



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

Uma Transformação Chamada Desejo

Uma Investigação Autobiográfica a Partir de Processos de Criação Híbridos

Maria Helena Teixeira Moreira

Orientadora

Professora Doutora Madalena Xavier

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

Outubro 2025



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA

ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

Uma Transformação Chamada Desejo

Uma Investigação Autobiográfica A Partir de Processos de Criação Híbridos

Maria Helena Teixeira Moreira

Orientadora

Professora Doutora Madalena Xavier

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



Outubro 2025

Agradecimentos

À minha orientadora, Professora Doutora Madalena Xavier, pelo interesse e apoio incondicional demonstrado ao longo deste processo, pela orientação rigorosa, pela generosidade intelectual e pela constante disponibilidade ao longo de todo este percurso. Agradeço ainda a confiança e o incentivo que me permitiram encontrar a minha própria voz neste processo criativo.

Às estruturas indispensáveis para a existência deste projeto, um enorme obrigada à Jazzy Dance Studios, instituição que acolheu este processo desde o início, ao Amparo99, palco onde foi estriada a peça e onde me acolheram de forma tão disponível e carinhosa, ao Sexto Station e ao Zirkus Mond Lisboa, por terem acreditado no potencial do trabalho e me concederem espaço de apresentação.

À Escola Superior de Dança e a todos os professores e colegas do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais que contribuíram com a partilha do seu conhecimento e experiências e criaram um espaço seguro para a experimentação.

À companhia A Nariguda, Eva e Rafa, um enorme obrigada pela disponibilização do espaço de residência, e por terem acreditado desde o primeiro dia no potencial da minha palhaça de forma tão maternal e cuidadosa.

Ao Luciano Amarelo, mestre com quem comecei esta viagem alucinante do mundo do *clown*.

À Sara Sofia Araújo, à Yael Karavan, à Amarílis Anchieta e à Miriam Freitas, mulheres e artistas que admiro imenso, que influenciaram o trabalho de forma tão direta e próxima, com tanta genialidade.

À coreógrafa, amiga e minha mestre Amélia Bentes, uma relação de sinergia criativa e artística que começa muito antes deste mestrado, e que se estende de forma tão próxima durante todo este trajeto. Obrigada pelas horas de conversas reflexivas sobre arte, pela insistência no meu potencial artístico e pelo carinho e amor que sempre partilhou comigo.

À companhia Lume Teatro, em especial à Naomi Silman e ao Ricardo Puccetti, pela mestria como desenvolvem as vossas investigações artísticas e a humildade com que as partilharam comigo. Pela vontade de ver o meu trabalho a evoluir, e a força que ambos me deram para continuar.

Aos meus pais e ao meu irmão, pilares da minha vida e muitas vezes a minha inspiração profissional e pessoal. A ti pai por nunca me deixares desistir de mim, com tanto amor sempre, por seres a minha força quando eu não a tenho, por seres o meu confidente de todas as horas e por continuares a acreditar no potencial do meu percurso. A ti mãe pela dedicação e o esforço que demonstras sempre por mim, por seres a alegria das nossas vidas, a minha

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

inspiração enquanto mulher e a minha melhor amiga, obrigada por nunca desistires de mim. A ti Bernardo, exemplo e inspiração de determinação e força, de luta e de amor, obrigada por todo o apoio neste projeto e na vida e por nunca me teres deixado desistir e queres continuar a caminhar ao meu lado.

Por fim, ao meu companheiro e parceiro na vida e na arte, João Arez, que suportou o trabalho mais árduo e prolongado de todos, amparando-me nos momentos mais difíceis e percorrendo esta caminhada ao meu lado, dedicando sempre suporte e amor incondicional, para que fosse capaz de terminar esta viagem. Pela genialidade como compôs pela primeira vez uma sonoplastia, e enriqueceu tanto esta peça, não só a nível musical como em todo o processo de criação, desde o primeiro dia, até estar no palco ao meu lado em todas as apresentações. Do fundo do meu coração um obrigada eterno a ti.

Notas Introdutórias

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

Lista de Abreviaturas

MCCPP – Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais

ESD – Escola Superior de Dança

Resumo

A peça *Uma Transformação Chamada Desejo* nasce no contexto do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais, da Escola Superior de Dança, na área de especialização em coreografia. Os estímulos para a criação são distintos, de coreógrafo para coreógrafo, e não são estanques durante o percurso artístico. O mote para esta criação, surge de um impulso interior, de uma urgência em exteriorizar uma inquietação e propõe-se como uma investigação artística que parte do autobiográfico para se expandir ao coletivo. A investigação centra-se na criação de um solo de dança contemporânea que explora o corpo enquanto espaço de memória, repositório de experiências e veículo de transformação.

O trabalho tem como principal motivação a necessidade de dar um novo significado a vivências pessoais marcadas por traumas e fragilidades, transformando-as em motores criativos. Neste processo, o corpo é entendido simultaneamente como criador e intérprete, assumindo uma dimensão de autodescoberta e de reinvenção. A investigação articula dois eixos metodológicos: a improvisação, enquanto estratégia de composição e presença, e a técnica *clown*, enquanto pedagogia da vulnerabilidade, do erro e do ridículo. A aproximação ao Lume Teatro, através de residências artísticas e formações, consolidou uma prática híbrida que alia rigor físico, escuta e disponibilidade para o encontro com o público.

Do ponto de vista processual, a obra desenvolveu-se em múltiplos contextos, incluindo residências, *workshops* e colaborações com artistas convidados, resultando numa dramaturgia que privilegia a autenticidade, o risco e a abertura ao imprevisto. Elementos como figurino, sonoplastia e objetos foram integrados de forma a ampliar a narrativa e sustentar a proposta de transformação. A peça estreou em 2025 em diferentes espaços nacionais, confirmando a pertinência de cruzar autobiografia e práticas híbridas para gerar uma experiência performativa singular.

Enquanto investigação, *Uma Transformação Chamada Desejo* reafirma o valor da criação artística não apenas como produto final, mas como processo contínuo de investigação e de transformação pessoal e coletiva. Através da exposição do corpo autobiográfico, o projeto propõe a arte como espaço de cura, libertação e partilha, onde a fragilidade se converte em potência criadora.

Palavras-chave: coreografia; processos de criação híbridos; solo autobiográfico; corpo criador intérprete; técnica *clown*; Lume Teatro;

Abstract

The piece *Uma Transformação Chamada Desejo* (*A Transformation Called Desire*) emerges within the context of the master's degree in Choreographic Creation and Professional Practices at the Escola Superior de Dança, with a specialization in choreography. Creative stimuli differ from choreographer to choreographer and is not fixed throughout the artistic journey. The impulse for this creation arose from an inner urgency to externalize a personal restlessness and is proposed as an artistic investigation that originates in the autobiographical and expands toward the collective. The research focuses on the creation of a contemporary dance solo that explores the body as a space of memory, an archive of experiences, and a vehicle for transformation.

The work is primarily motivated by the need to give new meaning to personal experiences marked by trauma and vulnerability, transforming them into creative impulses. In this process, the body is understood simultaneously as creator and performer, embodying a dimension of self-discovery and reinvention. The investigation articulates two methodological axes: improvisation, as a strategy of composition and presence, and clown technique, as a pedagogy of vulnerability, error, and ridicule. The collaboration with Lume Teatro, through artistic residencies and training, consolidated a hybrid practice that combines physical rigor, attentiveness, and openness to encounter with the audience.

From a procedural perspective, the work was developed across multiple contexts, including residencies, workshops, and collaborations with guest artists, resulting in a dramaturgy that values authenticity, risk, and openness to the unforeseen. Elements such as costume, sound design, and objects were integrated to expand the narrative and sustain the proposal of transformation. The piece premiered in 2025 in various national venues, confirming the relevance of crossing autobiography and hybrid practices to generate a unique performative experience.

As an investigation, *Uma Transformação Chamada Desejo* reaffirms the value of artistic creation not merely as a final product but as an ongoing process of inquiry and transformation, both personal and collective. By staging the autobiographical body, the project proposes art as a space of healing, liberation, and sharing, where fragility is converted into creative potency.

Keywords: choreography; hybrid creative processes; autobiographical solo; creator-performer body; clown technique; Lume Teatro;

Índice

Agradecimentos.....	3
Notas Introdutórias.....	5
Lista de Abreviaturas	6
Resumo	7
Abstract.....	8
Introdução.....	12
Capítulo I – Enquadramento geral.....	14
1.1 Motivações: Do Corpo que Resiste ao Corpo que Cria.....	15
1.2 Objetivos	16
1.3 Parceiros imprescindíveis e espaços de apresentação.....	16
1.4 Sinopse e Ficha Técnica	17
Capítulo II – Solo Autobiográfico.....	18
2.1 Temática: processo de transformação.....	19
2.2 Definição do conceito corpo criador-intérprete	21
2.3 Cronograma processual	23
Capítulo III – Processos de criação.....	38
3.1 Improvisação enquanto ferramenta de exploração e criação.....	39
3.2 Enquadramento histórico e metodológico do <i>Clown</i>	41
3.2.1 Prática pessoal em residência.....	42
3.2.2 O Lume Teatro e a investigação metodológica <i>Clown</i>	45
3.2.3 Processo imersivo na companhia Lume Teatro.....	46
3.3 Relação entre o <i>Clown</i> e a dança contemporânea	48
3.4 A investigação de processos de criação híbridos.....	49
3.4.1 Multidisciplinariedade e Híbridez	50
Capítulo IV – Influências	54
4.1 Cruzamentos essenciais	55
4.2 A inclusão do pensamento dramaturgico	58
Capítulo V – Processo Criativo de outros elementos	63
5.1 Objeto: metáfora em mutação	64
5.2 Sonoplastia: um cenário auditivo	64
5.3 Figurinos: matéria de um corpo em voo.....	66
Conclusão	69
Referências Bibliográficas	72

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Apêndices.....	I
Apêndice A.....	I
Apêndice B.....	XI
Anexos.....	XIII
Anexos A – Registo de vídeo de <i>Uma Transformação Chamada Desejo</i> , estreia, Amparo99, 2025.....	XIII
Anexo B – Folha de sala, Amparo99, 2025.....	XIV
Anexo C – Folha de sala, Sexto Station, 2025.....	XV
Anexo D – Cartaz, Zirkus Mond Lisboa, 2025.....	XVI
Anexo E – Registos fotográficos, <i>Uma Transformação Chamada Desejo</i> , Amparo99, Sexto Station e Zirkus Mond Lisboa, 2025.....	XVII
Anexo F – Certificado do Curso Da Energia à Ação, Lume Teatro, Campinas.....	XXIII

Índice de tabelas

Tabela 1	23
----------------	----

Introdução

O presente relatório de projeto, intitulado *Uma Transformação Chamada Desejo: Uma Investigação Autobiográfica a Partir de Processos de Criação Híbridos*, surge no âmbito do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (MCCPP) da Escola Superior de Dança (ESD) e propõe-se como uma investigação artística que parte do autobiográfico para se expandir ao coletivo. Através da criação de um solo, procura-se compreender de que forma o corpo pode ser simultaneamente espaço de memória, repositório de experiências e veículo de transformação.

Este projeto nasce de inquietações pessoais ligadas ao corpo e à sua relação com a prática artística, refletindo uma trajetória marcada por momentos de frustração, superação e desejo de afirmação. A escolha de trabalhar a partir de material autobiográfico implicou a aceitação de fragilidades e vulnerabilidades, transformando-as em motores criativos. Tal decisão corresponde a uma visão da arte contemporânea que privilegia a autenticidade e a exposição do eu como formas de provocar reflexão e criar empatia com o público.

A investigação sustenta-se em dois pilares metodológicos centrais: a improvisação e a técnica *clown*. A improvisação, historicamente legitimada a partir das experiências do Judson Dance Theater e das práticas de *contact improvisation* (Paxton, 2003), constitui aqui não apenas um recurso de exploração, mas uma estratégia de composição que privilegia a atenção ao instante, a presença e a abertura ao imprevisto (Burrows, 2010; Foster, 2002). Por sua vez, a técnica *clown*, enquanto pedagogia da vulnerabilidade (Lecoq, 2009; Gaulier, 2007; Puccetti, 2008), introduz a dimensão do erro, da falha e do ridículo como oportunidades de criação. A articulação destas duas abordagens configurou-se como um processo híbrido de investigação, permitindo experimentar um corpo que se reinventa permanentemente, um corpo capaz de habitar simultaneamente a fragilidade e a potência.

A criação coreográfica contemporânea desenrola-se num espaço onde diferentes linguagens artísticas se encontram e dialogam, configurando um processo simultaneamente multidisciplinar e híbrido. A multidisciplinaridade surge quando disciplinas como dança e música se desenvolvem paralelamente para um mesmo objetivo, mantendo a autonomia das suas ferramentas e métodos (Bouchard & Ledger, 2025; Chinita, 2025). A hibridez cultural, por sua vez, permite a fusão de influências diversas, criando gestos e identidades que se reinventam continuamente (Bhabha, 1994; Silva, 2015). Deste encontro emergem processos híbridos, como a integração entre *clown* e improvisação, que produzem uma linguagem corporal nova e singular, resultado da sobreposição criativa das técnicas e da sua interação com outros elementos, como o texto e a música (Chinita, 2025).

Neste enquadramento, emerge o conceito de corpo criador-intérprete, entendido como aquele que assume em si a dupla função de criar e interpretar. Como aponta Louppe (2012),

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

o solo contemporâneo constitui um espaço privilegiado de autodescoberta, no qual o intérprete não apenas dá corpo a uma obra, mas se coloca como matéria central da investigação.

Este projeto inscreve-se, assim, num conjunto de práticas artísticas que procuram fundir criação e interpretação num mesmo gesto, defendendo a inseparabilidade entre pensamento, corpo e presença.

O processo criativo foi desenvolvido em múltiplos contextos, incluindo residências artísticas, formações intensivas e colaborações com artistas convidados. Destaca-se a influência do Lume Teatro. A participação em formações conduzidas por Ricardo Puccetti e Naomi Silman, assim como o contacto com metodologias interdisciplinares, enriqueceu o processo e consolidou uma abordagem que alia rigor físico, escuta e disponibilidade para o encontro com o público.

Este relatório organiza-se a partir da descrição e análise do processo criativo, abordando as fases de investigação, as metodologias aplicadas e os contributos teóricos e práticos que sustentaram a obra. Pretende-se não apenas documentar a criação de um solo autobiográfico, mas refletir sobre o valor da improvisação e do *clown* como ferramentas de exploração artística e como práticas éticas de escuta e vulnerabilidade. O percurso descrito confirma que a criação artística não deve ser entendida apenas como produto final, mas como processo contínuo de investigação e transformação, tanto pessoal quanto coletivo.

Em última instância, *Uma Transformação Chamada Desejo*, ([link de acesso ao registo vídeo – Anexo A](#)), afirma-se como mais do que uma obra performativa: trata-se de um manifesto artístico sobre a possibilidade de a arte ser espaço de cura, de libertação e de reinvenção. Ao colocar em cena o corpo autobiográfico, o projeto propõe uma reflexão sobre identidade, presença e transformação, convidando o público a partilhar uma experiência onde o particular se abre ao universal e onde a fragilidade se converte em potência criadora.

Capítulo I – Enquadramento geral

1.1 Motivações: Do Corpo que Resiste ao Corpo que Cria

A minha história enquanto criativa da dança começa uns anos antes deste mestrado. Frequentei o ensino artístico especializado em dança desde o quinto ano da escola até ao décimo segundo ano. Havia, obviamente, uma paixão dentro de mim que fazia com que não terminasse este percurso artístico, mas em contrapartida a receção do meu corpo a esta profissão era negada. Uma frustração de anos, uma paixão que não adormece, mas com um corpo que não pertence.

Quando ingressei na Licenciatura em dança na ESD este panorama começou a mudar, de repente foram-me apresentados múltiplos caminhos na dança, a história desta vez não era sobre afunilar possibilidades, mas sim sobre abrir o leque de oportunidades. Fui desenvolvendo uma admiração especial por improvisação, sempre achei mais interessante explorar os limites do meu corpo a partir de imagens ou exercícios em vez de formas ou técnicas, porque nunca me animou ser igual a alguém, em mim sempre houve uma vontade de ter personalidade no movimento, que o destaque partisse da singularidade e não da perfeição técnica. Na ESD tive a oportunidade de desenvolver, ainda mais, essa vontade, pois as unidades curriculares ofereceram a possibilidade de compreender a dança a partir de vários pontos de vista e um deles é a criação.

Voltando um pouco atrás na história, há algo sobre um pensamento, na minha perceção, ultra retrogrado na dança que consiste na crença que o bailarino não pensa, ele executa sem questionar, ele deve obedecer cegamente a qualquer pedido, em contrapartida eu sempre gostei de refletir sobre o que faço, sinto que me traz consciência sobre mim e o que está à minha volta, torna-me presente.

Na ESD encontrei o lugar em que o corpo e o pensamento podiam funcionar na mesma velocidade, agora já não era avaliado apenas o que eu produzia, mas também o que eu dizia.

A criação tornou-se quase uma obsessão, pela primeira vez acreditei que existia futuro. Criei a minha primeira peça *Outra vez Arroz*, na Black Box, do Centro Cultural de Belém (CCB), em 2022; no segundo ano da licenciatura, onde fiquei completamente surpreendida pela receção do público ao trabalho. Foi, talvez, este o momento de viragem no meu percurso, compreendi que enquanto me reduzisse só a um corpo ia continuar na frustração. Moldei o resto do meu percurso a este propósito e foi assim que tomei a decisão de ingressar no MCCPP da ESD.

Durante este percurso de dois anos tive tanto prazer em estudar, tudo era um animo para mim, finalmente ter a possibilidade de aprender sobre criação, foi aqui que compreendi que não queria ser apenas coreógrafa, mas sim uma criativa, que usa o corpo enquanto veículo para a criação. Fiquei apaixonada pela ideia de estender os limites da arte, tirá-la de caixinhas e simplesmente chamar-lhe arte, “prefiro muitas vezes olhar para os objetos

artísticos simplesmente como obras de arte contemporânea, sem necessidade de os catalogar." (Andermatt, 2017).

Assim, parti à procura de modos de operar noutras disciplinas artísticas, caminhos que me permitissem dar forma e expandir esta transformação pessoal e criativa.

1.2 Objetivos

Das motivações surgem objetivos e muitos deles antes do início deste ano. Já no momento de entrega do formulário final de projeto, no primeiro ano do MCCPP, surgiram objetivos que se mantiveram até ao final. Para esse efeito foram estabelecidos os seguintes:

- Criar e apresentar uma peça de dança contemporânea, um solo autobiográfico original, que reflita atuais inquietações pessoais e artísticas;
- Colaborar com uma equipa artística multidisciplinar, artistas convidados, que vêm com o propósito de ativar as suas ferramentas e metodologias de trabalho de forma a influenciar diretamente o projeto;
- Investigar o conceito do corpo criador-intérprete;
- Investigar a técnica *Clown* como uma das principais ferramentas de exploração de movimento em conjugação com o estudo da improvisação enquanto ferramenta de criação, defendido por processos híbridos de criação;
- Estudo das metodologias do "Lume Teatro", investigação imersiva, procura pelo estado de presença;
- Utilizar o processo de criação enquanto processo de investigação. Obter conclusões e transformações a partir deste processo e da sua obra final.

1.3 Parceiros imprescindíveis e espaços de apresentação

A realização deste projeto não teria sido possível, se não contasse com apoio dos espaços e pessoas que, de variadas formas, ajudaram ao desenvolvimento e apresentação deste solo.

Começo por mencionar o apoio da Jazzy Dance Studios, uma escola de dança com vários polos entre Lisboa e Porto, que oferece mais de cinquenta estilos de dança e é uma das maiores referências em Portugal, enquanto *Dance Center*, berço que acolheu este projeto durante três meses do seu processo de criação.

Este solo conta ainda com o apoio da companhia "A Nariguda que se dedica à criação de espetáculos, oficinas e outras atividades dentro da linguagem da palhaça ou *clown*. O projeto acredita no potencial do palhaço e do riso enquanto veículo de transformação do ser humano e no seu impacto positivo no mundo." (A Nariguda, 2025). É através desta iniciativa

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

que realizei seis dias de residência nas instalações da Nariguda na aldeia da Corujeira em Torres Vedras.

Como parceiro principal, a ESD, por ter cedido o espaço sempre que foi necessário ao longo de todo o ano, e por ter garantido o acesso a artistas que a meu convite fizeram a assistência do solo.

O resultado deste projeto é um solo coreográfico de dança contemporânea que estreou no dia 17 de maio de 2025 no espaço Amparo99 no Porto ([Anexo B](#)), uma *black box* que acolhe diversos formatos de apresentação desde performances, concertos, *workshops*, entre outros. A sua segunda data de apresentação aconteceu no dia 6 de junho de 2025, no Sexto Station ([Anexo C](#)), lugar situado no bairro alto em Lisboa, conhecido como um espaço criativo que recebe pequenos eventos artísticos, *workshops* e festas. Até à data de entrega deste relatório de projeto, finalizei com a apresentação no Zirkus Mond ([Anexo D](#)) Lisboa, dia 29 de agosto de 2025, uma tenda de circo permanente, que junta artistas locais e de passagem num espaço de intercâmbio e aprendizagem. Todas as apresentações estão documentadas fotograficamente no [Anexo E](#).

1.4 Sinopse e Ficha Técnica

Sinopse

Uma Transformação Chamada Desejo é um solo autobiográfico que nasce da resolução de uma transformação. Assim, esta performance tem como resultado o seu próprio processo. Uma busca incessante que atravessou, literalmente, oceanos e disciplinas artísticas. Uma mulher que deseja quebrar as suas próprias barreiras e traumas através da arte. Despindo-se de si própria. Fala da sua história e de todas as outras que se quiserem espelhar neste percurso.

Ficha Técnica

Uma Transformação Chamada Desejo

Direção artística e performance: Maria Helena

Sonoplastia e interpretação musical: João Arez

Figurino: Maria Helena e Elsa Teixeira

Registo Fotográfico: Paulo Pimenta

Duração: 30 minutos aproximadamente

Agradecimentos: Lume Teatro, Ricardo Puccetti, Naomi Silman, Escola Superior de Dança, Jazzy Dance Studios, A Nariguda, Amélia Bentes, Yael Karavan, Sara Sofia Araújo, Amarílis Anchieta, Madalena Xavier.

Capítulo II – Solo Autobiográfico

2.1 Temática: processo de transformação

Uma Transformação Chamada Desejo é um solo autobiográfico que nasce da vontade de superação e descoberta enquanto artista. Segundo Xavier e Monteiro (2016) a motivação para a criação coreográfica pode surgir de diferentes formas. Destacam-se, contudo, três: (1) quando a vontade para criar surge de um impulso interior, de inquietações e desejos que habitam o criador; (2) para abordar uma temática previamente estabelecida, seja de um conceito, ou a adaptação de um livro ou filme, entre outras possibilidades; (3) de forma especificamente direcionada para um intérprete ou grupo específico, caso em que a temática é definida de acordo com as suas especificidades e características.

Esta peça enquadra-se no formato (1), já anteriormente ao mestrado existia vontade para a criação de um solo, mas foi durante o primeiro ano que a procura pela autobiografia apareceu. Havia uma pergunta que insistia em permanecer, como é que material autobiográfico serve um propósito artístico e, foi neste momento, que foi entendido, que a temática deste solo iria atravessar inseguranças e traumas passados, iria transformar-se numa catarse pessoal.

Portanto, a narrativa da criação pretende sublinhar uma transformação. A metamorfose das borboletas serve de metáfora à proposta deste solo, pois é esperado que algo se transforme após a investigação prática pessoal e teórica. Descobrir o que muda numa borboleta depois de ter asas para voar.

Aceitar as minhas características e construir arte a partir delas. “A singularidade das propostas coreográficas decorre, (...) das práticas artísticas que os criadores adotam por considerarem mais adequada à expressão das suas visões do mundo e experiências, mas também da especificidade do contexto sociocultural, histórico e político em que desenvolvem o seu trabalho.” (Fazenda, 2012, p. 175). Assim, foi decidido que ia abordar o tema dos distúrbios alimentares, não de forma abrangente, mas em forma de testemunho pessoal. Não houve a intensão de contar uma história triste e dramática sobre este tema, mas sim de representar a forma como é possível sair dela. Nunca se pensou oferecer ao público uma narrativa estreita sobre distúrbios alimentares, mas sim uma reflexão pessoal, sobre como tal tema influenciou o meu percurso. Acrescentando ainda, a metamorfose possível de um trauma, inicialmente sem qualquer expectativa de como tal ira acontecer.

Sempre foi um tema que esteve agarrado ao meu percurso, inicialmente não existia uma previsão de como iria ser usada esta temática, mas foi durante o processo que a real transformação aconteceu. Neste momento, deixou de ser uma reflexão sobre distúrbios alimentares e passou a ser um testemunho de uma transformação real. Já não existiam apenas vontades e explorações, mas sim uma mudança física.

Durante o processo deste solo, este corpo perdeu quinze quilos, sem qualquer tipo de plano ou restrição alimentar, apenas com o início de uma jornada, aprender a arte do *clown*.

Era quase impossível prever que a peça se ia transformar no seu próprio processo, mas foi o que aconteceu, a partir de um corpo perdido, na esperança de encontrar estabilidade nesta partilha honesta, “um corpo que já está em perda e por isso também já está também à procura de qualquer coisa.” (Camacho, 2017). A meio do trajeto foi decidido usar a cronologia real do processo, desde o drama dos primeiros meses até à luz dos últimos. Era um corpo sem esperança, mas que continuava à procura e, foi precisamente quando se suspendeu a procura pelo padrão e pela perfeição, que a mudança aconteceu.

Loupe (2012) afirma que o solo já não tem o mesmo peso historicamente, mas que continua a “servir o bailarino como um caminho de autodescoberta, um limiar para aceder à sua própria visibilidade.” (p.294). É sobre este ponto de vista que decidi aprofundar esta investigação, procurar o prazer neste corpo e nesta dança. Talvez não seja possível chamar apenas dança, é pretendido quebrar as fronteiras para poder ser tudo, investigar as artes do corpo. Desde sempre existiu uma relação com o teatro em criações anteriores a esta, de forma que a expressividade e a honestidade do intérprete estivessem o mais presentes possível, para este projeto não foi diferente, procurou-se metodologias de outras disciplinas artísticas e descobriu-se como elas serviriam esta proposta.

Como a temática é explanada de forma autobiográfica, e existindo como foco principal uma transformação, a técnica *clown*, “Clowning reveals profound aspects of your own persona...” (Simon, 2012) adequou-se na perfeição. Essencialmente, trabalha um corpo particularizado, que é construído a partir das características mais ridicularizáveis no intérprete e é transformado num personagem cómico. Com isto, é criada uma distância destes aspetos risíveis, pois passam a ser de um personagem, que embora baseado na própria pessoa, é esperado que o mesmo aprenda a rir-se dela, usar esta técnica como trampolim de autodescoberta e aceitação.

Assim, a temática deste solo deixa de ser distúrbios alimentares, e passa a ser sobre um processo de transformação física e mental da própria imagem. Uma viagem que começa no drama e termina na comédia. Uma viagem que retrata passo a passo, todos os momentos que a atravessou, entre eles, aprender uma técnica nova, *clown*, uma deslocação ao Brasil, para investigar presencialmente artistas que fundem várias áreas artísticas pela procura do estado de presença do ator, e ainda uma transformação autobiográfica.

2.2 Definição do conceito corpo criador-intérprete

Criar um solo autobiográfico, à partida, exige que a mesma pessoa assuma dois papéis distintos, como consequência da própria proposta, criador e intérprete do mesmo trabalho.

Para Miguel Pereira:

O meu trabalho tem sido desenvolvido sempre numa perspetiva autobiográfica. Em termos temáticos, há sempre a ideia do particular para o universal. Procuro desenvolver os meus trabalhos a partir do questionamento de quem sou eu e de quem é outro. Talvez esta seja a razão por ser, muitas vezes, intérprete criador das minhas peças, mesmo quando há outros intérpretes envolvidos na criação. (Xavier, 2017, p.111)

Foi precisamente nesta perspetiva que pretendi usar a dimensão autobiográfica da peça *Uma Transformação Chamada Desejo*. Uma temática extremamente pessoal, que apenas fazia sentido estar materializada no mesmo corpo. Nas palavras de Xavier (2017):

Na maioria dos exemplos em que os coreógrafos se referiram a processos criativos que conduziram à construção de um solo, verificámos que o coreógrafo assumiu simultaneamente a interpretação da obra. Esta parece-nos uma especificidade do processo de criação cuja implicação se revela pela forma mais fluida como se desenvolve o processo de criação quando o criador assume simultaneamente o lugar de intérprete. (p.112)

Esta fluidez está presente na facilidade de organização da dinâmica de ensaios e horários. O facto de não existirem dependências para além da própria fez com que o processo transbordasse o estúdio. Segundo Camacho (2016), quando se trata de um solo, como a peça acontece no seu próprio corpo, ele vai vivendo diariamente com ela, esta acompanha-o no seu dia a dia. O facto de trabalhar a solo, acaba por facilitar que o trabalho não aconteça apenas no estúdio, antes podendo acontecer em qualquer outro lugar. No caso deste processo não foi diferente, havia um objetivo final, impossível de “calar” a cabeça de criadora, mesmo nos dias em que o corpo de interprete não permitia.

A solidão deste processo trouxe vários desafios, mas por outro lado facilitou o caminho da autodescoberta, ao ter de lidar com dias de estúdio sem produtividade, o que levantou frustrações e ansiedades, ao mesmo tempo transformou-se em material de trabalho corporal. Obrigar o corpo a habitar estes lugares, permitiu distanciar os dois papéis dentro do mesmo trabalho. Por um lado, um corpo frustrado, por outro lado, uma criadora que pretendia usar estes afetos para construir movimento honesto.

Desde uma fase embrionária do processo que esta dinâmica era visível. Colocar o corpo em momentos de formação, para que não seja apenas a criadora a conhecedora deste

vocabulário, mas sim que ele trasborde no corpo da intérprete em momentos de criação. Foi então que foi decidido usar o princípio *learning by doing*,

O princípio do *learning by doing* foi analisado por Hayne W. Reese (2011), onde o autor mostra que a ideia de aprender pela prática tem sido defendida há milhares de anos por pensadores como Platão, Thomas Hobbes, Karl Marx e Mao Zedong. Reese identifica diferentes formas do princípio: a aprendizagem pela descoberta em contraste com a instrução direta, a valorização da experiência prática em vez da aprendizagem exclusivamente teórica, a dialética prática-teoria-prática presente no marxismo, e a noção de que a verdade ou eficácia se comprova pela prática.

Karl Marx (1845) formulou, nas *Teses sobre Feuerbach*, uma crítica central à filosofia especulativa do seu tempo, defendendo que “a verdade do pensamento deve ser comprovada na prática” e que “os filósofos têm apenas interpretado o mundo de diversas maneiras; a questão, porém, é transformá-lo”. Esse princípio confere à prática um estatuto primário: não se trata apenas de um complemento ou aplicação da teoria, mas da sua base, do seu critério de validação e, ao mesmo tempo, do seu horizonte transformador.

Hayne W. Reese (2011), retoma explicitamente esse núcleo marxista ao abordar a dialética prática-teoria-prática: a ação gera conhecimento, este é sistematizado em teoria, e a teoria volta a informar novas práticas mais eficazes. Reese observa que, em Marx, a prática que ensina não é qualquer repetição mecânica, mas a prática transformadora, aquela que produz consequências reais e *feedback* concreto, permitindo ao sujeito corrigir, avançar e consolidar novos conhecimentos.

Portanto, a dialética prática-teoria-prática foi assimilada neste processo através de formações, onde não só era essencial perceber a teoria da técnica *clown*, mas como também praticá-la e receber *feedback* da mesma. É neste sentido, que existe um retorno à formação a meio do processo de criação, para que a assimilação do primeiro curso, agora de forma teórica, pudesse voltar à prática numa segunda instância.

Assim, a abordagem marxista dialoga diretamente com a ideia de que aprender a fazer implica um ciclo contínuo de experiência, reflexão e ação, em que a validade do saber está sempre submetida ao crivo da prática viva e histórica.

O mesmo princípio foi usado na viagem ao Brasil, foi entendida a relevância do corpo de interprete viver a experiência que a cabeça de criadora queria investigar. Viver aquela experiência imersiva, tornou-se num dos pilares da criação deste solo. Não existia apenas memória teórica, mas sim memória muscular de todas estas experiências, material que foi importantíssimo para a honestidade desta autobiografia.

Destaco, ainda, a importância de todas as pessoas que assistiram o trabalho em estúdio, pois num processo a solo, em que a mesma pessoa assume dois papéis tão

distintos, é relevante existir um olhar externo, pois é a pessoa que vai trazer um *feedback* limpo de pré-julgamentos, alguém que vê pela primeira vez sem um contexto. Algo que teria sido extremamente difícil sozinha, pois a autocrítica foi um dos principais desafios na progressão do solo, foi difícil satisfazer o olhar da criadora com aquilo que o corpo da intérprete propunha e foi difícil enquanto intérprete estar disponível para as vontades da criadora.

É justo concluir que, criar para o próprio corpo, é um processo desafiador, e simultaneamente, profundamente enriquecedor, pelos estímulos que proporciona e pela oportunidade de autoconhecimento e crescimento que oferece. Conclui-se a importância, neste género de processos, da prática aliada à teoria, para que dançam em conjunto e que a sua finalidade seja mais frutífera.

2.3 Cronograma processual

Para que seja perceptível a evolução e as diferentes fases deste processo decidiu-se dissecar todo o processo em forma de uma tabela, tendo em conta o carácter deste trabalho, um relatório, optou-se por estruturar a informação de forma cronológica e detalhada sobre todas as fases do processo, para que seja o mais fidedigna possível. A Tabela 1 funciona como pilar fulcral deste relatório, onde para além de dar acesso a todas as fases do trabalho, especifica também o que foi feito em cada uma. Por um lado, sintetiza o processo, por outro revela a singularidade deste processo de criação. A tabela forne-se hiperligações, na coluna “Data/ Contexto/ Local”, para outros momentos do relatório (por exemplo, “Curso – O Teu Clown A tua Força com Luciano Amarelo”), que aprofundam esta caminhada coreográfica. Assim, o relatório é possível ser lido de duas formas, ou pela ordem da paginação, ou através da cronologia real do processo descrito na tabela 1.

Tabela 1

Cronograma processual

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
De 04/ 03/ 2024 a 10/03/2024 <u>Curso – O Teu Clown A tua Força com Luciano Amarelo</u>	- Primeira formação e experiência da técnica <i>Clown</i> . - Introdução ao conceito <i>Clown</i> : intérprete, encenador, espectador e escritor tudo ao mesmo tempo. - Perguntas iniciais de autoconhecimento (talentos,	- Construção do personagem a partir do eu, com as características pessoais dilatadas. - Uso do conflito e da falha para criar cena. - Importância da observação,

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
Rumo do Fumo	<p>liberdade, força, relação com o corpo e emoções).</p> <ul style="list-style-type: none"> - Improvisações com animais (leão, potro, serpente) para explorar hábitos e vícios corporais. - Exercícios energia vs. gravidade. - Construção do número. - Trabalho com conflito como motor: descontrole e erro como caminho para o novo. - Improvisação com atenção ao natural, observação de rotinas gestuais, jogo com o imprevisto. - Composição de solo <i>Clown</i>: presença, geometria, níveis, universos e relação com texto. 	<p>timing e reação do público.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descoberta da força interna e do prazer de brincar. - Palhaço como motor da constante autodescoberta.
<p>28/03/2024</p> <p><u>Sessões com Artistas Convidados</u></p> <p>ESD</p>	<p><u>Amélia Bentes</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – Primeira reunião de ideias sobre temáticas e abordagens. <p>Apresentação da artista brasileira Miriam Freitas.</p>	<p>Discussão de ideias e introdução de referências que possam ir de encontro à vontade artística apresentada.</p>
<p>02/04/2024</p> <p><u>Sessões com Artistas Convidados</u></p> <p>ESD</p>	<p><u>Miriam Freitas</u></p> <ul style="list-style-type: none"> – Discussão de referências: Moshe Cohen, Ricardo Puccetti e Naomi Silman dos Lume Teatro, Tadashi Endo (Butoh), Pina Bausch. Debate e reflexão sobre micropercepções e hiperatenção corporal. 	<p>Reflexões sobre corpo multifacetado, presença, desconstrução e artes do corpo. Questões levantadas: como estranhar objetos conhecidos? Qual é a minha dança pessoal?</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
<p>De 31/07/2024 a 11/08/2024</p> <p><u>Residência de Criação Clown com Ricardo Puccetti do Lume Teatro</u></p> <p>Centro de Juventude de Montemor-o-Novo</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Aquecimento: enraizamento, articulações, deslocações, dança circular. - Improvisação: relaxamento, respiração, não procurar corpo conhecido, simples e espontâneo, mas sim algo novo. - Caminhadas exageradas, corrida com pausas, jogos de bastão, duplas progressivas. - Entradas e saídas, explorar o espaço, interações com público. - Figurino e objetos. - Construção do número: reação rápida, conexão com público, exploração de temas, transformação gradual da fisicalidade, exploração de ritmos e estados. - Criação de um número de <i>Clown</i>. 	<ul style="list-style-type: none"> - Palhaço como encontro pessoal com o público, atenção à tensão corporal. - Transformação do corpo e do espaço a partir da presença e da improvisação. - Aprendizagem sobre códigos do palhaço: grotesco, naïf, criança. - Importância de timings, pausas, exploração de diferentes qualidades de movimento. - Integração de objetos e figurino como extensão do personagem e ampliação da narrativa visual.
<p>14/11/2024</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Revisitar material da residência de <i>Clown</i> (desconstrução, ampliação, transformação) - Improvisações a partir de estruturas de Ricardo Puccetti - Exercício: atravessar diagonal em 15min, vestindo camadas físicas e subjetivas 	<p>Levar o corpo à exaustão para calar o pensamento. Dificuldade em largar a forma e entregar-se à espontaneidade. Criação de blocos palpáveis, mas tendência a perder-se em improvisações. Pergunta central: “Como partir da metodologia <i>Clown</i> para criar movimento?”. Luta entre aceitação e rejeição do corpo. Busca de um corpo presente, entregue e verdadeiro.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	- Exploração com objetos (roupas, malas, cadeiras)	
15/11/2024 <u>Residência de criação</u> Jazzy Dance Studios	- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Exploração a partir da reflexão do dia anterior - Identificação de palavras-chave (confronto, asas, manifesto) - 20min exploração por palavra	Trabalho sem pressão de criar. Dançar emoções e palavras. Corpo nu como metáfora de fragilidade. Reflexão sobre “ser” versus “parecer”. Reconhecimento de vícios estilísticos ligados à autoestima.
16/11/2024 Workshop Renato Ferracini, do Lume Teatro Escola Superior de Teatro e Cinema	“T:ME – Projeto laboratorial de investigação pela prática”, dedicado à experimentação do corpo e movimento a partir dos conceitos de tempo e duração.”	Levantamento de mais metodologias de trabalho de estúdio do Lume Teatro.
20/11/2024 <u>Residência de criação</u> Jazzy Dance Studios	- Aquecimento Lume Teatro (workshop Renato Ferracini): ativação vértebra a vértebra até o corpo total - Exploração dos sentidos, dançar com o olhar - Exercícios de <i>Clown</i> (The Art of Clowning, Eli Simon) - Improvisação a partir da memória física	Leveza percebida. Uso do <i>Clown</i> a favor. Experimentação com personagens contrastantes (monstro, violinista, modelo). Questionamento da intenção central. Estrutura tripartida (início, desenvolvimento, fim) reforçada. Confronto com desconforto físico como estratégia criativa.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	<ul style="list-style-type: none"> - Construção de frases de movimento - Primeiro material gravado 	
<p>21/11/2024</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Construção de frases de movimentos mais longas como base para exploração - Primeira experiência com o músico 	<p>Exploração de constrangimentos físicos e musicais. Primeira integração de música no processo.</p>
<p>28/11/2024</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Exploração a partir de estímulos internos - Diálogo corporal com saxofonista e música ambiente 	<p>Corpo livre, guiado pela música. Imagens e símbolos emergem sem ordem. Questionamento: o <i>Clown</i> é ponto de partida ou de chegada? Enfatiza-se a escuta corporal e a noção de “artes do corpo”.</p>
<p>11/02/2025 a 18/02/2025</p> <p><u>Curso "Da Energia à Ação" durante a XIV Jornada Internacional Atuação e Presença</u></p> <p>Lume Teatro, Campinas</p>	<p>Trabalho diário sobre os elementos (fogo, terra, água, ar), objetos, texto e improvisação. Exploração da presença através de tensões, resistências, memórias e pausas. Uso de objetos pessoais (nariz)</p>	<p>Formação intensiva orientada pela Naomi Silman do Lume Teatro. Influência dorsal para a investigação artística, explorando transformação da energia em ação e presença cênica.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
<p>28/03/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<p>- Primeira estrutura geral definida (Capítulos):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Início: centro, comida, microfone, <i>loopstation</i>; crescendo até à loucura 2. Corpo desligado e sem esperança 3. Transformação da depressão em comédia 4. Brasil: celebração 5. Solo do nariz: descoberta da máscara como identidade 6. Final: presença absoluta perante o público 	<p>Reflexão sobre memória corporal como base criativa.</p> <p>Estado de presença como palavra-chave. Máscara (nariz) como revelação da autenticidade.</p>
<p>05/04/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>A Nariguda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Construção da personagem no primeiro capítulo: desejo/vontade de comer, contrastando com repulsa e medo. - Construção das frases de compulsão alimentar, para o momento do uso de texto - Exploração da transformação do drama em comédia - Definição do uso de dois figurinos 	<p>Máscara como símbolo de revelação. Decisão de integrar o público como espelho do intérprete. Exploração de vulnerabilidade e comicidade em simultâneo. Reformulação da estrutura</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	<p>- Escolha do uso da dinâmica de <i>slow motion</i> no momento do despir e com foco constante no público</p> <p>Segunda estrutura geral definida (capítulos):</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Construção lenta desta presença, olhar sobre a comida; 2. Uso de texto em conjunto com a introdução de um microfone e uma <i>loopstation</i>. O corpo reage ao crescimento da intensidade da voz. Uso da repetição. 3. Corpo sem vida, sem esperança. Um corpo que se lança no espaço e se deixa ao abandono. Trabalho de chão usando quedas. 4. O nariz é atirado para dentro do palco- ponto de mudança da narrativa. Decisão de usar o público enquanto espelho. 5. O nariz despe-me. Mudança de figurino e de tom dramático. 6. Descoberta de um corpo cômico. 	
<p>06/04/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p>	<p>- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro)</p>	<p>Desenvolvimento do vocabulário físico ligado à compulsão.</p> <p>Clareza na ligação entre palavra e movimento.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
A Nariguda	<ul style="list-style-type: none"> - Trabalho nas frases de compulsão alimentar - Criação de movimentos repetitivos e acumulativos associados às frases 	
07/04/2025 <u>Residência de criação</u> A Nariguda	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Trabalho no terceiro capítulo (qualidade fluida, corpo abandonado) - Continuação do trabalho do texto em conjunto com movimento, trazer a realidade da compulsão para o movimento - Exploração de objetos: nariz com múltiplos significados (fisga, pêndulo, monóculo, etc.) 	Reflexão: a máscara despe e revela. O nariz permite-me ser “eu”. Consolidação de metáforas corporais.
08/04/2025 <u>Residência de criação</u> A Nariguda	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Passagens de aprimoramento até ao momento do nariz - Definição da comida (frutas/legumes, decisão feita a partir da representação da temática: distúrbios alimentares) - Exploração das interações possíveis com o nariz, reaproveitamento do material 	<p>Reflexão simbólica sobre a comida: maçã como fruto proibido, ligação a perturbações alimentares. Consolidação do capítulo introdutório.</p> <p>Revisitação do material criado no Brasil, para a criação do momento em que o nariz entra em cena.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	<p>desenvolvido no curso “Da Energia à Ação” do Lume Teatro.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabalho na introdução, fisicalidade animalesca 	
<p>09/04/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>A Nariguda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Passagens de aprimoramento até ao momento cômico - Criação de sonoplastia (voz, instrumentos, sons, gravações do Brasil) 	<p>Primeiras definições sonoras e integração da viagem ao Brasil enquanto memórias.</p>
<p>10/04/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>A Nariguda</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Construção do momento cômico (11 memórias do Brasil): samba desconstruído, parto de mim mesma, melodrama, Carnaval, etc. - Limpeza pormenorizada da fisicalidade do solo. - Definição do papel do nariz: guia da narrativa. - Momento das calças: despir como forma de revelar o corpo da palhaça. <p>Terceira estrutura geral definida (capítulos):</p>	<p>Nariz como motor da viagem. Momento Brasil hiperboliza memórias reais com trabalho de <i>Clown</i>. Reformulação da estrutura da peça.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	<p>1. Construção lenta desta presença, olhar sobre a maçã, fisicalidade animalesca;</p> <p>2. Uso de texto em conjunto com a introdução de um microfone e uma <i>loopstation</i>. O corpo reage ao crescimento da intensidade da voz. Uso da repetição.</p> <p>3. Corpo sem vida, sem esperança. Um corpo que se lança no espaço e se deixa ao abandono. Trabalho de chão usando quedas.</p> <p>4. O nariz é atirado para dentro do palco- ponto de mudança da narrativa. Decisão de usar o publico enquanto espelho. O nariz despe-me. Mudança de figurino e de tom dramático</p> <p>5. Episódios Brasil. Abordagem à maçã cómica, uso do <i>Clown</i> na maneira como como a maçã.</p> <p>6. Exploração desta personagem após a sua transformação, voo em ascensão.</p>	
<p>16/04/2025</p> <p><u>Sessões com</u> <u>Artistas</u> <u>Convidados</u></p>	<p><u>Amarílis Anchieta</u></p> <p>- Exercício de escrita criativa a partir de provocações;</p> <p>- entrevista construída a partir de reflexões do processo que foram</p>	<p>- O processo torna-se o resultado.</p> <p>- Libertação pessoal ao partilhar vulnerabilidade.</p> <p>- Trabalho na dramaturgia da peça</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
Reunião virtual	partilhadas com a Amarilis anteriormente	
17/04/2025 <u>Residência de criação</u> ESD	- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Reformulação de sentidos e significados a partir do trabalho na dramaturgia da peça.	Reflexão sobre a nova camada da peça. A utilização das perguntas do olhar externo no trabalho.
18/04/2025 <u>Residência de criação</u> ESD	- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Reformulação de sentidos e significados a partir do trabalho na dramaturgia da peça. - Alterações na estrutura	Alterações na estrutura tendo em conta o trabalho feito anteriormente.
22/04/2025 <u>Residência de criação</u> ESD	- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Exploração do corpo a partir dos novos sentidos que o corpo pode ter.	Voltar atrás, voltar ao corpo e à honestidade do mesmo.
24/04/2025 <u>Residência de criação</u> ESD	- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro) - Várias passagens consecutivas de toda a peça.	Descoberta de novas sensações corporais a partir da exaustão de várias passagens consecutivas.
30/04/2025 <u>Sessões com Artistas Convidados</u> ESD	<u>Sara Sofia Araújo</u> – Passagem integral da peça, discussão de estrutura e temática. Relação entre cor da maçã, cabelo e nariz. Exploração do fator surpresa e repetição simbólica.	Reforço da dramaturgia simbólica (maçã – cabelo – nariz). Construção de momentos de surpresa. Uso do público como espelho. Subtexto interno para cada memória.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
<p>02/05/2025</p> <p><u>Sessões com</u> <u>Artistas</u> <u>Convidados</u></p> <p>ESD</p>	<p><u>Amélia Bentes</u> – Ensaios com assistência de movimento e clareza de dramaturgia. Alteração da posição inicial para joelhos, trabalho na revelação da maçã (prazer e agressividade), inserção do João no momento do texto, exploração de quedas que representam a desistência. Sugestão de alteração da música do terceiro capítulo.</p>	<p>Uso da repetição e acumulação. Clareza nas intenções e expansão dos limites do corpo.</p>
<p>07/05/2025</p> <p><u>Residência de</u> <u>criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<p>- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro)</p> <p>- Foco no capítulo final da peça</p> <p>- Reaproveitamento dos movimentos do capítulo 2 transformados e desconstruídos para ser clara a ideia de transformação</p> <p>Definição da estrutura final (capítulos):</p> <p>1. Introdução: corpo animalesco, entre a culpa e o desejo, entre a vontade e a repulsa.</p> <p>2. Momento de compulsão alimentar: uso de texto e repetição com transformação.</p> <p>3. Quedas sem esperança: Um corpo que se lança no espaço e se deixa ao abandono. Trabalho</p>	<p>Transformação de códigos já conhecidos pelo público para a clareza dramaturgica. Finalização da estrutura da peça.</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
	<p>de chão usando quedas. Representação da desistência.</p> <p>4. O nariz: ponto de mudança da narrativa. Decisão de usar o publico enquanto espelho. Mudança de figurino e de tom dramático</p> <p>5. Episódios Brasil: Abordagem à maçã cômica, uso do <i>Clown</i> na maneira como como a maçã. Memórias ativadas a partir do som.</p> <p>6. Conclusão: exploração desta personagem após a sua transformação, voo em ascensão.</p>	
<p>08/05/2025</p> <p><u>Residência de criação</u></p> <p>Jazzy Dance Studios</p>	<p>- Ativação do corpo (práticas Lume Teatro)</p> <p>- Passagens integrais da peça</p> <p>- Conclusão do capítulo final</p>	<p>Consolidação da obra. Fecho da criação e definição do arco narrativo.</p>
<p>09/05/2025</p> <p><u>Sessões com Artistas Convidados</u></p> <p>ESD</p>	<p><u>Amélia Bentes</u> – Surpresa na repetição, uso do espaço e da exaustão, alterações de amplitude e dimensão do movimento.</p>	<p>Exaustão como motor de transformação. Crescimento interno do movimento com a diminuição da amplitude externa.</p>
<p>14/05/2025</p>	<p><u>Yael Karavan</u> – Passagem integral da peça, trabalho tanto no movimento quanto na</p>	<p>Integração de alguns princípios da filosofia Butoh. Ênfase na honestidade emocional,</p>

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Data/ Contexto/ Local	Exercícios/ Discussões/ Formações	Reflexão / Observações
<u>Sessões com Artistas Convidados</u> ESD	dramaturgia. Sugestões de aprimoramento por capítulo: intensidade na cara, alteração do texto, elementos (água, fogo, terra, ar), criação de distopias, delimitação do espaço para uma diagonal, relação nariz-maçã, trabalho no final da peça.	dilatação da presença e criação de camadas contraditórias.
15/05/2025 Ensaio aberto ESD	-Realização de um ensaio aberto para toda a comunidade da ESD. - Partilha de feedback com vários alunos e professores.	Primeira apresentação da peça a um público. Reflexão sobre o <i>feedback</i> . Entendimento de alguns timings cômicos, descobertos a partir do público.
17/05/2025 Apresentações: Estreia Amapro99, Porto	Estreia da peça “ <i>Uma Transformação Chamada Desejo</i> ”.	Reflexão pós apresentação a partir das reações do público o momento e de algum <i>feedback</i> .
06/06/2025 Apresentações Sexto Station, Lisboa	Apresentação da peça “ <i>Uma Transformação Chamada Desejo</i> ”	Precessão sobre a diferença de públicos exigirem alterações nos timings cômicos. Entendimento aprimorado sobre a autenticidade da arte do <i>Clown</i> .
29/08/2025 Apresentações Zirkus Mond, Lisboa	Apresentação da peça “ <i>Uma Transformação Chamada Desejo</i> ”	Apresentação singular devido à disposição do publico em meia-lua, mais atenção ao uso da tridimensionalidade corporal.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Entre março de 2024 e agosto de 2025, desenvolveu-se um processo intensivo de formação e criação artística, centrado na investigação do *Clown* enquanto linguagem performativa e ferramenta de autoconhecimento. O percurso combinou formações especializadas, residências artísticas e colaborações com criadores convidados, resultando na conceção e apresentação do solo *Uma Transformação Chamada Desejo*.

A fase inicial, com o curso *O Teu Clown, A Tua Força* (Luciano Amarelo) e a Residência de Criação *Clown* com Ricardo Puccetti, do Lume Teatro, marcou o primeiro contacto com a técnica *clown*, introduzindo princípios fundamentais como o erro e o conflito enquanto motores criativos, a relação direta com o público e a construção do personagem a partir do “eu” ampliado. Seguiram-se residências de criação na Jazzy Dance Studios e o *workshop* com Renato Ferracini, que aprofundaram a pesquisa sobre o corpo em exaustão, presença e escuta, consolidando o entendimento do corpo como território de expressão e transformação.

A participação no curso *Da Energia à Ação*, com a Naomi Silman, do Lume Teatro ([Anexo F](#)) representou o momento de mudança fulcral, integrando práticas com elementos naturais, objetos e memória corporal. Este trabalho favoreceu a transformação da energia em gesto e a emergência de uma dramaturgia física centrada na presença.

Entre março e maio de 2025, as residências de criação e o acompanhamento de Amélia Bentes, Sara Sofia Araújo, Amarílis Anchieta e Yael Karavan permitiram o desenvolvimento dramático da peça, organizada em capítulos que transitam entre culpa, desejo, compulsão e libertação. Elementos como o nariz de *clown* e a maçã assumiram valor simbólico, representando processos de revelação e transformação.

As apresentações públicas realizadas entre maio e agosto de 2025 (ESD, [Amapro99](#), [Sexto Station](#) e [Zirkus Mond](#)) constituíram a etapa final do percurso, funcionando como momentos de experimentação e verificação da presença cênica. O confronto com o público revelou-se essencial para o aperfeiçoamento do tempo cómico e da autenticidade performativa, confirmando o *clown* como um dispositivo de revelação do humano e um método de investigação artística.

Assim, o processo global configurou-se como uma trajetória de formação, criação e autoconhecimento, em que o corpo se afirmou simultaneamente como instrumento, objeto e sujeito da pesquisa, evidenciando a prática performativa como via de produção de conhecimento.

Capítulo III – Processos de criação

3.1 Improvisação enquanto ferramenta de exploração e criação

Uma das ferramentas base desta investigação foi a improvisação, mas ao longo deste processo assumiu formatos diferentes. A improvisação tem vindo a afirmar-se, desde meados do século XX, como um dos instrumentos centrais do pensamento e da prática na dança contemporânea. Longe de ser apenas um recurso auxiliar ou uma técnica acessória, a improvisação assume-se como modo de investigação artística que atravessa diferentes etapas do processo criativo: da pesquisa inicial ao ensaio, da composição em tempo real até ao momento final de apresentação.

Tal como argumenta Susan Foster (2002), improvisar não significa ausência de estrutura ou mera espontaneidade, mas sim o exercício de um corpo que, situado no presente, toma decisões a partir de um conjunto de saberes, experiências e relações contextuais. É a partir deste ponto de vista, que é decidido criar uma estrutura fechada, mas com espaço à autenticidade de cada apresentação. Celebra-se o efémero, e retira-se valor dele, é um corpo que a cada apresentação tem espaço para ser, ele não representa um enredo criado no estúdio, ele vive-o todas as vezes. Sublinha-se o espaço para a autenticidade da presença.

Historicamente, o movimento da *Judson Dance Theater*, em Nova Iorque nos anos 1960, foi determinante para a legitimação da improvisação como linguagem artística. Foi neste contexto que Steve Paxton desenvolveu o *Contact Improvisation* (1972), Paxton (2003) defende que a improvisação não é ausência de composição, mas composição em tempo real, construída a partir da atenção e da relação. O improvisador não cria no vazio, mas responde a estímulos internos e externos, encontrando uma dramaturgia emergente no próprio ato de improvisar. Desde uma fase embrionária desta criação até ao momento final, sempre houve esta procura obsessiva pela dramaturgia do próprio corpo, pois como se sustentava numa autobiografia, era crucial o espaço para os estímulos internos.

No campo da filosofia e da teoria da performance, vários autores problematizaram a improvisação enquanto prática da presença. André Lepecki (2006) destaca que a dança contemporânea do final do século XX desloca-se da obsessão com o movimento para uma atenção ao ato de estar presente. Assim a improvisação foi a ferramenta mais usada para a criação de matérias durante todo o processo, passando por propostas ligadas ao emocional, ou meramente físicas, desta forma a estrutura baseia-se nas intenções e não tanto nas ações. Nesse quadro, a improvisação não é apenas criação de movimento, mas uma investigação sobre o que significa permanecer no instante, lidar com a instabilidade e com o risco.

Na prática coreográfica contemporânea, a improvisação é amplamente utilizada como estratégia de geração de material, Pina Bausch, no contexto da dança-teatro, usava a improvisação como método para aceder a memórias, emoções e imagens pessoais dos intérpretes. “Pina Bausch’s improvisational processes allowed the dancers to access personal

emotions and memories, creating a deeply personal connection to the material.” (Osen, 2008). Método usado na construção do quinto capítulo da peça, onde são usadas gravações reais, de uma experiência vivida pela intérprete, numa viagem ao Brasil. Estas gravações não só ativam memórias mentais como físicas, ao usar a improvisação sobre este material, o quinto capítulo da peça transformou-se numa hiperbolização da realidade. Estes áudios, que também são memórias, têm ainda um papel crucial na narrativa da peça, uma vez que é simulado um possível fim, exatamente antes do quinto capítulo da peça, quando estas memórias começam são elas que voltam a trazer este corpo para cena.

De modo semelhante, Susan Foster (2002) observa que a improvisação não é incompatível com a composição, mas constitui um dos seus motores. Os materiais improvisados podem ser fixados, transformados, descartados ou reincorporados, num processo que oscila entre o efêmero e o permanente. Algo que neste processo foi aliado à captação de vídeo, pois como foram assumidos dois papéis, corpo criador-intérprete, para a possibilidade da fixação e transformação de materiais improvisados o vídeo assumiu muitas vezes o papel de olhar externo.

Nesse sentido, a improvisação não é apenas exploração formal, mas também prática de autoconhecimento e de expansão da percepção. Ao trabalhar com estados de corpo (exaustão, surpresa, estranhamento), o intérprete descobre novas formas de habitar a cena e de comunicar com o público, num processo de abertura que integra vulnerabilidade e risco. Algo que se assemelha muito ao processo que a técnica *clown* usa para a construção do personagem, assim é encontrada a ligação destas duas formas de exploração artística.

Finalmente, é importante sublinhar que a improvisação pode ser entendida tanto como processo quanto como obra em si. Para De Spain (2014), performances inteiramente improvisadas exigem do intérprete uma presença extrema e uma capacidade de transformar o instante em material estético. Característica principal do trabalho do *clown*, é exigida uma hiper presença, pois o seu material de trabalho baseia-se em tudo o que o rodeia. Aproveita todos os estímulos para criar cena.

Deste modo, a improvisação deixa de ser apenas fase preparatória e assume-se como prática artística autónoma. A obra improvisada não é menos rigorosa do que a coreografia pré-definida, mas organiza-se segundo outros parâmetros: atenção, risco, escuta, disponibilidade e autenticidade.

Mais do que um recurso técnico, a improvisação é um modo de criação e de estar em cena, que mantém o corpo em constante diálogo com o inesperado. Ao mesmo tempo que desafia convenções, a improvisação funda um espaço ético de partilha, em que cada gesto é resposta singular ao presente.

3.2 Enquadramento histórico e metodológico do *Clown*

A técnica *clown*, tal como atualmente se pratica, resulta de uma evolução histórica que atravessa o riso popular, a *commedia dell'arte* e a tradição circense. No século XIX, o *clown* consolidou-se no universo do circo europeu, sobretudo através das figuras do Branco e do Augusto, que corporizavam a oposição entre autoridade e subversão.

A técnica *clown* constitui uma das abordagens mais singulares e complexas dentro das artes performativas contemporâneas, sendo simultaneamente uma prática artística, uma metodologia pedagógica e uma ferramenta terapêutica. Para Puccetti (2008):

O palhaço não tem rótulos, ele não é necessariamente “puro”, anjo ou demônio, masculino ou feminino, termos que sempre são relacionados ao palhaço; não podemos querer enquadrar o palhaço. Ele tem a mesma capacidade de ser e se transformar que a criança possui, sem, no entanto, ser infantilóide. Ele é tudo e nada. O tudo, que num momento de pausa para olhar o público, o chamado ponto fixo, vira nada. E nada, vazio pleno que gera tudo o que o palhaço faz e constrói em cena. (p.123)

No século XX, pedagogias de vanguarda, como as de Jacques Lecoq e Philippe Gaulier, redefiniram o *clown* não apenas como personagem fixa, mas como estado de presença, em que o intérprete expõe vulnerabilidade, falhas e humanidade (Lecoq, 2009; Gaulier, 2007). Diferente do palhaço circense tradicional, o *clown* contemporâneo centra-se na investigação da vulnerabilidade humana, da escuta e da relação com o outro, “...palhaço não tem uma forma fixa e definida, ele é um conjunto de impulsos vivos e pulsantes, prontos a se transformarem em ação no espaço e no tempo.” (Puccetti, 2008, p.122). Lecoq (2009) sublinha que o riso nasce do momento em que o intérprete aceita e partilha o seu erro, enquanto Gaulier (2007) enfatiza a autenticidade e a singularidade do corpo *clownesco*. Para Puccetti (2008) “Ele pressupõe o jogo entre o palhaço e o público, ou seja, a capacidade de o palhaço interagir, utilizando seu repertório de ações, de gags e de ideias, com cada indivíduo da plateia. E o riso nasce como consequência desta interação.” Trata-se de uma técnica que ultrapassa o mero objetivo de provocar riso, procurando criar um espaço de encontro genuíno entre intérprete e público.

A prática *clown* é sustentada por princípios metodológicos centrais:

1. Escuta ativa: O *clown* constrói-se no encontro, sendo impossível dissociar a sua existência da reação do outro. O *clown* não interpreta um papel, mas antes escuta, reage e adapta-se em tempo real às respostas da audiência. (Callery, 2001).
2. Fracasso como motor criativo: O erro é compreendido como motor de criação. Lecoq (2009) defende que o riso surge precisamente quando o intérprete assume

o seu insucesso em vez de tentar ocultá-lo. Esta dimensão metodológica é essencial para o treino do ator, pois trabalha a disponibilidade, a humildade e a vulnerabilidade.

3. O corpo expressivo: A fisicalidade é central no *clown*. “Utilizo diversos elementos técnicos que permitem ao aprendiz desenhar sua presença no espaço e no tempo utilizando princípios inerentes ao ofício do palhaço: precisão das ações e reações, precisão do foco, variações de ritmo, equilíbrio precário, tri-dimensão corporal...” (Puccetti, 2008, p.124)
4. Máscara: Considerada “a máscara mais pequena do mundo”, o nariz de *clown* simboliza a permissão para expor a vulnerabilidade. O nariz não cria uma personagem, mas antes legitima o intérprete a revelar-se sem filtros.

que posee la gran virtud de despojar al rostro de toda defensa, mostrando lo invisible, aquel que está escondido detrás de la primera imagen aparente. Máscara infinita ya que en ella se concentra toda la esencia del ser humano. Sintetiza en un punto fijo todos los posibles personajes, reales o imaginarios, pero siempre verdaderos, individuales e irrepetibles (Castro, 2012, p.9)

Deste modo, a técnica *clown* afirma-se como uma prática que transcende a dimensão meramente performativa, constituindo-se como uma via de revelação e encontro humano. O *clown* não representa, antes manifesta; não interpreta, mas expõe-se. Assim, a técnica *clown* consolida-se como uma prática complexa que articula, de forma indissociável, a escuta, o corpo, o erro e a máscara enquanto alicerces da sua poética. A escuta ativa constitui o ponto de partida do jogo *clownesco*, pois é no encontro com o outro que o *clown* se constrói e se transforma. O fracasso, longe de ser um obstáculo, converte-se em motor criativo, permitindo ao intérprete aceitar a própria vulnerabilidade e transformá-la em gesto cômico e verdadeiro. O corpo expressivo torna-se o principal veículo dessa autenticidade, revelando através da fisicalidade a dimensão mais sensível e instintiva do ser. Por fim, a máscara, reduzida ao pequeno nariz vermelho, atua como símbolo de modéstia e de verdade, autorizando o intérprete a expor-se sem defesas. Estes princípios articulam-se num mesmo movimento que faz do *clown* a arte do encontro e da escuta, onde o riso nasce não da representação, mas da presença viva.

3.2.1 Prática pessoal em residência

No âmbito desta investigação, procurei formação na área do *clown* com dois artistas, Luciano Amarelo e Ricardo Puccetti, em que ambas as pesquisas se centram entre a comicidade física e a experimentação performativa. Estas formações tiveram como objetivo explorar de que forma a técnica *clown* pode dialogar com a linguagem da dança

contemporânea, não apenas como recurso estético, mas sobretudo como metodologia de criação.

Partindo de sessões de improvisação e partilha de práticas, foi trabalhada a vulnerabilidade, a escuta mútua e a falha, elementos centrais na pedagogia *clownesca* (Lecoq, 2009; Burnier, 2001). A presença dos dois artistas permitiu experimentar o *clown* em tempo real, numa lógica de “estado de jogo” (Simioni, 2012), onde cada erro era transformado em possibilidade criativa.

A investigação prática em *clown*, desenvolvida ao longo das duas residências com os artistas Luciano Amarelo e Ricardo Puccetti, permitiu compreender de forma experiencial a articulação entre improvisação, composição e presença. Estas residências funcionaram como laboratórios de experimentação, onde o corpo e a subjetividade se tornam matéria de criação, enquanto se inscrevem numa genealogia de pesquisa já traçada por artistas e coletivos como o Lume Teatro, companhia que Ricardo Puccetti integra.

Residência com Luciano Amarelo: O *clown* como dilatação do “eu”

Na primeira residência, orientada por Luciano Amarelo ([Apêndice A](#)), o trabalho desenvolveu-se a partir de uma visão do *clown* como intérprete, encenador e espectador de si mesmo. Amarelo insiste que “a maior inspiração para a criação do personagem sou eu, mas não como estou no quotidiano: o *clown* nasce como uma dilatação de mim”, (Amarelo L., comunicação pessoal, 2024). Este princípio coloca em evidência a relação entre ator e personagem, onde o *clown* não se constrói a partir de uma máscara fixa, mas sim de uma intensificação de características pessoais.

A metodologia usada por Amarelo baseou-se, inicialmente, em perguntas pessoais que exigiam a autorreflexão (“quais são os meus talentos?”, “quando me sinto livre?”, “onde está a minha força?”) que levaram a performer a mapear afetos, referências simbólicas e metáforas identitárias (por exemplo, “se eu fosse uma flor seria um girassol; se fosse um elemento seria fogo”). Este levantamento inicial não se reduz a uma atividade introspetiva, mas alimenta a construção de um corpo *clownesco* enraizado na singularidade e nas características individuais de cada um.

Os exercícios com animais revelaram-se fundamentais para transformar a observação de hábitos e vícios corporais em material performativo. As ações exploradas (vomitar, rastejar, rodar, cheirar) abriram caminho para a constituição de um “outro corpo”, atravessado pela fisicalidade do potro, do touro e da borboleta sem asas, imagens que condensam fragilidade, potência e metamorfose.

O conceito de conflito aparece como motor do *clown*. O erro, a falha e o descontrolo não são entendidos como obstáculos, mas como a origem da comicidade e da potência criativa. Como afirma Lecoq (1997), o *clown* nasce precisamente da “tragédia do ridículo”,

transformando a exposição da vulnerabilidade em cena. Na prática com Amarelo, esta lógica materializou-se em exercícios de improvisação baseados na aceitação radical do imprevisto, no jogo com a pausa e na amplificação das emoções.

Residência com Ricardo Puccetti: Presença e dramaturgia do encontro

A segunda residência, orientada por Ricardo Puccetti ([Apêndice A](#)), trouxe um aprofundamento da investigação, especialmente no que diz respeito à dramaturgia da presença e ao diálogo com o público. Os aquecimentos corporais (como pisar o chão com resistência ou dançar a partir das articulações) evidenciam a importância da fisicalidade como motor de estados cênicos e como o trabalho do corpo é tão similar à prática da improvisação na dança contemporânea.

Um dos exercícios centrais foi o de “chamar a atenção” em grupo: o desafio de manter o olhar do público fixo em si mesmo, mesmo tendo em conta a concorrência de estímulos, revela o *clown* não apenas como intérprete, mas como mediador de uma relação direta com a audiência. Este princípio, também presente na investigação do Lume Teatro.

Puccetti reforça ainda que o *clown* não deve ser confundido com um personagem teatral convencional. “O palhaço é pessoal e único e, portanto, amplo demais para ser fixado em um tipo ou em uma maneira única de se comportar.” O *clown* “não se transforma num cão, mas representa um cão” (Puccetti, comunicação pessoal, 2024), porque o essencial é manter a transparência de quem está por trás da máscara. Tal lógica aproxima-se da noção de “presença ampliada” (Barba, 1995), onde a ação do ator se ancora numa qualidade de atenção extrema e num compromisso com a verdade cênica.

No campo da composição, a residência com Puccetti sublinhou a importância de estruturas simples: entradas, saídas, ações concretas; que abrem espaço para a complexidade surgir da relação entre performer, público e acaso. A repetição, a variação rítmica e a gestão do tempo de reação aparecem como chaves metodológicas. O trabalho com objetos, figurino e improvisações guiadas contribuiu para construir uma dramaturgia em que o riso emerge do inesperado, mas sempre sustentado pela verdade da ação.

É frequente a ideia de que o *clown* não se cria “de fora para dentro”, mas sim “de dentro para fora”, a partir do encontro entre corpo, emoção e espectador (Puccetti, comunicação pessoal, 2024). Essa mesma lógica ecoa nos exercícios realizados durante as residências: a atenção ao erro, a amplificação de estados internos, o trabalho com animais e a improvisação como ferramenta compositiva.

As experiências com Luciano Amarelo e Ricardo Puccetti confirmam a relevância da técnica *clown* como metodologia para o cruzamento entre corpo, dança e teatro. Mais do que um gênero ou uma estética, o *clown* aparece como uma pedagogia da vulnerabilidade, um campo de treino e de investigação que articula fragilidade e potência, riso e dor, improvisação

e composição. No Apêndice A estão explicadas de forma pormenorizada as experiências com ambos os artistas, em formato de diário de bordo, onde todas as explorações, exercícios, filosofias de trabalho e particularidades estão descritas ao pormenor.

Este percurso coloca em evidência a importância de articular prática e teoria: os exercícios de estúdio não existem isolados, mas dialogam com investigações históricas, como as de Lecoq e do Lume Teatro e com as práticas contemporâneas que têm explorado o *clown* no campo da dança e da performance.

3.2.2 O Lume Teatro e a investigação metodológica *Clown*

A companhia Lume Teatro, fundada em 1985 em Campinas (São Paulo), constitui uma referência importante na investigação do *clown* e da fisicalidade do ator. Criado por Luís Otávio Burnier (1956–1995), discípulo de Eugênio Barba e do Odin Teatret, o grupo nasceu com a proposta de desenvolver um centro de pesquisa prática sobre o corpo e a presença cênica, explorando as relações entre teatro físico, performance e tradições populares (Burnier, 2001; Barba, 1995).

No Lume Teatro, o *clown* é concebido como um estado de presença, em que a improvisação, risco e falha são motores criativos (Simioni, 2012). O treino corporal combina técnicas diversas, permitindo que o corpo se torne num instrumento de expressão sempre em relação com o público (Simioni, 2012).

Espetáculos como *La Scarpetta* (1997) e *Os Bem-Intencionados* (2012) exploraram a comicidade a partir do fracasso e da vulnerabilidade, reforçando a ideia do *clown* como estado e não como personagem fixa.

Uma das principais contribuições do Lume Teatro é a conceção do *clown* não como personagem, mas como um estado poético de vulnerabilidade e exposição. Esse encontro ocorre a partir de processos de improvisação, em que o intérprete é confrontado com o seu ridículo, aprendendo a habitar o erro e a falha como potência criativa.

O Lume Teatro desenvolveu ao longo dos anos uma série de espetáculos e oficinas internacionais, transmitindo a sua pedagogia a diferentes gerações de atores, bailarinos e performers. Essa dimensão pedagógica transformou o Lume Teatro num polo de formação transnacional, cuja influência ultrapassa o Brasil.

A investigação do Lume Teatro sobre o *clown* consolidou-se como uma das mais influentes, oferecendo uma abordagem metodológica que junta trabalho físico, improvisação e vulnerabilidade. A noção do *clown* como estado poético contribuiu para expandir a técnica *clown* para além do teatro, alcançando também a performance contemporânea.

3.2.3 Processo imersivo na companhia Lume Teatro

Entre os dias 11 a 18 de fevereiro, o curso *Da energia à ação* lecionado pela atriz Naomi Silman dos Lume Teatro, abordou diferentes elementos, estruturados em torno dos elementos fogo, terra, água, ar e ainda trabalho com objetos e textos. Cada dia iniciou-se com aquecimento baseado nas práticas do Lume Teatro, passando pelo treino energético, prática desenvolvida pela companhia, por exercícios de ativação do centro do corpo e pelo uso da voz, tanto com exercícios de voz como com músicas cantadas em grupo.

No primeiro dia, 11 de fevereiro, o foco foi o fogo, iniciou-se com uma improvisação pelo espaço, aumentando a velocidade e utilizando diferentes tipos de andares, ativando o corpo a partir dos pés até ao corpo inteiro, aqui o fogo vinha do chão e era ele que nos fazia mover. Depois, iniciou-se um exercício de chão que começava por espreguiçar o corpo até o limite, deslocando-se gradualmente pelo espaço até ficar de pé. A prática aprofundou a qualidade do fogo no centro do corpo, estimulando movimentos que cresciam de dentro para fora, aumentando velocidade e ritmo até a exaustão, intercalando momentos de atenção ao espaço, à paisagem e à dança interior e exterior. Também se trabalhou a respiração, colocando a mão no umbigo e projetando sons pelo espaço, lembrando que o elemento fogo serve para alcançar diferentes estados. Como disse Naomi Silman durante o curso: “A arte é o caminho do desconforto”.

No dia 12 de fevereiro, o elemento terra guiou o trabalho. Explorou-se a permanência em posições complexas para o corpo, que exigiam concentração e o uso forte do centro. Esta sequência de posições evoluiu para duetos onde era apenas possível usar este vocabulário, as posições, mas acrescentando variações de ritmo e dinâmicas dependendo da dinâmica criada a dois. Foram trabalhadas as articulações dos pés e tornozelos, criando ritmos no chão que subiam até alcançar a voz, usando ritmo corporal e som em simultâneo. Em círculo, mantivemos a proposta anterior, mas desta vez uma pessoa de cada vez ocupava o centro da roda para improvisar a partir da linguagem da pessoa anterior. Introduziram-se transferências de peso para trabalhar o enraizamento, expressão utilizada pela atriz Naomi para representar um corpo forte com o centro baixo e com resistência como qualidade de movimento, improvisações guiadas sobre paisagens de terra fértil e terra seca, para que através da imaginação exista a possibilidade de encontrar diferentes tipos de corpos. Neste dia o trabalho culminou num exercício de precessão e expansão corporal que começava numa semente, corpo fechado ao máximo, até à árvore, expandindo o corpo ao máximo e utilizando diferentes ritmos, velocidades, níveis e repetições.

O dia 13 de fevereiro concentrou-se no elemento água. O corpo começou por se transformar num saco de água, sendo abanado em várias direções e aumentando gradualmente o ritmo, após o crescimento do exercício existiu uma grande pausa, para

apenas colocar a atenção nos movimentos residuais do corpo. Trabalhou-se em duplas a partir da surpresa e da conexão visual, criando ligações e dramaturgias a partir do parceiro. A formadora guiou uma improvisação pelo espaço com tipos de água variadas (rio, mar, lago), de seguida, nesta viagem foi pedido ao corpo a transformação em criaturas aquáticas e a exploração de cenários de poluição, onde a vida quase não existia e cenários de água cristalina. Concluindo o dia com a exploração da energia interna da água, por fora um corpo humano, por dentro a memória desta viagem guiada.

No dia 14 de fevereiro, com o elemento ar. Começou-se por explorar o “corpo bobo”, um corpo em constante desequilíbrio um corpo “bêbado”, ao corpo foi acumulada voz e culminou numa exploração de grupo em que o tom cómico era evidente, mas sem nunca ter sido proposto pela formadora, exercício que exemplifica como chegar à comédia apenas a partir da fisicalidade. De seguida, deitados no chão a proposta baseava-se em imaginar que o ar vinha do chão e que é ele que levanta e retira o corpo do chão até chegar à verticalidade. Com a continuação da proposta anterior foi guiada uma improvisação a partir de um texto sobre a metamorfose das borboletas, onde o corpo reagia de forma livre às palavras. Por fim, a manipulação de lencinhos imaginários que simbolizavam memórias nas nossas mãos, transformadas em asas de borboleta para voar nos nossos braços.

No dia 15 de fevereiro, o foco foi o trabalho com objetos. Os exercícios envolveram trabalho de pares, explorando movimentos da coluna com resistência do parceiro, improvisações com objetos grandes propostos pela formadora, para o entendimento da criação de um corpo novo proposto por cada objeto. De seguida, cada um trouxe um objeto pessoal significativo, neste caso, o nariz, que serviu uma improvisação longa e guiada. Foi aqui que se decidiu que o nariz iria estar presente na peça, toda esta exploração abriu caminho para o quarto capítulo da peça.

No dia 16 de fevereiro, trabalhou-se texto. A atividade principal consistiu em trocar textos pessoais com outra pessoa, reagindo com o corpo e criando variações, texturas e imagens a partir da leitura do outro. Depois, selecionaram-se seis palavras dos textos anteriores para criar movimentos e coreografias individuais, explorando mudanças de níveis, ritmos e dinâmicas.

O dia 17 de fevereiro, foi decidido fazer um resumo, incluiu *jam session* a partir das qualidades exploradas nos dias anteriores, bem como experimentação individual, variando intensidade e presença entre o externo e o interno.

Por fim, no dia 18 de fevereiro, na conclusão do curso, os exercícios procuraram responder às questões “Com o que é que eu me importo?”, “O que é que me afeta?”. Foram procurados corpos ainda não explorados, expandindo emoções, trabalhando sobre pausas e

a importância delas, culminando em improvisações em pequenos grupos e posteriormente no grupo todo.

3.3 Relação entre o *Clown* e a dança contemporânea

A investigação sobre o cruzamento da dança contemporânea com o *clown* revelou também proximidades com artistas da dança contemporânea portuguesa. A lógica de repetição e deformação corporal dialoga, por exemplo, com as propostas de Tânia Carvalho, onde o movimento se torna simultaneamente poético e ridículo. Da mesma forma, o grotesco e a estranheza aproximam-se da estética de Marlene Monteiro Freitas, que trabalha a teatralidade do corpo em excesso como é exemplo da sua mais recente criação “NÔT”, onde inclusive usa um intérprete, Rui Paixão, que é reconhecido por “desenvolver um trabalho de investigação e experimentação de novas possibilidades para a linguagem do teatro físico e do novo circo com o foco na criação artística para o espaço público” (Produção d’Fusão, 2024), artista que se apresenta várias vezes com o seu *clown*.

Ao articular a técnica *clown* com a minha investigação em dança, percebi que o ridículo e a falha não funcionam apenas como recursos de comicidade, mas como estratégias coreográficas e performativas capazes de reconfigurar a percepção do corpo e do público. Assim, no quarto e no quinto capítulo da peça, mais do que pensar unicamente na comicidade, existiu um trabalho de corpo a partir de exercícios de ambas as residências bem como do livro “*The art of clowning*” (Simon, 2009), para obter um corpo particularizado para a peça. Ao utilizar estes princípios compreendi a força desta metodologia para a criação de movimento, que não só influencia o corpo, como o pensa de forma total onde a cara é incluída na expressividade corporal sempre.

Esta colaboração com os dois artistas *clown* foi fundamental para consolidar o eixo prático da investigação. Ao longo do processo, confirmei que a técnica *clown*, longe de ser apenas uma ferramenta do riso, constitui um método de trabalho centrado na presença, vulnerabilidade e escuta, que pode dialogar diretamente com a criação em dança contemporânea.

O presente trabalho revelou que o *clown* é, em si, uma pedagogia da fragilidade, onde o fracasso se converte em potência. Tal como nos mostra o Lume Teatro, o *clown* é uma forma de habitar poeticamente o erro e de transformar a imperfeição em matéria de arte.

Na dança contemporânea portuguesa, o *clown* foi incorporado de forma híbrida, criando diálogos com o grotesco, o ridículo e a repetição física. Entre os artistas relevantes estão Victor Hugo Pontes “Uma Não História - Capítulo 2 #Happiness” (2018), Marlene Monteiro Freitas “NÔT” (2025) e Jonas & Lander “COIN OPERATED” (2019).

Essa diversidade evidencia que o *clown*, é uma matriz estética e metodológica, não apenas um recurso de comicidade, mas um modo de explorar corpo, presença e relação com o público.

3.4 A investigação de processos de criação híbridos

A experiência desenvolvida ao longo desta investigação revelou que tanto a improvisação em dança contemporânea quanto a prática *clownesca* partilham uma matriz comum: a vulnerabilidade do corpo em presença. Em ambos os contextos, o gesto emerge do risco, da falha e do encontro com o outro, seja esse outro o parceiro, o público ou a própria memória inscrita no corpo.

Ao longo do processo, compreendi que a improvisação e o *clown* não devem ser entendidos como linguagens estanques, mas como campos de cruzamentos que se potencializam mutuamente. A improvisação oferece ao *clown* a abertura para o inesperado, enquanto o *clown* devolve à improvisação uma dimensão essencial de humanidade, onde cada erro se torna numa possibilidade criativa. Nesse sentido, trabalhar entre estas duas práticas foi como habitar um território liminar: um espaço onde a instabilidade não ameaça, mas sustenta a criação.

O encontro com artistas como Luciano Amarelo e Ricardo Puccetti reforçou esta percepção. Com Amarelo, percebi o *clown* como uma dilatação do “eu”, um espelho distorcido que amplifica fragilidades e potências. Com Puccetti, aprofundi a relação entre presença e a dramaturgia do encontro, onde a transparência e a escuta ganham mais peso do que qualquer construção ficcional. Quando estes princípios dialogaram com a improvisação em dança, o resultado não foi apenas a soma de técnicas, mas uma verdadeira hibridização: um corpo que escuta, erra, reage e que se reinventa em tempo real, um corpo que fala. “O palhaço não tem psicologismos, sua lógica é física: ele pensa e sente com o corpo. O palhaço é um ser que tem suas reações afetivas e emotivas todas corporificadas em partes precisas de seu corpo, ou seja, sua afetividade e seu pensamento transbordam pelo corpo.” (Puccetti, 2008, p.124)

A esta investigação de processos híbridos chamo-lhe artes do corpo, “prefiro muitas vezes olhar para os objetos artísticos simplesmente como obras de arte contemporânea, sem necessidade de os catalogar.” (Xavier, 2017b, p.13), pois o processo para além de ter o carácter multidisciplinar enquanto objeto artístico, o próprio processo de criação atravessa a multidisciplinaridade e ainda a hibridez.

Este processo híbrido revelou também uma dimensão ética. Improvisar e fazer *clown* significou abrir espaço para o outro, aceitar a instabilidade e partilhar a vulnerabilidade como potência criativa. Descobri que esta disponibilidade não se limita ao estúdio ou à cena, mas ecoa na forma como nos relacionamos com o mundo: com mais atenção, humor e tolerância

para com as falhas inevitáveis. Ao redescobrir esta forma de relação com o outro, conseqüentemente muda a forma como o “eu” é percebido, quando o material de trabalho passa a ser uma hiperbolização de características risíveis, elas tornam-se leves e possivelmente até prazerosas.

Voltando atrás na cronologia deste processo, inicialmente existia uma grande dificuldade em abordar o tema do corpo e da imagem e ao longo das diferentes etapas de aprendizagem da técnica *clown*, foi sendo cada vez mais fácil rir, e quando foi permitida a entrega à vulnerabilidade e à exposição do ridículo, não só a temática passou a ser mais leve como o meu próprio corpo também. Como o trabalho de *clown* habita a autodescoberta e autoaceitação, e quase sempre isso significa metaforicamente olhar ao espelho, foi decidido que o público iria ter esse papel na peça. Assim, quando existe o primeiro olhar direto para o público, no quarto capítulo, cria-se um estado de presença total, a intérprete encontra-se imóvel, completamente vulnerável, apenas a ver o seu reflexo em todas aquelas pessoas que estão a assistir.

Em última instância, misturar improvisação e *clown* permitiu-me encontrar uma pedagogia do risco e da fragilidade, onde o corpo se afirma como lugar de escuta e transformação. A criação deixou de ser apenas um produto final para se tornar experiência de presença, um espaço partilhado entre intérprete e espectador, em que cada gesto é irrepetível e cada falha, profundamente humana.

3.4.1 Multidisciplinariedade e Híbridez

Nos processos contemporâneos de criação coreográfica, a multidisciplinaridade manifesta-se como um espaço de diálogo entre linguagens artísticas autónomas. A dança, a música, o som, a palavra ou a imagem coexistem num mesmo campo de sentido, contribuindo de modos distintos para a construção da obra. Este cruzamento não visa dissolver fronteiras, mas potenciar encontros.

Bouchard e Ledger (2025) descrevem a prática multidisciplinar como “the negotiation of artistic identities, methodologies, and vocabularies, where collaboration becomes the creative engine rather than an organisational necessity” (p. 12). Ou seja, as disciplinas mantêm a sua singularidade, mas dialogam ativamente, encontrando um propósito comum.

No contexto português, Fátima Chinita (2025) acrescenta que o hibridismo e a intermedialidade são “condições inevitáveis das artes contemporâneas”, sublinhando que as fronteiras entre meios “já não se apresentam estanques, mas permeáveis e em constante interação”. Este pensamento traduz uma mudança de paradigma: hoje, criar é operar na intersecção entre formas, mais do que dentro de uma só disciplina.

Na minha criação, a relação dança–música inscreve-se precisamente neste território. Ambas nasceram em paralelo, coexistindo e influenciando-se mutuamente, mas sem uma relação de subordinação. A música não ilustra o movimento, nem a dança interpreta a música; antes, ambas se desenvolvem em simultâneo, como dois discursos independentes que partilham o mesmo campo expressivo. Trata-se, assim, de um processo multidisciplinar, onde cada linguagem contribui para o mesmo propósito, preservando, contudo, as suas ferramentas e identidades.

Este tipo de colaboração, nas palavras de Bouchard e Ledger (2025), reflete “multiple disciplines working side by side toward a shared artistic outcome while maintaining their individual practices and vocabularies”. Tal perspetiva confirma-se na prática: a dança e a música encontram-se, comunicam e coexistem, mas não se anulam, mantendo o diálogo como essência do processo.

A hibridez, enquanto conceito cultural e estético, refere-se à capacidade de cruzar universos distintos, criando novas configurações identitárias e expressivas. Homi Bhabha (1994) propõe o “third space” como o lugar onde as identidades se negociam e transformam, um espaço de contaminação produtiva entre o eu e o outro, o local e o estrangeiro, o passado e o presente.

Do mesmo modo, Voicu (2023) observa que a hibridez é “the process of cultural change and hybridisation that distinguishes between fixed tradition and emergent cultural forces” (p. 3), o que a torna num mecanismo de transformação contínua. Nas práticas artísticas, esta hibridez manifesta-se tanto na estética como na metodologia: o gesto e o pensamento já não pertencem a uma única origem, mas emergem de interações múltiplas.

No contexto da dança portuguesa, Manuela Silva (2015) identifica essa condição híbrida como estrutural: “a formação em dança contemporânea resulta da incorporação de práticas teatrais, performativas e improvisacionais na técnica corporal do intérprete” (p. 44). Este entendimento aproxima-se do que procurei explorar na relação *clown*–improvisação: um espaço de fusão em que as duas práticas deixam de se reconhecer separadamente.

O *clown*, enquanto técnica de presença, relação e escuta, e a improvisação, enquanto ferramenta composicional e de risco, coexistem na criação, mas acabam por se fundir num corpo que já não distingue entre “atuar” e “dançar”. O resultado é um modo híbrido de movimento, que nasce da sobreposição e contaminação de linguagens. Chinita (2025) descreve este tipo de fusão como “a dissolução das fronteiras disciplinares em prol de uma linguagem emergente” (p. 5), o que corresponde exatamente ao processo vivido nesta obra.

Os processos híbridos de criação são, assim, o ponto de convergência entre a multidisciplinaridade formal e a hibridez cultural. A diferença entre aproximar linguagens e fundi-las torna-se aqui fundamental. Enquanto a multidisciplinaridade mantém a autonomia

dos elementos, a hibridez procura a emergência de algo novo, uma terceira via que resulta do encontro.

Vechtomova e Bos (2025), ao descreverem a colaboração entre bailarinos e sistemas de inteligência artificial, afirmam que “real-time multimodal feedback redefines the relationship between dancer and sound, transforming technology into a co-performer” (p. 3). Esta observação ilustra como a criação híbrida implica uma reconfiguração profunda dos papéis, o corpo, o som e a tecnologia tornam-se coautores.

De forma análoga, Madeira e Marques (2023) reconhecem que “a criação artística mediada por sistemas inteligentes amplia o papel do artista como programador, intérprete e investigador” (p. 15). Transpondo esta ideia para a prática coreográfica, podemos entender o criador-intérprete como alguém que atua entre funções e linguagens: performer, compositor, autor e observador.

Na criação apresentada, esta lógica manifesta-se no cruzamento entre corpo, som e palavra. O texto não atua como narrativa externa, mas como prolongamento do movimento, como ritmo verbal que interage com o corpo e a música. A obra, assim, estrutura-se num tecido de relações em que cada elemento participa de um mesmo sistema dinâmico, ora dialogando, ora dissolvendo fronteiras.

A análise das diferentes relações presentes no projeto permite compreender como a multidisciplinaridade e a hibridez coexistem e se complementam no processo criativo. A relação entre dança e música configura-se como multidisciplinar, pois as duas disciplinas desenvolvem-se paralelamente, orientadas para um mesmo objetivo estético, sem que uma se submeta à outra. Já a relação entre *clown* e improvisação é híbrida, dado que ambas se fundem num mesmo corpo, numa linguagem que emerge da sua integração.

Estas distinções não são estanques: pelo contrário, mostram que o processo de criação é um continuum entre diálogo e fusão, entre convivência e contaminação. Como afirma Chinita (2025), “o hibridismo não é apenas estético, mas ontológico — redefine o próprio estatuto da obra e do artista” (p. 6). Assim, a criação contemporânea é simultaneamente multidisciplinar na sua estrutura, híbrida nas suas linguagens e experimental na sua metodologia.

No caso específico desta obra, estas relações traduzem-se numa prática coreográfica que entende o corpo como espaço de síntese, entre som e movimento, entre presença e palavra, entre disciplina e liberdade. A dança deixa de ser apenas movimento coreografado e passa a ser um campo de investigação sensível, onde se inscrevem outras vozes, outras técnicas e outras formas de pensar o corpo.

Em última instância, esta reflexão evidencia que a criação coreográfica atual não se define apenas pelo resultado final, mas pela forma como constrói relações entre meios,

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

peças e contextos. O corpo torna-se, assim, lugar de encontro e negociação, um espaço híbrido que espelha a complexidade do mundo contemporâneo.

Capítulo IV – Influências

4.1 Cruzamentos essenciais

A proposta deste trabalho possui uma particularidade que transformou significativamente o projeto: cruzamentos essenciais com artistas como Sara Sofia Araújo, Amélia Bentes, Miriam Freitas, Yael Karavan. Um solo povoado de influências, no qual, embora apenas um corpo se apresente em cena, a obra contém a presença de todos os cruzamentos e referências que influenciaram diretamente o processo criativo. Este conceito constitui uma das espinhas dorsais da minha prática artística, revelando-se não apenas na peça em questão, mas também na forma como opero enquanto criadora.

De acordo com Fernandes e Xavier (2019), os processos colaborativos destacam-se pela possibilidade de reunir “uma equipa artística cujo contributo para a construção da obra pode promover um novo olhar sobre o formato da obra, os elementos que a compõem e, inevitavelmente, os modos de operar e procedimentos implicados” (p. 127). Foi precisamente nesse cruzamento de olhares e contributos, que o solo se construiu, agregando perspetivas distintas que ampliaram as possibilidades de estrutura, corpo e dramaturgia.

Sara Sofia Araújo

No dia 30 de abril de 2025, realizei uma passagem integral da peça, após a qual Sara Sofia Araújo levantou questões estruturais e temáticas que se revelaram fundamentais. A partir desse momento, iniciámos um trabalho conjunto, parte a parte, no qual se destacam três contributos principais:

- O fator surpresa como estratégia dramaturgical. A maçã, inicialmente oculta, ganha força simbólica quando é revelada, recuperando a atenção do público. O mesmo recurso é repetido com o nariz, criando paralelismos entre os dois objetos.
- A simbologia do fio vermelho (cabelo–maçã–nariz), que se tornou condutor da dramaturgia, ligando feminilidade, desejo e transformação.
- A introdução do palhaço como ponto de mudança, marcado pelo uso do nariz. A partir deste momento, o tom da peça altera-se, passando do drama para a comicidade, revelando a liberdade de despir o passado e construir um outro corpo.

Quando a ação de tirar a roupa é terminada, existe um momento de conclusão a proposta de uma transformação foi vencida, direcionando-se à saída. Quando são dadas as costas ao público são as memórias que trazem de volta este personagem à cena. Não só acontece uma transformação como é visível a conclusão da mesma neste corpo. O subtexto em cada memória e a existência de um discurso interno em cada gesto garantem que a ação seja sempre genuína, mesmo quando marcada pela surpresa. A honestidade corporal, ancorada na metodologia de trabalho do *clown*, foi outro aspeto central, é aqui que é revelado o palhaço pela primeira vez.

Amélia Bentes e Miriam Freitas

O contacto com a coreógrafa Amélia Bentes iniciou-se antes deste mestrado, já tendo existido colaborações profissionais de diferentes teores, sendo uma referência fulcral neste percurso. Dia 28 de março de 2024, realizamos uma primeira reunião de partilha de ideias, da qual surgiu a ponte para a artista brasileira Miriam Freitas. Esta última trouxe referências decisivas: Cristina Colla, Tadashi (Butoh), Pina Bausch, bem como o curso *Da energia à ação*, de Naomi Silman (Lume Teatro), que se tornou uma das influências dorsais da investigação.

De Miriam retive perguntas orientadoras: *Qual é a minha dança pessoal? Como transformar energia em ação? Como estranhar os objetos familiares?*. Estas questões moldaram a forma de abordar o corpo desconstruído e multifacetado, afastando-se da norma e situando-se num território das “artes do corpo”.

Já numa fase avançada do processo (2 de maio de 2025), Amélia Bentes acompanhou ensaios com foco na assistência de movimento e clareza dramática. Entre os contributos, destaco:

- A redefinição da posição inicial para joelhos, conferindo maior altura e permitindo ocultar a maçã, com uma intenção clara de proteção.
- O desenvolvimento da estratégia de repetição e acumulação, sobretudo na cena do texto, e a inclusão do performer João, em que foi criado um jogo iterativo a partir do microfone que se transformou em metáforas de poder, desejo e compulsão. Este momento vive entre o prazer e a agressividade, deixar estes contraste visíveis não só na expressão facial como na corporal.
- A exploração da exaustão como motor criativo, em que a repetição não é mecânica, mas constantemente renovada pela honestidade emocional.
- Sugestão de alteração da música do terceiro capítulo.

Houve ainda uma reformulação na coreografia associada ao texto e ao microfone:

- 1º João tira-me o microfone da mão (tirar o lugar de fala) – “Que bom aspeto”;
- 2º Paro, olho o microfone, vou, coloco o microfone no tripe (devolvo-me o lugar de fala) – “Quero tanto comer”;
- 3º Corro para o microfone – “Mas eu não posso”;
- 4º Contorno a maçã obsessivamente e dirijo-me ao microfone – “Mas e se for só um bocadinho”;
- 5º Caio no chão e rastejo em direção ao João que coloca o microfone no chão – “Depois vou engordar”;
- 6º O João levanta o microfone tornando-se quase impossível chegar até ele e em esforço falo a olhar para cima – “Se começar não vou conseguir parar”;

No segundo capítulo da peça trabalhamos ainda encontrar/ explorar diferentes formas de desistir; alterar a forma como são usadas as quedas para o chão, alterar a amplitude, a dinâmica e a dimensão das mesmas.

Dia 9 de Maio de 2025, debruçamo-nos sobre o segundo capítulo: Como é que eu encontro a surpresa na repetição? A partir de estados e sentimentos, não representar a emoção mas sim existir honestidade a cada apresentação; sempre que existe acumulação é acrescentada carga emocional; Usar diferentes frentes na exaustão, não utilizar apenas a frente do público, usar o espaço todo; Deixar que seja o a exaustão a mudar o movimento, diminuir a dimensão do movimento externamente mas crescer interiormente para o máximo, (trabalho do Lume Teatro); O movimento externo fica mais pequeno porque fica cada vez mais neurótico;

Yael Karavan

O convite a Yael Karavan surgiu pela recomendação de Naomi Silman (Lume Teatro), dado que o seu trabalho incide na técnica Butoh. A metodologia aplicada seguiu a mesma lógica de outras colaborações, uma passagem integral do solo seguida de trabalho parte a parte.

Os seus contributos podem ser sintetizados em diferentes capítulos da peça:

- Capítulo 1: dilatação da intensidade do corpo para o rosto e olhar, culminando numa relação íntima com a maçã, tratada como figura de desejo.
- Capítulo 2: reformulação do texto, tornando-o menos explícito e mais aberto à curiosidade, aliado à exploração das qualidades elementares (água, fogo, terra e ar) trabalho realizado no curso *Da energia à ação*, de Naomi Silman (Lume Teatro). Fechando assim o texto para a peça, “Que bom aspeto”, “Quero tanto”, “Será que não posso?”, “Mas e se for só um bocadinho?”, “Depois vou engordar” (alterar a cadência com que digo a última palavra), “Se começar não vou conseguir parar”;
- Capítulo 3: criação de distopias entre música, movimento e emoção, evitando que todas as camadas comuniquem o mesmo. A imobilidade externa, carregada de intensidade interna, surge como recurso dramático. Relação dentro e fora do corpo (referência à bulimia) uso expressivo das mãos como simbologia; delimitar o espaço a uma diagonal para que seja clara a ideia de que querer chegar a algum lugar, mas não conseguir;
- Capítulo 4: a aparição do nariz conduz o corpo e revela uma nova identidade.
- Capítulo 5: aumento da tensão dramática no ato de comer a maçã, valorizando o processo antes da ação final.

- Capítulo 6: relação ativa com a música enquanto parceira, e não como imposição rítmica, culminando na oferta de todo o trajeto ao público.

A análise do processo destas assistências permite identificar metodologias comuns, desenvolvidas em diálogo com as influências:

- Fator surpresa: revelações de objetos (maçã, nariz), mudanças narrativas, quebras de expectativa e surpresas.
- Repetição e acumulação: clareza estrutural e intensificação emocional.
- Honestidade corporal: trabalho de clown, discurso interno, presença genuína.
- Estranhamento do familiar: relação renovada com objetos quotidianos.
- Exaustão criativa: desgaste físico como transformação dramática.
- Corpo multifacetado: trânsito entre dança, teatro e *clown*.

O processo de criação deste solo confirma que a noção de autoria individual é, neste caso, inseparável da presença das vozes múltiplas que o atravessam. O trabalho assume-se como um corpo coletivo num corpo só, em que cada artista colaborador deixou marcas visíveis tanto na estrutura dramática como no modo de operar. O resultado não é apenas uma peça, mas um testemunho da potência do encontro artístico e da contaminação criativa.

4.2 A inclusão do pensamento dramático

A dramaturgia em dança contemporânea configura-se como um campo de investigação e de prática que ultrapassa a conceção tradicional de narrativa linear ou representação teatral. Mais do que organizar uma história, ela estrutura a experiência estética através de relações entre corpo, espaço, tempo, gesto, som e afeto (Lepecki, 2006). Assim são articuladas duas dimensões complementares: por um lado, um enquadramento sobre a dramaturgia em dança; por outro, um conjunto de reflexões processuais que emergiram durante a criação deste solo autobiográfico e como estas foram cruciais para a dramaturgia da peça.

Na contemporaneidade, a dramaturgia em dança deixa de ser entendida como um elemento externo ou secundário, para se afirmar como prática constitutiva do processo criativo. Segundo Lepecki (2004), o pensamento coreográfico desloca o foco da representação para a performance, entendida como ato político e estético. Nesse quadro, a dramaturgia assume-se como dispositivo crítico, não reduzido à função narrativa, mas orientado para a produção de presença e de sentido. Por este motivo é feito um convite a uma pessoa externa ao processo, Amarilis Anchieta, para que a sua visão não seja influenciada pela narrativa autobiográfica. Amarilis apenas tem acesso a reflexões escritas e alguns vídeos de estúdio, com o intuito de encontrar de forma crítica outros sentidos e processos desta peça.

O papel do dramaturgista, por sua vez, tem vindo a ganhar relevância. Cools (2010) descreve-o como mediador entre pensamento e prática, alguém que não fornece respostas, mas que formula perguntas e amplia as possibilidades de leitura. A partir desta perspetiva é formulada uma entrevista, exatamente para levantar perguntas, que possam ou criar novos sentidos. Ribeiro (2019) acrescenta que a dramaturgia em dança é uma prática incorporada, inscrita no corpo, no gesto e na relação. Assim estas questões levantam também novas formas de perceber o trabalho, inclusive a própria prática de estúdio. O corpo, neste sentido, torna-se território dramaturgico, lugar de inscrição simbólica e poética.

No processo criativo em análise, a dramaturgia emergiu não apenas das estruturas de composição, mas da própria escrita de reflexões e de exercícios de escrita criativa. Numa das reflexões, surge a seguinte afirmação: “Hoje dispo-me totalmente pela primeira vez, sinto a vulnerabilidade nas minhas veias e desejo entregá-la a quem quiser ver” (Reflexão pessoal). Este excerto ilustra a dramaturgia como inscrição da vulnerabilidade, onde o corpo se torna espaço de exposição e partilha. Como defende Lepecki (2006), a performance contemporânea desloca-se para a dimensão da presença, e a dramaturgia nasce da relação entre corpo, estado e contexto. Assim, a relação entre o contexto autobiográfico, e a leitura de um olhar externo, chagam a um acordo na vulnerabilidade do corpo apresentado nesta peça.

Outro dos textos de escrita criativa aponta “Chego ao fim sem resultados mas cheia de caminhos. Caminhos que quero continuar a fazer, curar-me através da minha arte” (Reflexão pessoal). Esta perspetiva aproxima-se da conceção de Manning (2009), para quem a improvisação e a criação não são fins, mas acontecimentos emergentes que se transformam no próprio ato de fazer. Conclusão que apenas foi possível retirar após a Amarilis dissecar as minhas reflexões, sem uma lógica de narrativa anterior. O próprio carácter das reflexões propõe a singularidade de cada apresentação, pois dramaturgicamente é um caminho que não tem fim. A autodescoberta e a transformação constante estão implícitas no produto final.

Numa entrevista conduzida por Amárilis Anchieta, foi possível aprofundar algumas questões dramaturgicas. A primeira pergunta abordava o medo da exposição: “Tenho medo de me expor tanto, tenho medo de me mostrar pela primeira vez nua. Dar luz à história que guardei para mim 23 anos” (Entrevista no [Apêndice B](#)). Aqui, a dramaturgia aparece como gesto de exposição e de libertação, num movimento entre receio e desejo de partilha.

A segunda questão explorava a autoaceitação: “Sei que existe um sentimento de leveza em existir. É um caminho que não acaba, mas que fica mais leve através do riso. Mudar o tom drástico para o tom cómico” (Entrevista no [Apêndice B](#)). Este depoimento ilustra a transição dramaturgica do drama para a comicidade, um movimento que ecoa práticas como o *clown*,

onde a vulnerabilidade e o riso se tornam estratégias de transformação estética e política (Fabião, 2016).

A análise teórica e processual permite concluir que a dramaturgia em dança contemporânea não se limita a estruturar movimentos ou sequências, mas constitui-se como prática relacional, incorporada e crítica. No caso do processo criativo aqui descrito, a dramaturgia emergiu de um olhar externo que a partir de exercícios de escrita criativa e das entrevistas, foram encontrados novos significados tanto a nível de trabalho de composição como da experiência do corpo em vulnerabilidade, confirmando a sua dimensão de dispositivo estético e ético.

Assim, a dramaturgia contemporânea deve ser entendida como campo expandido, onde teoria e prática se entrelaçam. É simultaneamente pensamento no ato e inscrição subjetiva, abrindo espaço para que a criação coreográfica produza não apenas formas, mas também modos de estar e de partilhar o mundo. Como conclusão deste processo a Amarílis redigiu um texto a partir de todos estes processos e reflexões, transformando as palavras da criadora numa narrativa com novos sentidos e significados, mas sem acrescentar nenhuma palavra para além das que foram escritas e proferidas durante este processo, texto esse que serviu como material de trabalho de estúdio durante o processo:

“Quero encontrar-me.

Ah, a autodescoberta. Essa epopeia grandiosa, essa jornada transcendental. esse embuste bem vendido! Passamos a vida a tentar "encontrar-nos", como se alguma vez tivéssemos estado perdidos. Desatados de nosso corpo. Onde já se viu? Quem começou esta brincadeira? Quem foi o génio que decidiu que tínhamos de andar à caça de um eu místico, escondido algures entre os impostos por pagar e a dúvida existencial sobre o que jantar?

Encontrar o estado de presença... Preciso de encontrar o estado de presença...

Encontrar a vulnerabilidade da minha presença.

Quero encontrar a vulnerabilidade da minha presença.

Preciso permitir-me encontrar o prazer...

Encontrar um corpo desconstruído de norma... Encontrar a estabilidade na instabilidade deste corpo perdido...

Encontrar a arte que envolve o meu corpo.

É isto, na minha dança, quero encontrar o meu corpo desconstruído de norma.

Sendo assim, não sei se lhe devo chamar dança.

Talvez a minha dança-presença?!

Espero que isto lhe tire as fronteiras para que ela possa ser tudo...

... Preciso descobrir o que muda numa borboleta depois de ter asas para voar...

Começo metodologicamente exímia e acabo sem saber absolutamente nada. Vivo este confronto constante, à procura de um trampolim para a aceitação da minha imagem e, ao mesmo tempo, um ódio por tudo o que o meu corpo produz. Acredito que esta será a minha luta até ao fim, desafiei-me a abrir a ferida mais profunda de mim.

Porque depois da autodescoberta do vem a autoaceitação... Ah, sim! A aceitação... outro conceito maravilhoso! Como se bastasse olharmos para nós mesmos e dizer "Está tudo bem assim", enquanto ignoramos aquela voz interior que, com toda a sofisticação de um crítico de arte, nos sussurra: "Sim, sim... mas podias ser melhor, não é?"

Levar o corpo à exaustão como estratégia para calar o pensamento. Ainda é difícil descolar-me da forma e entregar espaço à espontaneidade.

Flutuo entre palavras e ações, talvez seja isso, tirar o lugar às palavras e devolvê-lo à ação. Tirar conclusões a partir do corpo e não do pensamento,

Não passa pela dança, mas sim por fazer arte com o corpo. Expor inseguranças e vendê-las como asas. Asas para voar, asas para sonhar, asas para mover, asas para crescer, asas para avançar.

Fiz de tudo, meus caros amigos. Tudo! Meditei até atingir um estado de profunda consciência... sobre o quão desconfortável era a posição de lótus. Fiz ioga até perceber que a única coisa a alinhar eram as dores nas costas. Fiz um retiro espiritual onde o silêncio era tão profundo que quase ouvi o meu próprio cérebro a queixar-se: "Ainda aqui estás?!"

Tirar conclusões a partir do corpo e não do pensamento... Não há pressa na proposta, mas sim na atenção e no acaso. Abrir tanto a escuta que o próprio corpo indica as resposta que estou à procura.

Crio algo concreto, que servirá de rascunho, o corpo que habita esse rascunho é o que me desperta curiosidade. Um corpo presente, um corpo que acredita a cem por cento na sua ação. Um corpo que não representa é um corpo que está. Está entregue ao seu objetivo, que nem por um momento desacredita na veracidade da sua ação. É sobre estar parada por fora, mas a borbulhar por dentro.

Mas há ainda os outros. Ah, os outros. Aqueles que nos observam de fora... E que estão sempre tão preocupados com a nossa evolução pessoal e que são tão generosos nas suas opiniões sobre mim e sobre o meu corpo. A sociedade impõe-nos um manual invisível que ninguém leu, mas que todos seguem. "Deves ser forte, mas vulnerável. Ambicioso, mas humilde. Audaz, mas prudente." Basicamente, tens de ser uma espécie de malabarista existencial. E nós, ingénuos, tentamos corresponder. Até que um dia

percebemos que a única coisa que conseguimos equilibrar são as contas para pagar e uma ligeira crise de identidade.

Hoje dispo-me totalmente pela primeira vez. Sinto a vulnerabilidade nas minhas veias e desejo entregá-la a quem a quiser ver. Precisamos de acabar com todas as vozes que atiram pedras duras sem direção.

Há um voo em ascensão que foi despertado em mim. Chego ao fim sem resultados, mas cheia de caminhos. Caminhos que quero continuar a fazer, caminhos que quero continuar a curar, mais do que procurar, curar-me a retirar as ervas daninhas uma a uma. Caminhar lado a lado com as minhas frustrações a lembrar que a única certeza que fica é que eu sou incrível a ser eu própria. É o meu melhor papel! É deste lugar que falo hoje. Ser eu sem representar, apenas ser e estar... Presente. Estar presente... Ser presente... Estar inteira... Ser inteira!

A verdade, meus caros amigos, é que não há um final feliz nesta busca. Só há nós, a tentarmos ser menos ridículos do que éramos ontem. E sabem que mais? Isso já é uma vitória!

O drama é apenas o trampolim para a comédia e no momento que escolhemos rir, a criança maluca que existiu um dia, passa a ser eterna.”

Deste modo, o processo dramaturgico desenvolvido neste capítulo evidencia que a dramaturgia em dança contemporânea não se limita à organização de movimentos, mas emerge como prática relacional e incorporada, onde a vulnerabilidade, a presença e a escuta do corpo constituem o núcleo da criação. A colaboração com um olhar externo e o exercício da escrita criativa permitiram desvendar sentidos inéditos, reafirmando a dramaturgia como instrumento de investigação estética e ética, sempre em constante transformação.

Capítulo V – Processo Criativo de outros elementos

5.1 Objeto: metáfora em mutação

A decisão de trabalhar com comida surgiu a meio do processo. Houve a necessidade de envolver este elemento, pois passou a ser relevante, a um certo ponto, a clareza do tema abordado.

Inicialmente, foi pensado usar alimentos e pratos com um teor calórico alto, que iriam rodear o corpo da intérprete numa espécie de arena. Prontamente, foi entendido que não era aquela a representação real, do distúrbio alimentar que atravessa a peça. Este distúrbio não é sobre o tipo de comida, mas apenas comida.

Assim, depois de bastante reflexão, foi definido usar uma maçã, pois é um alimento saudável, assim a questão da doença psicológica tornar-se-ia mais evidente, não é sobre a comida, mas sim o que ela representa.

No contexto de *Uma Transformação Chamada Desejo*, a maçã assume-se como um dos objetos centrais do solo, funcionando como metáfora dramaturgicamente que atravessa diferentes estados e capítulos da obra. A sua simbologia é plural e enraizada em diversas tradições culturais. No Cristianismo, foi associada ao fruto proibido do Éden, representando a tentação e o pecado original (Pastoureau, 1997). Esta leitura é ativada no início da peça, onde a maçã simboliza compulsão, culpa e desejo, em consonância com as vivências autobiográficas ligadas ao corpo.

Ao longo da dramaturgia, o objeto sofre uma alteração de significado. Com a entrada do *clown*, a maçã deixa de carregar apenas o peso do drama e passa a ser tratada de forma cômica, permitindo rir da dor e convertendo vulnerabilidade em potência criativa (Lecoq, 2009; Puccetti, 2008). Por fim, na tradição chinesa, a fruta é símbolo de paz e harmonia (Eberhard, 1983), o que sugere a possibilidade de reconciliação e serenidade.

Assim, a maçã não é apenas um adereço cénico, mas um signo em constante mutação, que reflete a metamorfose da intérprete e a própria narrativa da peça: da tentação à culpa, do riso à libertação, da dor à possibilidade de cura.

5.2 Sonoplastia: um cenário auditivo

Para a criação da sonoplastia desta peça convidei o músico, produtor e saxofonista, João Arez. Todo o processo de criação da sonoplastia foi produzido em parceria, pois entendeu-se a música como parte fulcral, assim foi decidido que estariam sempre os dois elementos presentes, para que não só fosse baseada nas instruções da criadora, mas sim num diálogo entre dois artistas. Durante todo o processo olhamos a música como uma paisagem que iria reforçar e reafirmar a narrativa emocional de cada momento, “The atmosphere created by sound or music can give the performance a sense of greater meaning, carried by the emotional landscape of what we hear.”, (Burrows, 2010). Para a produção de

todas as músicas usou-se o software de áudio, *Ableton live*, ferramenta com a qual o músico João já trabalha há muito tempo.

Na criação coreográfica as opções de abordagem sonora ou escolhas musicais são múltiplas. A música pode ser composta antes, durante ou após a criação do movimento, ser gravada ou tocada ao vivo, fixa ou improvisada (Stiefel, 2002). Para este trabalho, optou-se por produzir a música durante o processo de criação, embora nunca tivesse havido interesse que a música seguisse o movimento ou vice-versa, exceto no quinto capítulo da peça. A terceira música é construída em paralelo com a coreografia, pois são memórias reais, que estimulam reações honestas. Todo o resto da coreografia coexiste com a música, mas são objetos independentes, Cunningham, em colaboração com John Cage, acreditava que música e dança deveriam coexistir de forma independente, sem que um prevalecesse sobre o outro (Fazenda, 2019). Assim, produziu-se a sonoplastia de forma que ambos os elementos, dança e música, estivessem de acordo, mas sem que fossem escravos um do outro.

A improvisação foi também um elemento que atravessou a música, pois decidiu-se usar o saxofone ao vivo. Semelhante ao processo coreográfico, criou-se uma estrutura de improvisação, mas com espaço para que o interprete musical pudesse trazer a honestidade da sua própria narrativa a cada apresentação.

1ª música

A composição partiu do uso de um *drone* ou nota pedal uma nota ou acorde que é mantido continuamente ou intermitentemente ao longo de uma peça, fornecendo uma base harmónica, mas que não define se a tonalidade é menor ou maior, oferecendo espaço ao uso livre de qualquer nota durante a improvisação tocado num *didgeridoo*, instrumento tradicional aborígene. A partir daí, foram gravados não só instrumentos acústicos: saxofone, *djembe*, guitarra e *guembri*, como a voz da própria criadora, e ainda objetos do quotidiano a relacionarem-se com os instrumentos por exemplo, uma moeda a cair em cima do *guembri* ou a raspar no mesmo. Em relação à produção digital da música foram usados processos de composição e processamento de efeitos. Música que deu voz ao primeiro capítulo da peça, onde o suspense e o crescente dramático já começam a estar presentes, criando um ambiente misterioso e alucinante.

2ª música

O segundo momento musical dá-se no terceiro capítulo da peça. A criação deste momento atravessou duas fases distintas:

- Fase A – A ideia inicial era usar o tema “Movement six de Floating points e Pharaoh Sanders” acompanhado de saxofone tocado ao vivo. Este era o fundo sonoro durante grande parte do processo. Na segunda sessão com a coreógrafa Amélia Bentes, esta

sugeri que a escolha não se enquadrava com aquilo que o corpo estava a propor, a música estava a tirar força ao movimento, em vez de o enfatizar, sendo que o terceiro capítulo representa um dos ápices emocionais da peça. Assim decidimos alterar completamente o tom sonoro deste momento.

- Fase B – Composição original, a música foi concebida de forma digital, através de *samples*, amostras de áudio e VSTs, instrumentos virtuais, a partir de referências dadas pela criadora, entre as quais “Reptilicus & Senking: Delivery” e “Extrawelt- The dark side of my room”. E ainda o uso do saxofone ao vivo, que cria um crescendo de energia na peça e no corpo.

3ª música

Criada a partir de gravações de áudio originais, feitas com um gravador durante a viagem ao Brasil que foram sequenciadas e processadas digitalmente, através do processo de equalização de som, de forma a simular a passagem entre estações de rádio. Cada estação de rádio representa uma memória real, que desperta no corpo da intérprete reações honestas, conferindo ao quinto capítulo a vulnerabilidade e a honestidade esperada a partir do uso da técnica *clown*.

4ª música

Para a última música da peça, sexto capítulo, foi produzida uma composição original de forma digital, através de *samples*, amostras de áudio e VSTs, instrumentos virtuais. Também foi usada a gravação de voz que foi processada com efeitos em software de áudio e ainda o saxofone ao vivo. Sendo que é a música com o tom mais alegre e festivo da peça, pois tal como a narrativa da mesma, esta acaba em celebração.

5.3 Figurinos: matéria de um corpo em voo

Para esta criação houve desde cedo um imaginário em torno do figurino, a única coisa que era certa, era a vontade de algo que ajudasse a representar um voo, que o próprio figurino tivesse movimento. Outra das vontades era a criação de dois figurinos, pois como era pretendido que acontecesse uma mudança tanto na narrativa como no meu próprio corpo, fazia todo o sentido que o figurino acompanhasse essa transformação. Segundo Castro (2010) o figurino “é inseparável do corpo do intérprete. O corpo físico, emocional e intelectual, cuja personalidade influencia a roupa, assim como esta influencia o intérprete: estão condenados a ser inseparáveis, e por isso é imperioso entenderem-se.” (p.13)

Para a criação deste figurino, que acabou por ser o último a ser revelado na cronologia da peça, a grande imagem que insistia em permanecer era a ideia de asas, mas não sabia como representá-las, não queria que fosse algo obvio à primeira vista, mas que mesmo assim

ampliasse o movimento do meu corpo. Esta passou então a ser a minha obsessão, como é que consigo contruir um figurino que amplie o meu movimento. Havia um aspeto fulcral para mim, sempre que girasse ou usa-se movimentos rotatórios queria que existisse um efeito visual de ampliação das minhas formas, algo que partisse do meu corpo, mas que o transformasse. Ao mesmo tempo que pensava no movimento do figuro, também a cor era algo muito relevante para mim, queria representar a alegria desta transformação. Inspirada pela experiência no Brasil, ainda mais numa época tão singular como o Carnaval, cheguei a Portugal com a vontade de representar toda aquela alegria e vida no figurino.

Assim, surgiu a referência dos trajes dos caretos de Podence, um fato composto por várias franjas frequentemente feitas de lã ou materiais reciclados de várias cores. Apesar da inexistência de recursos financeiros suficientes para contratar um figurinista, a relação com a indústria têxtil, dos meus avós paternos, permitiu a obtenção de pedaços de restos de tecidos com várias cores e padrões, para serem usados na construção das franjas, como usadas nos trajes dos caretos.

Desde o início, existiu uma palavra que para mim esteve sempre de mãos dadas com a ideia de transformação, despir, despir passados, despir preconceitos, despir traumas, despir inseguranças, despir para revelar o novo. Revelar no meu contexto, significava literalmente a exposição do meu corpo, então era imperativo que o figurino onde ia coser estes tecidos fosse cor de pele e o mais ajustado ao meu corpo possível. Nas palavras de Castro (2010), “O figurino é tudo aquilo que é criado sobre o corpo do intérprete, o que o tapa ou destapa, o maquilha, calça ou penteia, para que de ator, cantor ou bailarino, passe a ser uma personagem na cumplicidade partilhada da sua definição.” (p.13)

Em conjunto com a minha mãe, Elsa Teixeira, encontramos um *body* e umas calças cor de pele, com as quais me sentia bem, algo que para este processo foi muito importante. O procedimento de coser os diferentes tecidos foi todo realizado por ela que, durante este processo, decidiu apenas coser metade do *body* e metade das calças, com objetivo de perceber se seria esse o resultado pretendido. Por mero acaso, o *body* foi cosido apenas do lado esquerdo e as calças apenas do lado direito, quando me vi ao espelho percebi imediatamente que casualmente se tinha transformado o figurino num objeto singular. “O acaso artístico marca significativas mudanças no pensamento criativo e na perceção do artista que lida com circunstâncias inesperadas de corte no fluxo da conceção, e, ao mesmo tempo, convida o criador a reconhecer outras possibilidades de criação.” (Freitas, 2012 p.71). De repente, a existência de partes do meu corpo exposto fazia muito mais sentido tendo em conta a narrativa, do que preencher o figurino inteiro de tecidos.

Voltando atrás na cronologia da peça, o primeiro figurino a ser revelado teve um processo completamente diferente do anterior. As únicas certezas que tinha era que queria

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

que este figurino estive por cima do outro e que tivesse um tom escuro. Assim, decidi que além de tapar o segundo figurino, este ia esconder também as formas do meu corpo, optei então por usar umas calças largas e uma *t-shirt* larga, ambas pretas. Conferindo assim, um tom pesado e dramático ao figurino que acompanha o tom inicial da peça, sublinhando a transformação também a partir da cor.

O capítulo da peça onde se insere a mudança de figurino, quarto capítulo, é extremamente crucial na narrativa, assim foi decidido que este momento iria acontecer em silêncio e em câmara lenta, para criar mais ênfase na ação principal e algum suspense na narrativa.

Conclusão

O projeto *Uma Transformação Chamada Desejo* representou a síntese de um percurso acadêmico, artístico e pessoal, desenvolvido no âmbito do MCCPP da ESD. Ao longo desta investigação, a criação coreográfica assumiu-se não apenas como processo estético, mas sobretudo como espaço de autoconhecimento, transformação e diálogo interdisciplinar.

O ponto de partida foi a escolha consciente de um tema autobiográfico, assente na vontade de confrontar fragilidades e traumas pessoais para os converter em material criativo. Esta decisão implicou uma investigação centrada no corpo como repositório de memórias e experiências, mas também como lugar de reinvenção. Tal percurso inscreveu-se na noção de corpo criador-intérprete, conceito que resultou da sobreposição de papéis e da recusa da dicotomia tradicional entre quem cria e quem interpreta. Ao assumir simultaneamente a responsabilidade criativa e interpretativa, o corpo tornou-se motor e resultado do processo, lugar onde pensamento e ação coexistiram em equilíbrio.

A metodologia seguida sustentou-se em dois eixos principais: a improvisação e a técnica *clown*. A improvisação, entendida enquanto prática compositiva em tempo real (Burrows, 2010), revelou-se uma ferramenta indispensável para a geração de material e para a abertura à imprevisibilidade do instante. Paralelamente, a técnica *clown* trouxe a dimensão da vulnerabilidade e da escuta ativa, transformando o erro e o ridículo em dispositivos criativos (Lecoq, 2009; Puccetti, 2008). A articulação destes dois campos possibilitou a construção de um processo híbrido de criação, no qual a fragilidade se converteu em potência artística e o risco em motor dramático.

O processo de criação desenvolvido evidencia que a obra se estrutura em camadas complementares: a música e a dança coexistem de forma colaborativa, enquanto o *clown* e a improvisação se fundem num movimento emergente, integrando também o texto como elemento estruturante. Esta articulação demonstra que a criação coreográfica contemporânea vai além da justaposição de técnicas isoladas, criando relações complexas entre linguagens, disciplinas e contextos culturais. O corpo torna-se, assim, espaço de síntese e negociação, e a experimentação entre linguagens mostra-se central para gerar obras que reflitam a diversidade, a complexidade e a vitalidade da experiência artística contemporânea (Chinita, 2025; Bouchard & Ledger, 2025; Silva, 2015).

Ao longo das várias fases de criação, residências artísticas, formações, ensaios e apresentações, confirmou-se que a pesquisa não se desenvolveu num percurso solitário, mas num diálogo contínuo com artistas, mestres e companhias que moldaram a investigação. A influência do Lume Teatro destacou-se como elemento estruturante, não apenas pela riqueza metodológica, mas pela forma como a sua pedagogia enfatiza a fisicalidade, a presença e a dimensão ética da criação. Também as colaborações com diferentes criadores convidados

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

confirmaram a importância de um solo “povoado de influências”, onde a presença de múltiplas vozes artísticas ampliou a singularidade da proposta.

Do ponto de vista performativo, o resultado foi um solo que se apresenta como metáfora de transformação: um corpo que parte da fragilidade e da compulsão, atravessa estados de vulnerabilidade e encontra no *clown* a possibilidade de rir de si mesmo.

A dramaturgia, estruturada em capítulos, reflete não apenas uma narrativa pessoal, mas uma viagem que se abre ao coletivo, permitindo ao público encontrar-se no espelho da experiência da intérprete.

Para além do produto artístico, este projeto confirmou que a investigação em artes performativas deve ser compreendida como processo. Mais do que alcançar um resultado fechado, trata-se de propor uma experiência em constante atualização, que se reinventa a cada ensaio e a cada apresentação. Nesse sentido, a obra não encerra um percurso, mas abre múltiplas possibilidades de continuidade, tal como defende Fisher-Lichte (2019), ao considerar a performance como espaço de presença e transformação partilhada.

Do ponto de vista acadêmico, a principal contribuição desta investigação reside na articulação entre improvisação e técnica *clown* enquanto práticas complementares e fecundas para a criação coreográfica contemporânea. Ambas revelaram a importância do risco, da escuta e da vulnerabilidade, princípios que podem ser estendidos para além da cena, como ética artística e relacional. O trabalho demonstra ainda como o corpo autobiográfico pode ser motor de criação, desde que tratado como matéria poética, evitando narrativas fechadas e privilegiando a multiplicidade de leituras.

Contudo, importa reconhecer algumas limitações. A simultaneidade entre os papéis de criadora e intérprete, embora enriquecedora, trouxe também dificuldades de distanciamento crítico e de gestão emocional. O tempo, um ano, foi curto para aprofundar uma investigação prática e teórica que, apesar de ligadas, exigem focos diferentes, a hibridez do processo levantou um conjunto de questões às quais gostaria de ter tido mais tempo para desenvolver e aprofundar.

Apesar dessas limitações, a experiência global foi determinante para consolidar uma prática artística que se pretende em constante evolução. A obra, nas suas diferentes apresentações, confirmou a pertinência da proposta, revelando a sua capacidade de provocar reflexão, empatia e ressonância junto do público.

Em última análise, *Uma Transformação Chamada Desejo* afirma-se como mais do que um solo autobiográfico: é um manifesto sobre a possibilidade de a arte se constituir como lugar de cura, de transformação e de reinvenção. O corpo, ao expor as suas fragilidades e ao habitar o erro, revela-se não apenas como veículo de expressão, mas como espaço de resistência e de potência criativa. A conclusão deste percurso acadêmico não representa um

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

ponto final, mas antes um ponto de partida para investigações futuras, nas quais se pretende continuar a explorar territórios híbridos entre dança, *clown*, improvisação e outras artes do corpo, mantendo sempre como horizonte a busca pela autenticidade, presença e transformação.

Referências Bibliográficas

- A Nariguda. (s.d.). Companhia da Clown e Artes de Rua. <https://anariguda.pt/>
- Barba, E. (1995). *A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral*. Hucitec.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Bouchard, G., & Ledger, A. J. (Eds.). (2025). *Making Interdisciplinary Performance: Processes and Practices in Collaboration*. Bloomsbury Academic.
- Burnier, L. O. (2001). *A arte do ator: Da técnica à representação*. Editora da Unicamp.
- Burrows, J. (2022) *Writing Dance*. Varamo Press.
- Callery, D. (2001). *Through the body: A practical guide to physical theatre*. Nick Hern Books.
- Camacho, F. (2016). Entrevista realizada no âmbito do Projeto "Conceitos e Dispositivos de Criação em Artes Performativas" [Entrevista em vídeo]. Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas (LIPA) da Universidade de Coimbra. <https://www.uc.pt/org/lipa/entrevistas/camacho-francisco/>
- Canclini, N. G. (1990). *Culturas híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. México: Grijalbo.
- Castro, V. (2010) O papel da segunda pele. *Babel*
- Chinita, F. (2025). Introdução: Hibridismo como uma condição inevitável das artes. *Rhinocervs*, 3(1), 1–7. Instituto Politécnico de Lisboa. <https://journals.ipl.pt/rhinocervs/article/view/909>
- Cools, G. (2010). In-between dance dramaturgy. In M. Vandenbussche & B. Savage (Eds.), *Dance Dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices* (pp. 27–35). Brisbane: Queensland University of Technology.
- De Spain, K. (2014). *Landscape of the now: A topography of movement improvisation*. Oxford University Press.
- Eberhard, W. (1983). *A dictionary of Chinese symbols: Hidden symbols in Chinese life and thought*. Routledge.
- Fabião, E. (2016). *Corpo cênico, corpo político*. Perspectiva.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- Fazenda, M. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações* (2.^a ed.). Lisboa: Edições Colibri.
- Fazenda, M. J. (2016). Interações na cena da dança contemporânea: Duetos, solos e grupos [Versão eletrónica]. *Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte*, 6, 163-178.
- Fernandes, J. & Xavier, M. (2019). Criação coreográfica, interpretação contemporânea e mediação artística em dança. Associação das Universidades de Língua Portuguesa AULP.
- Ficher-Lichete, E. (2019). *Estética do Performativo*. Orfeu Negro
- Freitas, W. B. S. de. (2012). *A poética da improvisação e o acaso no processo cênico do espetáculo O Seguinte é Isso* (Tese de doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.
- Foster, S. (2002). *Dances that describe themselves: The improvised choreography of Richard Bull*. Wesleyan University Press.
- Gaulier, P. (2007). *Le gêneur / The tormentor*. Éditions Le Tripode.
- Lecoq, J. (2009). *O corpo poético*. Senac.
- Lecoq, J. (2009). *The moving body: Teaching creative theatre*. Methuen Drama.
- Lepecki, A. (2004). *Of the presence of the body: Essays on dance and performance theory*. Wesleyan University Press.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting dance: Performance and the politics of movement*. Routledge.
- Madeira, F., & Marques, A. (2023). Explorando a interação entre a inteligência artificial e a criação artística: Uma revisão. *Revista da UI_IPSantarém*, 11(2), 1–20. <https://revistas.rcaap.pt/uiips/article/view/32525>
- Manning, E. (2009). *Relationescapes: Movement, art, philosophy*. MIT Press.
- Marx, K. (1845). *Thesen über Feuerbach*. Publicada posteriormente em Inglês, F. (1888), *Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie*. Stuttgart: J.H.W. Dietz.
- Osen, K. M. (2008). *Pina Bausch: A company and its work*. Routledge.
- Paxton, S. (2003). *Conscious Body: Improvisation and performance*. Contact Editions.
- Pastoureau, M. (1997). *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Seuil.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- Produção d' Fusão. (2024). Rui Paixão. <https://producaodfusao.com/artista/rui-paixao/>
- Puccetti, R. (2008). No caminho do palhaço. *Revista do lume* (7), 121-126
- Puccetti, R. (2008). O clown: jogo, estado e relação com o público. In L. O. Burnier (Org.), *A arte de ator: Da técnica à representação*. LUME Teatro.
- Reese, H. W. (2011). *The learning-by-doing principle*. *Behavioral Development Bulletin*, 17(1), 1–19. <https://doi.org/10.1037/h0100597>
- Ribeiro, R. (2019). *Dramaturgia do movimento: Entre o corpo e a cena*. Editora UFMG.
- Fernandes, J. (2015). A híbrida relação entre as técnicas de dança contemporânea e a formação artística profissional. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 5(2), 41–54.
- Simon, E. (2009). *The art of clowning*. New York: Palgrave Macmillan.
- Simioni, C. (2012). O clown e o estado de jogo. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 2(1), 43–59.
- Stiefel, V. (2002). A Study of the Choreographer/Composer Collaboration. *Center for Arts and Cultural Policy Studie*, 22.
- Wright, J. (2006). *Why is that so funny? A practical exploration of physical comedy*. Nick Hern Books.
- Vázquez de Castro, A. (2012). El clown, ese ser único. *Revista do Lume*, (4)
- Vechtomova, O., & Bos, E. (2025). *Reimagining Dance: Real-time Music Co-creation between Dancers and AI*. *arXiv preprint arXiv:2506.12008*.
- Voicu, C.-G. (2023). The paradigm of cultural hybridity in the postcolonial discourse. *Philologia*, 21(1), 1–7.
- Xavier, M. (2017). Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica. Anexo VIII, livro de entrevistas. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança.
- Xavier, M., & Monteiro, E. (2016). Contextos, impulsos e temáticas da criação coreográfica contemporânea nacional. Que tendências? *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 6 (1), 25-42. <http://dx.doi.org/10.23828/rpea.v6i1.81>

Apêndices

Apêndice A

1º Residência Clown: Luciano Amarelo

CLOWN: interprete, encenador, espectador de si mesmo e escritor (tudo na mesma pessoa e ao mesmo tempo)

“Quando és a tua verdade és a verdade” (Luciano Amarelo) em contexto de estúdio

No Clown é importante usar tudo a nosso favor, se estou cansada uso esse cansaço na minha ação.

A maior inspiração para a criação do personagem SOU EU construo este personagem a partir das minhas características, mas que não sou eu, é uma dilatação de mim. ATOR diferente PERSONAGEM (Luciano Amarelo)

Perguntas iniciais antes da residência começar:

1- Quais são os meus talentos?

2- Como/ Quando me sinto livre e eu próprio?

3- Fazer uma lista com: Se eu fosse um/a... eu seria... (Ex: Se eu fosse uma árvore eu seria um carvalho)

4- Como praticas ou podes praticar a tua força?

5- O que a sustenta?

6- O que tu fazes para ter força?

7- O que fazes com a tua força?

8- A tua força reside onde, em quê, etc?

9- O que te dá força?

10- Como te sentes forte?

11- Qual a tua relação com a tua força?

1 Dançar, cozinhar, querer aprender mais, voar, teimosia, resiliência, curiosidade.

2 A dançar, na praia sozinha, junto dos meus pais, quando saio à noite, no meu quarto, a criar.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

3 Se eu fosse uma cor eu seria amarelo.

Se eu fosse uma flor eu seria um girassol.

Se eu fosse uma estação do ano eu seria a primavera.

Se eu fosse uma peça de roupa seria um casaco.

Se eu fosse uma bebida eu seria limonada.

Se eu fosse um elemento eu seria fogo.

4 Ainda não descobri qual é a minha força, tento praticar as qualidades que gostava de ter em mim.

5 A minha família e a minha vontade de viver.

6 Visto uma roupa bonita, ouço músicas que gosto, converso com pessoas que me alimentam artisticamente e intelectualmente, passeio pela natureza, danço...

7 Não sei ainda.

8 Nas pessoas importantes da minha vida.

9 Amigos, família, dança, conquistas, vitórias, autocuidado...

10 Sinto-me forte quando tenho voz.

11 Ainda instável e a descobrir...

Exercícios:

1. Animais que encontramos numa improvisação guiada: leão, potro, serpente.

IMPORTANTE: Ações destes animais: vomitar, rastejar, cair, cheirar, rodar sem fim, não conseguir andar (através destas ações e destes animais começo a construir um corpo que espelha algumas das características do meu Clown, pois as improvisações revelam hábitos e vícios corporais, logo começo a construir um corpo performativo a partir de mim)

2. Animais finais depois de bastante exploração: potro, touro, borboleta sem asas; (estes animais foram sendo encontrados a partir do corpo não do pensamento)

3. Energia Vs Gravidade:

- deserto, sem energia a morrer (85% gravidade)

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- bêbado desequilibrado (70%)
- cool, andar como um mitra (60%)
- neutro (50%)
- todo o corpo implicado nem objetivo sem esforço (30%)
- ação/objetivo que implica esforço (20%)
- acreditar que consigo derrubar uma parede de betão com os meus braços pelo esforço (0%)

4. Como posso praticar a minha força?

“A minha força está em voar. Procuo por todo o lado e nunca descobri, até perceber que ela está dentro de mim. Procuo a minha força nos óculos, nos brilhos, na roupa e depois descubro que ela não está em lado nenhum, porque a minha força não pode estar noutra lugar que não em mim” MH

5. Quais são os meus opostos?

- Domar o predador
- ser uma gueixa e um samurai

6. Escolher um tema e falar sobre ele, mas repetindo todos os gestos e palavras 2x, depois procurar os gestos mais repetidos e aumentá-los para 100% do corpo.

7. Construir o solo:

- construo o meu alfabeto de movimentos;
- ações que traduzem o que eu disse;
- ampliar a 1000% o corpo;
- o final tem de ser marcado, pensar sempre no fim;

“O meu animal é um potro a tentar andar, nesta caminhada descobre que afinal é um touro, mas sem cornos porque eles podem magoar. Encontra uma borboleta e tira-lhe as asas, ela é externa, porque a interna eu escondo-a na fantasia.” MH

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Conflito enquanto motor:

- O conflito é o motor do Clown, ou seja, o conflito deste personagem abre espaço a resoluções e o palhaço vive nesta constante entre perceber o conflito e usá-lo como chave para criar cena.
- Descontrole e falha: é na tragédia que o palhaço nasce (ver e falar da referência do nariz vermelho);
- O erro é o caminho para o novo, o Clown surge do erro; (e é a partir de esse erro que a cena nasce, logo nunca posso fechar nenhuma ideia, porque nunca sei o que vai acontecer; é uma constante descoberta baseada no trabalho da improvisação)
- O Clown celebra cada conquista, para poder voltar a encontrar o conflito;
- Uso as minhas emoções (dores) a meu favor;

nota: o cérebro precisa de 3 segundos para assimilar uma informação, logo estar atenta aos timings para ser clara;

Improvisação:

- estar hiper atento a tudo o que acontece nas improvisações, para decorar os momentos tal como eles são, para a seguir entrar na composição;
- tenho de perceber o que é natural em mim, para elevar e sublinhar essas características;
- Observar as minhas rotinas gestuais e aumentar a sua expressividade;
- Trabalhar com o imprevisto;
- O palhaço pensa fazendo, usa a pausa para desbloquear o pensamento; Pensar é saber ler o que estou a fazer;

Composição de um solo Clown:

- A primeira imagem tem de dizer tudo, o primeiro momento em que o personagem entra em cena já tem de trazer história; (de onde veio, quem é, e porque é que ali está)
- Esperar muito tempo antes de uma ação faz o público adormecer, perceber muito bem as mudanças de ritmo e o timing das pausas (que é onde entra o riso do público), jogar o tempo com o público;

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- ver e esperar a reação do público;
- Entender a geometria espacial do meu Clown, não ter fronteiras;
- Qual é a minha relação com os níveis (cima, baixo)
- Quais são os meus universos?
- Qual é a minha relação com o texto?
- transformar as respostas em novas perguntas;
- Pesquisar os meus opostos;
- Brincar com a aparência;
- O invisível também é um corpo. Se eu quero mostrar o que lá não está tenho de lhe dar vida;
- Dizer sempre que SIM (regra nº1 do Clown, ele aceita tudo o que surge);
- Superar-me a partir da brincadeira;
- Adiar ao máximo a palavra para que o movimento e a ação vivam da imaginação do público;

2º Residência de criação Clown: Ricardo Puccetti

Exercícios:

1.(Aquecimento) pisar o chão com resistência a partir dos dedos, em deslocação; juntar saltos sem barulho no chão; juntar a cabeça, depois ombros, depois peito, depois o corpo todo até à exaustão; deixar que o corpo dance aquilo que sente;

(Chamar à atenção) em grupos no espaço usar todas as estratégias ao nosso alcance para chamar à atenção, o objetivo é que o público tenha sempre os olhos em mim, mesmo estando mais quatro pessoas ao meu lado a tentar fazer o mesmo; feedback: nunca perder o foco do público, não me esgotar, explorar as ideias até ao fim. Tenho de estar sempre em diálogo com público. Quando começo uma ideia tenho de perceber as diferentes possibilidades. Atenções aos timings. Trabalhar a presença do olhar.

2.(Aquecimento) começar no chão a espreguiçar, depois subir até ficar de pé, depois alteração de dinâmicas e termina com a dança da felicidade.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

(Pares) começamos nas laterais com vontade de tocar o outro, mas nunca conseguimos. Construir uma cena a partir de improvisações com esta proposta.

3. (Aquecimento) Dançar a partir das articulações de forma circular, brincar com níveis;

(Improvisação guiada) Chegar a uma posição física a partir do relaxamento e da respiração, relaxar o corpo, não ir á procura do corpo que eu conheço. Não ir pela forma, respirar relaxar e deixar o corpo levar-me, não ser eu a controlá-lo. Não pensar na ação, ser simples, não exagerar.

4. (Aquecimento) caminhar normal, depois exagerar a caminhada até ficar grotesca;

5. Correr contra alguém e parar quando se chega ao outro lado onde está a pessoa, primeiro de olhos abertos e depois de olhos fechados. Quando existe a pausa o corpo mantém a sua reação espontânea. Depois aumentar o estado desta reação.

6. Jogo de passar o bastão e receber com o corpo todo; depois em Clown amentando o tempo da reação da receção;

7. Entradas: - entra e desenvolve algo até voltar a sair; - Esperar as ações acontecerem depois usar o que acontece para ampliar; - Usar o que já existe no espaço; - Não pensar demasiado; para entrar é encontrar o estado de presença e não obrigatoriamente uma ação; - Começar sempre com coisas simples; - Experimentar sempre até ao fim;

8. Duplas com bastão, começa num jogo físico e passa para a personagem progressivamente;

9. Entrar com o figurino, perceber que há outras pessoas; entra uma música e deixo o corpo reagir aos impulsos que vão aparecendo, até virar uma cena de grupo;

10. Vestimos o nosso figurino, mas trocamos de número (cena) com outra pessoa, tentar usar a estrutura do outro, mas com o nosso palhaço;

11. Duplas, fazer uma ação concreta em Clown. Entro resolvo a ação e arranjo forma de sair. Várias coisas para pensar ao mesmo tempo, primeiro a ação principal e depois as coisas que vão surgindo na palhaça;

12. Quatro pessoas sentadas a primeira olha o publico e começa um pequeno sorriso, passa para o próximo e aumenta o sorriso e assim sucessivamente até chegar à última pessoa enorme; Quando chega ao fim a última pessoa transforma o sorriso em choro e inverte a ordem.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Construção da figura:

- O palhaço vive no encontro. Eu olho para ser vista.
- Cada palhaço encontra um corpo individual;
- O palhaço não é um personagem, ele continua a ser o palhaço, mas a interpretar (eu não me transformo num cão eu represento um cão) porque é sempre pessoal, eu tenho de ver quem é a pessoa que está ali, ver o palhaço.
- A tensão corporal também tem de variar, não posso estar sempre no 100% da tensão. Para o publico receber a minha proposta não posso estar com tensão corporal constantemente.
- Por o nariz ajuda a entrar na personagem;
- Brincar mais, não me levar tanto a sério, não me fixar na forma, mas sim na ação que está a acontecer, permitir divertir-me em cena;
- Qual é o código do meu palhaço? Grotesco, naif, criança... O que é que eu mostro ao publico para ele não estar perdido;
- Estar atenta ao que o meu corpo está a fazer, porque ele dá-me as respostas;
- Brincar com diferentes impulsos do corpo;
- Deixar as ações terem tempo suficiente para se instalarem;
- Deixar-me ter prazer a brincar;
- Tenho de acreditar muito no que proponho, para que os outros acreditem também;
- A cena é um quadro vivo, sempre conscientes que estamos a criar imagens. Usar o publico para perceber se está a resultar, então aumentamos o tempo de duração ou quebramos para outra coisa.
- Mesmo quando há hesitação ela tem sempre de fazer parte do jogo. Acreditar sempre nas ações, confiar na figura e depois pensar na ação;

Construção do número:

- O tempo de reação aos acontecimentos tem de ser cada vez mais curto.
- Nas saídas tenho de levar o publico comigo, ir formando conexões, para que o grande final todo o publico esteja comigo;

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- Entrar e sair de várias ações, para que publico conheça o meu Clown na sua essência;
- Perceber as coisas que me deixam entusiasmada nas improvisações para pegar nelas e fixá-las;
- Escolher momentos chave para olhar o publico;
- Timings das transições, uma ação deve sair da outra e deve ser clara a relação e a ação;
- pensar estruturas e premissas simples, para que a complexidade venha da minha figura;
- Procurar pontos de mudança dentro do número, para ter variação de ritmo e cor.
- Quando me sinto perdida, uso a repetição para perceber o potencial;
- Fazer perguntas ao meu número para que consiga perceber qual é a minha relação com o publico. Qual é o meu objetivo?
- Aumentar o tempo das reações; Deixar o corpo ser afetado constantemente; Fazer pausas;
- Qual é a minha relação com o publico?
- Escolher um tema e trabalhar de várias maneiras;
- Quando a cabeça não começa preocupada em ter ideias o corpo guia para as ações;
- Começar sempre com a fisicalidade ativa sem personagem, depois deixá-la aparecer. (Trabalho de transformação e conexão);
- Explorar diferentes qualidades de movimento, para que o meu corpo comece a falar sozinho;
- Quem dá o timing das cenas é o publico;
- Os pontos chave são as verdades que acontecem em cena, pois seguem o fluxo do que me dá prazer brincar;
- Ampliar as diferenças rítmicas e de estados, para que o publico possa ter uma viagem comigo;
- A cena tem de ser construída antes de ser apresentada: 1 Apresento a figura/ presença/ existência; 2 O publico conhece a figura; 3 Começam as ações/ problemas; O publico reflete o que eu sinto, tenho de dar espaço a sentir calma e deixar as pessoas conhecerem-me;

Trabalho com objetos:

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- Estar aberto para o que o objeto me dá em cena. Ter calma e estar sempre atenta a tudo.
- Muito importante fazer pausas;
- Cuidado com objetos do cotidiano, pois é difícil o público distanciar-se da sua utilidade real;

Figurino: Tem sempre de realçar as características que eu já tenho mais engraçadas. (Anca larga)

Trabalho de Rua: Como é que a minha palhaça existe no quotidiano? Como é que ela anda? Como passa a rua? Como comunica com os outros? Como habita os espaços quotidianos? Como fala com as pessoas?

Alinhamento do número:

- Bruta/ sacana/ sensual/ brincalhona
- Aumentar o tempo da entrada;
- Explorar um ritmo específico no violino, aumentar a velocidade e violência com que toco o violino (Fantasma da opera);
- Perguntar ao público que música é que estou a tocar;
- jogo entre forte e sacana;
- Usar a técnica Clown para o tubo bater na cabeça quando o rodo;
- Arco das festas populares;
- poses de modelo com tubo no cabelo;
- quando tenho interação com o público, faço o som do tubo a rodar;
- Primeira versão: Entro séria para tocar nem concerto, deixo a entrada prolongar-se com pausas. Começar a cantar e variar entre a música e o reco reco, até esganar e passo essa sensação para o corpo todo. Tento tirar o tubo e ele passa para o cabelo, tento tirá-lo, mas percebo que fica bonito e passo para desfile de moda. Torna-se num chicote de cavalo até bater na minha própria cabeça. Fico preocupada com o coração e começo a ouvi-lo, um lado do tubo no coração e o outro no ouvido. Desafio o público a ouvir também e brinco com eles.
- Segunda versão: Entro super confiante e glamorosa com o instrumento e vou afinando as cordas e a postura até começar a tocar; Começo com calma no centro e toco a primeira vez,

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

na segunda repetição danço com o violino até me estrangular e na última brinco com o estrangulamento; Depois ponto fixo no tubo e desço o corpo até enrolar o tubo no cabelo. Brincar com sedução, sorriso e poses de modelo, a partir do penteado que o tubo cria no meu cabelo. Divirto-me com o tubo até passar para o coração, brincar com o público até trazer alguém para cena. Salto à corda com a pessoa;

- Terceira versão: Entro como violinista, canto a primeira vez com calma a segunda a dançar e a terceira a esganar-me. Ponto fixo no tubo e corpo em slow motion até formar o monstro. Xuxa sensual e poses de modelo. Descubro que o tubo tem uma magia visual. Tubo vai ao coração e ouço o batimento, jogo com o público até fazer barulho. Cresce para o elefante e brinca com ele. Convido alguém do público e salto à corda com a pessoa. Tento levar a pessoa embora comigo (saída).

Apêndice B

Reunião com a Amarílis Anchieta

Escrita criativa: Hoje existe uma paz. Um processo e um resultado. Fico feliz que o resultado se tenha tornado o próprio processo. Hoje dispo-me totalmente pela primeira vez, sinto a vulnerabilidade nas minhas veias e desejo entregá-la a quem quiser ver. Há um voo em ascensão que foi despertado em mim. Chego ao fim sem resultados mas cheia de caminhos. Caminhos que quero continuar a fazer, curar-me através da minha arte. Canalizar as minhas frustrações para uma peça artística faz com que elas deixem de ser minhas e passem a ser daquela personagem. Ser honesta, partilhar de forma honesta, porque a única certeza que fica é que eu sou incrível a ser eu mesma. É deste lugar que falo hoje. Ser eu, sem representar, apenas ser e estar presente. Presente, estar presente é estar inteiro. Procurei muito tempo pela definição da palavra presença e cheguei até aqui, abandono o meu ego e abro espaço a ser.

Entrevista (perguntas da Amarílis depois de analisar as minhas reflexões do processo e alguns vídeos)

1º Ainda tenho algum medo?

Tenho medo de me expor tanto, tenho medo de me mostrar pela primeira vez nua. Dar luz à história que guardei para mim 23 anos. Apesar de ter medo tenho muita vontade de me desprender desta história e poder oferecê-la.

2º O que acontece depois da autoaceitação?

Não sei o que acontece, sei que existe um sentimento de leveza em existir. É um caminho que não acaba, mas que fica mais leve através do riso. Mudar o tom drástico para o tom cómico. Não sei o que aconteceu, mas sei que agora é motivo de felicidade.

3º Hoje o que eu mais quero é?

Partilhar o meu voo.

4º Quando penso nas meninas jovens preciso de expressar que...

O drama é apenas o trampolim para a comédia e que no momento que escolhemos rir, a criança maluca que existiu um dia passa a ser eterna.

5º Para alcançarmos um futuro mais brilhante, precisamos de acabar com...?

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos
de criação híbridos

Todas as vozes que atiram pedras duras sem direção.

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

Anexos

Anexos A – Registo de vídeo de *Uma Transformação Chamada Desejo*, estreia, Amparo99, 2025

Anexo B – Folha de sala, Amparo99, 2025

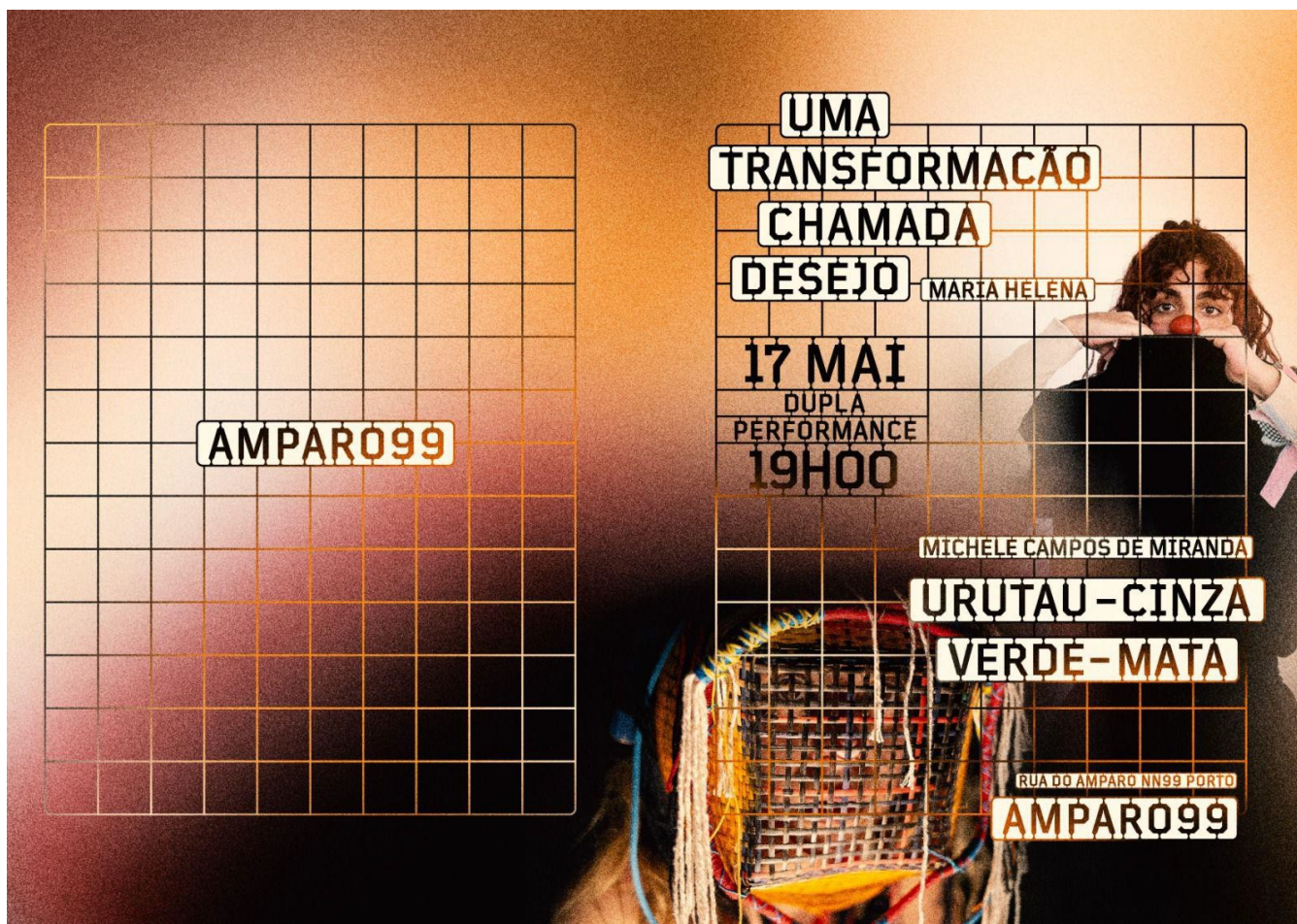


Figura 1. Folha de sala

Anexo C – Folha de sala, Sexto Station, 2025

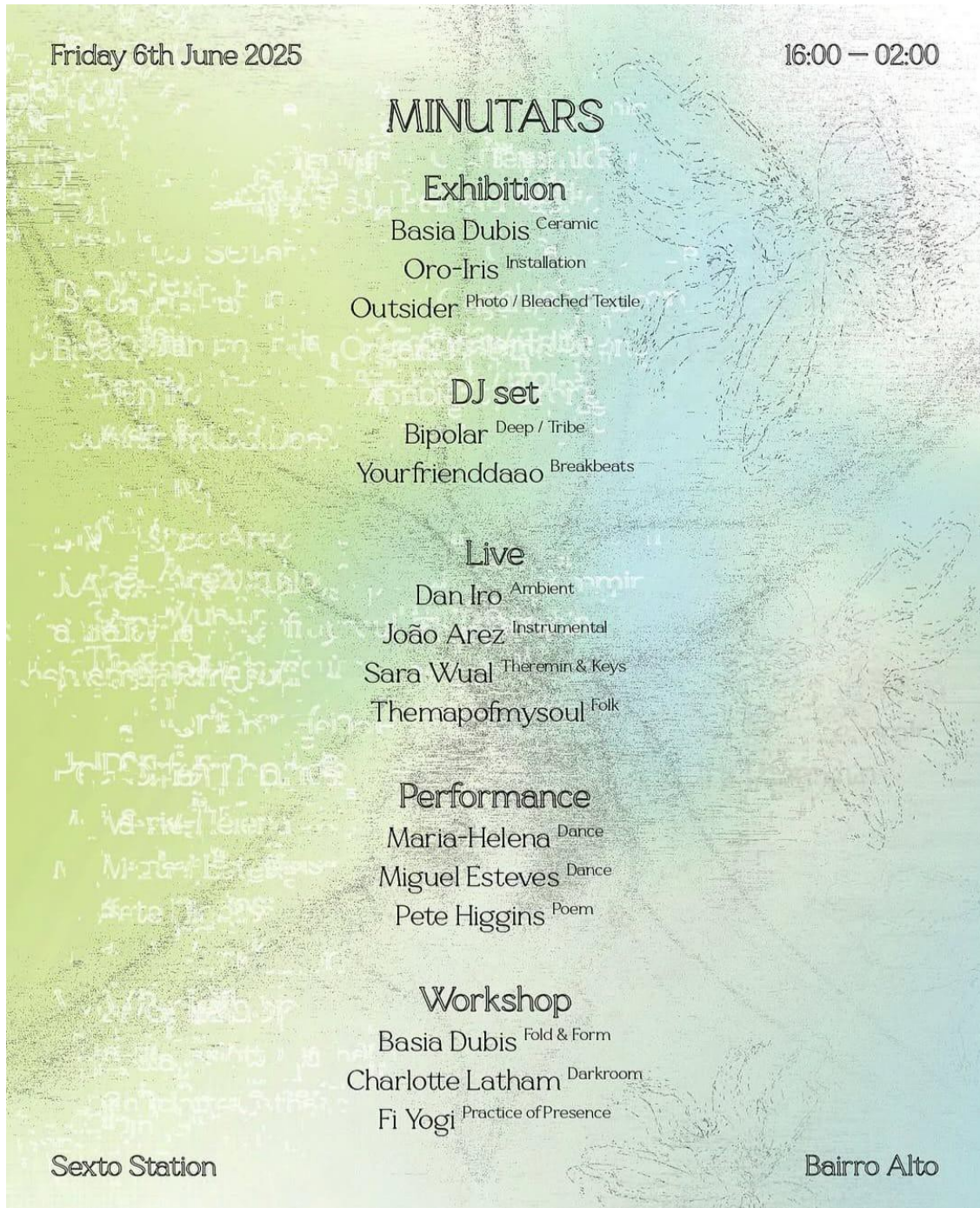


Figura 2. Folha de sala

Anexo D – Cartaz, Zirkus Mond Lisboa, 2025



Figura 3. Cartaz

Anexo E – Registos fotográficos, *Uma Transformação Chamada Desejo*, Amparo99, Sexto Station e Zirkus Mond Lisboa, 2025

- Amparo99



Figura 4. Fotografias de Paulo Pimenta



Figura 5. Fotografias de Paulo Pimenta

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos



Figura 6. Fotografias de Paulo Pimenta



Figura 7. Fotografias de Paulo Pimenta



Figura 8. Fotografias de Paulo Pimenta

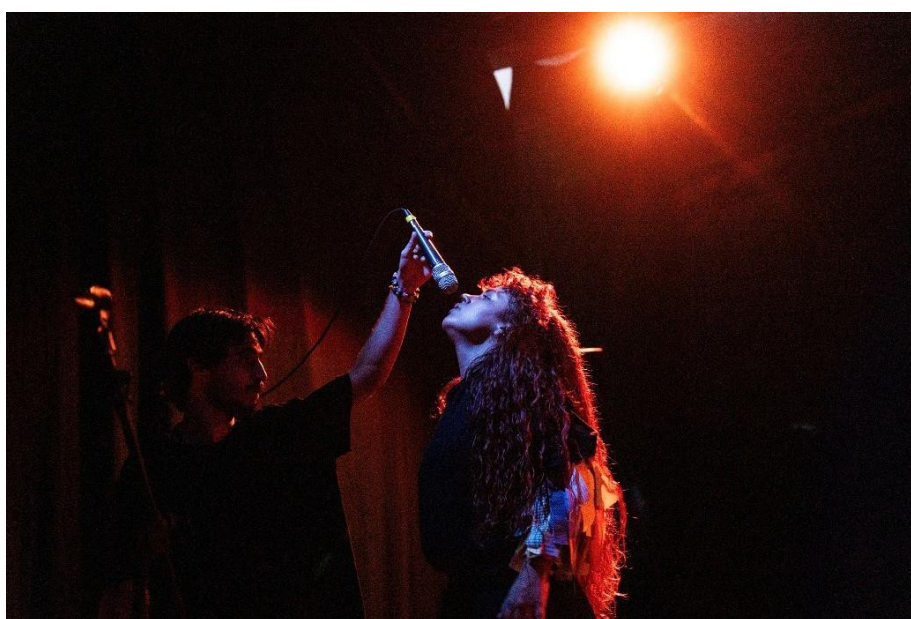


Figura 9. Fotografias de Paulo Pimenta

Uma Transformação Chamada Desejo: Uma investigação autobiográfica a partir de processos de criação híbridos

- **Sexto station**

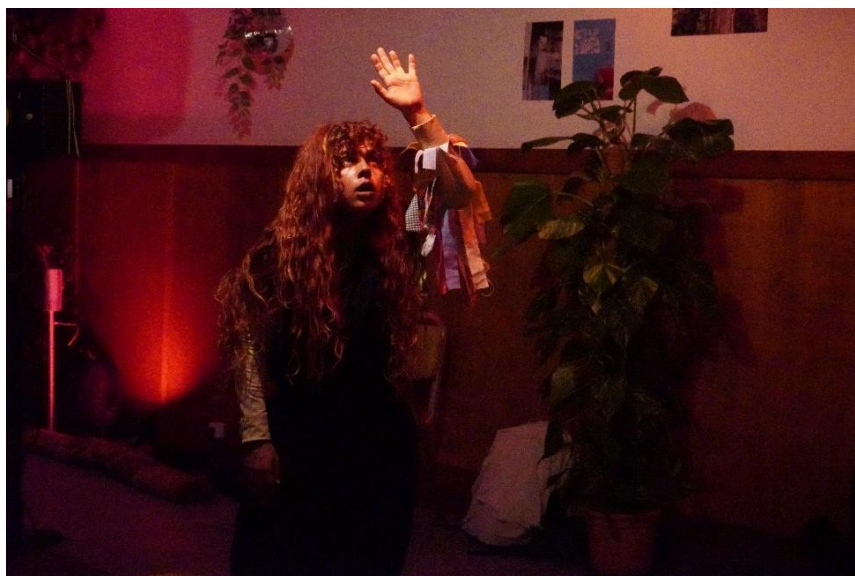


Figura 10. Fotografias de Yuri

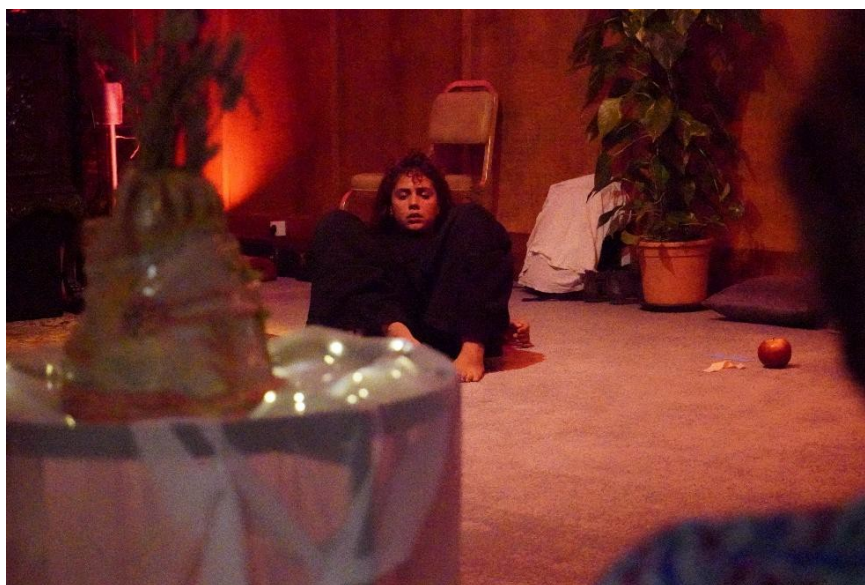


Figura 11. Fotografias de Yuri



Figura 12. Fotografias de Yuri

- **Zirkus Mond Lisboa:**



Figura 13. Fotografias de Gonçalo Arez

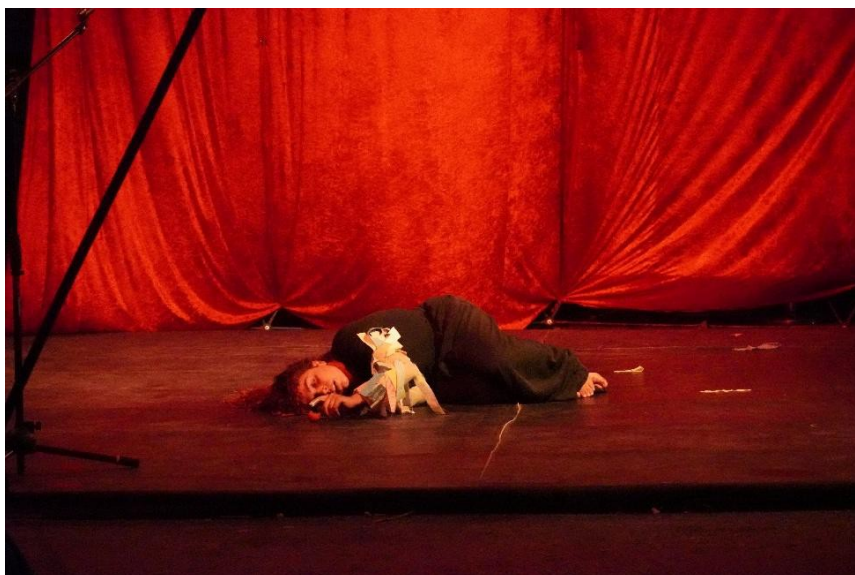


Figura 14. Fotografias de Gonçalo Arez



Figura 15. Fotografias de Gonçalo Arez

Anexo F – Certificado do Curso Da Energia à Ação, Lume Teatro, Campinas



Figura 16. Certificado