar onde os signos e a comunicação reinventam uma noção de corpo. Estabelece-se assim uma conexão entre movimento e voz, ação e texto.

A “cartografia do corpo” é convocada quando se reconhece uma numérica (corpo-número<sup>3</sup>). Esta numérica origina um mapa não propriamente de coordenadas, mas de conexões e de zonas indeterminadas. Isto garante à dança mais do que uma textualidade: uma imagem, através do corpo físico. Segundo Barros (2009, p. 86) esta *imagem* desdobra-se em duas possibilidades: paisagem e imagem-movimento. A paisagem surge quando o corpo deixa de ser o centro da ação e quando há uma abstração do corpo que se reinventa enquanto símbolo que, no lugar de projetar a sua própria imagem, reflete uma outra (Deleuze, 1983). “A noção que refiro muitas vezes, “Paisagem Inteligente”, reporta-se a este lugar onde o corpo se autorreferencia, ao mesmo tempo que pode convocar outras identidades e reconhecimentos.” (Barros, citada em Neves, 2022). Este processo de abstração acontece pela multiplicação de sentidos que nos remete para a formalização de espaços livres que não estão pré-determinados e que, por isso, a sua configuração é flexível. Esta abstração atua no núcleo dum corpo para a dança, pronto a ser construído e, cuja própria matriz também carece duma construção conjunta. A cartografia na dança coloca o corpo na sua condição nómada sendo, por isso, o corpo-número uma direção mais do que uma dimensão espacial, ou seja, o corpo assume uma “função menos de situação e mais de ação e deslocação” (Barros, citada em Neves, 2022).

Assim sendo, quando pensamos na palavra coreo-grafia “(...) a separação dos termos [...] não serve tanto uma desconstrução, mas o colocar em evidências duas dimensões que se relacionam de modo ambivalente.” (Barros, 2009, p. 99). A dramaturgia e a cartografia assumem-se como estratégias de operação fundamentais à dança contemporânea (Barros, citada em Neves, 2022).

---

<sup>3</sup> Corpo-número é um conceito que Barros (2009) define como sendo definidor da espacialidade da matéria, ou seja, o corpo no espaço que tem um referencial numérico.

#### **4. ENQUADRAMENTO PRÁTICO**

Este projeto inicia-se com o convite por parte do Teatro Municipal do Porto dirigido a Né Barros para a criação de um espetáculo juvenil a integrar na programação no âmbito do 92.º aniversário do Rivoli. Apesar de Né Barros ser a diretora artística e cofundadora do Balleteatro, a verdade é que ainda não tinha feito criações cujo público-alvo fossem crianças e jovens. Aceitou este convite e convidou, posteriormente, Jorge Gonçalves para ser cocriador desta peça, que teria como base a obra literária de nome “*As Girafas Não Dançam*” de Giles Andreae e ilustração de Guy Parker-Rees.

De modo a uma melhor compreensão do processo de criação que será descrito neste enquadramento prático, importa contextualizar a temática sobre a qual se trabalhou, através dum breve resumo da obra literária. O autor conta-nos a estória de uma girafa, de nome Gerald, que, devido ao seu pescoço muito longo e magro, e pernas finas com joelhos salientes, tropeçava se tentasse correr. Todos os anos, acontecia uma festa de dança na selva, onde todos os animais se reuniam para mostrarem as suas danças. A chegada desta festa fazia com que a girafa ficasse sempre muito triste e ansiosa, por se considerar muito pouco talentoso a dançar. No dia da festa, a girafa viu todos os animais a dançarem efusivamente em grupos e pares executando técnicas perfeitas. Mesmo com a ansiedade, a girafa decidiu ir para a pista de dança. E assim que os leões a viram a chegar disseram “vem aí a girafa desajeitada” (Andreae & Parker-Rees, 2018). Todos os animais riram e disseram “as girafas não dançam, seu tonto” (Andreae & Parker-Rees, 2018). Imediatamente a girafa arrependeu-se da decisão audaciosa de tentar dançar e retirou-se da pista de dança pensando que, de facto, eles tinham razão, sentindo-se inútil e incapaz. Caminhou para casa, triste e solitário. No caminho para casa, a girafa parou para admirar a lua e, nesse instante, apareceu um grilo que tinha estado na festa e disse-lhe “às vezes, quando somos diferentes, só precisamos duma canção diferente” (Andreae & Parker-Rees, 2018). O grilo continuou a falar sobre o som da relva, das árvores, dos troncos e da lua, afirmando que a música pode estar em todas as coisas, se assim quisermos e acreditarmos. A seguir, começou a tocar violino, entoando uma canção para a girafa que, aos poucos, começou a girar os cascos e balançar a pescoço docemente. De forma confiante, começou a lançar os seus braços para os lados e a girá-los por todo o lado, fez uma cambalhota para trás e pulou para o ar. A girafa sentiu-se tão contente que gritou emocionado “estou a dançar, sim, estou a dançar!” Os animais que estavam na festa ouviram a girafa e, chegando perto, ficaram fascinados. Todos gritaram “é um milagre!”, “Gerald é o melhor bailarino que alguma vez vimos!” e perguntaram à girafa como é que ela conseguia dançar assim. A girafa terminou com uma vénia e disse

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

“todos conseguimos dançar, desde que encontremos a nossa música” (Andreae & Parker-Rees, 2018).

Para a seleção dos cinco intérpretes que viriam a integrar o projeto *Dança, onde estás?*, os coreógrafos Né Barros e Jorge Gonçalves, consideraram que, dada a narrativa da obra literária, seria interessante ter corpos distintos entre si e com capacidades técnicas e artísticas diferentes (Xavier, 2017; Neto, Fernandes & Xavier, 2020) de modo a garantir diversidade no elenco. Enquanto intérprete escolhida e analisando os restantes intérpretes escolhidos, acredito que Né Barros e Jorge Gonçalves concordem com a afirmação “The performer I choose to work with is the first and the most important material of a dance piece” (Burrows, 2010, p. 5), uma vez que os desafios lançados e as decisões artísticas tomadas pelos coreógrafos levaram em consideração as características singulares de cada intérprete, usando-as para enriquecer o processo de criação coreográfica e a obra resultante desse processo.

Dando início ao período de criação com a equipa artística — composta pelos coreógrafos, os intérpretes, os músicos e os figurinistas — fez-se um enquadramento da obra literária que foi, numa primeira fase, meramente expositivo e com o intuito de se compreender a narrativa da mesma, que serviria como base à dramaturgia da peça.

Apesar de ser possível identificar etapas no processo de criação, organizando-as até numa cronologia, ou do ponto de vista da abordagem dramaturgical, ou numa organização espacial, aquilo que unifica e consolida o processo criativo como um todo é o *ambiente dramaturgico*<sup>4</sup> — conceito presente e transversal ao longo de toda a criação do universo da peça — onde se propunha aos intérpretes um *estado performativo*. A combinação destes fatores proporcionou a existência da peça desde o primeiro dia de criação. O *estado performativo* é um estado de interpretação permanente com foco nas camadas emocional e psicológica, com consequências no corpo físico do intérprete. A procura e a permanência neste estado, a todo o momento, coloca-nos, enquanto intérpretes, num lugar de disponibilidade interpretativa constante. Neste estado, “(...) o corpo é repensado e rompe-se com alguns dos seus limites, como (...) o abandono do corpo social para o corpo performativo, sem receios e sem pudores.” (Xavier, 2017, p. 16). A permanência neste *estado performativo* fez com que cada ensaio pudesse ser o espetáculo em si, criando-se, assim, um ambiente específico que apenas existia nos ensaios e naquele lugar físico, que era o estúdio. À medida que a criação foi adquirindo mais camadas de complexidade, tanto do ponto de vista

---

<sup>4</sup> Conceito que Jorge Gonçalves usava para definir a criação em que a composição de materiais surge em simultâneo com a pesquisa de movimento.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

coreográfico como dramaturgico, também este *estado performativo* adquiriu camadas mais profundas que contribuíram para o encontro de mais soluções e respostas por parte dos intérpretes aos desafios que foram sendo lançados pelos coreógrafos. Este foi um método usado para encontrar uma estrutura coreográfica para a peça e serviu, sobretudo, para criar uma *paisagem inteligente*<sup>5</sup>, que acabar por ser, mais tarde, a primeira cena do espetáculo.

Este *ambiente dramaturgico* continha um conjunto de regras e premissas específicas do ponto de vista da dramaturgia — do corpo e da peça — e da cartografia do espaço, servindo assim como matriz para a criação da peça, o que permitiu aos criadores lançarem vários desafios que geraram hipóteses numa relação, maioritariamente, de “horizontalidade hierárquica” (Xavier, 2017) entre criadores e intérpretes. Este *estado performativo* permanente em conjugação com a proposta da base dramaturgica da peça fez com que as hipóteses que surgissem fossem certas à partida. A verdade é que a composição de materiais surgiu desde o início da criação, pelo que a pesquisa de movimento aconteceu em simultâneo. A estrutura coreográfica foi sendo definida através de tarefas e ações precisas, enquanto nós, intérpretes, pesquisávamos materiais que pudessem inserir-se nessa mesma estrutura coreográfica. Do mesmo modo, a definição de relações entre corpos, transições espaciais e durações para cada tarefa, ação ou cena, evidenciaram a existência duma composição de materiais em simultâneo com o desenvolvimento dos mesmos. Deve-se a esta metodologia de sobreposição de etapas, onde materiais são “pesquisados, construídos e organizados” (Xavier, 2017, p. 124) a sensação de existência da peça desde o primeiro momento.

Deparámo-nos, ainda, com a possibilidade de a composição dos materiais resultar de um processo simultaneamente ligado à génese e à pesquisa do movimento. Ou seja, neste caso, há uma estrutura definida com tarefas muito precisas, na qual os intérpretes pesquisam os materiais ao mesmo tempo que começam a integrar uma estrutura. (Xavier, 2017, p. 124)

A especificidade da encomenda feita pelo Rivoli a Né Barros, obrigou a coreógrafa a pensar de forma profunda na proposta que lhe foi apresentada de forma a encontrar o seu próprio ímpeto e a descobrir como poderia criar uma peça direcionada a um público específico — o público juvenil — com a devida atenção às necessidades e interesses que este público apresenta, nomeadamente uma maior necessidade de “estímulos visuais” e “estímulos

---

<sup>5</sup> Conceito que Né Barros define como “lugar onde o corpo se autorreferencia, ao mesmo tempo que pode convocar outras identidades e reconhecimentos.” (Barros, citada em Neves, 2022)

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

cinestésicos” (Smith-Autard, 2010) pelo facto de o nível de concentração ser limitado e com um apreço por histórias contadas de forma lúdica e criativa que possam transmitir uma moral. Além disso, Né Barros encarou esta oportunidade como um desafio que exige um trabalho contínuo de sensibilização e educação — tendo já uma vasta experiência enquanto docente e sendo diretora artística do Balleteatro, como já mencionado anteriormente, e considerando que as artes performativas podem estimular o desenvolvimento cognitivo das crianças, aprimorando a sua capacidade de atenção, memória e concentração (Nóbrega, 2012). O fato da obra literária ser, também, dirigida ao público juvenil, contribuiu para a vontade em dirigir-se a este público.

Desde logo, e numa fase preparatória, houve a **formulação do problema**, o que levou a coreógrafa a questionar que tema queria abordar e de que forma poderia comunicar e se dirigir melhor ao público juvenil. Esta formulação do problema é importante, porque permite que a produção de materiais de movimento seja direcionada de forma objetiva à temática, o que se tornou, ainda mais, essencial uma vez que o período de criação da peça foi de sete semanas. Comunicar, de forma subtil, a ideia de que todos podemos dançar — a partir da obra literária, também ela dirigida ao público juvenil — pareceu um bom ponto de partida e que definiu a zona temática. A questão de se a duração da peça deveria ser definida previamente também foi importante: ambos os coreógrafos estabeleceram que a duração ideal seria entre 30 e 40 minutos, pois entenderam que aqui encontrariam um bom equilíbrio entre respeitar o tempo médio de concentração das crianças e o tempo em que os coreógrafos acreditam que conseguiriam contar uma estória. Para o processo de criação e composição da peça, cujas etapas se encontram estrinchadas neste enquadramento prático, optei por definir uma macroestrutura, que se organiza em quatro secções: a **paisagem inteligente** — onde é, desde já, definido o *ambiente dramático*, anteriormente abordado —, a **apresentação do problema**, o **clímax** e a **resolução** — onde se apresenta a moral da estória. De facto, “(...) cada criador se atribui a responsabilidade de estabelecer propósitos e delimitar as especificidades para aquela que será a sua própria linguagem, forma de comunicação e materialização das ideias, constituindo-se, essencialmente, de percursos singulares e idiossincráticos.” (Xavier, 2017, p. 94), importando acrescentar que a própria criação, a que criadores e intérprete se propõem, tem as suas especificidades e que poderá exigir diferentes formas de materialização das ideias e, neste caso, uma descoberta duma nova linguagem: a que resulta da cocriação dos dois coreógrafos Né Barros e Jorge Gonçalves.

Conforme mencionado anteriormente, a forma como o processo é desencadeado foi, a princípio, singular e atípico, desde já porque os intérpretes escolhidos para integrar este

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

projeto nunca haviam colaborado com Né Barros nem Jorge Gonçalves. A escolha deste elenco tornou-se um fator de enriquecimento, não só por serem intérpretes provenientes de disciplinas artísticas e técnicas distintas, mas também por ser a primeira vez que contactaram uns com os outros e com os coreógrafos. Este fator enriqueceu a peça e o percurso individual de cada um dos envolvidos. Existem determinadas ferramentas e modos de operar que se repetem no percurso dos coreógrafos Né Barros e Jorge Gonçalves, no entanto, surgiram novos caminhos, não só por ser uma temática nova para os coreógrafos e um público novo, mas também por ser a primeira criação, juntos.

No primeiro contacto, já com os intérpretes, alguns coreógrafos, nomeadamente Victor Hugo Pontes, priorizaram estabelecer uma “noção de grupo” (Xavier, 2017), permitindo criar uma identidade própria e uma relação sólida entre criadores e intérpretes. Inicialmente foi feita uma partilha de materiais e signos, entre intérpretes, provenientes de técnicas de danças distintas. Esta partilha foi feita sem o compromisso de gerar material de movimento para a peça e unicamente como mecanismo de estabelecer relações no grupo, ainda que parte deste tenha acabado por ser resgatado aquando da composição coreográfica.

Esta etapa foi importante, porque contribuiu para a construção de um coletivo, não só enquanto equipa, que se encontra disponível e com compromisso para a concretização do projeto, mas também para a construção do corpo coletivo, do *ambiente dramático* e da **paisagem inteligente**. Contribuiu ainda para o desenvolvimento da escuta coletiva, o que, nesta criação, tornou-se importante para que cada um soubesse o que o outro está a fazer, onde se situam os corpos no espaço e para tornar possível prever ou reagir às ações dos restantes intérpretes, no *ambiente dramático*.

Após este primeiro contacto, foi feito o enquadramento da obra literária com os intérpretes já explicitada anteriormente, de modo aos intérpretes acederem à base dramática que serviria para definir a narrativa da peça. Este enquadramento foi feito através da leitura da obra literária, sem que houvesse necessidade a uma análise profunda do texto e passando de imediato à etapa seguinte.

Posteriormente ao enquadramento da obra literária, fizemos uma pesquisa de materiais de movimento. Numa primeira fase, a pesquisa foi levada a cabo através do visionamento de vídeos de animais no seu habitat natural, com o intuito de melhor compreender a movimentação dos animais. Aqui a recolha de materiais, neste caso através do visionamento de vídeos, tornou-se geradora de conhecimento sobre a temática e, conseqüentemente, proporcionou a criação de uma biblioteca de vocabulário que viria a servir como estímulo para a pesquisa prática e que serviriam, naturalmente, para informar a peça.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Foi possível identificar ações específicas, particularmente “observar” e “estar”. Estas ações foram incorporadas pelos intérpretes, tomando em consideração as qualidades de movimento que, enquanto grupo, convencionamos atribuir a cada animal. Também foi possível identificar um estado de presença e alerta constante, uma característica que viríamos a trabalhar naquilo a que chamamos o *estado performativo*. Este estado, em que os animais se encontram habitualmente, é um estado de pouco gasto energético e praticamente nenhuma contração muscular; o estado de alerta é praticamente permanente, por uma questão de sobrevivência, mas a parte muscular só é ativada quando estritamente necessário (quando, por exemplo, precisam de caçar ou de fugir).

Nesta pesquisa, através do visionamento de vídeos, foi-nos possível atribuir qualidades de movimento específicas a cada animal, contudo acordamos e concluímos que, na generalidade, as qualidades de movimento lento e súbito é característico de todos os animais.

Esta etapa foi importante para eu perceber, não só enquanto criadora, mas sobretudo enquanto intérprete, que existe complexidade na continuidade do questionamento do corpo e do movimento por ele produzido. Esta etapa contribuiu para eu iniciar um percurso de compreensão de mim, enquanto intérprete, permitindo-me descobrir depois e em autoanálise, as minhas particularidades. O movimento de cada corpo é singular e as práticas coreográficas, especificamente na dança contemporânea, possibilitam a pesquisa de um corpo e de uma linguagem, sem necessariamente se estabelecerem técnicas ou princípios rígidos, e neste sentido podemos afirmar que a pesquisa é um meio para a criação de um corpo ou de uma obra.

Tendo o enquadramento literário e pesquisa audiovisual de apoio, começamos a desenvolver os materiais coreográficos, através de desafios lançados pelos coreógrafos e tendo em conta diferentes processos e métodos de criação. Para o desenvolvimento de materiais coreográficos, o processo que Né Barros e Jorge Gonçalves adotaram enquadra-se nos “processos de improvisação”, ainda que tenham recorrido parcialmente a “processos de transmissão de movimento”, implicando um “processo de transformação” (Xavier, 2017), que consiste na transformação dos materiais por parte dos intérpretes, com o intuito de estabelecer uma linguagem de movimento específica, que seja identitária do grupo de trabalho, tornando-se numa pesquisa partilhada entre coreógrafos e intérpretes. Neste caso, este processo torna-se democrático e permite à peça estar em constante transformação e mudança — eixo que Né Barros refere como imprescindível — e deste modo nunca estagnar. O uso do “processo de transmissão de movimento” (Xavier, 2017) foi usado para aproximar intérpretes com especificidades distintas, de modo a criar uma linguagem comum e de “familiaridade do movimento” (Barros, citada em Neves, 2022), recorrendo-se sempre a um

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

processo de transformação, o que remete também à primeira etapa deste processo, com a preocupação em estabelecer uma “noção de grupo” (Pontes, citado em Xavier, 2017). Os métodos adotados nos “processos de improvisação” foram, de forma geral, a organização de estruturas coreográficas através de partituras, tendo como estímulo o tema da peça e, num segundo momento, mais específicas, através da descrição de ações, qualidades de movimento e relações espaciais e entre os corpos.

Primeiramente, adotou-se o “processo de improvisação como pesquisa” (Xavier, 2017), que foi, sobretudo, mais livre, ainda que estabelecendo tarefas específicas. Este processo de improvisação viria a proporcionar a pesquisa de movimento que se tornou vocabulário e matéria para a composição de materiais.

Com base na pesquisa previamente feita, através do visionamento de vídeos, foi-nos proposto que, individualmente, experimentássemos descobrir a movimentação de animais específicos, considerando agora as personagens na obra literária e autopropostos por nós: cobra, pato, pavão, gato, etc. Esta pesquisa tinha como objetivo descobrir a movimentação dos vários animais, agora através da sua incorporação. Inicialmente pesquisou-se a ação de “observar”, experimentando as qualidades de movimento lento e súbito — aquelas que conseguimos identificar nos vídeos —, de forma alternada. Posteriormente foi-nos proposto que testássemos conciliar o movimento com a ausência do movimento sem que se perdesse o estado de presença — tão característicos nos animais. Esta etapa levou à criação e composição da **paisagem inteligente**, caracterizada pela figura 1.



Figura 1. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Durante estes exercícios de improvisação foi interessante observar como o estado de presença, ainda que na ausência de movimento, exige a nós, intérpretes, um *estado performativo* permanente, um conceito que foi levado ao longo de todo o processo de criação. Este estado performativo constante é identitário do trabalho de Né Barros, que disse “gosto de pensar nos meus ensaios como momentos performativos” (citada em Neves, 2022) e consiste na atenção constante à presença do corpo do intérprete em todo o momento. Neste estado, toda a linguagem é entendida como ação, mesmo quando o que vemos é um corpo imóvel. Este corpo imóvel, que pode estar apenas a respirar, é um corpo que está ativo. Este conceito que Né Barros trouxe para estúdio e para a minha reflexão leva-me à “intensa presença do corpo” (Fazenda, 2014, p. 84), texto que aborda a temática da dança em Portugal no contexto duma democracia recente. É evidente que, neste texto, a autora analisa as obras coreográficas criadas entre 1980 e 1990, onde o corpo se torna intensamente presente, neste caso pelo excesso de gestos, tensão muscular, movimento assimétricos e torções, mas também pela “(...) veemência que emana da presença dos seus corpos em palco” (Fazenda, 2014, p. 84). Depreende-se que esta “intensa presença do corpo” pode ser uma característica transversal aos coreógrafos que nasceram antes do 25 de Abril e que se consolidaram, ainda que com percursos muito distintos, numa democracia recente e que, duma forma ou de outra, refletem sobre a dança, a arte e o corpo em contexto democrático (Fazenda, 2014). Assim, um *estado performativo* permanente contribui para a criação dum ambiente onde as propostas que surjam vão estar naturalmente inseridas na base dramatúrgica e nas características interpretativas que se procuram. Este acabou por ser um princípio tão presente na criação que, naturalmente, começou a ser ativado quando entrávamos no estúdio, acompanhando-nos ao longo de todo o dia, influenciando a nossa presença nas ações quotidianas como comer, observar e espreguiçar. Na lógica de que “um corpo que não abdica do seu sexo, raça, etc., não abdica, se quisermos, da sua dimensão ética, e, ao mesmo tempo, permite reinventar-se, metamorfosear-se, ser coisa, ser um lugar, ser uma escrita.” (Barros, citada em Neves, 2022), os limites entre o corpo do intérprete e o corpo na interpretação deixam de ser evidentes e passam a estar diluídos entre si.

A esta pesquisa de movimento que, inicialmente, consistia na procura deste corpo através da ação “observar”, foram adicionadas outras ações que, mais tarde, se tornaram a partitura da primeira cena da peça. Aqui definiu-se, através de processo de improvisação estruturada, uma rotina composta pelas seguintes ações: observar, seduzir, coçar, espreguiçar, comer, roubar, limpar e brincar — conforme figura 2, que retrata a ação “coçar” e figura 3, que retrata a ação “limpar”.

**da materialidade do corpo na dança:**

uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves



Figura 2. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]



Figura 3. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

Nesta etapa, os coreógrafos deram-nos orientações mais específicas com ações concretas, estruturando a primeira cena de forma mais complexa e atribuindo-lhes mais camadas emocionais e de relação entre corpos e diferentes dinâmicas espaciais.

Durante três dias continuamos a pesquisa de movimento, considerando as qualidades que nos tinham sido pedidas em combinação com estas ações, procurando ainda outras

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

qualidades de movimento que fossem conjugáveis com “lento” e “súbito”, desde que fossem de encontro às características dos animais que estivéssemos a interpretar. Com a repetição desta rotina, começaram a surgir gestos que não se relacionam obrigatoriamente com as ações, mas que trouxeram camadas de complexidade na interpretação dos animais, como, por exemplo: coçar, bocejar, abanar a “cauda”, entre outros. A proposta para a criação da primeira cena é que se introduzissem e apresentassem os animais e as suas características específicas, antes da apresentação da estória contada pela obra literária, servindo como uma **paisagem inteligente**. Na criação desta **paisagem inteligente**, a pesquisa tornou-se coletiva, uma vez que importava estabelecer relações entre os corpos e adotar diferentes dinâmicas ao longo da primeira cena. Através da conjugação do movimento específico de cada animal, das qualidades súbito e lento, como também através das ações e relações que se estabeleciam entre os animais, proporcionou-se uma paisagem ao espectador para identificar, dentro deste universo abstrato, os animais.

Após este primeiro contacto com a ideia de movimentação dos animais, percebemos a necessidade em pesquisar com maior profundidade as características de cada animal. Tendo em conta a narrativa da obra literária, importava trabalhar sobre a descoberta da dança em cada corpo, procurando as suas especificidades. Aqui, uma vez mais, se verificou a importância em estabelecer uma “noção de grupo” (Pontes, citado em Xavier, 2017) no início do processo, através da partilha de diferentes técnicas e linguagens de cada um de nós, enquanto intérpretes. Foi importante que acontecesse um momento de pesquisa sobre uma dança possível para o corpo de cada animal, tendo já as suas características específicas de gesto intrínsecas no movimento. Na procura da dança foi interessante verificar como naturalmente começaram se a estabelecer relações entre certas técnicas de dança e os animais, talvez pela condição inata dada pela memória dos corpos dos intérpretes, que são corpos que dançam. Foi possível identificar uma tendência em atribuir signos e procurar a “familiaridade do movimento” (Barros, citada em Neves, 2022) para criar uma lógica dentro deste *ambiente dramático* previamente estabelecido. Né Barros define a “familiaridade do movimento” como “(...) um método que permite tocar o geral e o particular, a singularidade e o comum. Fazer da ética uma matéria, uma prática da construção coreográfica.” (Balletatro, 2023). É onde se cria as condições para que o individual seja visível sem deixar de contribuir para onexo geral da obra. É “(...) uma cartografia do gesto e dos afetos relativos a esse gesto (...)” e tornou-se numa prática artística que Né Barros desenvolveu e aplicou em diversos projetos coreográficos, como, por exemplo, o *Revoluções* (2018), o *Neve* (2022), o *Distante* (2023) e tantos outros, como a coreógrafa referiu nos ensaios. Pretendia-se, nesta cena, criar a cena que apelidamos de *passerelle*, recorrendo a uma organização do espaço, que servisse

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

para os animais se exibirem e mostrarem os atributos do seu corpo físico e a sua dança. Isto levou ao estabelecer de relações e dinâmicas entre os animais e contribuiu para a dimensão da “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009), trazendo camadas emocionais que complexificam a própria dramaturgia da peça. Recorreu-se ao “processo de improvisação estruturada” (Xavier, 2017), tendo como limites, definidos pelos coreógrafos, percursos espaciais específicos e o uso de técnicas distintas para cada animal, apelando ainda à pesquisa e ao desenvolvimento de camadas emocionais e psicológica dos personagens, que os intérpretes tiveram de criar considerando o conceito de “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009). Posteriormente, houve uma manipulação dos materiais desenvolvidos para que se pudesse fixar a matéria que se tornou a coreografia desta *passerelle*, como serve de exemplo a figura 4.



Figura 4. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

Esta manipulação e alteração de materiais teve em conta sobretudo o espaço e as relações entre corpos. Através deste processo, foi possível consolidar uma estrutura coreográfica para a *passerelle* que, dramaturgicamente, era o momento onde os animais se preparavam para a primeira festa da selva. Nesta etapa houve lugar à “improvisação enquanto matéria” (Xavier, 2017), ou seja, momentos em que era possível improvisar dentro da estrutura final da obra coreográfica, permitindo à obra características e formas diferentes em cada momento de apresentação. Verifica-se a importância dos “processos de improvisação” (Xavier, 2017) que serviram, não só, para gerar materiais de movimento e,

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

consequentemente, fixar matéria na obra coreográfica, assim como a “improvisação enquanto matéria” (Xavier, 2017), criando-se espaço dentro da estrutura final da obra coreográfica onde o intérprete é estimulado a improvisar. Isto garante aos intérpretes liberdade e à peça a possibilidade de estar em constante mutação e ser diferente em cada apresentação.

Esta etapa contribuiu para o desenvolvimento singular de cada um de nós, enquanto intérpretes, com um forte contributo para o nexo geral da obra — o que, de alguma forma, reforçou a própria narrativa da peça. Aqui a pesquisa, a solo ou em grupo, contribuiu ainda para a construção da “dramaturgia do corpo” (Barros, 2009), tendo sido a intervenção por parte dos intérpretes fundamental para o desenvolvimento da criação e composição da obra e a sua dramaturgia. Nesta etapa, comecei a experienciar a ideia de metamorfose do meu corpo, descobrindo novas aptidões interpretativas, técnicas, físicas e capacidades interpretativas. Por esta altura, no processo de criação, refleti sobre “o corpo [que] é repensando e rompe-se com alguns dos seus limites, como a nudez, o abandono do corpo social para o corpo performativo, sem receios e sem pudores” (Xavier, 2017, p. 16) e compreendi como a experiência de ser intérprete contribuiu imensamente para o meu processo enquanto criadora, do mesmo modo que me permitiu descobrir caminhos criativos possíveis especificamente dentro desta criação, que inicialmente desconhecia e não conseguia alcançar. Isso foi possível porque os métodos e processos de Né Barros e Jorge Gonçalves assentam numa “forte relação de partilha” (Xavier, 2017, p. 17), permitindo ao intérprete ter um papel ativo durante todo o processo de criação e nos momentos de “improvisação enquanto matéria” (Xavier, 2017) durante as apresentações públicas.

Ao longo do processo de criação, ainda que recorrendo a diferentes tipos de processos explicitados anteriormente — de “improvisação” e de “transmissão de movimento” (Xavier, 2017) —, a produção de movimento e de situações ocorreu pelo uso da “familiaridade de movimento” (Barros, citada em Neves, 2022) enquanto método. Este método enquadra-se mais no espectro do “processo de transmissão de movimento” (Xavier, 2017), onde há produção de material por parte dos coreógrafos e posteriormente nós, enquanto intérpretes, retemos o que ficou na nossa memória imediata e usamos esse material para a composição coreográfica. Aqui o gesto processado pela memória de cada intérprete existe no corpo apenas de forma residual, ou seja, surge apenas enquanto memória. “O termo familiar permite aqui manter uma espécie de genética de movimento, uma matriz onde se percebem semelhanças e se mantêm as diferenças entre os gestos.” (Barros, citada em Neves, 2022).

Segundo Né Barros, este é um método muito usado nas suas criações e consiste num exercício de memória que funciona como um ímpeto para a produção de materiais por parte

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

dos intérpretes, situando-se por isso num dos processos mais democráticos do modelo Didático-Democrático (Butterworth & Wildschut, 2009). Este método de criação promove um encontro entre o informe e o coreográfico e permite trabalhar no limite do coreografável. É nesta zona cinzenta onde acontece o cruzamento de diferentes disciplinas (como a dança, o teatro e o som) que podemos verificar um prolongamento do gesto, pois é nesta zona cinzenta que questionamos “Isto é dança? Ou é teatro? Ou é música? Será arquitetura?”. Se “(...) a dança é uma arquitetura em movimento (...)” (de Keersmaeker em Rosas, 2023), então pensar o corpo do ponto de vista da sua cartografia ou como um referencial, assim como, pensá-lo como um acumulador de memórias, na sua dimensão dramática, é uma afirmação de que o corpo é líquido, não se fixa nem se cristaliza e, por isso, estes limites, por vezes tão bem demarcados entre disciplinas, quando diluídos contribuem para um processo criativo que nunca chega a ficar estanque. Este diluir de fronteiras contribui para uma peça que, ainda que tendo a sua matriz, jamais é igual (nem há pretensão que o seja) e afirma-se em constante evolução e mudança.

Neste método de criação, a cartografia e a dramaturgia funcionam como uma partitura, assumindo-se como estratégias de operação no universo da dança contemporânea. Esta abordagem situa o processo de criação desta peça num processo mais democrático, uma vez que garante a cada interveniente autonomia.

Tendo em conta este método, foram desenvolvidas duas frases coreográficas para que fossem dançadas em uníssono, em dois momentos distintos da peça, para que funcionassem como elemento agregador da criação coreográfica. Este processo desenvolve-se segundo um dos três métodos que Wayne McGregor usa e que se designa por *showing* (Xavier, 2017). O método *showing* é definido pela demonstração da forma e dinâmica de determinada frase coreográfica, executada pelo corpo da coreógrafa, Né Barros. É possível identificar ainda, ao longo do processo de Né Barros os outros dois métodos que Wayne McGregor usa no seu processo e que são denominados por *making-on* e *tasking*. No método *making-on* acontece uma exploração de movimento por parte dos intérpretes e que é dirigida pelos coreógrafos e que são transmitidas posteriormente aos restantes intérpretes, para que possam ser usadas de formas diferentes — tendo em conta a “familiaridade do gesto” (Barros, 2009) — e com proposta duma espacialização diferente. No método *tasking*, os coreógrafos lançam problemas coreográficos aos intérpretes para que deem resposta com recurso à imaginação.

No desenvolvimento destas duas frases coreográficas, a “familiaridade do gesto” (Barros, 2009) como signo agrega a dramaturgia da peça. Aqui foi também usada a repetição como forma de reforçar a ideia apresentada. As cenas da peça escolhidas para a aplicação desta metodologia e conseqüente composição coreográfica foram os momentos de festa — a primeira festa e a festa final, onde aconteceram as coreografias em uníssono.

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Conforme consta na obra literária “*As Girafas Não Dançam*”, a festa que é anunciada para acontecer na selva é o auge. Na primeira festa, a frase coreográfica executada pelos intérpretes todos tinha como pretensão usar a “familiaridade do gesto” (Barros, 2009) como elemento unificador entre os animais que foram à festa, dando a entender que os animais sabiam a coreografia. A redefinição desta coreografia, através da apropriação da frase coreográfica por parte de cada intérprete, foi usada para dar a entender que a personagem principal, a girafa, não sabia a coreografia. A aceleração na execução da primeira frase coreográfica pretende gerar um estado de ansiedade que se reflete, ainda mais, na incapacidade que a girafa tem em dançar. Esta cena corresponde ao início da secção — da macroestrutura — que denominei anteriormente de **apresentação do problema**.

Conforme mencionado na contextualização da obra literária, há um momento em que a girafa descobre o seu corpo e a sua dança. Nesse sentido, foi criado um solo para o intérprete que incorpora a girafa, que partisse da redefinição da segunda frase coreográfica, remetendo sempre à “familiaridade do gesto” (Barros, 2009). A ideia era que à medida que o intérprete repetisse a frase coreográfica, a mesma se tornasse mais coesa e inata no seu corpo e, por isso, na interpretação da girafa se sentisse uma maior confiança na execução desta frase coreográfica. Nesta cena, os restantes intérpretes adotavam uma postura de espectadores dentro da própria peça, ainda que intervindo através do uso da palavra falada, como se pode ver nas figuras 5 e 6.



Figura 5. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

**da materialidade do corpo na dança:**

uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves



Figura 6. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

A movimentação lenta e, em certos momentos, inexistente, criou uma hierarquia de importância de narrativas, contribuindo para o evidenciar do solo. Nesta cena, os corpos dos restantes intérpretes tornaram-se parte da cenografia e manipulando a mesma, conforme figura 7.



Figura 7. fotografia de Pedro Figueiredo. *Dança, onde estás?* [fotografia digital]

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Neste solo foi importante sobretudo trabalhar nas camadas emocionais e psicológicas, trazendo a complexidade da dramaturgia que deveria habitar este corpo, para uma melhor integração da estória que se pretendia contar e é nesta cena que surge o **climáx**. Após esta cena e em consequência da descoberta da dança, por parte da girafa, surgiu a cena da festa final, onde todos os intérpretes dançam a segunda frase coreográfica em uníssono, mas tendo em atenção as particularidades de movimento de cada animal que estivessem a interpretar — conforme figura 8. O resultado é uma frase coreográfica que parece ser a mesma e é de facto, mas cujas diferenças e semelhanças se dão pela “familiaridade do gesto” (Barros, 2009), tão presente em toda a criação da peça. Surge nesta cena, por fim, a **resolução**. Por ser uma peça criada e direcionada ao público juvenil, considerou-se importante sublinhar a moral da estória: “todos conseguimos dançar, desde que encontremos a nossa música” (Andreae & Parker-Rees, 2018). A cena da festa final vem, assim, consolidar a dramaturgia da peça. É uma festa onde impera a alegria e onde se convoca o público a participar na dança.



Figura 8. registo integral em vídeo. *Dança, onde estás?* [captura de ecrã]

De modo a concluir e a integrar os relatos e reflexões presentes neste enquadramento prático, importa referir que a definição dramaturgica, ainda que tenha acontecido previamente, teve implicações na estrutura da obra coreográfica, estando em constante diálogo com os materiais que foram sendo desenvolvidos.

Também importa referir que a composição de materiais foi acontecendo ao longo de todo o processo de criação, ou seja, em simultâneo com os métodos e processos de criação

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

levados a cabo; foi tomando forma na decisão sobre espacialização dos materiais e respetivas transições, o que, mais uma vez, contribuiu para a perceção dum processo fluído numa organização onde as várias vertentes e fases da criação se sobrepõem, acontecem juntas e se vão influenciando a cada momento, possibilitando à obra nunca estagnar e permanecer em constante mudança e, por isso, a obra está viva. Nada disto faz com que a obra seja menos estruturada ou rigorosa. Em todo o momento as tarefas eram determinadas, por vezes coletivas e por vezes individuais para cada intérprete, estabelecendo-se os diferentes níveis de relação e definindo uma organização dos materiais.

evidencia-se que o ato de compor em dança implica, portanto, um pensamento e uma estruturação intimamente ligados à ideia de uma execução que se ocupa, através da experimentação, de questões objetivas e subjetivas, que permitem a construção a partir de um processo individual. A coreografia revela-se como uma forma de arte complexa, tornando-se ainda mais complexa, pelo facto de as regras e ferramentas através das quais se materializam as obras coreográficas serem constantemente questionadas e reconsideradas pelos seus principais intervenientes. (Xavier, 2017, p.29)

## **5. CONCLUSÃO: MAIS INQUIETAÇÕES**

Ao final deste processo e relembando os objetivos inicialmente traçados, posso afirmar que a articulação entre as componentes teórica e prática permitiu um eficaz alcançar de resultados nos objetivos inicialmente traçados, trazendo ainda novos objetivos através do desdobramento e do estrinchar dos objetivos iniciais.

Se por um lado, tive vislumbre de quem posso ser enquanto intérprete, por outro lado, esta experiência abriu ainda mais inquietações sobre quem sou, enquanto criadora. Este lugar de experimentar e vivenciar o papel do intérprete, permitiu-me encarar direções que quero reafirmar ao longo do meu percurso profissional — enquanto criadora —, nomeadamente ao nível dos processos de improvisação que foram vastamente usados, ainda que em diferentes contextos e de diferentes formas, com mais ou menos liberdade. Posso afirmar com mais certeza hoje que considero os processos democráticos mais ricos (e enriquecedores para as equipas) e, também, mais plurais, pelo que acredito que me situarei sobretudo nos processos em que os intérpretes têm mais voz, possibilidade de propor e poder de decisão.

Isto deve-se ao facto de considerar importante a arte exponenciar pensamento e ajudar-nos, através do estabelecer de relações entre corpos, fazer-nos pensar o mundo que nos rodeia. Para mim, particularmente, interessa-me sobretudo pensar o movimento dos corpos e o movimento político que é gerado a partir da simbologia de um corpo. O processo de criação do *Dança, onde estás?* e, particularmente, a **paisagem inteligente**, faz-me questionar: pode a dança nos ajudar a compreender a fenomenologia do corpo coletivo?

É inevitável reconhecer a utilidade em aprofundar alguns conceitos que são fundamentais e que serviram de estrutura para o enquadramento teórico, tais como: dança contemporânea, criação coreográfica, métodos, processos, dramaturgia, narrativa e interpretação. Conseguir defini-los, com a ajuda dos autores que, metaforicamente, acompanharam-me ao longo deste processo, foi imprescindível para criar este “chão-comum” que referi na introdução deste relatório e para melhor enquadrar o “intérprete contemporâneo”. Continuarei a inquietar-me com os autores que aqui mencionei e citei. Também foi essencial debruçar-me sobre os conceitos **cartografia do corpo** e **dramaturgia do corpo** de Né Barros para melhor compreender os vários contextos e leituras possíveis do corpo.

Todo este processo de interpretação, de criação e de posterior análise e escrita possibilitou a descoberta de características e potencialidades da interpretação, mas também

### **da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

do reconhecimento daquilo que prolifera para as outras vertentes: da criação e pessoais. A possibilidade de concretizar mais projetos, no contexto da interpretação e da criação e no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, poderão contribuir para uma reflexão mais profunda que, em relação com a prática, contribua para a singularidade da criação de obras diversas.

Ao concluir este percurso, pode afirmar-se que os objetivos foram alcançados e transcendidos, abrindo espaço a mais inquietações. A experiência enquanto intérprete foi transformadora, uma vez que revelou e fez emergir características da minha identidade enquanto intérprete e criadora. O uso dos “processos de improvisação” contribuíram para descobrir formas de dar resposta aos desafios lançados pelos coreógrafos e consolidaram a minha preferência por processos mais democráticos. Ao concluir este estágio, carrego comigo a certeza de que as inquietações que me acompanharam durante todo o processo são impulsionadores de curiosidade e vontade de conhecer, pelo que a investigação e a criação artísticas são o lugar mais fértil e democrático de todos, independentemente dos modelos de trabalho que decidamos adotar.

### **da materialidade do corpo na dança:**

uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves

## **6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

Balleteatro. (2020). *NÉ BARROS: biografia*. <https://balleteatro.pt/artistas/ne-barros>

Balleteatro. (2023). *PAISAGENS, MÁQUINAS, ANIMAIS: livro I*. [https://bt.balleteatro.pt/Residencias-Artisticas-online/distante\\_nebarros/](https://bt.balleteatro.pt/Residencias-Artisticas-online/distante_nebarros/)

Barros, N. (2009). *Da materialidade na Dança*. Centro de Estudos Arnaldo Araújo.

Barros, N. (2014). *Corpo problema: Considerações sobre a forma e a sua política nas artes performativas*. Sinais de cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, 22, 92-96.

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

Butterworth, J., & Wildschut, L. (2009). *Contemporary choreography: A critical reader*. Routledge.

Deleuze, G. (1983). *L'Image-Mouvement*. Les Éditions de Minuit.

Eduarda Neves. (2022). *Né Barros. O corpo é uma imagem, um planalto, um inferno*. <https://eduardaneves.pt/Ne-Barros>

Fazenda, M. (2014). *Uma intensa presença do corpo: A dança em Portugal no contexto de uma democracia recente*. Sinais de cena – Revista de Estudos de Teatro e Artes Performativas, 22, 84-86.

Foster, S. (1986). *Reading dancing: bodies and subjects in contemporary american dance*. University of California Press.

Galhós, C. (2021). *Colher para Semear — 25 anos de GDA — 10 anos de Fundação GDA*. Fundação GDA.

Lepecki, M. (2006). *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. Routledge.

**da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

Martin, J. (1933). *The Modern Dance*. A. S. Barnes and Co.

Martins, M. (realizador). (2022). *Um corpo que dança*. [documentário]. RTP.

Neto, A. C., Fernandes, J., Xavier, M. (2020). *Uma Cartografia para o Intérprete Contemporâneo – Um Lugar entre a Formação e a Criação Coreográfica*. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 10(2), 25-38.

Nóbrega, M. J. (2012). *O teatro infantil e seu potencial para o desenvolvimento cognitivo da criança*. *Revista Brasileira de Teatro para Crianças e Jovens*, 2(4), 123-145.

Rocha, T. (2016). *O que é dança contemporânea: uma aprendizagem e um livro de prazeres*. Conexões Criativas.

Global Media Group. (2023). *Diário de Notícias: As (mu)danças de Né Barros*. <https://www.dn.pt/arquivo/2007/as-mudancas-de-ne-barros-652283.html>

Rosas. (2023). *Anne Teresa de Keersmaeker / Rosas: My Walking is My Dancing*. <http://www.mywalking.be/en/>

Smith-Autard, J. M. (2010). *Dance Composition*. Methuen Drama.

Spier, S. (2011). *William Forsythe and the practice of choreography: it starts from any point*. Routledge.

Xavier, M. (2017). *Processos de Criação Coreográfica Contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. Universidade de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana.

**da materialidade do corpo na dança:**

*uma reflexão sobre o papel do intérprete na obra “Dança, onde estás?” de Né Barros e Jorge Gonçalves*

## **7. ANEXOS**

1. registo integral da obra [Dança, onde estás?](#) de Né Barros e Jorge Gonçalves  
[password de acesso ao vídeo fornecida aos Serviços Académicos]
2. teaser promocional da obra [Dança, onde estás?](#)
3. segmento da Cultura RTP1 do Jornal da Tarde: sobre o 92º aniversário do Rivoli com registo de um ensaio da obra [Dança, onde estás?](#)