



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

**A DRAMATURGIA DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO
a partir do projeto coreográfico *TAKE***

Maria da Conceição Castro Ferreira da Silva

Orientadora: Professora Doutora Madalena Xavier

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

Junho 2024



INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE DANÇA

**A DRAMATURGIA DE UM PROCESSO DE CRIAÇÃO
a partir do projeto coreográfico TAKE**

Maria da Conceição Castro Ferreira da Silva

Orientadora: Professora Doutora Madalena Xavier

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

Junho 2024



Agradecimentos

Não posso deixar de dirigir o meu primeiro agradecimento ao António M Cabrita pela caminhada conjunta e em sintonia, tanto a nível profissional como pessoal, nestes últimos 13 anos. A aprendizagem tem sido constante através de todo o questionamento artístico partilhado, sustentada por um respeito mútuo pelo que é singular, num contexto, a vários níveis, coletivo.

Um sincero agradecimento à minha orientadora Professora Madalena Xavier, não só pelo acompanhamento reflexivo, mas também pela presença, paciência e disponibilidade em todas as etapas. Foi, acima de tudo, um enorme prazer saber-me acompanhada por alguém com quem me cruzei no curso de Licenciatura e partilhei um fugaz processo criativo há 22 anos atrás. Constato que a vida, apesar das muitas reviravoltas, traz de volta à nossa história as pessoas interessantes, com novas missões. Agradeço igualmente a todos os professores do curso do Mestrado, tanto aqueles com quem tive igualmente o prazer de me reencontrar, como aqueles que conheci ao longo deste percurso. Todos eles me desafiaram a procurar, aprofundar, refletir, investigar e sistematizar a minha prática artística, questionando o que faço, como faço, porque faço e como poderei fazê-lo de outras formas.

À Instável - Centro Coreográfico, e em particular à diretora artística, Ana Figueira, o meu agradecimento pelo convite, pela confiança e pela disponibilidade incessante de toda a equipa, que defende e dignifica esta entidade a cada projeto.

Igualmente não posso deixar de expressar a minha gratidão à equipa artística, Sarah Procissi, Cárin Geada e Inês Vilas Boas, e aos sete bailarinos-intérpretes que, diariamente e durante dois meses, nos acompanharam na criação do projeto TAKE e que nos emocionam de cada vez que o apresentam em palco. À Catarina, Beatriz, Nuno, Francisco, Joana, Ana Rita e Ana Jordão, sou imensamente grata pelas dramaturgias que trazem no corpo e por aquelas que, de uma forma sensível, construíram a partir das nossas ideias e universo criativo.

À minha filha Isabel, por ser uma inspiração diária, através do seu pequeno, mas expressivo e impactante corpo em movimento. Por me recordar constantemente que a simplicidade reside mesmo no mais complexo dos conceitos. É também por ela, que caminho ao encontro de um conhecimento abrangente, múltiplo e em constante evolução. Ainda assim, dir-lhe-ei sempre, ao jeito de Samuel Beckett: Dance first, think later.

A todos, o meu sincero agradecimento.

Notas introdutórias

1. Neste Relatório Final de Projeto foram adotadas as normas para utilização de citações e referências bibliográficas, a partir do estilo científico da APA – American Psychological Association (7ª ed.)
2. Como forma de garantir o rigor e fidelidade das citações utilizadas ao longo deste Relatório, optou-se por manter o idioma original das fontes consultadas, não recorrendo à sua tradução.
3. A utilização das hiperligações integradas ao texto, que remetem aos Anexos correspondentes, permitem a consulta direta dos documentos complementares. Está disponível a opção '**Voltar ao texto**', possibilitando regressar à página anterior.
4. O registo de vídeo da peça TAKE, objeto deste Relatório Final, encontra-se disponível no [Anexo A](#).
5. Este Relatório inclui registos visuais em formato de desenho, colocados em anexo, criados por Ana Jordão, bailarina-intérprete estagiária no projeto TAKE, que documentou o processo de criação, através dos seus desenhos. Estes foram expressamente autorizados pela própria, a serem incluídos no presente Relatório, como demonstra declaração assinada no [Anexo U](#).

Resumo

Este relatório final de projeto, apresenta uma análise teórica do processo de criação da peça *TAKE*, resultante da colaboração artística entre os coreógrafos São Castro e António M Cabrita, a convite da Companhia Instável.

A partir de uma reflexão sobre a dramaturgia na dança, como presença constante e motivadora de encontros com relações de sentido entre o corpo, as ideias e os materiais estéticos envolvidos, este relatório detalha o desenvolvimento de um espaço dramático que se estabeleceu em todas as etapas do processo criativo, revelando movimentações entre a teoria e a prática.

Desde a conceptualização, passando pela experimentação e incorporação de conceitos e ideias, culminando numa estrutura final, testemunhada pelo público, onde todos os materiais estéticos, cénicos e sonoros são integrados, este documento é um registo tangível da visão criativa dos dois coreógrafos e simultaneamente, uma espécie de mapa que revela o caminho percorrido na materialização de conceitos, numa realidade envolvente e esteticamente coesa.

Palavras-chave: processos de criação coreográfica, dramaturgia na dança, som e movimento, composição e estrutura coreográfica.

Abstract

This final project report presents a theoretical analysis of the creation process of the piece *TAKE*, resulting from the artistic collaboration between choreographers São Castro and António M Cabrita, at the invitation of Companhia Instável.

Starting from a reflection on dramaturgy in dance, as a constant presence and motivator of encounters with meaningful relationships between the body, ideas and aesthetic materials involved, this report details the development of a dramaturgical space that was established at all stages of the creative process, revealing movements between theory and practice.

From conceptualization, through experimentation and incorporation of concepts and ideas, culminating in a final structure, witnessed by the public, where all aesthetic, scenic and sound materials are integrated, this document is a tangible registration of the creative vision of the two choreographers and simultaneously, a kind of map that reveals the path taken in the materialization of concepts, in an engaging and aesthetically cohesive reality.

Keywords: creation processes in dance, dance dramaturgy, sound and movement, choreographic composition and structure.

Índice

Agradecimentos.....	2
Notas introdutórias	3
Resumo.....	4
Abstract.....	4
Índice	5
Introdução.....	7
Capítulo I – Enquadramento geral	9
1.1. Entidade produtora / Companhia Instável	9
1.2. Colaboração artística de São Castro e António M Cabrita.....	10
1.3. Equipa artística.....	12
1.4. Motivação e propósitos para uma pesquisa artística	15
1.5. Impulso criativo e temática.....	19
Capítulo II - Enquadramento teórico	25
2.1. Dramaturgia na Dança	25
2.2. Dramaturgia do corpo.....	31
2.2.1. Biografia do corpo	33
2.2.2. Dramaturgia construída no corpo que dança	36
2.3. Dramaturgia cénica	40
Capítulo III - Processo criativo de <i>TAKE</i>	49
3.1. Audição / seleção dos bailarinos-intérpretes.....	49
3.2. Residências artísticas, pesquisa e pré-produção.....	52
3.3. O movimento	56
3.3.1. Metodologia - Corporização da palavra.....	56
3.3.2. Cocriação	60
3.3.3. Singularidade coreográfica / assinatura autoral	62
3.4. A Composição	65
3.4.1. Métodos e processos de criação de movimento	66
3.4.2. O encontro com o personagem	69
3.4.3. A composição do material coreográfico.....	72
3.5. Processo colaborativo com os criativos envolvidos	75
3.5.1. Dramaturgia sonora	75
3.5.2. Figurino para um personagem.....	78
3.5.3. Os objetos em cena	80

3.5.4. A luz como a lente de uma câmara	81
3.6. Estrutura final / alinhamento das micro-dramaturgias para uma macro-dramaturgia ..	83
Reflexões finais	88
Referências bibliográficas	91
Apêndices 	96
Apêndice I – Primeiro guião / primeiras cenas	96
Apêndice II – Registo do processo metodológico para definição da estrutura	101
Apêndice III – Guião final	102
Anexos 	107
Anexo A – Link do vídeo integral da peça	107
Anexo B – Cartaz da peça / estreia	108
Anexo C – Registo da lista de palavras do guião, para construção de movimento.....	109
Anexo D – Registo de lista de partes do corpo e emoções	110
Anexo E – Registo de lista de personagens	111
Anexo F – Registo de imagem / cena ‘cinema’	112
Anexo G – Registo de imagem / dueto	113
Anexo H – Registo de imagem / construção ‘quinteto’	114
Anexo I – Imagem do espetáculo / ‘quinteto’	116
Anexo J – Registo de imagem / vulto no chão	117
Anexo K – Imagem do espetáculo / dueto	118
Anexo L – Imagem do espetáculo / solo Francisco Ferreira	119
Anexo M – Imagem do espetáculo / solo Beatriz Mira	120
Anexo N – Imagem do espetáculo / objetos cénicos.....	121
Anexo O – Imagem do espetáculo / vulto no chão	122
Anexo P – Imagem do espetáculo / início da peça	123
Anexo Q – Imagem do espetáculo / solo Catarina Casqueiro	124
Anexo R – Imagem do espetáculo / solo ‘cão’	125
Anexo S – Imagem do espetáculo / cena final	126
Anexo T – Registo da estrutura final.....	127
Anexo U – Declaração de cedência de utilização de conteúdos	128

Introdução

O projeto Take, surge de um convite da Instável – Centro Coreográfico aos coreógrafos São Castro e António M Cabrita, para a criação de uma peça no contexto da Companhia Instável, um dos eixos de ação desta entidade artística no campo da criação coreográfica. O processo de criação decorreu entre setembro e outubro de 2023 e a estreia aconteceu no Teatro Municipal de Ourém a 21 de outubro de 2023.

A metodologia de investigação em dança que se originou em torno do processo criativo deste projeto prático e que se apresenta neste Relatório Final, foi delineada pela interseção entre uma reflexão sobre a prática coreográfica e uma análise bibliográfica aprofundada sobre o trabalho do corpo, a dramaturgia e os processos criativos em dança.

Inspirada pela visão da conceituada dramaturgista Marianne Van Kerkhoven, que posiciona a dramaturgia atualmente como a base de toda a criação artística, inerentemente inserida no exercício de construção cénica de um objeto artístico, proponho, como o próprio título deste Relatório demonstra, a presença de um pensamento dramático que se manifesta desde a conceção da temática, passando pelos corpos naturalmente únicos e singulares capazes de construir outros sentidos num mesmo corpo, até à produção de sentido iminente no ato de criar e estruturar o material coreográfico em colaboração criativa, para a sua derradeira relação com o público.

Estruturado em três capítulos, este Relatório explora a dimensão técnica e estética do meu trabalho artístico, numa perspetiva que se funde com a longa colaboração com António M Cabrita, no âmbito de cocriação, tendo como foco a criação da peça *TAKE*.

O capítulo inicial, dedicado ao enquadramento geral, debruça-se no contexto de produção e criação do projeto analisado, descrevendo a entidade produtora, detalhando a colaboração artística entre mim e António M Cabrita, assim como expõe as motivações e propósitos pessoais que guiam a pesquisa criativa adjacente à prática artística, proporcionando uma visão direcionada sobre os impulsos criativos e temáticos relacionados com o projeto *TAKE*.

O segundo capítulo, foca-se na fundamentação teórica que suporta a análise do processo criativo em dança, centrado no conceito de dramaturgia contemporânea que tem na sua base o corpo em movimento como campo de interesse e reflexão. É apresentado um estudo exploratório sobre a dramaturgia no campo da dança ao longo do tempo, através de uma estrutura organizada em torno de uma lógica a partir da dramaturgia singular que cada corpo detém e de uma dramaturgia que poderá advir de um corpo especializado, tecnicamente informado e múltiplo nas suas abordagens.

No último capítulo, dedico-me à análise detalhada do processo criativo da peça *TAKE*, desde a audição à metodologia desenvolvida individualmente, passando pelos processos de construção de movimento em cocriação, à colaboração com os outros criativos que fazem parte da equipa artística, até às últimas decisões, que de forma intuitiva ou racional, contribuíram para a estrutura final da peça.

Termino com uma reflexão final e uma listagem de referências bibliográficas utilizadas como suporte do estudo para a escrita deste Relatório, e um conjunto de apêndices e anexos referente a material diverso produzido no decurso da criação de *TAKE*.

Este Relatório Final de Projeto, não se limitou apenas a uma investigação académica sobre a prática coreográfica contemporânea, mas também, através da sua escrita e de uma imersão na literatura especializada, procurei contextualizar e analisar um processo criativo, incorporando perspetivas teóricas que enriquecem a compreensão da dança e do corpo em movimento como forma de expressão cultural, social e artística. A configuração teórica e prática que se estabelece ao longo de um processo de criação, poderá ser vista como um ciclo dinâmico composto de impulsos, exploração e definições, realçando a importância da flexibilidade e adaptabilidade nos processos coreográficos contemporâneos.

Aliando a minha experiência a uma vontade de sistematizar o meu percurso e trabalho artístico, sustentada pela reflexão e questionamento sobre as práticas coreográficas, pretendo contribuir para um diálogo crítico e reflexivo sobre o fazer artístico na área da dança.

Capítulo I – Enquadramento geral

Este primeiro capítulo estabelece a base para a génese existencial de *TAKE*, uma criação da minha autoria em cocriação com António M Cabrita, produzida pela Companhia Instável. Faz-se uma apresentação da Instável- Centro Coreográfico não apenas como entidade produtora, mas como um polo de inovação criativa e artística na área da dança. A colaboração com António M Cabrita é analisada profundamente, revelando sinergias e objetivos comuns que moldam uma parceria duradoura. Contextualiza-se o território criativo de *TAKE*, através de um percurso e motivações pessoais que impulsionaram a pesquisa artística, estabelecendo uma narrativa inicial que ressoa através das etapas subsequentes da criação.

1.1. Entidade produtora / Companhia Instável

A Companhia Instável, é uma companhia de dança contemporânea que emergiu em 1998, a partir do Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC), fundado por Ana Figueira. Inicialmente pensada para funcionar como atividade complementar do NEC, rapidamente evoluiu adquirindo uma relevância significativa, e em 2002 a Companhia Instável consolidando-se como entidade independente. Esta autonomia evidenciou a necessidade de estabelecer uma companhia que fomentasse um ambiente propício à reflexão, investigação, experimentação e partilha de uma multiplicidade de expressões coreográficas, integrando num único projeto, duas dimensões: o convite a reconhecidos criadores contemporâneos e a oferta de oportunidades a profissionais da área da dança, especialmente residentes na cidade do Porto e região Norte, através de fortes componentes de formação de curta e longa duração (Ferraó, 2020).

O seu nome, Companhia Instável, reflete a dualidade com que se confronta e sobre a qual pretende intervir: a condição de ser simultaneamente uma Companhia, um corpo coletivo com um trabalho estável na implementação de projetos na área da dança, mas ser também um corpo 'instável', aludindo à própria instabilidade do sector e dos artistas da dança contemporânea, assim como da própria matéria e dinâmica da dança, em constante estado efémero. Assim, configura-se como uma “não companhia”, com novas criações, coreógrafos convidados e projetos delineados a cada temporada, sem um elenco fixo de bailarinos e coreógrafos residentes, apenas com um esquema organizacional, em termos de equipa técnica e de produção, estável (Oliveira T. N., 2015).

Sendo uma estrutura financiada pelo Ministério da Cultura / Direção-Geral das Artes e com o apoio da Câmara Municipal do Porto, em 2012, a Companhia Instável instala-se no 1º andar do edifício do Teatro Campo Alegre (Porto), representando um ponto de viragem para

a entidade, expandindo significativamente o seu eixo de ação e consolidando-se como o Centro Coreográfico do Porto e da região Norte (About - Instável - Centro Coreográfico, 2023).

Atualmente a Instável – Centro Coreográfico, entre os diversos eixos de ação que promove e produz, como Residências Artísticas, Palcos Instáveis / 1as obras e Segunda Casa, o FAICC – Formação Avançada em Interpretação e Criação Coreográfica ou o Curso de Produção e Workshops, é relevante o trabalho que a Companhia Instável tem vindo a demonstrar na vertente da criação, através do convite a coreógrafos de renome nacional ou internacional. Este processo envolve a realização de audições destinadas à seleção de bailarinos-intérpretes, proporcionando oportunidades e condições de trabalho a profissionais da área da dança contemporânea, num contexto pontual.

Foi no âmbito do projeto da Companhia Instável, que a diretora artística, Ana Figueira, endereçou o convite a nós os dois, a mim e ao António M Cabrita, como dupla criativa, para a criação de uma peça no ano de 2023. Deste convite, surge *TAKE*, cujo processo criativo decorreu de 28 de agosto a 20 de outubro e estreou a 21 de outubro de 2023 no Teatro Municipal de Ourém ([Anexo B](#)), tendo como parceiros coprodutores o Teatro Municipal do Porto – Rivoli e o Teatro Aveirense.

1.2. Colaboração artística de São Castro e António M Cabrita

A colaboração artística poderá ser uma ação determinante, em iniciativas pontuais ou mais constantes, sendo uma estratégia criativa ou um fim em si mesma, partindo de uma vontade de cruzar ideias ou uma necessidade de cruzar objetivos. O fazer artístico move-se por instinto, imaginação, criatividade, e desta forma o encontro de pessoas para um propósito comum, dentro de uma mesma área artística ou de áreas artísticas diferentes, poderá influenciar positivamente o processo de criação enriquecendo significativamente o resultado final, ampliando a quantidade e qualidade de ideias e propostas, criando maior possibilidade dessas ideias serem desenvolvidas gerando outras descobertas, promovendo um diálogo abrangente, eclético e construtivo.

A colaboração artística permite que as diferentes linguagens desenvolvidas por cada artista, sejam combinadas e utilizadas de forma produtiva na construção de um todo coeso e significativo. Em vez de suprimir ou homogeneizar as diferenças, a colaboração valorizará cada uma delas, permitindo que o que é particular e singular, constitua um elemento de significativa importância no conjunto da proposta. A participação em processos colaborativos, não anula as características que definem a identidade artística individual, ou “como Emile Durkheim, Margaret Mead, John Dewey e outros argumentaram, a associação colaborativa é

a própria condição de possibilidade da individualidade” (Wright, 2020, p. 299). O resultado poderá ser o culminar de um cruzamento das individualidades num território comum, gerando uma síntese de diferentes perspectivas e abordagens que origina a criação de algo único, novo e diferente.

Partindo desta premissa, iniciei a minha colaboração artística com António M Cabrita, em 2011. Esta colaboração, cuja dinâmica surge do nosso relacionamento pessoal como casal, foi impulsionada pelo encontro das nossas personalidades, assim como por objetivos e ideais comuns no âmbito da dança. Ambos profissionais na área, como bailarinos-intérpretes, motivados por uma curiosidade e um desafio no domínio da criação coreográfica, decidimos iniciar uma colaboração artística. Este passo em conjunto, teve como primeiro propósito avaliar a viabilidade e o potencial criativo desta colaboração, procurando, logo num primeiro trabalho, perceber o grau de interesse externo e obter um *feedback* que validasse a continuidade desta colaboração.

Efetivamente, a nossa primeira criação não foi no âmbito estrito da criação coreográfica, mas sim, a criação de um vídeo, a convite do Festival Internacional Add-Wood, que decorreu em 2012 no Purex (Bairro Alto, Lisboa). ACSC1, cuja sigla representa a junção dos nossos nomes e o número 1 simboliza o nosso primeiro projeto em colaboração, é o resultado de apenas dois dias de trabalho. A proposta reuniu uma diversidade de expressões artísticas, nomeadamente fotografia, vídeo, música e movimento, conjugando desta forma, vários interesses artísticos individuais. ACSC1 destacou-se pela forma singular como foi pensado e construído, sendo integralmente constituído a partir de fotogramas. Fotografias captadas por mim, de partes do corpo do António M Cabrita, particularmente em close-up, que compostas e sequenciadas, criam a ilusão de movimento, acompanhado por uma composição sonora da minha autoria (Ferro, 2013). Na realidade, este projeto constituiu a primeira manifestação dos princípios que têm fundamentado este percurso enquanto dupla criativa. Esta visão, que tem sido o alicerce desta colaboração, encontra-se articulada na nossa biografia, onde afirmamos: “Desde 2011, os dois bailarinos e coreógrafos São Castro e António M Cabrita, desenvolvem uma colaboração artística que se propõe ao cruzamento de interesses e estímulos criativos como o movimento, imagem e som.” (Castro & Cabrita, 2023)

Esta colaboração foi sendo assumida como algo frequente e com um compromisso na coautoria. “Não se tratam de colaborações esporádicas, mas sim da criação de identidades artísticas constituídas por mais de um indivíduo e, sobretudo, que têm como resultado, na maioria dos casos, objetos artísticos únicos produzidos em conjunto. Quer isto dizer que não se trata de uma ideologia comum, embora esta também possa existir, mas de uma prática artística que se baseia num trabalho e numa partilha comuns e que resulta, na maioria dos casos, num objeto também comum” (Pinhao, 2017, p. 33)

Desde 2011 e até ao presente, já criámos 14 criações coreográficas e outros objetos artísticos em colaboração artística, tanto em âmbito independente, como para companhias de dança, companhias jovens ou mesmo escolas de dança. Entre muitos, destaco “Wasteland”, “Play False”, “Rule of Thirds”, “Dido e Eneias”, “Box – Instalação Holográfica”, “Um Solo para a Sociedade”, “Last”, “Sinais de Pausa” e “Take”. No ano de 2015, recebemos o Prémio Autores da Sociedade Portuguesa de Autores, na categoria Melhor Coreografia - Dança, com a peça “Play False”.

Nos primeiros anos fomos produzidos pela Vo’Arte Associação Cultural, estrutura que nos acolheu no âmbito de um projeto de apoio à difusão e produção de projetos emergentes. Entre 2017 e 2021, com o convite a ambos para assumirmos a direção artística da Companhia Paulo Ribeiro (CPR) e tendo esta entidade um historial consolidado na área da criação em Dança, o nosso trabalho autoral passou a ser abrangido e difundido através desta estrutura, sendo que durante esse período, os projetos que criámos fizeram parte do plano de atividades desta Companhia.

Em 2019, fundámos a Play False Associação Cultural, que é hoje a estrutura representante do nosso trabalho autoral em colaboração e em âmbito individual, assim como de outras produções, alargando a sua missão a projetos multidisciplinares e a outros artistas nacionais.

Em síntese, reconheço três pontos que caracterizam a essência de uma colaboração criativa eficaz: a) reconhecer que toda a colaboração nasce de um contexto específico de circunstâncias – sugerindo um alinhamento temporal, espacial e contextual dos seus intervenientes; b) é na diversidade de perspetivas e abordagens que se revela a potência de uma colaboração - a riqueza das propostas advém de uma complementaridade e de um confronto construtivo entre diferentes modos de ver e operar; c) a partilha de interesses mútuos - apesar da diversidade potenciar a criatividade e a inovação, um terreno comum de interesses partilhados, assegura uma direção e propósito coeso, constituindo uma base sólida para as muitas possibilidades que surgem no âmbito criativo (Wright, 2020).

1.3. Equipa artística

A equipa artística que se reuniu com vista à concretização do projeto *TAKE*, foi constituída por uma sinergia colaborativa entre mim e António M Cabrita com os bailarinos-intérpretes e outros criativos, profissionais de outras áreas artísticas que complementaram o trabalho coreográfico – desenho de luz, figurinos, música. Os bailarinos-intérpretes foram selecionados mediante uma audição de âmbito público, enquanto a escolha dos restantes

criativos decorreu maioritariamente por recomendações por parte da direção da Companhia Instável. Neste processo, foi dada uma especial atenção a critérios geográficos, a pedido da Companhia, com o propósito de promover a inclusão de criativos residentes no Porto, tendo em conta a dimensão local do projeto.

Neste contexto, conjugou-se a colaboração contínua dos dois coreógrafos e a intervenção pontual dos restantes artistas convidados, sejam estes o figurinista, o músico ou os próprios intérpretes. Importa salientar que, ao contrário de projetos anteriores nos quais ocorreram colaborações recorrentes com determinados criativos ou bailarinos-intérpretes, neste projeto a equipa constituída foi inteiramente inédita, não havendo nenhum elemento com quem já tivéssemos colaborado anteriormente.

Compôs-se, portanto, um corpo coletivo na criação de *TAKE*, atuando num contexto de participação e envolvimento ativo no processo criativo, ao longo de dois meses. Durante este período, cada um dos elementos contribuiu especificamente dentro do seu domínio artístico, influenciando de forma direta e construtiva o desenvolvimento criativo, havendo uma natural orientação e direção geral do projeto assumida por mim e pelo António M Cabrita. A escolha dos elementos para a equipa artística, pretendeu reunir pessoas que se alinhassem com o nosso universo criativo, mas que, simultaneamente, trouxessem novas perspetivas, contribuindo desta forma, para o enriquecimento da temática e a introdução de novos estímulos neste nosso universo. No fundo, procurámos reunir uma equipa - desde o figurinista, músico e desenhador de luz, aos próprios bailarinos-intérpretes - que fomentasse "...um novo olhar sobre o formato da obra, os elementos que a compõem e, inevitavelmente, os modos de operar e procedimentos implicados" (Xavier, 2017a, p. 31), evidenciando a importância do cruzamento de experiências, saberes e da diversidade de abordagens no processo criativo.

Tendo sido designado para o ato criativo da peça *TAKE*, um encontro entre movimento, som e cinema, dedicámos especial atenção à escolha do criativo responsável pela direção musical e design sonoro do projeto. Na sequência de uma apresentação do nosso trabalho em Colónia, Alemanha, em 2021, durante o Festival Sharing Across Borders, António M Cabrita teve a oportunidade de conhecer e ouvir o trabalho de Sarah Procissi, música e compositora francesa. Houve de imediato uma afinidade com as suas propostas sonoras, o que levou António M Cabrita a sugerir a Sarah para assumir a composição e sonoplastia desta peça, tendo em conta a capacidade do seu trabalho em dialogar com a temática central do projeto. Decidimos fazer uma audição preliminar, sendo que eu, pessoalmente, não havia tido a oportunidade de conhecer o trabalho da Sarah e lançámos-lhe o desafio de criar uma proposta sonora para um curto vídeo nosso, composto por excertos de algumas das nossas peças, dando-lhe total liberdade para criar uma atmosfera sonora, somente a partir dos estímulos coreográficos no vídeo. Após a audição e análise da sua proposta sonora, bem

como uma conversa por videochamada para percebermos que tipo de compromisso seria possível estabelecer com ela, decidimos propor a sua integração na equipa e formalizar o convite. Esta decisão foi influenciada por diversos fatores: a qualidade da proposta sonora que nos enviou, o seu interesse em composição para dança, a sua vasta experiência na criação de paisagens sonoras, através do registo próprio de atmosferas e matérias externas, como objetos, elementos naturais, instrumentos improvisados e dispositivos mecânicos, assim como o seu interesse em criação multifónica e espacialização sonora. Estes últimos, foram temas centrais na sua tese de mestrado, refletindo a pertinência do seu conhecimento e interesses para esta colaboração.

A proposta dos criativos para a conceção dos figurinos e do desenho de luz, surgiu por iniciativa da direção da Companhia Instável, que nos apresentou alguns nomes para nossa análise e consideração. A escolha de Inês Vilas Boas para a criação de figurinos e de Cárin Geada para o desenho de luz, fundamentou-se no reconhecido mérito do trabalho desenvolvido por ambas. A decisão foi influenciada pela qualidade técnica e artística evidenciada em projetos anteriores, pela singularidade dos seus universos criativos e o nível de profissionalismo demonstrado.

A partir da análise do portfólio de Inês Vilas Boas, identificámos uma consistência tanto técnica, quanto artística, complementada por uma criatividade e ousadia distintas nas suas propostas. Os seus estudos em Londres e experiência internacional conferem-lhe uma perspetiva global e diversificada, enriquecendo as suas criações com diversas influências culturais. Desde o primeiro encontro, que decorreu no início do processo criativo em estúdio, a Inês revelou uma enorme disponibilidade e entusiasmo em desenvolver figurinos para dança, destacando-se a sua energia e vitalidade que se conjugavam com um foco e profissionalismo evidentes no seu discurso. Demonstrando uma grande abertura para o diálogo e para a colaboração, assim como uma atenção às necessidades e diretrizes partilhadas por mim e pelo António M Cabrita, tornou-se evidente que a Inês iria ser uma escolha acertada para a criação dos figurinos, assim como para um apoio necessário na seleção dos elementos cénicos, considerando igualmente a sua experiência na área do teatro e da cenografia.

A escolha de Cárin Geada para assumir o desenho de luz de TAKE, vem no seguimento de uma experiência anterior que evidenciou e comprovou o seu enorme profissionalismo, profundo conhecimento técnico, capacidade de comunicação, disponibilidade para o trabalho em colaboração e uma enorme compreensão do nosso universo criativo. Cárin demonstrou entender a importância da iluminação nos nossos trabalhos e como esta se integra e se constitui um elemento dramático relevante na relação entre sombra e luz e na interação que estabelece com o corpo em movimento. Conhecemos

a Cárin em 2016, ocasião em que, apesar de não termos trabalhado diretamente com ela, esteve envolvida e acompanhou a montagem e processo de implementação do desenho de luz, como assistente de Nuno Meira, no projeto *Dido e Eneias* que criámos para a Companhia Nacional de Bailado. A Cárin é uma desenhadora de luz com uma enorme sensibilidade e seria a pessoa ideal para assumir esta função.

Relativamente aos bailarinos-intérpretes¹, considerando o facto de serem elementos fundamentais e de uma importância inegável na concretização deste projeto, dada a natureza de ser um projeto de dança, pretende-se atribuir uma especial atenção à forma como decorreu a seleção dos mesmos. Este processo, essencial para a materialização da visão artística do projeto, será analisado de forma detalhada no Capítulo III, refletindo sobre todas as etapas envolvidas na audição.

1.4. Motivação e propósitos para uma pesquisa artística

Não identifico um momento preciso ao longo da minha infância ou adolescência que possa ser vinculado ao reconhecimento de uma vocação para a dança, seja como bailarina ou coreógrafa.

A minha trajetória não foi marcada por uma herança cultural familiar que incentivasse o interesse e estímulo para a arte ou mesmo a sua fruição.

O primeiro encontro com o corpo em movimento deu-se através da ginástica rítmica aos quatro anos de idade, porque o corpo era inquieto e nesse caso, tornou-se necessária a procura de um ambiente onde o corpo pudesse ser adequadamente desafiado. Neste contexto, as provas e competições oficiais desempenhavam o papel de um palco onde, ao invés de um público expectante, enfrentava um painel de juizes que avaliavam rigorosamente cada movimento executado.

Só mais tarde, aos dezoito anos, deparando-me com um confronto e introspeção sobre as potenciais trajetórias futuras, é que a dança emergiu como uma possibilidade. Maioritariamente devido a fatores geográficos, o Balletteatro – Escola Profissional de Dança e Teatro do Porto, foi o ponto de partida. Nesta escola, o meu corpo conheceu as técnicas de

¹ A opção pelo uso da terminologia “bailarino-intérprete”, neste Relatório, reflete um compromisso com um reconhecimento da complexidade da função e dos conceitos envolvidos, no contexto contemporâneo da dança. Evitando uma extensa análise deste tópico, ressalvo apenas que, considerando a frequente restrição do termo “bailarino” a um mero executor técnico e a abrangência do termo “intérprete”, direcionado tanto para um domínio no campo da interpretação, como na possibilidade de denominar um participante sem experiência profissional ou formação especializada, a escolha por uma designação combinada, reflete a minha/nossa abordagem metodológica no processo de seleção dos envolvidos para as nossas criações, enfatizando a importante conjugação de um domínio técnico e de uma dimensão interpretativa.

dança clássica, moderna e contemporânea, assimilando conhecimentos sobre a história da dança, explorando metodologias e apropriando-me do repertório de coreógrafos consagrados. O meu corpo, previamente moldado e disciplinado pela ginástica rítmica, que lhe conferiu consciência corporal, flexibilidade, resistência e precisão, com a dança, ampliou a sua capacidade de expressão, dotando-o, sobretudo, de maior controlo e versatilidade.

Desde os dezoito anos, sempre que entro num estúdio, sinto uma sensação de pertença, sinto-me em casa. E é esta mesma sensação, que se repete ao entrar em cada um dos inúmeros estúdios por onde passei ao longo dos últimos 30 anos. Poderá ser interpretado como uma necessidade, como refere Laurence Louppe (2012), uma perceção partilhada pela coreógrafa Aldara Bizarro que adicionalmente sugere que tal necessidade, se encontra vinculada a uma questão de sobrevivência (Xavier, 2017b). Considerando que a sobrevivência está intrinsecamente ligada e associada ao ato de comunicar, a dança foi a forma que elegi para me expressar e interagir com o exterior. As palavras, na sua modalidade verbal, nunca foram o meu canal de comunicação de eleição. Sempre houve preferência pela escrita ou a dança, como meio de expressão. Neste sentido, encontro eco nas palavras da reconhecida coreógrafa Crystal Pite, que afirma: “I don’t feel that speaking is my first language. Dance is my first language.” (Pite, 2017)

Deste modo, a minha incessante necessidade de manter o corpo em constante movimento e expressão, seria também uma forma de articular o próprio pensamento, para responder à própria “urgência de dizer”, conforme referido por Louppe (2012, p. 260), numa perspetiva de dizer com o corpo, sustentando a ideia de que, no que toca ao potencial comunicativo, como sublinha José Gil, “...também neste domínio o corpo tem uma palavra a dizer” (Gil, 1997, p. 52)

Nesta perspetiva e considerando um corpo que ‘diz’, a Língua Gestual Portuguesa (LGP), tornou-se significativa no meu percurso, não apenas pela singularidade de um gesto assumir a função de signo representativo de uma letra ou palavra, sendo a LGP oficialmente reconhecida como uma língua, mas também por ser um meio de comunicação não-verbal que se manifesta através e com o corpo por excelência. Por conseguinte, a formação em LGP, permitiu, para além de expandir as minhas capacidades de comunicação no tecido social, integrar um léxico gestual na minha prática artística, expandindo as dimensões expressivas do meu corpo e enriquecendo a própria narrativa corporal, mesmo que, no campo artístico da dança, permaneça num contexto subjetivo.

Neste contexto do gesto, do detalhe, da técnica e expressividade do corpo, uma referência que marcou o início do meu percurso como bailarina-intérprete, foi o encontro com o trabalho coreográfico de Mats Ek. Ao ter acesso a algumas das suas peças através de vídeos, deparei-me com uma visão expressiva que delineava uma verdadeira arquitetura do

corpo. As suas obras são reconhecidas pelo singular cruzamento entre o domínio técnico do corpo a uma intensa abordagem teatral, criando um espaço no qual a fisicalidade se funde com a narrativa, sustentando a exploração de temáticas sociais e culturais. O seu discurso coreográfico e propósitos artísticos, comoveu-me profundamente, reforçando e incentivando significativamente a continuidade da minha formação em dança.

Esta comoção, insinuou-se e ressoou no sentido de um entendimento e questionamento sobre o poder comunicativo da dança, estabelecendo e criando o espaço para o encontro e para a conexão entre o trabalho do intérprete ou coreógrafo e o público. Este desafio intrínseco na dança, em promover um espaço de relação com o outro através da matéria de que todos somos constituídos, o corpo, numa dimensão interpessoal e estética, permeada pelo complexo, subjetivo e efémero, constituiu-se uma das minhas principais motivações. Um corpo perante o outro, como matéria presente que testemunha e afirma a humanidade. É este sentido sobre a "... dimensão da humanidade, que nos faz comovermo-nos diante de um outro corpo" (Bártolo, 2007, p. 21), que se revela uma vontade e reforça a necessidade da conexão emocional e cognitiva com o público, através de uma experiência partilhada num espaço e tempo definidos.

Existe uma relação semântica entre os verbos 'mover' e 'comover', que se poderá transportar para o discurso performativo, como algo que acontece e convoca. Conforme afirma Ana Pais: "Gostaríamos de pensar esta participação do público no movimento do discurso como uma comoção (*cum moveo*), um mover-se com e ser movido por, uma agitação causadora de um deslocamento interior." (2016, p. 53)

O interesse por estes possíveis 'deslocamentos interiores', incentivou-me a pensar sobre o ato coreográfico a partir de um outro lugar, igualmente desafiante, mas partindo de outras premissas. Numa entrevista concedida em 2016, para o documentário "Portugal que Dança", afirmei como a minha experiência enquanto bailarina-intérprete, tendo a oportunidade de trabalhar com todos os coreógrafos com que me cruzei, estimulou o questionamento sobre uma possível vontade e capacidade de desenvolver uma linguagem própria (Castro S. , 2016). Ao mesmo tempo que emergiu um impulso quase inconsciente em busca de conexões entre territórios interno e externo, revelou-se uma necessidade premente de organizar e estruturar o conteúdo artístico pessoal, formado pela diversidade e acumulação de experiências prévias, despoletando uma análise e descoberta de um esqueleto do meu universo criativo.

A minha experiência enquanto bailarina-intérprete, revelou-se fundamental para o meu percurso como coreógrafa. A busca por um "corpo versátil", termo sugerido pela antropóloga Maria José Fazenda (2012, p. 74), marcou de forma significativa o meu desenvolvimento artístico. Acreditava que as minhas decisões baseadas na aprendizagem e domínio de diversas práticas, permitiria ao meu corpo adquirir um maior potencial interpretativo e

expressivo. Naquela altura, não pensava em construir uma “singularidade artística” (Xavier, 2017b, p. 190), mas antes, conseguir explorar estéticas diferentes, divergir nas abordagens interpretativas e desviar as expectativas preconcebidas sobre mim como intérprete.

Identifico-me com as observações de três coreógrafos portugueses - Clara Andermatt, Olga Roriz e Paulo Ribeiro - com quem tive o privilégio de trabalhar, sobre como a atividade como bailarino-intérprete poderá influenciar o percurso enquanto coreógrafo. Paulo Ribeiro salienta a importância de ter-se a oportunidade de testemunhar nos processos criativos, uma diversidade de metodologias, mecanismos e ferramentas, e Olga Roriz refere o facto de como esta experiência, facilita uma clarificação sobre o que não queremos fazer na nossa própria prática coreográfica (Xavier, 2017b). Clara Andermatt, numa observação sobre o seu início como coreógrafa, destaca que encontrou algo na criação, que paralelamente à interpretação, também a ‘alimentava’ (Xavier, 2017b). Revela-se frequente, que um bailarino-intérprete inicie o seu percurso na criação coreográfica, sendo bailarino-intérprete nas suas próprias criações, como o foi Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Tânia Carvalho, Sofia Dias & Vítor Roriz ou Francisco Camacho (Xavier, 2017b).

Foi também desta forma, que iniciei o meu percurso no campo da criação coreográfica. Ainda antes da colaboração artística com o António M Cabrita, criei dois solos em que fui intérprete – ‘aTempo’ (2009) e ‘No Meio’ (2010) – constituindo o que foram as primeiras experiências como coreógrafa. Durante a colaboração artística com António M Cabrita, fomos sendo bailarinos-intérpretes nas nossas próprias criações até 2021, com exceção de algumas peças ao longo destes anos, em que criámos para outros bailarinos-intérpretes.

Esta transição da interpretação para a criação, implicou uma investigação pessoal, visando o início de uma exploração e identificação dos elementos que poderiam constituir uma identidade artística ou “singularidade coreográfica” (Fazenda, 2012, p. 207). Desta forma, o ato de criar uma peça, transcende a simples composição de movimentos e materiais, transformando-se num processo de articulação entre a vivência acumulada e a expressão de um discurso singular, que se faz visível e que dialoga tanto com o espaço-pessoa de que sou composta, como o espaço-mundo ao meu redor.

A minha investigação no âmbito da criação coreográfica é permeada por questões que emergem continuamente: Qual o meu corpo de ação, enquanto núcleo de todas as informações que compõem a minha identidade? De que forma organizo essas informações e as coloco em confronto ou harmonia com o espaço que o meu corpo ocupa? Como conjugar formas e materiais para dar corpo às minhas ideias? Como faço sentido com o corpo? Pode o corpo constituir-se ‘texto visual’? Do que falamos quando falamos em dramaturgia e poética de um corpo? Como pode o corpo ser suficiente e eficaz na abordagem de questões fundamentais da condição humana, através da dança?

O meu principal objetivo é aproximar-me das respostas a estas questões e simultaneamente perseguir a incerteza, encontrando razões para a formulação de mais perguntas. É através da incessante exploração prática relacionada com o ato coreográfico, que tenho como objetivo constante, a construção de um território de ação que, através do corpo, transforme o invisível – o que se encontra no plano do sentir, das intenções, ideias e conceitos – em matéria visível. Desta forma, procuro promover o desenvolvimento de processos de tradução de conteúdos temáticos que nomeio para as criações coreográficas, encaminhando o meu corpo numa constante reorganização e reformulação de toda a informação teórica recolhida, de forma a, através dele, elaborar construções de sentido e potenciar possibilidades de significação.

Esta matéria de discurso visível, de que é constituída a dança, forma-se num espaço de contraponto entre um lugar intuitivo e um lugar racional, em que o coreógrafo empenha-se em tentar objetivar a sua própria subjetividade. Na dança, a linguagem usada será “indireta”, usando um conceito de Maurice Merleau-Ponty (1974), tratando-se de uma tentativa de significação através de uma materialidade física com conteúdos simbólicos, envolvidos numa conjugação com outros elementos estéticos, almejando uma unidade dramática. É um objetivo recorrente, o de tentar desconstruir o discurso complexo que parece envolver a prática coreográfica. Será este o principal foco na escrita deste Relatório.

1.5. Impulso criativo e temática

“É do encontro entre a curiosidade que a ideia consegue despertar e as imagens que permite projetar, que o trabalho acaba por se desabrochar” (Xavier, 2017b, p. 96). É desta forma que a coreógrafa Marlene Freitas Monteiro, numa entrevista em 2014, destaca a relevância da curiosidade, das ideias e das imagens que as ideias suscitam, no ofício artístico. A curiosidade como impulso fundamental para o questionamento, a busca pelo conhecimento e a exploração de novas possibilidades.

O artista plástico Marcel Duchamps, salienta a verdadeira essência da arte como a de tornar visíveis as ideias, convertendo ideias em imagens, através de um processo complexo do qual faz parte a técnica. Um diálogo contínuo entre o artista e as suas ideias, que Duchamps considerava colocar o artista num papel de pensador através do processo ativo de fazer (Olaio, 1999).

No contexto da prática coreográfica, esta reflexão de Duchamps, reflete-se na capacidade do coreógrafo de transformar as ideias em movimentos que se materializam no espaço físico, posicionando o coreógrafo como um mediador entre as ideias e a sua

manifestação corpórea. Por sua vez, António Damásio no seu livro “Sentir & Saber” (2020), especificamente no subcapítulo “Cérebros e Corpos”, aproxima-se desta reflexão e reforça-a, argumentando que a relação entre a mente e o corpo permite a exteriorização do saber por meio da formação de estruturas espaciais, ou seja, imagens, que por sua vez poderão ser fundamentais para estimular a reflexão, a organização de ideias e a capacidade de raciocínio. Acrescenta ainda que esta reflexão e raciocínio, podem promover “...a geração de símbolos e a criação de novas reações, artefactos e ideias.” (Damasio, 2020, p. 45).

O estímulo para a criação pode, por outro lado, advir de um lugar menos consciente, menos concreto, afastando-se da certeza de uma ideia e posicionando-se numa dimensão mais afetiva. O coreógrafo e investigador João Fiadeiro, refere o afeto como algo que tem uma força, algo que não se explica, mas que o faz avançar. Será a partir desse afeto que é possível convocar um imaginário, identificar estratégias para chegar à peça (Xavier, 2017b). Também a dupla de coreógrafos Sofia Dias e Vítor Roriz, refere que o facto de terem a necessidade de estar em constante pesquisa, num processo contínuo de investigação a que se comprometem, faz com que as suas peças sejam “...pequenos afloramentos dessa pesquisa” (Xavier, 2017b, p. 169), não existindo especificamente uma ideia ou tema definido para a construção de uma peça. Salientam mesmo que, devido aos timings ‘impostos’ pelas candidaturas a apoio financeiro ou por entidades coprodutoras, o título da obra surge como uma necessidade primária, podendo posteriormente este título, levar à formalização de uma temática (Xavier, 2017b).

Partindo de uma identificação proposta por Madalena Xavier (2017), as primeiras ideias ou estímulos poderão surgir de um “...impulso interior, formado e formalizado no íntimo...” em que os coreógrafos “... sentem um apelo e uma motivação que pretendem aprofundar durante o processo de construção de uma obra coreográfica”, ou de um “impulso exterior”, revelando-se nos casos “... que resultam de convites ou encomendas...” (2017a, pp. 110-111).

No caso do meu trabalho em colaboração com o António M Cabrita, as peças coreográficas têm origem, maioritariamente, num impulso interior. Na nossa primeira criação em colaboração, *Wasteland*, em 2012, esse impulso interior foi antes de mais um impulso para a criação, uma vontade mútua de criarmos algo em contexto colaborativo. Em segundo plano surgiu a temática, ligada a uma ideia de território abandonado, uma representação de um espaço hostil e vazio, onde nada acontece, mas existe o potencial de tudo acontecer. Na sinopse desta peça, destacamos a intenção de reivindicar esse território com e através do corpo, acabando por se tornar ele próprio, em território. Partindo da sincronia e da sintonia entre os corpos, o desencontro acontece e assume-se como uma tomada de consciência para a manifestação de identidades, explorando o conceito de território como entidade viva, capaz de narrar e refletir as vivências humanas.

As peças *Play False* (2014), *Rule of Thirds* (2016) e *Last* (2019), surgem de uma vontade em desenvolver um tríptico cujo estímulo é o cruzamento do trabalho do corpo com outras áreas artísticas: literatura, artes visuais e música. Assim, em *Play False*, desenvolvemos um trabalho centrado em diversas personagens das obras de William Shakespeare, explorando as dimensões psicológicas e as dinâmicas interpessoais presentes nas obras deste dramaturgo; em *Rule of Thirds* o trabalho fotográfico de Henri-Cartier Bresson destacou-se ao nosso olhar, inspirando a construção de um corpo apoiado por uma naturalidade e complexidade, a partir dos instantes eternos captados pela fotografia, explorando a relação entre a permanência da imagem fotográfica e o movimento do corpo na dança, em constante desaparecimento. *Last*, foi meticulosamente criado a partir da complexa, ousada e poética obra musical *The Last String Quartets*, de Ludwig Van Beethoven. Nesta peça, a música dirigiu o corpo, refletindo a complexidade técnica da música, e simultaneamente aspetos pessoais do homem/compositor por detrás da obra, imerso em surdez.

No caso específico da peça *TAKE*, o impulso para a criação surgiu de um convite lançado pela Companhia Instável para a criação de uma peça no ano de 2023, o que representou “...um desafio que parte do exterior” (Xavier & Monteiro, 2016, p. 38). Não foi um episódio isolado de um desafio vindo do exterior, tendo acontecido em 2017, o convite por parte de Luísa Taveira, para a criação de uma peça na Companhia Nacional de Bailado.

O que distingue estes dois convites, foi exatamente a questão da definição temática. Na Companhia Nacional de Bailado, houve a encomenda por parte da direção de uma peça a partir da ópera ‘Dido e Eneias’, do compositor Henry Purcell, impondo desta forma um ponto de partida temático. Contrariamente, na Companhia Instável, a direção não estabeleceu previamente um tema ou conceito. Neste sentido, eu e o António M Cabrita, deixámos que surgisse naturalmente uma ideia, estímulo ou conceito que definisse um território temático para a criação de uma peça, sem que houvesse uma urgência ou imposição temporal associada.

A capacidade do som em moldar e influenciar a nossa experiência e percepção das diversas situações, evidenciou-se como um possível tema, inspirado pelo nosso próprio interesse na área cinematográfica. O som, enquanto canal sensorial, medeia a nossa interpretação dos acontecimentos e tem uma importância fundamental na construção da realidade percebida e na modulação das nossas emoções e ações, no sentido de direcionar, envolver, intensificar ou mesmo, desviar e inverter a nossa experiência, percepção e, por conseguinte, a nossa reação.

Na indústria cinematográfica, os recursos sonoros e o *sound design*, definem profundamente todo o conceito do filme, atuando diretamente como uma ferramenta narrativa que molda os territórios emocional e psicológico, com uma forte capacidade em provocar

experiências imersivas aproximando o público do real, intensificando a história, apelando ao subconsciente. No campo das artes performativas, e particularmente na área da dança contemporânea, a relação estabelecida com o som ou a música, está presente muitas vezes com o mesmo propósito, mas de uma forma menos impressa ou impactante. Neste caso, o som ou música, estão presentes maioritariamente como um catalisador para o movimento ou uma moldura, sem propriamente aproximar-se de uma narrativa. A intenção será semelhante, a de inserir o espectador no ambiente pretendido ou provocar uma resposta emocional, mas a abordagem será menos direta, não estando apoiada a proposta numa narrativa linear, num realismo sonoro, que no cinema é ampliado através dos meios técnicos, acústicos e de design, que na área da dança não são frequentemente utilizados.

Portanto, considero que o impulso temático para a criação desta peça foi o som e a sua influência na percepção e experiência do espectador, no contexto de um espetáculo de dança contemporânea, distinguindo-se claramente de uma experiência cinematográfica. Este impulso reflete uma vez mais, o nosso foco recorrente no cruzamento de linguagens e identidades artísticas para a criação de projetos que promovam a interseção de disciplinas. Sublinhando a relação singular entre som e o corpo, o objetivo seria pensar o som como estímulo à construção de movimento, explorar o potencial dramático do corpo a partir da narrativa presente num guião (argumento) e criar um ambiente, através das propostas sonoras, com um potencial de conexão profunda e imersiva, que envolva o público no enredo coreográfico.

Iniciámos um processo de definição de objetivos, análise de conceitos, exploração de fontes teóricas, sonoras ou audiovisuais, e a compilação de materiais pertinentes. Este processo foi acompanhado pelas primeiras projeções criativas mentais que surgem espontaneamente. No meu caso pessoal, em consonância com o referido por Marlene Freitas, citada no início deste texto, as primeiras ideias que surgem manifestam-se sob a forma de imagens vívidas, nas quais o corpo e o movimento estão presentes. Essas imagens contêm corpo e servem como alicerce para o desenvolvimento conceptual da obra.

A procura, pesquisa e reflexão num domínio mais teórico e conceptual, permitiu refinar a nossa visão e entendimento sobre os conceitos, tanto individualmente como em conjunto, como dupla criativa, levando ao estabelecimento do campo temático e à integração de diferentes perspetivas ao processo criativo.

Relativamente ao título, este surgiu praticamente no momento em que definimos a temática. Considerando o *sound design* e a ligação pretendida com o território cinematográfico, a escolha deste título reflete a relação entre o processo de conceção e estruturação de uma peça coreográfica e o ato de filmar vários planos ou perspetivas de uma mesma cena, no contexto cinematográfico. Assim, *TAKE* estabelece um paralelo com a

linguagem do cinema, sugerindo um processo de construção do objeto artístico através da seleção, repetição e montagem de sequências.

Relativamente aos títulos, o reconhecido coreógrafo Merce Cunningham refere a sua preferência por encontrar palavras que deixem o próprio título em aberto, de forma a não pressionar o público a pensar em algo em particular (Fazenda, 2012). No nosso caso, e tendo em conta os títulos de criações anteriores, procuramos que o título evoque a temática a que nos propomos, passando a ser um primeiro indício para o público. Desta forma, o título assume o papel de um indicador inicial, que orientará, subtilmente, a expectativa do público sem, contudo, restringir a sua interpretação pessoal.

Na realidade, o título *TAKE*, pode assumir dois sentidos: remete à ação de capturar vários planos da mesma cena no contexto cinematográfico, como também sugere a ideia de 'levar' algo consigo (to take). Desta forma, estabelece uma relação entre o objeto artístico e o público, deixando em aberto o que ele levará consigo da experiência.

A sinopse é outra das ferramentas narrativas de comunicação, que poderá desempenhar um papel preponderante na interação entre a obra e o público. Frequentemente, ela antecipa a temática e os conceitos envolvidos na peça, funcionando como uma introdução. Sendo mais, ou menos descritivo, é um instrumento que influencia ativamente a receção e interpretação da obra. A sua função poderá transcender a de um mero resumo, atuando como um mediador entre a obra e a sua apreciação, cuja influência varia consoante o momento da sua leitura em relação à experiência da obra em si.

A sinopse da peça *TAKE*, escrita por mim e pelo António M Cabrita, procura sintetizar a essência do estímulo criativo de uma forma breve e condensada, tentando envolver o público no que é a visão artística por detrás do projeto.

Sinopse de *TAKE*

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

Nesta peça coreográfica, o som foi pensado num contexto cinematográfico, como ferramenta narrativa, evocando histórias, reforçando contextos e ativando perspetivas de observação. O design do som, como tecnicamente é definido no cinema, é o elemento condutor da relação dos corpos entre si e o espaço cénico, estabelecendo uma atmosfera dramática, sustentada por um enredo coreográfico.

A estrutura coreográfica composta por “takes”, definindo-se como molduras do instante, combinam realidade e ficção, estendendo o espaço físico em que a ação e o som ocorrem, criando diálogos entre o que se ouve e o que se vê – ou não se vê.

A luz, como uma lente de uma câmara, destaca o enquadramento pretendido e ideal para a leitura da cena, criando juntamente com o som, uma matriz de percepção imersiva, aproximando o público da ação.

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

(São Castro e António M Cabrita, outubro 2023)

Apesar do estímulo para esta criação vir de uma proposta baseada no som e suas capacidades envolventes e imersivas, que constituiu uma definição temática, esta seria permeada por conceitos provenientes do contexto cinematográfico, como guião, personagem ou montagem. Estes conceitos influenciaram significativamente o processo de construção da peça, levando a uma redefinição e reorganização da própria temática no decorrer do processo (Xavier, 2017a). O envolvimento com o guião e respetivas cenas escritas, acabou por desvendar uma predisposição para um enredo, tal como descrito na sinopse. A coreógrafa Filipa Francisco, realça a dinâmica progressiva do processo criativo, onde a temática definida poderá cruzar-se com subtemas que vão surgindo (Xavier, 2017b). No caso de *TAKE*, as cenas delineadas no guião, acabaram por proporcionar uma ampliação do contexto temático, expandindo a proposta dramática centrada no som. Desenrola-se assim uma espécie de trama na qual cinco personagens interagem ao longo de uma série de cenas, num cenário onde o som desempenha um papel preponderante, conjugando-se com o movimento do corpo numa atmosfera de suspense e mistério. Esta combinação cria um espaço de expectativa dramática, conduzindo o público numa exploração profunda da condição humana, perante a revelação das várias personalidades e sua contribuição no desenrolar do enredo.

Capítulo II - Enquadramento teórico

O segundo capítulo aprofunda uma fundamentação teórica que evidencia a dramaturgia como espinha dorsal da criação artística, onde o corpo em movimento não é apenas o instrumento, mas o próprio tecido da expressão. Este segmento apresenta em detalhe como a dramaturgia permeia cada gesto e cada movimento, refletindo sobre o impacto da história individual e pessoal de cada corpo, constituindo-se na sua biografia corporal, e as histórias construídas e contadas pelo corpo cénico (performático). A teoria e a prática cruzam-se, suportando a densa análise do papel da dramaturgia no processo de construção não só de um corpo que comunica e se expressa, mas também das restantes matérias que fazem parte da construção cénica que acompanha o corpo em cena – luz, figurinos, música, cenário.

2.1. Dramaturgia na Dança

A dramaturgia encontrou na “Poética” de Aristóteles (384-322 a.C) a sua passagem para um patamar de formalização teórica e análise mais aprofundada da arte teatral. Embora não definindo explicitamente o termo dramaturgia, esta obra, revela conceitos sobre unidade de ação, tempo, lugar e a importância da catarse e do enredo, propondo uma reflexão estética que realça o papel do texto, estrutura, elaboração, desenvolvimento narrativo e representação, com impacto na compreensão da experiência teatral (Meyer, 2016).

O termo dramaturgia associa-se intrinsecamente à escrita de textos destinados à representação teatral, expandindo o seu território para incluir a construção de diálogos, a delimitação de personagens e a arquitetura da tensão dramática.

No século XVIII, Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) através da “Dramaturgia de Hamburgo” em 1768, estabelece uma análise e um questionamento sobre as convenções teatrais e literárias da época, abrindo caminho para uma abordagem mais flexível, propondo uma estética mais realista da arte teatral. Numa mesma linha temporal, no campo da dança, Jean-Georges Noverre (1727-1810), através da sua obra “Cartas sobre a Dança e sobre os Bailados”, defendeu a integração de elementos dramáticos no ballet, aproximando-o de uma forma de arte narrativa e expressiva, que deveria evocar emoções e não apenas demonstrar habilidade técnica. Noverre propõe o ‘*balé de ação*’, enfatizando a importância de uma lógica de composição a partir de uma ação dramática, incluindo uma atenção aos elementos constitutivos da obra, como a música, cenário ou figurinos. Posteriormente as suas conceções inovadoras estabeleceram as bases para a compreensão da dramaturgia no campo da dança. Segundo a professora e dramaturgista Rosa Hercoles, no século XVIII tanto Lessing no teatro como Noverre na dança “... se dedicaram à busca de qualidades formais das ações como um

meio de se promover uma construção lógica da cena onde forma e significado pudessem coexistir.” (Lara, 2014)

No início do século XX, emerge a denominada Dança Moderna, procurando uma expressão corporal mais livre. Kurt Jooss (1901-79) mestre e precursor da dança expressionista alemã, incentivando a combinação de movimentos da dança moderna com a técnica do ballet, cria uma dança dramática que abordava temas contemporâneos e questões sociais com uma forte carga expressiva. A sua obra “A Mesa Verde” de 1932, apresentou-se como uma crítica satírica à guerra, pretendendo capturar a essência de uma representação realista do mundo, retratando temas sociais e políticos, através de uma postura artística (Silveira J. C., 2018).

Pina Bausch (1940-2009) herdou e expandiu a visão de Kurt Jooss, partindo da dramaturgia tradicionalmente associada ao teatro e criando um novo paradigma para a dramaturgia na dança. As obras de Bausch encontraram eco na designação de teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann (1944-2022), destacando-se por uma descontinuidade na ação e ênfase na materialidade do corpo, afastando-se de um significado fixo, estimulando o espectador a conectar os vários elementos de cena para uma construção de sentido (Silveira J. C., 2018).

Desta forma surge também uma nova dramaturgia, distanciando-se da função teatral associada à escrita, ao texto ou à palavra, mas tendo o corpo como um dos principais meios de ação. Lehmann (2007) e Greiner (2005), apontam a consolidação do corpo como um elemento central nos processos dramáticos, tanto na dança como no teatro (Corradini, 2010). O texto deixa assim de ser a perspectiva única sobre o qual se constrói a dramaturgia, “... para albergar no seu interior uma diversidade de zonas de sentido de subjetividades específicas a cada material artístico, desde o actor ao espaço, à luz ou ao som.” (Pais, 2004, p. 43)

Na criação coreográfica contemporânea o corpo é a matéria para a construção de um “enredo” coreográfico, acompanhado pelas outras matérias cénicas – figurino, som, cenário, luz – e frequentemente parte de uma ideia ou conceito, sem um guião definido ou narrativa específica. O filósofo Luigi Pareyson (1918-91) defende a ideia que existe uma lógica interna que se desenrola simultaneamente ao processo do fazer artístico, “... como uma característica geral da arte em que se faz algo que “não existe” a priori e que, por isso, precisa inventar como fazer, e o faz fazendo...” (Lara, 2014, p. 35). Ao criar a partir do nada ou do inexistente, ao contrário do teatro que frequentemente se sustenta num texto pré-definido, “...tudo é construído a partir do zero”, como referido por André Lepecki (Fazenda, 2012, p. 32). Havendo apenas uma ideia, tema ou conceito como ponto de partida, o foco recai sobre o processo criativo.

Aqui estão representados dois aspectos que se revelam importantes na prática dramatúrgica, provenientes da reflexão e experiência da dramaturgista Marianne Van Kerkhoven: a concepção de que é durante o processo criativo, sem qualquer definição pré-estabelecida, que se desenrola a estrutura e o significado do espetáculo, relacionando os vários materiais cênicos – corpo, texto, luz, cenário, som; e a importância da intuição para reunir estas matérias isoladas e criar uma ordem produtora de sentido (Pais, 2004). No seu livro *Acasos e Criação Artística*, a artista e teórica de arte Fayga Ostrower, refere igualmente o papel crucial da intuição, como elemento consciente ou inconsciente, nas decisões do artista ao longo de todas as etapas do trabalho criativo.

Desta forma, poderemos facilmente compreender que não existem regras ou fórmulas escritas ou pré-definidas para a criação e composição de uma obra coreográfica. Como refere a dramaturgista e investigadora Ana Pais, não existe “... uma prática dramatúrgica, mas várias e sempre contingentes” (2004, p. 23). O próprio indivíduo, o contexto e os processos criativos serão determinantes no resultado da obra, estabelecendo “... princípios dinâmicos que dizem respeito a ordenações internas da configuração, às tensões e aos ritmos, ao seu equilíbrio. São princípios de ordem geral, princípios estruturais, a serem incorporados em sempre novas formas concretas, de acordo com a matéria da linguagem. São critérios de linguagem, originando-se na especificidade das matérias” (Ostrower, 1990, p. 68).

A matéria da dança é o corpo. Numa obra coreográfica, o corpo é o principal “propositor dramatúrgico” (Corradini, 2010). Uma nova forma de dramaturgia, concentra-se no corpo dançante, como “... uma ocorrência que emerge do processo de implementação de uma questão temática no e pelo corpo” (Lara, 2014, p. 47). Na poética da dança contemporânea, a criação de ‘cenas’, envolvendo o corpo e seus contextos de composição, através da interação de dinâmicas e contrastes, organizam uma «dramatização» sem pretender contar uma história. (Louppe, 2012, p. 272).

Nas composições coreográficas contemporâneas, onde impera o abstrato, ou mais especificamente o subjetivo, a apresentação de uma narrativa linear evidencia-se frágil. Michèle Febvre, analisa este aspeto referindo: “Toda a dança contemporânea escapa à continuidade dramatúrgica e propõe-se como uma sucessão ou uma justaposição de sequências entre as quais se estabelecem ligações fluidas que nada têm que ver com uma organicidade narrativa” (Louppe, 2012, p. 274). A dramaturgista Katherine Profeta, em sintonia com o pensamento do coreógrafo William Forsythe, refere: “I am in sympathy with William Forsythe’s observation that even performance conventionally considered non narrative has a “narrative quality” insofar as the viewer perceives “alignments” over space and time and can “watch the emergence of patterns and relationships” (Profeta, 2015, p. 52). Esta “qualidade narrativa”, pode ser percecionada na forma como os diferentes componentes cênicos se

articulam e relacionam formalmente em cada parte ou cena, desempenhando uma função específica que contribui para a estrutura integral da obra, enriquecendo a sua interpretação. Profeta propõe uma concepção de “soft narrative understanding”, como uma interpretação da obra mais abrangente, relacionada com “the storied nature of perception” descrita por Manfred Jahn (p. 52). Esta ideia revela o quanto a dança, como arte baseada em eventos sequenciais que ocorrem num determinado tempo, oferece ao espectador uma experiência fluida e subjetiva, sujeita à percepção e interpretação individual. Esta questão evidencia o trabalho dramático como revelante ao âmbito da recepção e da leitura que o público poderá fazer da obra, fazendo parte deste trabalho, a capacidade expressiva dos materiais e as implicações decorrentes da sua estruturação (Pais, 2004).

A estrutura, envolvendo o “...escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cénicos e à sua articulação na cena...”, é o que aproxima a obra dessa lógica ou coerência. Será uma das mais importantes questões num processo dramático, sendo estas escolhas e decisões determinantes no impacto da obra no público, influenciando a forma como esta é percebida e apreciada (Pais, 2004, p. 35). Será assim, no processo de construção e organização de uma obra, que ocorre a coexistência entre a materialidade da sua constituição – o corpo, som, luz, figurino, cenário - o contexto, a estética e significação. “Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice no discurso” (Pais, 2016, p. 44). Desta forma, a estrutura dramática de uma obra decorre na invisibilidade do processo criativo, onde as ações e procedimentos técnicos contribuem para as possibilidades de sentido, para as suas implicações e efeitos, tornando-se visível no momento da apresentação. Neste instante, são expostos os traços dramáticos e dissolvem-se na efemeridade do momento em que acontece. “...será dentro dos limites dessa presença fugaz que a sensação estética deverá ser considerada...”, apresentando-se o espectador como “...grande legitimador da realidade do espetáculo...”, confiando-lhe a “...preservação da sua existência e memória” (Pais, 2004, p. 87).

Assim, numa obra, mesmo tendo em conta a experiência na sua limitação temporal, a dramaturgia não só acontece das relações e conexões entre materiais artísticos no interior da obra, o que Van Kerkhoven define como “micro-dramaturgia”, como também possibilita a construção de pontes com o público e o mundo exterior, definido como “macro-dramaturgia” (Cools, 2019).

Podemos então, propor um modelo de análise da dramaturgia na dança, o qual se articula em torno de três conceitos que se desenvolvem de forma contínua e temporalmente alinhada com o processo de criação de uma obra: a dramaturgia do corpo, a dramaturgia

cénica e a dramaturgia do espetador. Este esquema analítico visa não apenas aprofundar a compreensão dos mecanismos que estruturam o potencial dramático numa criação coreográfica, mas também destacar a natureza dinâmica e interativa entre a criação, a apresentação e a receção no âmbito performativo.

A dramaturgia do corpo, é a dramaturgia que se forma a partir da matéria primordial do fazer coreográfico, o corpo. Tendo ele próprio um conteúdo dramático inerente, constituído pela estrutura das especificidades que o compõem, tanto da sua biografia corporal à sua formação técnica e artística, a dramaturgia do corpo integra uma identidade singular, refletindo a sua dimensão de ser simultaneamente sujeito e objeto de expressão artística.

A dramaturgia cénica, desenvolve-se da interação entre o corpo, ele próprio como elemento cénico e os restantes elementos estéticos como o figurino, a luz, o som e o cenário, criando uma estrutura que envolve e realça toda a ação. Esta camada dramática, reveste o desenrolar dessa ação com propriedades visuais e sonoras que consolidam e alicerçam o contexto, a temática e os objetivos do coreógrafo, criando uma base de leitura para o espetador. Esta construção acontece numa lógica coletiva, com o contributo dos elementos da equipa criativa – figurinista, designer de luz, músico - que colaboram artisticamente e tecnicamente para o resultado da obra.

Por último, a dramaturgia do espetador, vive para além do processo criativo, apesar de resultar deste, e instala-se no objeto final que é apresentado. A partir da estrutura dramática inscrita na obra, construída pela equipa criativa, quando a obra entra no campo da exposição pública, concretiza-se a sua presença no mundo real. Como afirmou o artista Marcel Duchamp, “... the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act” (Duchamp, 1957, p. 140). Desta forma, a leitura e o sentido, ou seja, a dramaturgia que o público confere à obra, consolidam a obra como objeto artístico e fenómeno comunicativo. Ana Pais refere que todos nós construímos a nossa própria interpretação dos discursos que o mundo nos apresenta, como indivíduos na sociedade e simultaneamente, fazendo parte do ato performativo como espetadores, estruturando os sentidos possíveis da obra e encontrando múltiplas interpretações para a mesma (Pais, 2004). Desta forma, refere também que todos nós, podemos ser, em certa medida, dramaturgistas.

Talvez tenha sido desta relação da obra com o exterior, marcada por um carácter subjetivo, distanciando-se de uma narrativa fixa e presente, típica dos ballets clássicos, ou mesmo o surgimento do género “dança-teatro”, que despoletou a presença formal do dramaturgista na prática artística da dança, passando a fazer parte da equipa artística como colaborador no processo criativo, assim como o cenógrafo, o figurinista ou o músico.

Em meados dos anos 70 e 80, a função de dramaturgista começou por ser assumida por profissionais da área do teatro, literatura ou mesmo do jornalismo, considerando as linhas de pensamento e ação provenientes do teatro. Comprovam-no as colaborações entre Pina Bausch e Raimund Hoghe, William Forsythe e Heidi Gilpin, Alain Platel e Hildegard de Vuyst, Francisco Camacho e André Lepecki ou Rui Horta e Tiago Rodrigues.

Com um “...carácter analítico e crítico...” (Lara, 2014), o dramaturgista é visto “...como o tradutor da cena, das visões do encenador (ou coreógrafo) ...”, “...responsável pela passagem de elementos de um universo de significados e linguagens para outro” (Pais, 2004, p. 61), resultado da “...interdisciplinaridade que caracteriza o momento actual de produção artística e cultural.” (Lepecki, prefácio Ana Pais, 2004)

De acordo com a professora e escritora, Liesbeth Wildschut, a função de um dramaturgista passa por analisar a proposta coreográfica em quatro níveis distintos: 1) o movimento – considerando o que acontece no corpo dos bailarinos-intérpretes (tensão muscular, energia, respiração, presença, foco); 2) a composição – a relação entre os bailarinos-intérpretes, entre estes e os elementos cénicos e sonoros, o uso do espaço, a composição das frases numa perspetiva de repetição, contraste, tensão, dinâmica, 3) a articulação entre o movimento e as outras matérias cénicas - luz, figurinos, música, cenário – que Wildschut refere como “sign systems”, elementos produtores de sentido com a capacidade de gerar significados, contribuindo para a criação de perspetivas ou possíveis leituras do público; 4) a estrutura – as transições entre cenas, o seu desenvolvimento e duração, a organização dos materiais e a ordem das cenas (Wildschut, 2009).

Wildschut refere ainda a possível colaboração do dramaturgista em atividades relacionadas com a documentação e arquivo dos processos criativos e da obra, em materiais promocionais, iniciativas educativas relacionadas com o respetivo projeto ou mesmo em candidaturas para obtenção de financiamento e mecenas. (Wildschut, 2009)

O crítico de dança Jean-Marc Adolphe (1997) destaca que nas produções de dança, o coreógrafo é frequentemente quem elabora todo um pensamento cénico centrado no corpo, assumindo assim a posição de dramaturgista. Segundo ele, a dramaturgia na dança “... consiste no estudo da própria lógica construída pelos agenciamentos corporais, perceptivos, temporais e espaciais promovidos pelo corpo dançante. Esse, por sua vez, coloca em fluxo de circulação todos os materiais que se conectam nesse processo.” (Washiya, 2019, pp. 44-45). Como o próprio chama, “um fluxo de circulação de sentidos”. Um fluxo que está sempre presente, sendo que “o espetáculo não deixa de ter, obviamente, uma dramaturgia “... mesmo que o processo não tenha a presença de um dramaturgista. (Pais, 2004, p. 26)

2.2. Dramaturgia do corpo

O corpo não é um mero recipiente da nossa massa biológica - órgãos, ossos, músculos - mas também retentor do que nos rodeia externamente e que o define como sujeito (matéria) social, moldando o seu desenvolvimento, comportamento e expressão.

O corpo não é um mero instrumento de localização – um ponto no espaço que nos revela – mas também uma presença que se move no espaço, interpretando e refletindo sobre esse espaço, comunicando num campo próprio de conhecimento corpóreo tridimensional, o seu saber mais intrínseco.

O corpo não é apenas uma figura locomotora que nos permite ir de um lado a outro, mas um veículo de vivência sinestésica que se amplia numa identidade de perspectivas estéticas e se expande em forma e em volume, movendo-se como expressão máxima do seu sentir e existir.

O corpo não se representa apenas pela sua mente, pelo que pensa ou as ideias que produz – um gerador de informação mental - mas pela forma como incorpora toda a informação que o rodeia, através da sua condição física, matéria criadora de lógicas entre o que circula no interior e o que se desenrola e nos absorve no exterior.

António Pinto Ribeiro (1997), referindo-se ao contributo do filósofo Maurice Merleau-Ponty, enfatiza “... que o lugar do enraizamento do humano no mundo é feito através do corpo.” (Mortari, 2013, p. 39). A acumulação de experiências, concretiza-se por duas vias comunicativas distintas: pela linguagem verbal, onde a palavra assume o papel de mediador simbólico, e através de processos não-verbais, como o comportamento físico, onde a postura, a ação e a presença, comunicam. O sociólogo e antropólogo David Le Breton acrescenta que a comunicação engloba o sujeito na sua totalidade: “Compreender a comunicação é também compreender a maneira como o sujeito, de corpo inteiro, nela participa” (Le Breton, 2009, p. 40). Segundo Le Breton, existindo presença física, mesmo antes de qualquer palavra, o corpo está a comunicar. “Não é apenas a palavra, mas o corpo as atitudes e as posturas que primeiramente evidenciam a presença do outro na interação” (Le Breton, 2009, p. 40). Este diálogo físico e não-verbal, estabelece as bases para um espaço expressivo de comunicação que se estabelece entre corpos, sendo uma manifestação tangível e observável de pensamentos, sensações e emoções.

Tanto Le Breton como o filósofo Michel Bernard (1995), argumentam que a manifestação corporal não é neutra, encontrando-se permeada por “valores ou significados distintos” (Mortari, 2013, p. 41). “Os inúmeros movimentos corporais empregados nas interações (gestos, mímicas, posturas, deslocamentos, etc) enraízam-se na afetividade individual. Da mesma forma que a pronúncia de uma palavra ou o silêncio numa conversa,

nunca são neutros ou indiferentes, manifestando uma atitude moral em relação ao mundo e oferecendo ao discurso ou ao encontro uma corporeidade que lhes acrescenta ulteriores significações” (Le Breton, 2009, p. 39).

Considerado os princípios da antropologia do corpo e da teoria de Marcel Mauss, no seu famoso ensaio “Técnicas do Corpo”, o corpo é um agente de conhecimento e de consciência. Neste ensaio, Mauss aborda o modo como “... o corpo é a matéria-prima que a cultura molda e inscreve...” (Almeida, 1996, p. 4), destacando a necessidade de compreender as práticas e o uso do corpo tendo em consideração o contexto social e cultural, fazendo com que o corpo nunca se encontre “... num qualquer suposto “estado natural” (Almeida, 1996, p. 4). Desta forma, envolto num processo de incorporação, conceito este inserido no contexto das ciências sociais e da filosofia, o indivíduo assimila através do seu corpo as normas, os valores, os comportamentos e as práticas sociais e culturais (Almeida, 1996), intervindo e moldando a biografia de cada corpo.

Ainda assim, e como afirmado por Merleau-Ponty, “... não há vida em grupo que nos livre do peso de nós mesmos, que nos dispense de ter uma opinião; e não existe vida ‘interior’ que não seja como uma primeira experiência de nossas relações com o outro” (Daolio, Rigoni, & Roble, 2012, p. 192). Podemos assim dizer que, apesar do corpo estar comprometido com processos estruturados e estruturantes que partem da sua experiência gerida por ‘forças’ sociais, culturais e históricas, ele poderá deter uma identidade individual.

Como afirma o historiador Michel de Certeau (1982), “Numa palavra, cada sociedade tem o “seu” corpo...” (Ferreira, 2013, p. 500), mas simultaneamente reclama uma materialidade de vivência no corpo, considerando que “... a própria experiência de vida no mundo estaria essencialmente relacionada ao tipo de corpo que cada um possui (estrutura, forma, deficiências, limitações)” e destacando o corpo como “... agente expressivo-constitutivo e instrumental-comunicativo” (Scorsolini-Comin & Amorim, 2008, p. 211).

Na sociologia do corpo, o conceito de *self* refere-se à experiência do indivíduo de si mesmo como uma entidade particular, uma realidade identitária que foi construída através de uma realidade sociocultural. Não uma entidade mera recetora e emissora de informações, mas como agente ativo de um processo complexo de percepção sensorial e experiência vivida no tecido social. Afirma-se desta forma o conceito de corporeidade, como elemento central na formação e percepção de uma identidade pessoal, constituída pelo processo dinâmico que medeia a relação do indivíduo com o mundo, integrando e refletindo as interações sociais, culturais e emocionais (Fazenda, 2012).

“A substância semântica do corpo...”, como mecanismo singular de comunicação, são “... os gestos, posturas, mímicas, olhares, deslocamentos ou distanciamentos do outro ou de um objeto, ou seja: o corpo transmite significados por intermédio de manifestações

impregnadas de ambiguidade” (Le Breton, 2009, pp. 45-46). A linguagem do corpo, mesmo que “indireta”, como sugerido por Merleau-Ponty (1974) organiza-se segundo códigos de apresentação, postura e gestualidade. Este filósofo considera o gesto como expressão intrínseca à linguagem, analisando a localização dos sentidos no corpo e a sua dimensão comunicativa, ao articular fala, corpo, percepção e expressão (Daolio, Rigoni, & Roble, 2012).

A dramaturgia do corpo apresenta-se, desta forma, flutuante, manifestando-se através de múltiplas interações que formam um sistema corporal ativo. Propõe-se a análise da essência dramática do corpo a partir de dois focos: a biografia do corpo, tendo em conta a sua história, morfologia, individualidade; e a construção dramática no corpo que dança, considerando o envolvimento do corpo no contexto artístico, dotado de capacidades sensório-motoras complexas, estimuladas por habilidades perceptivas, cinéticas e expressivas adquiridas pela formação e prática da dança.

Como afirmam as investigadoras Nelly Larince e Terezinha Petrucia Nóbrega (2010):

“...afirma-se na plasticidade do corpo e sua capacidade de incorporação do mundo externo por meio da criação do espaço expressivo no qual se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo e das energias orgânicas que desenham mundos imaginários, simbólicos.” (Mortari, 2013, p. 62)

2.2.1. Biografia do corpo

Merleau-Ponty (1908-1961) enfatizou a importância do corpo na nossa percepção e experiência no mundo. Na sua obra *Fenomenologia da Percepção*, já destacava que a nossa relação primária com o mundo é corpórea. Para este filósofo, o corpo não é apenas um elemento passivo no mundo, que alberga toda a estrutura mental e psicológica do indivíduo, mas antes, é através do corpo que percebemos, entendemos e nos relacionamos com tudo à nossa volta.

Esta perspectiva desloca a centralidade da mente como única fonte de consciência e destaca o corpo como uma entidade intrinsecamente envolvida na formação da experiência humana. Como refere António Damásio (2000), “A mente é de tal forma modelada pelo corpo e destinada a servi-lo que uma mente apenas pode surgir nele. Sem corpo nada de mente. Sem corpo nada de vida.” (Mortari, 2013, p. 43). O espaço corporal que ocupamos surge assim como o principal recinto para a construção de um espaço de consciência, sujeita e determinada por uma organização do mundo que se inicia desde os primeiros anos de vida de um ser humano: a leitura do mundo através do corpo, o entendimento da vida através do

contacto físico. O corpo é o mediador na interação e experiência que temos com os outros, ele é a estrutura material onde tais interações e percepções ocorrem, constituindo-se como um espaço onde as significações se geram e se organizam.

O “esquema corporal” (Daolio, Rigoni, & Roble, 2012, p. 186), é composto pelas nossas experiências e relações sociais e culturais e até pelos aspetos mais básicos da nossa biologia. Este esquema não é uma estrutura fixa, mas sim um sistema dinâmico de significados em constante transformação à medida que interagimos com o mundo e com os outros.

Para Merleau-Ponty, a função principal da percepção não é meramente contemplativa, mas de um notório envolvimento prático. O corpo sente e é sentido, toca e é tocado, é real e visível, emociona-se e desencadeia emoções e é neste contexto que o conceito de *embodiment*, cuja tradução é corporeidade, reflete a posição do corpo na sua relação com o mundo, apresentando-se como algo mais “...do que uma entidade material (que se *tem*): designa um “campo metodológico definido pela experiência perceptiva e um modo de presença e de implicação no mundo (que é, *está* e se *faz*)”, afirmação esta de Thomas J. Csordas (1994), um dos principais nomes da antropologia contemporânea (Ferreira, 2013, p. 519).

No já referido ensaio de Mauss, *Técnicas do Corpo*, este introduz o conceito de que o corpo é, essencialmente, um “texto” em constante transformação, sobre o qual a cultura e toda a dimensão social, inscreve suas marcas, símbolos e significados, destacando o papel ativo e transformador da esfera social e cultural. Ao longo da história e através das diferentes culturas, os corpos têm sido modelados, adornados e alterados de acordo com padrões estéticos, códigos morais e práticas rituais e sociais.

Um outro importante contributo no estudo do corpo foi o de Michel Foucault (1926-1984), um dos teóricos culturais mais influentes do século XX, que abordou o corpo como campo de disputa onde poder, conhecimento e sociedade interagem. O corpo como um elemento de poder e resistência, não como um dado universal e atemporal, mas historicamente construído. Segundo as épocas e as sociedades, o corpo é moldado e influenciado por relações de poder. Através da introdução do conceito “biopolítico”, Foucault descreve a maneira como o poder moderno regula as populações através do controle dos corpos individuais. O corpo torna-se objeto de gestão e controle: natalidade, mortalidade, saúde pública, saneamento ou demografia.

Neste contexto, considera-se que o corpo não se encontra “vazio de incorporações” e apresenta-se como um lugar de “conformação social”, mas tem também esse espaço de “confrontação social, de forças ativas e reativas” (Ferreira, 2013, p. 510), de onde surge um posicionamento e uma identidade que, mesmo composta por expressões sociais, culturais ou políticas, encontra a sua individualidade como ser único num coletivo social. Neste sentido, encontramos eco com a conceção do filósofo Gilles Deleuze, que define a corporeidade como

um 'mapa' do corpo, "...um agenciamento do corpo a partir do qual o corpo se torna *m'eu* - o que equivale a dizer que o *eu* se constitui corporeamente..." (Bártolo, 2007, p. 232). Esta interação entre corpo e identidade, sugere que a construção da identidade é um fenômeno intrinsecamente ligado à expressão e experiência física de cada indivíduo, evidenciando o corpo não apenas como um objeto de expressão social, mas como o próprio alicerce sobre o qual a identidade é vivenciada e edificada.

Uma ideia de uma biografia do corpo refere-se à narrativa da vida de um corpo, considerando não apenas a sua existência biológica, mas também a sua experiência social, cultural e emocional. Este conceito reconhece que o corpo não é apenas um veículo físico que nos permite mover e interagir com o mundo, mas também um arquivo vivo que carrega marcas, memórias, traumas, prazeres, experiências armazenadas ao longo de uma vida.

Quando falamos em biografia de um corpo, existem vários elementos que poderão definir essa narrativa, profundamente individual. Essa narrativa engloba o desenvolvimento físico, considerando as etapas biológicas significativas como a infância, a puberdade e o processo de envelhecimento, cujas interpretações se diversificam consoante a cultura, a geografia e contextos históricos. As experiências sensoriais e emocionais – desde situações traumáticas, sejam elas físicas ou emocionais, a episódios de felicidade e superação – imprimem marcas, tanto tangíveis quanto intangíveis no corpo, afetando a autoconsciência corporal e a sua expressividade. A questão da deficiência num corpo, inscreve-se como um elemento complexo, não somente modificando as interações individuais e sociais, mas também podendo implicar diferenças significativas nas oportunidades de participação e na visibilidade dentro de certos contextos. A questão social e cultural envolvente, têm relevância significativa, comportando as práticas através das quais os corpos são valorizados, apresentados e tratados, dentro de determinados contextos sociais. Tais práticas incluem normas de comportamento público, práticas alimentares, padrões de beleza, evidenciando as diversas formas pelas quais a sociedade e a cultura delimitam e configuram a experiência corpórea. A identidade de gênero e a sexualidade emergem como significativas, moldando muitas vezes as expectativas e oportunidades sociais, assim como terão impacto nas práticas corporais e nas escolhas educacionais. Estas variáveis influenciam a percepção coletiva do corpo, mas também a forma como este é tratado e representado em diversos âmbitos sociais.

As interações e relações humanas, quer se trate de vínculos familiares, afetivos ou profissionais, constituem fatores determinantes na percepção e na experiência de um corpo em relação aos outros. Adicionalmente, o crescente uso da tecnologia na vida quotidiana, altera a forma como o corpo é utilizado e representado, assim como, as condições económicas de uma determinada sociedade, até à situação financeira particular influenciando a construção e

percepção de um corpo a nível social e cultural, molda as oportunidades, as práticas e as representações que definem a experiência corporal.

Importa ainda, considerar a educação e a formação como elementos relevantes, não só abrangendo a transmissão de conhecimento intelectual e cognitivo, mas a postura e disciplina do corpo. Este aspeto considera o ambiente escolar, familiar, a prática de atividades físicas, práticas alimentares, as práticas de linguagem, aludindo à forma como o corpo se posiciona e se movimenta no espaço social, além de influenciar a gestualidade. Sobre este item, Le Breton no capítulo *Corpo e Comunicação* da sua obra *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*, refere: “A educação dá forma ao corpo, modela os movimentos e o rosto, ensina as maneiras físicas de enunciar um idioma, ela faz das atuações do homem o equivalente de uma criação de sentido perante os demais.” (Le Breton, 2009, p. 40)

Ao considerar todos os elementos constituintes da vivência de um indivíduo, a biografia de um corpo entrelaça a biologia com a cultura, a emoção com a experiência, o individual com o coletivo. E como qualquer biografia, é única para cada indivíduo, refletindo a singularidade da jornada de cada corpo ao longo de uma vida. O corpo tem uma história própria. Essa história desenrola-se numa superfície ativa de significados e características, presentes e constituintes na dramaturgia que se processa em movimento, num corpo que dança.

2.2.2. Dramaturgia construída no corpo que dança

Um corpo que dança é um território de significação complexo. Neste corpo, existe uma realidade física enraizada nas práticas e experiências corpóreas, resultantes do cruzamento de ações individuais e coletivas. Esta experiência corpórea processa-se numa configuração dinâmica entre a consciência do *self* e uma fisicalidade assente nos movimentos, comportamentos e interações, compondo essa espécie de esquema corporal, como anteriormente referido. Neste esquema corporal, existe um constante fluxo de informações filtradas por processos percetivos individuais, onde se regulam conceitos prévios experienciados e adquiridos, e que se revelam no corpo de uma forma autêntica e singular: transformam-se em informação corpórea. Esta informação está em constante reavaliação, não sendo o corpo “... um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão” (Greiner & Katz, 2005).

Na dança, o corpo está em constante avaliação da sua singularidade e simultaneamente a gerir e negociar os seus limites e potencialidades expressivas e comunicativas, colocando-se em contacto com várias linguagens de movimento e estilos.

A intenção da ação no corpo, assume um papel central na definição da experiência cénica, tanto para o bailarino-intérprete como para o espetador. É nesta capacidade do corpo em traduzir conceitos, ideias ou emoções através do seu movimento, que reside o seu potencial em transformar-se num espaço de significação e possibilidade de sentido. Neste contexto, o corpo torna-se uma entidade fluida e versátil, capaz de assumir diversas formas, ora como ação, como gesto, ora como imagem, tempo ou espaço. Apresenta-se como veículo expressivo, agente de comunicação, gerador de ações e interações compostas por “propriedades e capacidades extra-societais”, como defendido por autores clássicos da sociologia como Émile Durkheim e Georg Simmel (Ferreira, 2013, p. 517). Embora envolvido na ação e interação social, o corpo não é integralmente “... uma construção socio-simbólica, na medida em que é dotado de qualidades e providencia experiências que resultam da sua realidade orgânico-sensorial.” (Ferreira, 2013, p. 517).

Na prática da dança, desencadeia-se um projeto poético no corpo, numa perspetiva de unidade entre cultura e natureza (Falkembach, 2005).

A escritora e coreógrafa Susan Leigh Foster, afirma que “...dançar é uma prática cultural “que cultiva corpos disciplinados e criativos” e “uma prática de representação que explora estratégias rigorosas para desenvolver modos de significação corporal” (Fazenda, 2012, p. 68). Neste ofício inerente à exploração de estratégias que desenvolvam modos de significação corporal, encontram-se as técnicas de dança como potenciadoras de “... conceções do corpo, do *self* e do movimento com implicações de grande alcance”, como realçado pela também escritora e coreógrafa Cynthia J. Novack (Fazenda, 2012, p. 60).

O filósofo e semiólogo Ugo Volli (1985) estabelece uma distinção entre “técnicas quotidianas”, entendidas como apreendidas por todos “...no interior de um grupo ou sociedade, como “naturais”, “simples”, “normais” ...” e as “técnicas extra-quotidianas”. Estas últimas são definidas como exigindo uma “... formalidade na sua transmissão e aprendizagem e reportam-se a funções e a papéis precisos, “a maior parte das vezes públicos, a domínios como os da religião, da magia e dos ‘poderes’, a funções como as de feiticeiro, do xamã, mas também do ator, do orador, do chefe, do bailarino” (Fazenda, 2012, p. 63)

Assumimos desta forma, as técnicas de dança como técnicas extra-quotidianas, que moldam e formalizam o corpo dos bailarinos-intérpretes dentro de um contexto cultural e abrem caminho para que desenvolvam e expressem a sua singularidade, usando o corpo como veículo de comunicação artística e pessoal. Este entendimento destaca a dança como uma prática que é profundamente enraizada na cultura e na expressão individual, onde o corpo se torna um ponto de convergência entre suas vivências, complementado pelo enriquecimento proporcionado pelas suas competências técnicas de dança. Estas atuam como instrumentos precisos na aquisição de conhecimentos, como defende Laurence Louppe

(Xavier, 2017a) ou Susan Leigh Foster (Fazenda, 2012). Nesta perspectiva, as técnicas de dança estão além de serem meramente um instrumento de disciplina, frequentemente encaradas como uniformizadoras e criadoras de corpos mecânicos, assumindo antes o papel de facilitadoras na assimilação de informação. Cada técnica de dança contribui para o aprimorar das capacidades físicas, possibilitando que tanto o indivíduo como o seu corpo, organizem e estruturam de forma eficiente e económica, a sua energia, movimentos e intenções, assim como o uso do espaço. O domínio de várias técnicas de dança, capacita ao corpo construir-se como “um projeto estético diversificado”, caracterizando-se, como define Maria José Fazenda, por um “corpo versátil”, “um corpo importante a considerar na contemporaneidade...” (2012, p. 74). A partir desta ideia e reconhecendo que o corpo tem uma inteligência própria, como salienta Steve Paxton, as técnicas de dança permitem ao corpo tornar-se “hábil, competente, eficaz”, potenciando o desenvolvimento de uma consciencialização e a exploração de outras dimensões da sua expressividade e intencionalidade, tendo em conta que “...o corpo, não é, nunca, significativa ou emocionalmente neutro, nem para os praticantes nem para os observadores.” (Fazenda, 1996, p. 151)

Esta inexistência de neutralidade, sublinha igualmente a revelação de uma identidade e singularidade no corpo. Desta forma, podemos considerar que tanto o bailarino-intérprete como o coreógrafo, possuem o que Jennifer Roche propõe como “moving identity” (Roche, 2009). Pensando na sua tradução como ‘identidade em movimento’, este conceito, segundo a bailarina, professora e investigadora, identifica um “dancing self” (p. 26), que se forma a partir da estrutura anatómica, das vivências sociais e culturais e das diferentes experiências incorporadas, tanto no decorrer da formação do bailarino-intérprete, como no contexto profissional.

Esta identidade em movimento, constituída por um corpo construído e informado, é resultado de um investimento rigoroso e contínuo, que o prepara para enfrentar e interpretar a complexidade e imprevisibilidade em cada momento, seja em ensaios ou em espetáculo, através de “princípios físico-perceptíveis e cognitivos” (Nascimento, 2013), que atribuem ao bailarino-intérprete ou ao coreógrafo, um singular entendimento da atividade que se desenrola no seu corpo. Este entendimento poderá ser denominado de autoconhecimento ou autoconceito.

O filósofo Shaun Gallagher (2005), sugere que todo o movimento do corpo e a capacidade de percebermos e registarmos esse movimento, desempenham um papel fundamental no desenvolvimento do cérebro, especialmente através de uma das modalidades de perceção do corpo em relação com o seu exterior: a propriocepção - capacidade de perceber a posição e o movimento do corpo no espaço (Roche, 2011).

A propriocepção, muito associada à cinestesia entendida como “...a percepção interna que temos do estado de relaxação ou de contração dos nossos músculos e do esforço, do nosso movimento e do movimento dos outros” (Fazenda, 2012, p. 75), encontra-se nas práticas do corpo, relacionadas com a consciencialização e expressão física do bailarino. Desta forma podemos dizer que o autoconceito é uma construção que advém dos conceitos mencionados, munindo o bailarino-intérprete de um conhecimento abrangente do seu próprio corpo, uma capacidade de resposta ao ambiente interno e externo, na construção de um “corpo cénico” (Falkembach, 2005). Este corpo cénico, é assim composto por uma morfologia, identidade, corporeidade, técnicas estruturadas, autoconceito, mas também por elementos intuitivos, inconscientes, dinâmicos e subjetivos, materializados no movimento dançado, manifestando-se entre a percepção, a ação e a sua sensibilidade. Contudo, esta complexidade pretende conferir uma razão e propósito no corpo, propondo que o seu movimento constitua uma forma de raciocínio - uma maneira singular de entender e interagir com a realidade. Embora não se proponha a ser linear no seu discurso, carrega a intenção de produzir sentido.

A produção de sentido através do movimento, reside na forma como este é estruturado tendo em conta a forma, a dinâmica, a espacialidade, a expressão. A combinação destes elementos cria camadas de significado, possibilitando a comunicação e evocando interpretações no público. Neste contexto, parece aqui estar associada a linguagem coreográfica, revelando-se não apenas como método de exploração de infinitas possibilidades do corpo em movimento, mas também como método de organização desse movimento e como sistema para a partilha de ideias, conceitos, emoções e narrativas num âmbito não-verbal. Procurando no movimento do corpo um qualquer indício.

“Todo o vestígio que emane da superfície do corpo possui o valor semiótico de *indício*. Esses sinais comunicam mesmo que não haja emissão intencional de mensagens, em situações em que a capacidade de controlo das expressões corporais é limitada ou nula. Ainda que o indivíduo guarde silêncio, cada gesto, emoção, tonalidade, expressão facial, invoca subtilmente uma constelação de signos corporais ou infracorporais que, inevitavelmente, estabelecem laços comunicativos entre quem os envia e os recebe...” (Ferreira, 2013, p. 501)

O “indício”, que refere Ferreira na citação acima, refere-se à capacidade da ação do corpo em funcionar como representação de algo. O corpo, como entidade passível de ser moldável pelo processo da *semiosis* (processo de significação) é considerado um fenómeno simbólico – é visto como signo. Dentro do discurso semiológico, o corpo não é meramente percecionado considerando a sua forma física ou material, mas assume um papel simbólico

ou representativo. Esta função permite que se estreite a relação entre corpo e linguagem, que no contexto dos movimentos do corpo ou do corpo em ação, considerando uma dimensão não-verbal, este transforma-se num conjunto de signos que carregam significado (Bártolo, 2007). Nas palavras do especialista em Semiótica e Linguística, José Augusto Mourão: “Os signos sugerem uma segunda natureza” (p. 65). No campo da dança, a “segunda natureza” do corpo, é uma dimensão essencial da expressão artística e da comunicação, onde o corpo é simultaneamente um instrumento e um objeto de significado, um signo que através da sua materialidade torna-se veículo de expressão.

No encontro que se estabelece entre o bailarino-intérprete e o coreógrafo, este último, munido de “determinados instrumentos de leitura...”, faz uma leitura aprofundada dos corpos envolvidos no processo de criação, tendo em conta que os corpos não possuem e oferecem as mesmas coisas, contudo, todos eles carregam um sentido (Bártolo, 2007, p. 36). O propósito será no sentido de se configurar um “corpo-texto” (p. 36) – construir uma narrativa corpórea que se articula e apresenta como um discurso. A coreógrafa Né Barros, em entrevista, afirma que a dramaturgia acabou por “... tornar-se um termo-chave naquilo que permite intensificar todo um plano pró-textual na obra ou, pelo menos, laborar a dança como linguagem ou como uma dimensão mais sónica, se quisermos.” (Barros, 2022).

Por outro lado, no encontro entre o bailarino-intérprete e público, entre quem envia os signos e quem os recebe, inevitavelmente o público tentará decifrar esse texto, seguindo o que Michèle Fevre designa por: “apetite semiotizante do espectador” (Louppe, 2012, p. 284). Este processo de interpretação, que envolve a “leitura” dos corpos, estende-se entre uma dimensão física e técnica, como a estatura, postura, gestualidade, dinâmica, e uma dimensão mais expressiva, como a perceção da vulnerabilidade, energia, emoção, a intenção nas suas ações ou a intensidade da sua presença.

Entender o corpo que dança, estando atento à corporeidade que circula nos corpos que apreendem e dominam as técnicas e linguagens da dança, assim como às dimensões sensíveis, imagéticas e poéticas envolvidas, constitui uma abertura para um entendimento de um corpo que ultrapassa a pura reprodução de formas e códigos pré-estabelecidos.

2.3. Dramaturgia cénica

A arte e as expressões artísticas são geradoras de linguagens. No entanto, a questão da arte como linguagem, traz alguns questionamentos. José Gil refere que “... estamos perante um tipo de comunicação específico que se encontra na base do pensamento simbólico” (Gil, 1997, p. 53). Neste caso, estaremos perante uma “linguagem estética” ou

“meta-linguagem”, como o próprio autor sugere (Gil, 2001). Merleau-Ponty define como “linguagem”, toda a tentativa de significação através da arte (considerando os seus estudos focados na pintura e na escrita), que segundo enfatizava o autor, permanecerá sempre oblíqua e indireta, como o é o trabalho do artista, onde a expressão e resultado é permeável às mais variadas interpretações e significados. (Merleau-Ponty, 1974).

A obra de arte, opera num espaço sensível, sustentado por inesgotáveis formas de discurso, onde os elementos visuais, sonoros, gestuais, não são apenas expressões isoladas, mas parte de um diálogo contínuo e dinâmico que reflete a complexidade do pensar e do fazer artístico (Kaushik, 2013).

A artista e teórica da arte Fayga Ostrower, refere que “... o entendimento da real dimensão da criação artística – sua dimensão poética – corresponde ao entendimento das formas de linguagem como atos. São atos que se encontram incorporados nas formas, atos imbuídos de emoção e pensamentos (embora não necessariamente verbais), correspondendo a valores e tomadas de posição.” (Ostrower, 1990, p. 252)

A criação artística está, desta forma, permeada por sistemas de significação não linguísticos, em que “... todos os outros meios de expressão cénica, o cenário, a indumentária, a maquilhagem, os sons, operam simultaneamente sobre o espetador na qualidade de combinações de signos que se complementam, se reforçam mutuamente, ou então se contradizem.” (Kwozan, 1977, p. 62)

As linguagens artísticas ou atos artísticos, enquanto sistema ou agregado de signos destinados à codificação e descodificação de informação, induzem a uma reflexão acerca do modo como um artista estrutura e manifesta o seu pensamento criativo, partindo do pressuposto de que o discurso, transcendendo a barreira das palavras, se constitui de signos e códigos, os quais, especificamente no campo da dança, se inserem no campo subjetivo. Esta subjetividade deriva da construção de um domínio de ação, que opera através de sistemas de signos que são, por sua natureza, essencialmente estéticos.

Estes signos estéticos são os componentes cruciais na construção de uma obra, cada um contribuindo de forma única para a expressão artística e uma estrutura dramática, que se configuram através de diferentes materialidades. A produção de um signo estético, acontece num processo singular, “... sendo a sua forma e definição resultado de decisões estéticas, da ordem do sensível, do conceptual, da comunicação e de uma intencionalidade particular, refletindo o olhar de determinado coreógrafo ou trabalho coreográfico...” (Xavier, 2017a, p. 23). Permeados por ambiguidade e subjetividade, estes signos estéticos terão apenas a capacidade de se constituir referência, convocando a percepção e a sensibilidade no momento específico e fugaz em que temos consciência dele: “Diante dele, cabe ao intelecto comparar, estabelecer hipóteses e semelhanças.” (Fernandes, 2007, p. 4)

O trabalho artístico na coreografia, tendo o corpo como principal elemento dramático, é uma manifestação de transposição estética que abarca temas, questionamentos e influências de outras áreas. Este processo criativo, não engloba apenas o coreógrafo, mas estende-se numa colaboração com outros criativos, como o figurinista, o designer de luz, músico ou cenógrafo, que reinterpretem e traduzem as visões e intenções do coreógrafo, utilizando as suas próprias matérias de trabalho.

A ideia de uma composição cênica elaborada em conjunto, ressoa profundamente com conceitos contemporâneos de dramaturgia e criação coletiva. Neste contexto será pertinente trazer o conceito de “ética da estética”, proposto pelo sociólogo francês Michel Maffesoli (2007). Considerando o compartilhar de um fazer dramático, no aspeto visual e cênico da obra, os artistas envolvidos partilham os seus modos de pensar, articular, tecer e agir no meio artístico, como também no mundo. Cada artista acaba por trazer para o processo a sua visão de mundo. Desta forma, na mera construção de um espetáculo, existe uma prática que aproxima os artistas e cria um espaço onde se desenvolve uma rede de relações interpessoais e artísticas. Neste espaço, a ética representa e “...valoriza o conjunto orgânico, que acentua a existência de diversos estilos em um mesmo espaço, ...” (Maia, 2015, p. 42), “...como faculdade de experimentar em comum”, que aliada à estética e às suas diversas expressões, cria “uma experiência sensível e corpórea (Fagundes, 2019, p. 76).

A obra no seu todo, torna-se um organismo vivo, em constante transformação e interpretação, refletindo a complexidade das interações humanas desde o processo criativo entre os artistas envolvidos, até ao seu resultado envolvendo o público como recetor.

Influenciando profundamente a perceção e experiência do espetador, a luz, a música, os figurinos e a cenografia ou elementos cenográficos, são elementos estéticos que constroem uma dramaturgia visual, com um papel crucial na construção de sentido de uma obra coreográfica. Como refere Ana Pais (2016), a construção de um discurso cênico, forma-se no processo invisível que caracteriza o processo criativo, tecendo conexões de sentido numa fase em que o coreógrafo entra num processo de estruturação dramática. Sob uma “singular lógica organizativa” do coreógrafo (Corradini, 2010, p. 74), este cria uma tensão relacional dinâmica, onde cada elemento contribui para a configuração do espetáculo, não de forma isolada, mas como um todo (Corradini, 2010).

No entanto, num âmbito investigativo, é possível isolar e analisar o conteúdo dramático que emerge de cada um dos elementos cênicos. Estes elementos constituem um sistema integrado de informações, composto por vários recursos técnicos, utilizados de forma estratégica pelo coreógrafo para transmitir a mensagem pretendida (Corradini, 2010).

A iluminação molda a atmosfera, influenciando a perceção do espaço e a criação de ambientes e contextos. A composição do espaço e elementos cenográficos estabelece o

cenário físico e visual da peça, definindo o ambiente em termos de localização, reforçando as ações e seu contexto. Os figurinos adicionam profundidade à caracterização e contexto histórico ou estilístico dos bailarinos-intérpretes, evocando personagens ou reforçando a sua interpretação e as personalidades. A projeção de vídeo poderá acrescentar camadas adicionais de imagens e texturas, transformando a percepção do espaço e do enredo, interagindo com os demais elementos cênicos.

Todas estas “unidades de observação da dança teatral” (Fazenda, 2012), incluindo o corpo, também como elemento cênico reorganizado por um “...sistema de códigos materializado no corpo...” (Falkembach, 2005, p. 45), farão parte de uma composição cênica, onde os distintos elementos estéticos se coordenarão e estabelecerão relações formais, contribuindo assim para a integridade estrutural da obra. Esta apresenta-se ao público com uma qualidade narrativa própria, voltando ao referido por William Forsythe e ao conceito de “soft narrative understanding” de Katherine Profeta (2015) previamente abordado no Capítulo II no subponto A Dramaturgia na dança.

Considera-se desta forma a eficácia dos elementos cênicos, que na sua articulação e coexistência, proporcionam uma experiência estética capaz de ativar o campo sensorial e emocional do espectador, que por meio de uma poética visual, é convidado a conectar-se com a obra, através de uma experiência fluida que incentiva a interpretação pessoal.

Segue-se uma análise individual dos elementos cênicos, considerando a sua relevância e os aspetos fundamentais de cada um na edificação de uma dramaturgia. Dado que no subponto ‘A dramaturgia construída no corpo que dança’, o foco recaiu na construção do corpo cênico, a análise seguinte centra-se nos restantes elementos cênicos.

Desenho de luz

Entre os signos estéticos não-verbais, a luz é um elemento-chave cujo valor estético se soma à função básica de permitir que os intérpretes e objetos sejam visíveis, se movam no palco e se relacionem com outros corpos. Para o público, a luz é como uma câmara que revela o que se pretende que seja visto ou escondido. A luminotécnica destaca-se pela sua capacidade de criar efeitos que enriquecem a composição estética e que contribui para a criação de uma atmosfera específica, influenciando a percepção do público e possíveis interpretações da obra. Ela não apenas ilumina o palco ou espaço de apresentação, mas configura os ambientes visuais pretendidos pelos artistas. A luminotécnica será então um elemento expressivo, quase narrador, revelador ou ocultador das ações, essencial na construção da experiência cênica e artística, emocional e psicológica.

A abordagem de Patrice Trotter, desenhador de luz, à iluminação cênica revela uma distinção fundamental entre dois propósitos: justificar e significar (Trastoy & Zayas de Lima,

2006). Desempenhando um papel na criação de ambientes e atmosferas, para inserir o público num determinado tempo e lugar, a iluminação justifica. Harmonizando-se com o cenário ou elementos cénicos, intensificando as cores dos figurinos ou incentivando a dinâmica da música, a luz sugere ou insinua, mais do que declara.

Explorando o uso da iluminação que transcende a mera justificação, Trottier afirma que a mesma pode contribuir na significação. Esta abordagem, envolve uma dinâmica de luz que se entrelaça com a própria temática e conceitos contidos na obra, criando como que um enredo visual que comunica e complementa as ações no palco. “Los signos lumínicos, como el resto de los lenguajes no verbales, modalizan la situación dramática al subrayar, contradecir e ilustrar los significados de los otros sistemas expresivos de la puesta en escena.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 202)

Kevin Dreyer, também desenhador de luz e professor, no seu livro *Dance and Light*, destaca o tempo como um elemento significativo no campo da dança, afirmando que esta se move a uma velocidade distinta de outras áreas performativas (Dreyer, 2020). Pelo facto de ser o corpo em movimento, a coreografia, a definir o tempo da ação, a luz acompanhará essa dinâmica de uma forma muito diferente do que num espetáculo de teatro, onde o texto estabelece de forma mais concreta e alinhada, o tempo da ação.

A importância da luz, estende-se nestas várias direções: revelar ou esconder; dar forma e cor ao espaço; dirigir a atenção, direcionar o olhar do espetador e controlar o seu foco; estabelecer uma dinâmica através dos ritmos de presença da luz; definir uma estética; ampliar os movimentos do corpo; apresentar e definir personagens; criar um sentido de lugar e tempo específico. (Dreyer, 2020)

Tal como é essencial a luz numa peça, o escuro tem papel fundamental: “Considerar el valor estético de la luz, supone siempre tener en cuenta el valor semiológico de la obscuridad.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 220). A visibilidade do que a luz revela, afirma e comprova, em oposição à invisibilidade do que a luz não mostra, mas talvez sugere, prova a sua capacidade para tecer sentidos e construir “soft narratives” (Profeta, 2015).

Figurino

Considerando o figurino no contexto das artes performativas, é indiscutível como a sua escolha assume um papel relevante na construção da identidade visual e na transmissão de mensagens intrínsecas relativas a um personagem, conceito ou temática trazida pelo coreógrafo. O figurino, como elemento estético de impacto visual, carrega um significado próprio e uma capacidade de criar uma interpretação imediata. Numa ideia evidenciada pelo filósofo e semiólogo Roland Barthes (1985), a escolha de um determinado figurino, desencadeia um meio de expressão próprio e uma suposta identidade. O que revela que esta

escolha não é meramente estética, mas poderá carregar uma carga simbólica, comunicando aspectos essenciais sobre uma determinada personagem, aproximando o público de um contexto específico ou uma intenção dramática. (Trastoy & Zayas de Lima, 2006)

O figurino que um intérprete usa num espetáculo, poderá influenciar a maneira como se move e se expressa. O tipo de tecido, a sua textura e forma, são elementos que contribuem para a possibilidade de amplitude, e desta forma uma liberdade de movimentos, ou criar restrições e limitar a mobilidade. Dependendo se o figurino pretende assimilar-se à indumentária que usamos na vida quotidiana, ou ser um figurino que opera numa direção lúdica, com o objetivo de criar imaginários, esta escolha tem impacto não apenas na percepção visual da peça, mas também na forma como o intérprete se movimenta e na sua construção de uma identidade.

A definição dos figurinos poderá ter o objetivo de caracterizar cada bailarino e individualizá-lo, ou em oposição, estabelecer uma uniformidade entre os corpos, definindo um coletivo.

Existe uma interação relevante entre os figurinos e o desenho de luz. As diferentes tonalidades da luz, podem alterar a cor original dos figurinos e a intensidade da luz poderá também ter um impacto sobre o brilho, a textura e a visibilidade dos detalhes do figurino. Por fim, dependendo do ângulo de iluminação, podem ser criadas ilusões de ótica, alterando e distorcendo a silhueta ou manipulando a forma e volume do figurino.

Ao considerarmos a escolha de um figurino para uma peça, envolvida numa relação de colaboração com os outros elementos estéticos/cénicos envolvidos, estamos diante de uma ferramenta poderosa de comunicação de identidades, histórias, intenções e contextos, enriquecendo a experiência tanto para o intérprete, na construção das suas intenções físicas, como para o público, na sua leitura e interpretação da obra.

Cenografia ou elementos cenográficos

Os objetos, enquanto entidades materiais, têm uma força própria, uma capacidade de estabelecer conexões socioculturais e de atuar como pontes entre a memória individual e o espaço habitado, construindo uma relação entre o interno e o externo na experiência humana. (Trastoy & Zayas de Lima, 2006)

Cada objeto, seja um artefacto ancestral ou um utensílio quotidiano, carrega um espectro de significações culturais, sociais ou históricas. São mediadores da relação entre as pessoas e o espaço que elas habitam, chegando a tirar-lhes o protagonismo. “Son vectores de comunicación. Sin embargo junto con esta función amurallante del objeto que genera un entorno confortablemente conocido y protector, los objetos pueden adquirir un protagonismo capaz de desplazar al sujeto.” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 133)

No contexto artístico, a cenografia ou elementos cenográficos, assumem uma função simbólica, revelando contextos sociais, temporais e espaciais. Funcionam como uma metáfora visual ou um signo que revela características sobre um personagem, a temática ou motivações da peça. Assim, a cenografia ou adereços, contribuem para a construção do ambiente e atmosfera da peça, criando um contexto visual que intensifica a experiência estética do espectador. O dramaturgo e escritor Joan Abellán (1985) definiu os objetos cénicos como “...formidables interlocutores mudos” (Trastoy & Zayas de Lima, 2006, p. 132)

A interação dos intérpretes com a cenografia, pode revelar a sua função meramente decorativa ou utilitária, assim como ter impacto no movimento do corpo, ampliando o seu alcance ou limitando-o. “O objecto torna-se então suporte, agente principal, cama de tortura ou leito de desejo, alcova, refúgio ou prisão, segundo o modo como o corpo o utiliza enquanto apoio, trampolim ou obstáculo.” (Louppe, 2012, p. 310)

“Podem ser elementos fixos ou móveis, suscetíveis de manipulação...” por parte dos bailarinos-intérpretes (Fazenda, 2012, p. 91) e representa “...mais um corpo entre os corpos...” (Louppe, 2012, p. 304), com o seu peso, materialidade e forma. A cenografia ou adereços, podem surgir de forma espontânea durante o processo criativo ou fazerem parte de ideias pré-estabelecidas associadas às intenções ou temáticas dos artistas. (Xavier, 2017a)

Música

A música, historicamente debatida quanto ao seu valor expressivo, foi considerada pelo filósofo Immanuel Kant, como uma arte de menor impacto, não contribuindo para a reflexão ou o pensamento crítico. Divergindo desta visão, o também filósofo Friedrich Nietzsche elevou a música a um estatuto de primeira grandeza, considerando-a uma forma de arte primordial, ao ponto de nos deixar a célebre afirmação: “sem música a vida seria um erro” (Santos, 2021). Kant, apesar de classificar a música como uma arte de alcance limitado, reconhecia-a como linguagem universal das emoções, capaz de provocar sensações físicas (Santos, 2021). A música e os elementos sonoros, possuem uma versatilidade que abrange o referencial, o decorativo e o emocional, capaz de evocar contextos culturais, sociais e históricos, e eficaz em direcionar e prender a atenção do público, interagindo com a esfera racional e emocional, o consciente e o inconsciente, estimulando a memória e a imaginação (Trastoy & Zayas de Lima, 2006)

O compositor e professor Raymond Murray Schafer, afirma existir um nível de consciencialização sobre os sons que nos rodeiam diariamente, que varia entre o superficial ou mais profundo (Carvalho, 2015), sendo a audição o primeiro estímulo sensorial a ser ativado, ainda no útero, como salienta o *sound designer* Walter Murch (Silveira P. A., 2022). Mesmo inseridos nós num mundo de imagens, o som tem a capacidade de nos fazer conectar

mentalmente e emocionalmente com pessoas, lugares, objetos e situações, permitindo um reconhecimento destes elementos mencionados, apenas pelo som (Pavis, 2011).

Através de um som, o espectador poderá ter acesso e percepção do espaço envolvente, a localização geográfica ou época temporal da ação, sem necessitar de prova ou indícios visuais. É neste território que a dramaturgia sonora se revela. O som tem a capacidade de inserir o espectador no enredo e de o colocar num espaço ou num tempo, provocando e estimulando a memória e a sua própria vivência individual ou coletiva. Isto estimula a que o espectador recorra às suas memórias acústicas e que o som se eleve ao nível de fenómeno psicofísico, que resulta da percepção, sensação e impacto que tem sobre o ouvinte e o qual depende exclusivamente do próprio ouvinte. (Domingues, 2015)

Portador de uma carga simbólica, o som atua como força invisível de grande impacto nas pessoas, chegando a elas no seu mais puro contexto: forma e vibração.

Além da música, usada frequentemente nas apresentações de dança e que, numa determinada cena, desencadeiam um ambiente ou atmosfera específico, o *sound design* ou design sonoro, irrompe mais especificamente da indústria cinematográfica, conjugando diálogo, música e efeitos sonoros, para um maior impacto nos espectadores (Domingues, 2015).

Tadeusz Kowan refere igualmente uma categoria importante no que diz respeito aos sons no ato performativo. Ele apelida-os de “ruídos” e enquadra-os no que designa como “signos naturais”, abrangendo todos os sons involuntários ou voluntários, que acontecem tanto no palco, em cena, como nos bastidores ou mesmo, provenientes do público. Todos eles, de forma consciente ou não, “...constituem o campo do som”, de qualquer espetáculo. (Kwozan, 1977, p. 76)

Livio Tragtenberg (1999) destaca a necessidade de pensamento sobre uma construção da espacialidade musical, relativa à disposição da emissão sonora no espaço cénico, onde a sonorização pode envolver o espectador em diferentes graus, “... de trás para frente, de cima para baixo, dos lados para o centro etc., criando uma verdadeira dramaturgia da sonorização” (Carvalho, 2015, p. 31). O posicionamento das fontes sonoras influencia o movimento do som, a sua relação com os artistas e o público. O uso de microfones, de equipamentos ou tecnologias de acústica virtual pode ampliar, enfatizar, ou mesmo, alterar a percepção do espaço físico. (Olofsson, 2022). Seja de que forma esteja presente na cena, o som provocará uma reação, uma emoção, uma lembrança ou um incómodo, pela capacidade de estímulo sinestésico que o caracteriza (Carvalho, 2015).

Vídeo

No contexto dos elementos cênicos ou estéticos utilizados pelos artistas para enriquecer um objeto artístico, a integração do vídeo ou elementos videográficos apresenta-se como uma dimensão visual transformadora. Este recurso expande a capacidade narrativa e a profundidade estética do espetáculo, criando camadas de significado e envolvimento emocional.

Os elementos videográficos podem atuar como extensões do espaço cênico, criando propostas dramáticas que poderão ir além das capacidades dos objetos cenográficos. Poderá ser utilizado para a criar ilusões de ótica, que desafiarão a percepção do espectador ou oferecer experiências imersivas, que podem alterar o ambiente percebido, sem mudanças físicas reais no palco.

A integração de vídeo pode transportar o público para diferentes locais e tempos, ou invocar imagens simbólicas que complementam ou intensificam a dramaturgia proposta pelos corpos em cena. Permite a incorporação de narrativas paralelas ou a introdução de personagens e elementos que não estão fisicamente presentes no palco, intensificando o impacto emocional e psicológico através de imagens que ressoam a um nível, por vezes, subconsciente.

Adicionalmente, o uso de vídeo em espetáculos de dança, reflete a contemporaneidade da expressão artística e a sua capacidade de se reconfigurar, através de influências tecnológicas, criando um diálogo dinâmico entre o físico e o digital. A escolha e a manipulação de conteúdos videográficos, requerem um entendimento aprofundado tanto das capacidades e requisitos técnicos envolvidos, quanto das possibilidades e dimensões expressivas, para que a tecnologia sirva como complemento da proposta artística, evitando que acabe por ser a protagonista.

Portanto, a incorporação do vídeo ou elementos videográficos na dança, não será apenas uma questão de estética, mas também uma estratégia dramática que expande as fronteiras do que pode ser percebido e experienciado dentro do espaço cênico teatral.

Cada um dos elementos referidos – luz, som, figurino, cenário ou vídeo - constituem-se e desenvolvem-se como micro-dramaturgias, durante o processo de criação, para se chegar a uma macro-dramaturgia, que se revela através da relação da obra com o público e assim, com o mundo (Cools, 2019).

Capítulo III - Processo criativo de *TAKE*

Neste último capítulo, procede-se à análise detalhada dos conteúdos e processos envolvidos no desenvolvimento e construção da criação coreográfica *TAKE*.

Seguindo os critérios de análise propostos por Liesbeth Wildschut, no que concerne o olhar de um dramaturgista ao longo do processo criativo de uma obra coreográfica, exposto no Capítulo II – Dramaturgia na dança, construí uma lógica e estrutura de análise própria, fundamentada na sequência teórica e prática do processo que se desenrolou em *TAKE*, assim como nas minhas experiências anteriores, noutras criações.

Num processo tanto intuitivo como racional, reúno os conteúdos em quatro critérios de análise: movimento, composição, articulação das matérias cénicas e estrutura.

Partindo da fase de audição para a seleção do elenco, para a pesquisa teórica e as residências artísticas, prosseguindo para a exploração das metodologias de criação de movimento em contexto individual e em cocriação, a construção de um personagem e a organização de todos os materiais em busca de uma linha dramática, é revelado o processo criativo de *TAKE* em toda a sua complexidade.

3.1. Audição / seleção dos bailarinos-intérpretes

Não encontro melhor forma de começar este texto sobre a audição, que com esta frase de Sylvie Giron, referida por Laurence Louppe no seu livro *A Poética da Dança Contemporânea*: “A composição começa pela escolha dos intérpretes” (p. 225)

Nunca antes havia considerado esta afirmação tão enquadrada na prática de uma audição, como a que realizámos para esta criação. A tarefa de escolher os bailarinos-intérpretes para determinada peça, constitui-se um procedimento frequente ao processo de produção e criação de um projeto. Independentemente desta escolha ser feita no âmbito de uma companhia com um elenco fixo ou para um projeto pontual, em que é feita uma *open call*, a escolha dos bailarinos-intérpretes é um dos primeiros passos do labor criativo coreográfico, implicadas que estão neste, matérias de pensamento e ação, das quais resultarão a construção das mais objetivas ou subjetivas propostas que implicam o corpo em movimento. Considerando esta perspetiva, a escolha dos bailarinos-intérpretes que estarão envolvidos no processo de executar, incorporar e interpretar uma escrita coreográfica, estilo próprio e universo criativo do autor, é sem dúvida, uma das primeiras grandes decisões com que um coreógrafo se confronta.

A afirmação de Giron, de certa forma, assume particular relevância ao refletir a existência de um pensamento dramático que se revela presente desde as primeiras etapas de criação de uma peça. Neste âmbito, houve um planeamento estratégico que teve por objetivo reunir num elenco, um conjunto de bailarinos-intérpretes, que se alinhassem com a visão de um grupo heterogéneo, detentores de uma “moving identity” que, simultaneamente, demonstrasse capacidades técnicas e interpretativas, presença e conhecimento, e que fosse capaz de ir ao encontro com a linguagem de movimento que nos caracteriza. Desta forma, o processo de seleção dos bailarinos-intérpretes, é o primeiro momento em que estamos perante a dramaturgia singular de cada corpo, que se propõe ao processo de construção de uma dramaturgia própria tecida em torno de uma linguagem coreográfica autoral e da temática e conceitos envolvidos neste projeto, alinhados estes com a linguagem e modos de operar do cinema, implicando um trabalho de construção de personagens. Em resumo, “...fazer aproximar grupos de intérpretes com especificidades distintas, estabelecendo um universo comum que será reconfigurado enquanto matéria para a obra coreográfica” (Xavier, 2017a, p. 117)

A audição para o projeto *TAKE* decorreu em janeiro de 2023, abrangendo duas cidades, Lisboa e Porto, em cada uma com a duração de dois dias. A realização das audições foram precedidas por uma *open call* em dezembro de 2022. Foram recebidas 228 candidaturas, cada uma, objeto de uma análise intensa, com uma atenção especial aos vídeos submetidos pelos candidatos, os quais foram solicitados com o propósito de facilitar a seleção para a audição presencial, sendo que seria impossível convocar todos os candidatos para a audição, devido às limitações logísticas de espaço e tempo inerentes. Assim, optou-se por organizar dois grupos de apenas 20 a 25 candidatos para cada uma das audições (Porto e Lisboa), possibilitando desta forma dedicar a devida atenção a cada candidato, dando-lhe a oportunidade temporal e espacial de entender e explorar as propostas apresentadas, sendo-lhe possível evoluir na sua expressividade, despistando o nervosismo adjacente à situação. Desta forma, acreditamos que será possível criar um ambiente propício à autenticidade de cada candidato face aos desafios e propostas apresentados por nós, fomentando uma atmosfera de partilha e escuta entre todos os intervenientes, semelhante a um workshop, mais do que a uma audição. Para nós, este é o formato preferencial, pois facilita uma dinâmica de interação mais construtiva.

Na prática, a audição consistiu num aquecimento composto por uma barra de dança clássica, seguida por uma série de exercícios no centro, focados num alongamento e na promoção de uma consciência articular e muscular. Este aquecimento consiste na preparação do corpo para a linguagem específica do nosso material coreográfico e simultaneamente para que os candidatos tenham conhecimento de um modo de operar relativamente ao tipo de

aquecimento que caracteriza o nosso trabalho diário, durante um processo de criação. O objetivo desta prática, é estabelecer um cruzamento entre um aquecimento eficaz, considerando a exigência técnica e particularidades estéticas do nosso trabalho, e fomentar uma dinâmica de grupo assente na concentração e vocabulário técnico partilhado.

Durante a audição, foram transmitidas frases de movimento por mim e pelo António M Cabrita, baseadas em material coreográfico de criações anteriores. Adicionalmente, foi lançado o desafio aos candidatos de construir uma frase de movimento a partir de um texto, que consistiu num excerto do conto “Embargo” de José Saramago. Neste desafio, os candidatos poderiam, caso pretendessem, incorporar movimentos das frases transmitidas anteriormente, tendo também a liberdade de os modificar.

A proposta de trabalharem a partir de um texto, é uma tarefa que frequentemente é usada por ambos, nos nossos processos de criação, de uma forma mais incidente da minha parte. A escolha de palavras de um determinado texto para a construção de material de movimento, é um processo que abrange a exploração não só do seu significado, mas também a sua morfologia, estrutura, impacto ou formato. Foi feita a proposta de interpretar a frase coreográfica que construíram, tendo em conta a narrativa e o personagem que fazem parte do referido texto de Saramago.

As propostas lançadas no decorrer da audição, foram feitas no sentido de corresponder aos objetivos definidos para este projeto em particular, tendo em conta a escolha de bailarinos-intérpretes com um domínio técnico e de interpretação, com capacidade de resposta ao nosso universo coreográfico e de se destacarem, no sentido de articular as propostas de movimento e apresentar novas abordagens deste. No fundo o objetivo “... passa por proporcionar aos intérpretes ferramentas que lhes permitam alcançar determinadas características do movimento...” valorizando igualmente “... fatores como a intensidade e a presença; ...” (Xavier, 2017a, p. 117).

No início de fevereiro de 2023, tínhamos já uma decisão quanto aos candidatos selecionados, contudo, surgiram questões de indisponibilidade de alguns dos selecionados para as datas do projeto, o que nos levou a reconsiderar essa primeira escolha. Como um destes casos, dizia respeito a uma das estagiárias, a pedido da Companhia Instável, abriu-se uma oportunidade de estágio para um dos alunos do curso FAICC, promovido pela própria Instável - Centro Coreográfico.

O elenco definitivo foi anunciado pela Companhia Instável a 16 de fevereiro de 2023, que informou aos seguintes candidatos que tinham sido escolhidos para fazerem parte da equipa artística de *TAKE*: Beatriz Mira, Catarina Casqueiro, Francisco Teixeira, Joana Couto, Nuno Velosa, e Ana Rita Almeida e Ana Jordão como estagiárias.

3.2. Residências artísticas, pesquisa e pré-produção

Entre a audição para a seleção dos bailarinos-intérpretes, realizada no mês de janeiro de 2023 e o início do processo criativo de *TAKE*, em setembro do mesmo ano, decorreram 8 meses. Durante esse período, estive envolvida em duas outras criações coreográficas, o que resultou num ano em que se impôs a necessidade de uma divisão estratégica do tempo, de forma a dedicar-me de modo equitativo, à exploração das distintas temáticas e conceitos a que me propus explorar em cada uma das criações. No decurso das duas primeiras criações, fui desenvolvendo algumas ideias para o *TAKE*, sendo que a temática já se encontrava delineada e de certa forma, pairava na minha cabeça. É complexa a explicação sobre o processo desta ocorrência, mas o certo é que se formam ideias, imagens, movimentos, cenas, sem que haja uma vontade consciente ou esforço deliberado nesse sentido. É no decorrer deste processo espontâneo, que o verdadeiro processo criativo se inicia. As ideias surgem, a criatividade manifesta-se e o meu objetivo é escrever e registar, assegurando a transcrição dos pensamentos para a escrita, de forma a preservar cada pormenor até ao momento do início do processo criativo no espaço do estúdio.

Entretanto é também neste interregno temporal entre a audição e o início do processo criativo em estúdio, que a entidade produtora dá início à primeira etapa de produção do projeto: contactos com a equipa envolvida, calendarização, questões contratuais, logística associada à equipa durante o processo de criação, definição de orçamentos, difusão do projeto, garantia de coproduções, assim como outras tarefas predominantemente relacionadas à produção.

Durante esta fase, nós, os coreógrafos, encontramos-nos igualmente envolvidos neste processo, sendo-nos solicitada a elaboração de um primeiro texto, uma espécie de nota de criação, para constar no dossier do projeto. Este documento visa disponibilizar aos programadores e agentes culturais, elementos e informação sobre a temática, as motivações e objetivos do projeto. Este texto é frequentemente escrito de forma colaborativa, em que eu escrevo qual a minha visão do projeto e o António M Cabrita escreve a sua, para posteriormente fundirmos ambas as visões, culminando na estruturação de um único texto.

Junto com este texto é solicitada uma imagem, que frequentemente corresponde a uma imagem de um projeto nosso anterior, considerando que o projeto em curso ainda não dispõe de materiais visuais próprios. Procura-se que a imagem escolhida seja neutra, ou seja, que não remeta para nenhum dos nossos projetos em particular, contudo que tenha algum impacto. Normalmente evitamos a exibição de rostos ou corpos na íntegra, privilegiando imagens que destacam detalhes ou fragmentos do corpo, que possam suscitar alguma

indefinição e que tenham ficado em arquivo, não tendo sido muito utilizadas na divulgação de outro projeto.

Adicionalmente, somos ainda convocados para outros assuntos e decisões do foro artístico, os quais, enquanto criadores do projeto, requerem a nossa participação e contributo, evidenciando a implicação direta em aspetos conceptuais e executivos do projeto, desencadeando a materialização de uma visão artística subjacente à obra.

Com o objetivo de possibilitar a concretização de encontros entre mim e o António M Cabrita, antes do processo criativo com o elenco, procedemos atempadamente à calendarização de duas residências artísticas. Estas foram viabilizadas através de um pedido formal ao Teatro Viriato para a cedência de um espaço de ensaio, em dois momentos distintos do ano: a primeira em março e a segunda em junho de 2023. Estas residências pré-processo de criação com o elenco, constituem-se como momentos fundamentais para a consolidação de ideias, a exploração de conceitos e criação de material de movimento a ser posteriormente desenvolvido com os bailarinos-intérpretes.

Durante a **primeira residência artística**, foram explorados vários temas como: que tipo de cenas nos interessaria desenvolver nesta peça; que tipo de personagens e como seriam desenvolvidas; conceitos importados da prática cinematográfica; questões em torno da estrutura da narrativa (ponderando entre uma abordagem linear ou não linear); a presença do som (gravado ou explorado ao vivo); o uso de objetos cénicos; primeiras notas sobre dramaturgia e algumas ideias relativas à iluminação e imagens cénicas.

De uma forma concreta, houve a partilha de ideias que ambos fomos acumulando individualmente e que foram exploradas em conjunto, num contexto verbal, sendo que nesta primeira residência, desviámo-nos do procedimento habitual e não nos debruçámos sobre a exploração e criação de movimento. Instintivamente este primeiro encontro criativo, foi um local de partilha de ideias e convergência de objetivos, estabelecendo-se uma base preliminar para a futura criação de movimento. O facto de termos uma relação pessoal afetiva, sermos um casal e vivermos juntos, levou-nos a estabelecer uma clara distinção entre o espaço de trabalho e o ambiente familiar, evitando a partilha e a discussão de ideias fora do contexto profissional. Ou pelo menos, tentando evitar.

Assim, estes primeiros encontros em estúdio, reservados exclusivamente ao nosso processo colaborativo, marcaram o momento em que estabelecemos os alicerces da peça, em termos da temática e primeiras impressões dramaturgias, num contexto teórico, tendo em consideração o elenco e restante equipa artística.

Emergiram ideias bastante concretas que contribuíram para a definição de um ambiente cinematográfico. A ideia de um telefone, um telefone antigo, modelo analógico, que se

manteria visível durante toda a peça, tocando ocasionalmente e exigindo a atenção e intervenção dos personagens, sem nunca se ouvir som do outro lado da linha. Esta ideia criaria uma atmosfera de mistério e expectativa, remetendo para a estética de filmes de suspense e *noir*.

A utilização de sombras, um elemento recorrente no nosso trabalho, inspirou a concepção de uma cena que decorreria integralmente no bastidor, com o testemunho do público apenas através das sombras projetadas para o espaço do palco. Este recurso não só enriquece a dimensão visual da peça, mas também aprofunda o jogo de percepção, entre realidade e ficção.

A introdução de um objeto, uma perche de captação de som em cinema, mas que numa reinvenção estrutural, em vez de um microfone seria um candeeiro, manipulado por um dos personagens para iluminar especificidades da cena, invertendo desta forma as funções tradicionais deste tipo de objetos.

Nesta perspetiva, foi também considerado que os corpos dos bailarinos-intérpretes poderiam ser utilizados como se eles próprios fossem objetos cénicos. Desta forma exploraríamos a fisicalidade e expressividade dos corpos, como exemplo, no caso de ser utilizada uma mesa, formarem os corpos a própria mesa ou encenarem a cena de um crime em que um corpo poderia representar a arma (pistola) e outro poderia representar a bala, e em *slow motion* ir em direção a um outro corpo. Nesta cena, haveria a possibilidade de explorar o efeito *rewind*, estendendo os limites da representação e da narração, através da fluidez e plasticidade do movimento e do corpo.

Foi também nesta residência que decidimos redigir em conjunto um guião, refletindo a nossa intenção em concretizar a interseção de uma linha dramática com instruções específicas, como no cinema, com uma expressão coreográfica. As primeiras ideias para este guião começaram a ser registadas, mas ainda sem um desenvolvimento concreto.

Também durante esta primeira residência, foram visualizados alguns vídeos com o objetivo de refletir sobre questões técnicas inerentes à filmagem de um filme. Estes vídeos, compostos essencialmente por cenas isoladas de filmes, *trailers* e pequenos documentários, serviram como fonte de conhecimento, inspiração e referência para a compreensão de conceitos, como o de 'plano-sequência' (ou plano sequencial), ou como certos efeitos sonoros ou enquadramentos visuais são alcançados no cinema, de forma a explorarmos possíveis formas de transpor para o contexto da dança e do palco.

Na **segunda residência artística**, a pesquisa assumiu um carácter mais individualizado, permitindo uma exploração aprofundada de cada um, individualmente. O António M Cabrita voltou a sua atenção para a exploração de movimento, adotando uma abordagem influenciada pelo conceito de *takes* e pela captura em vídeo de vários momentos de improvisação. O seu

objetivo foi a fixação de movimento, mas não pelo método tradicional de fixação do movimento no corpo através da composição de uma frase coreográfica, mas antes, a fixação de movimento improvisado através da câmara. Esta série de sequências filmadas, que em termos de duração oscilaram entre alguns segundos e vários minutos, foram captadas com o auxílio de um smartphone acoplado a um gimbal com seguimento automático do corpo, garantindo que o movimento fosse sempre enquadrado na sua totalidade. No total, o António M Cabrita filmou 77 *takes*, com uma duração total de cerca de duas horas de material.

Um destes vídeos revela um único momento em que participo na filmagem. Uma improvisação que surge de uma ideia de uma mulher sentada numa cadeira com o rosto oculto pelo cabelo solto e um outro corpo que cai no palco, vindo de um sítio que não se percebe e rebola até aos pés da cadeira onde a mulher está sentada, ficando imóvel. Nesta filmagem, início sozinha uma improvisação com base nessa cena imaginada, juntando-se o António M Cabrita mais tarde e desenvolvendo-se uma interação entre os dois em contexto *contact-improvisation*.

Esta abordagem no âmbito da improvisação, distanciou-se das habituais abordagens de construção e fixação de movimento, que no meu caso, baseiam-se na utilização de textos e palavras para a construção de material de movimento, através da metodologia que denomino de ‘corporização da palavra’, cuja descrição e análise será detalhada mais adiante neste capítulo. Apesar de não ser imperativa esta metodologia, é frequente nos meus processos criativos no que concerne a criação de material coreográfico. Neste projeto em particular, propus-me a outro tipo de pesquisa, não dedicando muito do tempo à exploração de movimento nestas residências artísticas. Atribuo esta opção ao facto de, quando se realizaram estas residências, eu encontrava-me envolvida simultaneamente com outros processos criativos e senti uma necessidade intrínseca de me distanciar fisicamente de um projeto para iniciar outro. Este pequeno intervalo permite que o meu corpo se desligue tecnicamente, criativamente e conceptualmente da temática anterior, de forma a iniciar um novo processo como uma “folha em branco”, isenta das impressões anteriores.

Por esta razão, nesta segunda residência, o meu foco foi no sentido de uma pesquisa e aprofundamento de conceitos cinematográficos. Apurei a definição de *take*, conceitos como enquadramento e composição cénica, conteúdos teóricos relativos à construção da personagem, explorei os princípios do *sound design*, bem como as técnicas de edição e montagem. Este apuramento teórico permitiu absorver uma série de influências e referências visuais e sonoras, enriquecendo o meu repertório e ampliando as possibilidades criativas para esta peça em particular.

Dediquei-me igualmente à escrita do guião, procedendo à transposição das ideias e dos ambientes discutidos na residência anterior para uma escrita estruturada em cenas, que

serviria como um forte alicerce para o projeto. Foi assim estruturado um primeiro guião, sendo inteiramente composto por descrições detalhadas de cenas, destacando o visual e o descritivo. A ênfase foi colocada nas sequências visuais, na dramaturgia do corpo em movimento, nos simbolismos, nas dinâmicas entre os personagens e o espaço, no ambiente sonoro e na utilização específica da luz.

Este primeiro guião, foi redigido em inglês de forma a ser partilhado com a compositora Sarah Procissi, com o objetivo de integrá-la num universo criativo próprio, potenciando assim o início das suas pesquisas e propostas para a criação da composição sonora de *TAKE*. ([Apêndice I](#))

Este documento foi fundamental, pois não só guiou as nossas intenções e objetivos em termos técnicos e artísticos, como também assegurou que todos os criativos compartilhassem de um entendimento comum dos propósitos e estética pretendida.

3.3. O movimento

3.3.1. Metodologia - Corporização da palavra

O corpo funde-se com a palavra que escreve, lê ou diz. Estabelece um campo de diálogo onde o movimento adquire um vocabulário quase linguístico, a tal “linguagem indireta” que refere Merleau-Ponty. O movimento torna-se como que uma projeção semântica da palavra, uma extensão dela.

Se a decisão é expressar-me e comunicar algo através da fisicalidade e movimento do corpo, na tentativa de estabelecer uma ligação com o espetador - ou pelo menos, fazê-lo conectar-se com o que se desenrola diante dele – a opção de trabalhar a partir da palavra, será uma tentativa de conferir ao movimento um sentido e um significado. Como se de uma tradução se tratasse, uma tradução física da palavra, conferindo-lhe uma tangibilidade.

Foi num processo individual de exploração, por entre várias criações coreográficas até ao momento, que fui trilhando um caminho de aproximação a uma metodologia assente numa ideia de *corporização* da palavra. Corporização como processo de atribuir corpo a algo que não o tem, conferir materialidade ou forma física ao que não possui substância corpórea.

A palavra quando dita, verbalizada, contém em si o significado, sujeito e definição e, de certa forma, é detentora de um “corpo” imaterial e invisível, sob a forma sonora e viaja carregando uma mensagem específica e concreta. Embora a sua receção e entendimento possa despoletar várias interpretações, isso provém da multiplicidade de personalidades e modos de estar e ser entre os indivíduos. Raramente uma palavra tem um conteúdo abstrato, no geral todas são detentoras de um significado, mais ou menos concreto.

Em oposição, um movimento do corpo, é a própria abstração de uma ideia, pensamento ou emoção. Este requer sempre a interpretação do observador, não pressupondo à partida uma certeza no seu conteúdo.

Uma palavra desdobra-se em significado e significante, ou seja, possui um conteúdo/contexto e a capacidade de se apresentar como imagem, na nossa mente quando a escutamos. Da interação entre ambos, origina-se o que se denomina significação.

Complementando a imagem e significado, elas carregam memória e emoção. A proposta é mergulhar nestes conteúdos e criar o que será a ação física que os representará. Que a palavra, com tudo o que a envolve, dê forma e volume ao corpo, tornando-o potencialmente num corpo expressivo.

O objetivo será o de trazer a palavra até ao corpo e atribuir corpo à palavra, como se o corpo pudesse ele próprio tornar-se o significante (imagem), traduzindo a ideia contida no seu significado (conceito) assumindo a forma material (corpórea). Esta forma material não terá a objetividade e inteligibilidade de uma palavra dita. Estará sujeita à interpretação de cada espetador, à disponibilidade do mesmo em envolver-se numa qualquer desconstrução dos signos (movimentos) de forma a descodificar o discurso físico que se desenrola diante dele.

Torna-se claro que este discurso físico não exige uma leitura sistematizada, com uma ordem na mensagem, característica do discurso verbal. O que se pretende, é que o corpo se aproxime de uma ideia de tradução de um discurso verbal, sem pretender ser um exemplar tradutor, não existindo uma fórmula ou processo que o assegure. Será um tipo de tradução, como defende Júlio Plaza, a partir de Roman Jakobson, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais”, apresentando desta forma o conceito de “tradução intersemiótica” (Falkembach, 2005, p. 67). No campo da dança, este processo envolve uma componente cognitiva na tradução da cadeia significante e na formulação de um outro tipo de pensamento, um pensamento em termos de ação, ou mais especificamente, por meio da ação do corpo (Falkembach, 2005). Isadora Duncan defendia a dança “... como dotada de um potencial tão ou mais eficiente do que a palavra ou escrita na tarefa de produzir novos sentidos, e constituir novas representações de corpo e vida.” (Andreoli, 2009, p. 47).

A metodologia que aqui se apresenta, não é um processo que funcione isolado na construção de uma dramaturgia coreográfica. A ideia de corporização da palavra, provocará a configuração do movimento do corpo enquanto signo, em constante dinâmica com os restantes elementos cénicos – luz, figurino, cenário, música – também eles inseridos nos denominados signos estéticos, como mencionado no Capítulo II, no subponto Dramaturgia cénica.

Neste sentido e no contexto dos estudos que realizei em Língua Gestual Portuguesa, incorporei na minha prática artística como criadora, esta manifestação física já estabelecida, institucionalizada e reconhecida como uma língua e expressão cultural.

A Língua Gestual Portuguesa (LGP), é desde 1997 reconhecida pela Constituição da República Portuguesa, como língua específica e utilizada maioritariamente pela comunidade surda. Como qualquer língua é constituída por palavras, num formato gestual e visual, em que uma parte do corpo é utilizada, mais especificamente a parte motora superior (braços e mãos) e o espaço de articulação estende-se desde a cabeça à cintura. Na sua condição de idioma visuo-espacial, a LGP exige uma execução precisa e uma expressividade marcante nos gestos. Intrinsecamente e até mesmo obrigatoriamente, requer uma minuciosa atenção aos detalhes, à forma, à direção e ao tempo na execução de cada gesto ou uma sequência de gestos. De certa maneira, um rigor que está associado à própria prática da Dança.

Não irei aqui desenvolver o pensamento sobre os princípios básicos de organização linguística da LGP, que exploram o entendimento da morfologia derivacional desta Língua, da compreensão da mão-dominante ou mesmo a implementação de um sistema de escrita dos gestos da Língua Gestual, o *SignWriting*, que curiosamente foi criado por Valerie Sutton, que foi ela própria bailarina e que criou inicialmente o *DanceWriting* (Silva,2012). O que aqui pretendo explicitar, é de que modo os gestos da LGP, são integrados nos meus processos de construção de movimento, no contexto de uma criação coreográfica.

A LGP sendo um fascinante sistema de comunicação não-verbal e sentindo-me atraída pela sua composição, execução, expressão e especificidades, comecei a integrar os gestos (signos) na criação de movimento, com o objetivo de ampliar a intenção e a dimensão da mensagem nos movimentos, assim como construir uma experiência física de aproximar o discurso do corpo a um “texto” coreográfico e perceber que efeito isso teria. O objetivo era, e continua a ser, inspirar-me na autenticidade e expressão dos gestos da LGP, para enriquecer o discurso do corpo e aplicar a este, uma intenção textual.

Os gestos de LGP não são usados na sua forma e configuração habitual, sendo redimensionados, contextualizados e inseridos na composição coreográfica, através de um intenso processo de definição conceptual do próprio gesto em movimento, estando implicado o corpo no seu todo e o seu potencial técnico. Torna-se fundamental não reduzir a proposta à execução do gesto de LGP tal como ele é, mas apresentá-lo e comprometê-lo a uma abrangente especialização do corpo, através dos conceitos de dinâmica, direção e dimensão. Conceitos estes presentes nos princípios de Laban, mas também, em sintonia com o trabalho de Ray L. Birdwhistell (1970), no campo de estudos científicos da gestualidade no que diz respeito à cinésica, articulando a “significação dos gestos e das atitudes motoras com a sua

materialidade, ou seja, o movimento é estudado enquanto traço cinético, enquanto materialidade que transporta sentido.” (Fazenda, 2012, p. 83)

Os critérios aplicados por Birdwhistell para distinguir os movimentos e suas qualidades, coadunam-se com os parâmetros que considero fundamentais tanto na prática de contextualizar e redimensionar os gestos de LGP, assim como de qualquer outro material de movimento criado: a intensidade, amplitude e velocidade. Estes três elementos são pilares na configuração dramática e conceptual de uma proposta de apresentação de movimento, sendo que a opção de executar o movimento mais rápido ou mais lento, vai alterar significativamente a sua intenção e, por conseguinte, a forma como é interpretado.

Acrescentaria a estes parâmetros, um que considero igualmente essencial, que se relaciona com o espaço: a direção. Neste caso, a direção, assume-se como um fator crucial, influenciando igualmente a interpretação ou dramaturgia, caso o movimento seja executado de costas ou de frente para o público.

Todas estas questões e critérios, são abordados na prática de construção de material de movimento, tendo em conta o enriquecimento do vocabulário do discurso coreográfico e da intenção que este poderá produzir, de forma que seja possível desenhar uma dramaturgia do corpo em movimento.

A integração de gestos da LGP na construção de material coreográfico, não se destina a criar um “código” a ser decifrado. Esta prática não facilita a interpretação da temática ou dos conceitos envolvidos na peça, por parte do público, incluindo os espetadores surdos. Apesar do uso de gestos de LGP, é improvável que o espetador surdo extraia mais facilmente do que qualquer outro espetador, a mensagem contida na peça, apenas pelo uso dos gestos, que aliás, como referido anteriormente, passaram por um processo de transformação e encontram-se integrados em complexas configurações corporais. Na melhor das hipóteses, o espetador surdo poderá identificar alguns gestos, caso estes se mantenham mais próximos da sua execução original.

É possível observá-lo, nas imagens apresentadas (figuras 1 e 2), no gesto correspondente à letra F em LGP. A imagem é do espetáculo *Play False* (2014), em cocriação com António M Cabrita. A cena em questão é um solo inspirado num texto da personagem Lady Macbeth (de William Shakespeare), onde numa carta dirigida a Macbeth (seu marido), incita-o a adotar medidas assertivas para alcançar os seus objetivos, como praticar a falsidade (play false). No caso do movimento apresentado, a mão esquerda executa o gesto referente à letra F, em representação de falso/falsidade.



Figura 1: *Play False* ©Rui Apolinário



Figura 2: gesto LGP letra F

Na prática, utilizo o texto e as palavras, para o trabalho de construção de movimento, pretendendo que o corpo se articule num discurso dramatúrgico, alinhado com o conceito ou tema predefinido. No processo de criação da peça *TAKE*, selecionei um conjunto de palavras a partir do primeiro guião elaborado, que serviram de estímulo para a construção de uma frase coreográfica ([Anexo C](#)). Esta tarefa foi realizada tanto por mim como pelos bailarinos-intérpretes, em contexto individual. Palavras como festa, sombra, baixo, distante, imaginação, riso, vidro, atmosfera, conversações, ruído, confiante, espaço, presença, mundo, caótico, harmonioso, personagem, cena, silêncio, segundos, bater do coração, tensão, batida, estranho e *take*, foram ‘traduzidas’ por cada um dos corpos, com o objetivo de lhes conferir uma intencionalidade visível. Eu utilizei os gestos de LGP relativos a algumas das palavras referidas para a construção da frase coreográfica, os bailarinos-intérpretes poderiam usar ou não, acedendo à aplicação ‘Spread the Sign’, um dicionário online de LGP.

Usando um método que embora seja pessoal, desenrola-se uma manifestação e interpretação de um conceito por meio da ação, num processo de exploração em que o corpo transforma o que é concreto e inteligível, em algo subjetivo e singular. O objetivo deste processo é alcançar o que Bártolo designa por “corpo-texto”, já mencionado anteriormente, visando adquirir uma “qualidade narrativa”, como também já referido por William Forsythe, que emerge como forma de discurso. Discurso este visível, físico, mas ao contrário da Língua Gestual Portuguesa, sem uma estrutura linguística codificada.

3.3.2. Cocriação

No âmbito do processo de criação de uma peça coreográfica, considerando as várias modalidades de colaboração entre os vários intervenientes nesse processo, o nosso modo de

operar abrange uma dinâmica regular, como já referido no Capítulo I – Colaboração Artística entre São Castro e António M Cabrita, comparativamente aos outros artistas envolvidos: bailarinos-intérpretes, figurinista, desenhador de luz ou músico, em que a colaboração acontece num âmbito pontual.

Podemos considerar que assumimos a direção do projeto, em termos artísticos e técnicos, orientando a experiência global do processo criativo. Este processo, em âmbito de cocriação, caracteriza-se por um equilíbrio das responsabilidades criativas entre os dois, promovendo a interseção com os outros artistas envolvidos, cada um contribuindo segundo a sua matéria de trabalho. É um trabalho em colaboração, fomentando uma convergência em prol de um objetivo comum, que transcende a mera soma das contribuições individuais, mas que tem o direcionamento a partir de um núcleo, neste caso composto por mim e pelo António M Cabrita. Neste caso, o termo núcleo denomina uma parceria e desta parceria surge como base uma ideia ou um ponto de partida para que uma obra nasça. Existe uma proposta inicial que parte de nós os dois, abrangendo o primeiro lançar de ideias com base numa temática e as primeiras impressões sobre as pesquisas efetuadas e material recolhido.

No caso do projeto *TAKE*, o ponto de partida foi o convite da Companhia Instável, para a constituição de uma equipa e para a criação de uma peça a partir de uma ideia/temática proposta por nós, denominando internamente que iríamos assumir a conceção do projeto.

Estabelece-se uma dinâmica colaborativa entre todos os artistas envolvidos, havendo níveis de intervenção diferentes, para um propósito comum. Através de uma variedade de combinações possíveis, originárias de uma coleção de propostas e cruzamento de diferentes matérias, estas organizam-se no decorrer de um processo complexo.

Naturalmente os bailarinos-intérpretes têm uma relação particularmente próxima com os coreógrafos, devido ao facto de serem os intervenientes que estão significativamente vinculados ao processo criativo na área da dança, no entanto, no que diz respeito à nossa prática coreográfica, a criação, construção e fixação do material de movimento acontece inicialmente no nosso próprio corpo e só posteriormente é transmitido ao elenco. Um método distinto das práticas assumidas por Filipa Francisco, Francisco Camacho ou Madalena Vitorino, que afirmam que o movimento, nas suas criações, é criado/produzido pelos intérpretes, adotando uma postura denominada de facilitador no processo criativo, relativamente à criação de material de movimento. (Xavier, 2017b)

No nosso caso, não quer isto dizer que os bailarinos-intérpretes não contribuam no processo de criação de movimento, contudo, a proporção dessa contribuição em relação ao todo da obra, é consideravelmente reduzida. As propostas desenvolvidas pelos bailarinos-intérpretes, acabam sempre por ser trabalhadas e reconfiguradas por nós, em termos de configuração espacial, da dinâmica na execução e dimensão interpretativa.

Numa lógica de colaboração criativa, esta é concretizada com o desenhador de luz, figurinista ou músico, cujo trabalho detém um conteúdo autoral significativo, nomeadamente refletido na ficha artística do projeto. Neste contexto específico, poderemos aqui considerar que se constrói uma relação num contexto de cocriação, operando cada criativo na sua área artística e interferindo de uma forma direta no resultado final. Ainda assim, define-se por ser um processo caracterizado por uma orientação definida e uma certa “diretividade” (Xavier, 2017a, p. 1), assumida, neste caso, por nós os dois. Esta diretividade estará relacionada com a nossa procura por uma linguagem própria e singular, com o objetivo de construir uma identidade no discurso coreográfico. (Xavier, 2017a)

3.3.3. Singularidade coreográfica / assinatura autoral

As diversas matérias envolvidas na construção da obra: movimento, luz, figurino ou música, convergem num compromisso e investimento artístico por parte de todos os elementos da equipa, sendo feita uma fusão de todos os materiais segundo uma visão artística e singularidade própria, que temos vindo a desenvolver no âmbito do nosso trabalho em cocriação desde 2011. Esta singularidade coreográfica foi sendo construída em âmbito colaborativo, utilizando os nossos próprios corpos como instrumento de investigação, materializada em peças nas quais fomos ambos coreógrafos e bailarinos-intérpretes, como “Wasteland”, “Play False” ou “Rule of Thirds”. Sobre este aspeto, Gil Mendo (2016) refere:

“A característica deles, enquanto performers, que eu destaco mais, é a dinâmica do movimento. Ou seja, tudo o que eles transmitem, transmitem de facto com o corpo. Um corpo que percorre todos os níveis, todas as possibilidades do trabalho com o corpo. Portanto, um trabalho iminentemente físico.” (Mendo, 2016, 18:00)

A construção de um universo poético comum, ancorado no movimento do corpo, emergiu de uma interação profunda e próxima de espaços constituídos por personalidade, afetos, conhecimento, imaginação, fundindo-se com energias provenientes de processos inconscientes de onde provém a criatividade, resultando numa interseção de perspetivas transpessoais do mundo, moldadas pelo contexto sociocultural. Desta forma, a singularidade no nosso trabalho não só se revela na linguagem coreográfica, mas também se expande e manifesta nas decisões e opções artísticas, relativas ao tipo de desenho de luz, nos ambientes

sonoros propostos, nas dramaturgias construídas e apresentadas e, em última análise, na concepção integral do objeto artístico finalizado.

Centrando-se a atenção maioritariamente nas características de uma linguagem iminentemente física, como refere Gil Mendo (2016), em “Play False” (2014), após um primeiro trabalho coreográfico, “Wasteland”, em que houve uma exploração entre dois corpos na busca de uma identidade coletiva, houve a necessidade de refletir sobre a dramaturgia no nosso trabalho: sobre o que nos motivava a criar, refletir sobre o tipo de movimento criado e as razões sobre a estrutura que o organizava. Neste contexto, recorreremos a material externo não apenas como inspiração para a criação de movimento, mas também para influenciar uma lógica de composição que atuasse diretamente na capacidade de gerar sentido e contribuir para a construção de uma linha dramática.

“Em Play False, São Castro e António Cabrita têm por referência personagens de Shakespeare para convocarem sentimentos humanos que mobilizam as ações dos indivíduos. O amor de perdição, mas também a culpa, também a ambição, a traição, como elementos que motivam e que conduzem ações humanas num jogo constante entre o que é, também, jogando com a ideia do que é verdadeiro ou do que é dissimulado.” (Fazenda, 2016, 36:39)

Após a criação de “Play False”, a dimensão dramática passou a ser relevante nas temáticas, reflexões e modos de operar, tanto no nosso trabalho criativo em cocriação, como em criações minhas em contexto individual. Tornou-se importante que cada elemento fosse meticulosamente pensado, analisado e avaliado, assegurando que o movimento não fosse apenas um movimento, mas que carregasse em si uma intenção definida e almejasse um sentido. Fazenda afirma: “Eles transformam o seu corpo num espaço a ser escavado, desenhado, a ser explorado do ponto de vista da expressão e da procura de sentido. É esta a intensidade de uma escrita coreográfica a partir do corpo como lugar de pesquisa.” (2016, 39:27)

O corpo como lugar de pesquisa e protagonista da ação, mas envolvido e acompanhado pelas matérias estéticas e cénicas que ampliam e enriquecem a experiência dramática do corpo em movimento, contribuindo para a formação de uma nova perspetiva sobre a sua expressão e significado.

“A dança do António Cabrita e da São Castro, de algum modo, continua a operar dentro da dança-dança, aquilo que nós chamamos de dança no seu sentido mais convencional, mas obviamente trazendo para este novo olhar para uma dança-dança,

um olhar que reflete inquietações que são pessoais e que são também geracionais, no sentido que não estão a repetir códigos, linguagens ou mesmo estéticas anteriores.” (Roubaud, 2016, 37:29)

Neste lugar de pesquisa, onde nos encontramos com a procura e criação de material coreográfico, existe um corpo interessado no gesto, nas partículas de movimento que revelam uma intenção e detêm um poder expressivo e comunicativo específico. No nosso trabalho autoral, o papel do gesto foi adquirindo progressivamente relevo ao longo das várias criações. Luísa Roubaud, refere, “O movimento deles pode ser um movimento mínimo.” (Roubaud, 2016, 33:23), ao que Fazenda complementa “As suas coreografias são de facto filigranas, muito densas de gestos e de movimentos, e nenhum deles parece estar ali por acaso. Parece decorrer de uma investigação muito consistente de cada um deles.” (Fazenda, 2016, 34:19).

Esta dedicação ao gesto provém, no meu caso particular, de uma atenção e fascínio pelo poder comunicativo do corpo e do movimento, em cruzamento com outros interesses, como a formação em Língua Gestual Portuguesa. Esta aprendizagem, transposta no processo criativo, descrito anteriormente na metodologia ‘*Corporização da palavra*’, encontrou ressonância com a própria visão do António M Cabrita em refletir e conceber uma ideia de corpo que conjuga técnica com o conceito, movimento com o gesto, no sentido de perseguir um equilíbrio entre virtuosismo técnico e habilidade interpretativa. Este equilíbrio, tornando-se um elemento catalisador na criação de uma experiência empática e cinestésica entre a obra artística e o público.

Desta forma, numa interseção entre os gestos da Língua Gestual Portuguesa e os próprios gestos do quotidiano, convocamos no nosso trabalho uma gestualidade que se expande na sua execução. Esta ligação leva-me ao afirmado pela coreógrafa e investigadora Né Barros, relativamente a uma diferença existente entre um “gesto de sobrevivência” e um “gesto artístico, fruto de uma experiência estética” (Barros, 2022).

Ao expandir estes gestos dentro do contexto de movimentos de dança, onde o corpo revela habitualmente “competências técnicas extraordinárias” (Fazenda, 2012, p. 28), pretendemos criar um diálogo entre uma dimensão quotidiana/social, onde o gesto provém de “... uma realidade, tal como ela é experienciada pelas pessoas comuns” (Fazenda, 2012, p. 65) e uma dimensão artística, onde o corpo conjuga a sua expressividade com competências técnico-artísticas. Revela-se aqui, uma relação entre as “técnicas quotidianas” e “extra-quotidianas”, trazidas por Ugo Volli (1985) e mencionadas no subcapítulo 2.2.2. Dramaturgia construída no corpo que dança.

Mesmo que, como afirma o Professor Fernando Crêspo, os gestos possam perder a sua força expressiva e emocional, quando “deslocados do seu contexto original” (p. 89), como

acontece no contexto das artes performativas, o nosso objetivo ao usar esses gestos é, de alguma forma, trazer para o movimento do corpo e para a composição coreográfica, indícios de uma expressividade fundamentada numa estética e poética do corpo. São utilizados de forma a tornar tangíveis e concretos, os conceitos, ideias e emoções, em território simultaneamente simbólico e poético, com a plena consciência de que nos movemos em território de natureza subjetiva.

Não será possível controlar o nível de interação e envolvimento que o nosso trabalho terá com o público, mas, em grande parte, a partir desta atenção e dinâmica que colocamos no gesto, o corpo amplia o que acontece no plano e contexto social, enfatizando a interdependência entre a expressão corporal e a construção de sentidos num ambiente social partilhado (Furlan & Bocchi, 2003).

Considerando a questão efêmera da dança, em contexto performativo, a experiência do espectador ocorre em tempo real, pretendendo-se que alguma cumplicidade se instaure no ato de receção, minimizando o carácter transitório e elevando o carácter impactante do corpo em movimento, juntamente com os demais elementos cénicos que o ampliam. Isto reflete o que Roubaud refere quando fala de um magnetismo contido no nosso trabalho: “O próprio magnetismo que eles criam, o próprio ambiente magnético dentro da cena, que depois, de alguma forma, também é transmitido num ambiente denso, muito encantatório, que de alguma forma faz com que a audiência fique presa àquilo que está a acontecer.” (Roubaud, 2016, 32:58).

3.4. A Composição

Retomando a citação de Sylvie Giron, mencionada no início do texto sobre o processo de audição: “A composição começa com a escolha dos intérpretes” (Louppe, 2012, p. 225), é possível afirmar que, na prática, é no momento da audição que o processo de composição começa a manifestar-se, embora, em termos teóricos e conceptuais, comece ainda antes. Na realidade, no caso de *TAKE*, e mesmo de outras criações anteriores, a génese do projeto ocorre no momento em que surge um convite ou uma ideia para a criação de uma peça. É nesse momento que se estabelece uma relação quase que obsessiva com o processo de materialização das ideias, ficando o corpo imediatamente desperto para esse desafio.

Laurence Louppe (2012) usando as palavras de Susan Buirge, refere que “...o todo não é a soma das partes: o todo de uma composição reside no que, a cada momento e em cada articulação, trabalha e perturba o conjunto.” (2012, p. 224). É com este pensamento que este subcapítulo propõe a análise do processo criativo desde a criação do material coreográfico ao

processo de composição de cada cena que fará parte da estrutura final. A composição, assumida como um exercício que se inicia com a entrada em estúdio para a criação de material de movimento com um objetivo ou propósito específico, centrado numa temática, evoluindo para a organização de todo o material criado, culminando posteriormente na estrutura da peça. A composição coreográfica como a própria definição revela - ato de compor, de criar - requer uma ação, predominantemente física, que passa pelos corpos dos coreógrafos e dos bailarinos-intérpretes. No processo de *TAKE*, o movimento do corpo é a identidade de um personagem. Assim, o corpo cria o movimento e o personagem amplia a intenção desse movimento.

3.4.1. Métodos e processos de criação de movimento

Pelo facto de se tratar de uma peça coreográfica criada por uma dupla criativa, em que o processo de criação acontece num contexto coautorial, os métodos e processos de criação de movimento e por conseguinte, os modos de operar referentes à estruturação do material coreográfico e restantes elementos dramaturgicos, são simultaneamente idênticos a processos anteriores e completamente novos. Tratou-se de uma produção em que a temática e a equipa envolvida foi reunida especificamente para esta criação, principalmente os bailarinos-intérpretes, que variam a cada projeto e trazem as suas biografias e as suas próprias dramaturgias no corpo. Desta forma, as nossas próprias metodologias e práticas na criação de movimento poderão manter-se num contexto criativo e estético, mas acabam sempre por ser confrontadas, de uma forma positiva, pelo entendimento estético, pela interpretação criativa, pela partilha de universos e “moving identities” de cada bailarino-intérprete.

No decorrer da nossa colaboração artística, em contexto coautorial, frequentemente criamos movimento de forma individual. No meu caso, numa abordagem de pesquisa, construção e fixação de movimento no meu próprio corpo, usando a metodologia anteriormente descrita como ‘*corporização da palavra*’, quando existe a utilização de textos e material escrito, ou então, mesmo sem textos ou palavras, procuro criar um discurso no corpo como se de um texto se tratasse. Numa primeira fase esta construção acontece numa lógica mais interna, preferindo fixar no meu próprio corpo para posteriormente transmitir ao elenco. No caso particular do António M Cabrita, o material coreográfico acontece numa abordagem mais externa, no sentido em que cria o movimento diretamente nos corpos dos bailarinos-intérpretes, ou seja, a fixação de movimento acontece imediatamente nos seus corpos, não havendo um compromisso da parte do António M Cabrita em assimilar o material coreográfico.

Eu opto por construir e fixar no meu próprio corpo o movimento, antes de o transmitir para os corpos dos bailarinos-intérpretes, de forma a encontrar uma base estética, dentro da minha lógica de intenções e sentidos para cada movimento, principalmente se relacionado com uma palavra ou palavras, para depois o transmitir com uma definição dos propósitos envolvidos e deixar que seja interpretado e absorvido por outro corpo, mas havendo uma consciência de onde veio e qual a intenção associada. Haver um ponto de partida, que é estipulado por mim e esperar que o bailarino-intérprete possa "... eventualmente ser capturado por determinado afeto que é o meu", usando uma afirmação do coreógrafo João Fiadeiro (Xavier, 2017b, p. 72), que refere o afeto como sendo uma motivação, um objetivo que parte duma inquietação para a criação.

No caso de tratar-se de um dueto, eu e o António M Cabrita trabalhamos em conjunto para a criação de movimento, através de uma construção e fixação de movimento nos nossos próprios corpos, a partir de inputs dados por um ou por outro, conjugando e combinando ideias. Foi desta forma que foram criadas as peças "Wasteland" (2012), "Play False" (2014) ou mais recentemente "Sinais de Pausa" (2020), que constituem os duetos criados e interpretados por nós os dois, no nosso percurso como dupla criativa. Seja através da criação de material coreográfico para nós mesmos, ou a transmissão desse material de um para o outro, ou ainda, a construção de material em simultâneo, a verdade é que estes duetos são estruturados com base em todas estas abordagens, conjugando a diversidade de perspetivas e modos de operar, com uma partilha de interesses e objetivos comuns, que define uma certa particularidade estética e assinatura criativa na nossa colaboração.

Em peças para elencos maiores, em que não estamos envolvidos como bailarinos-intérpretes, acontece frequentemente que uma determinada cena ou momento coreográfico seja assumida totalmente por apenas um de nós, no que diz respeito à criação de movimento e estrutura de composição. Se um de nós percebe que o outro tem uma ideia muito específica sobre uma cena e pretende que esta se dirija para um determinado lugar estético muito próprio, existe esse espaço por parte do outro em permitir que essa cena tenha uma identidade própria individual. É algo muito natural e intuitivo, sendo que por vezes nem é algo discutido, simplesmente acontece que um de nós fica mais na retaguarda e só intervém se o outro solicitar. Tem havido esse espaço na nossa colaboração artística, de percebermos que a coautoria advém de dois universos com interesses comuns e particularidades estéticas semelhantes, mas simultaneamente dois universos com as suas diferenças e visões próprias.

Assim, esta peça, *TAKE*, foi construída com base nestas abordagens que fazem parte da nossa prática como dupla criativa, recorrendo à fixação de movimento no nosso corpo, à construção de frases coreográficas individualmente, ou os dois juntos no caso de alguns duetos, concretizando-se a passagem do material para o elenco através do processo de

transmissão de movimento, considerando como importante “... passarem pelo lugar onde me coloco.”, como afirma o coreógrafo Francisco Camacho, “...um modo de testar os músculos e o corpo” (Xavier, 2017b, p. 56), perante uma linguagem física autoral com uma qualidade de movimento específica, e posteriormente, recorrendo à solicitação de pesquisa de movimento por parte dos bailarinos-intérpretes. Esta solicitação não passa por uma improvisação no sentido em que há “uma pesquisa individual e espontânea do movimento” (Xavier, 2017a, p. 176), evocando uma execução e pesquisa em tempo real. No nosso processo, esta improvisação é solicitada de duas formas: como improvisação estruturada, em que pedimos aos bailarinos-intérpretes que construam e fixem uma sequência de movimentos a partir de materiais concretos, textos, palavras ou imagens; ou ainda, como improvisação a partir dos materiais transmitidos pelos coreógrafos e que serão reconfigurados, de forma a promover novos formatos, abordagens e interpretações do material transmitido (Xavier, 2017a).

No nosso trabalho, a estrutura final da peça fica bastante fechada e definida no que concerne o material coreográfico e a sua composição. É muito raro nas nossas criações, a improvisação estabelecer-se como matéria da obra, no sentido em que se definiu um espaço de liberdade “... dentro da estrutura final da obra coreográfica em que o intérprete é estimulado a improvisar.” (Xavier, 2017a, p. 176). Não porque não se considere que a improvisação é um lugar interessante em termos de experiência cognitivo-afetiva (Ribeiro, 2020), que se revela num estado de expressão criativa e espontânea do próprio interveniente, mas a partir da nossa prática, pretendemos efetivamente o “...desenvolvimento e afirmação da linguagem de autor, permitindo consolidar uma linguagem de movimento própria...” (Xavier, 2017a, pp. 156-157), ou seja, a construção de uma identidade autoral, a partir de uma qualidade de movimento particular. No entanto, na peça “Sinais de Pausa”, eu tenho um solo, o solo final da peça, em que o movimento não está fixo e improvisado segundo diretrizes provenientes de um texto de José Saramago. O outro caso, é nesta peça *TAKE*, num solo interpretado por Joana Couto. A Joana é uma intérprete muito particular em que se verifica que existe já uma identidade muito marcada, sendo que ela própria tem trabalhos da sua autoria. No processo de seleção do elenco para esta peça, percebemos que a Joana era, considerando o grupo de bailarinos-intérpretes escolhido, o elemento que mais se distanciava do nosso universo coreográfico em termos do tipo de movimento que lhe é característico, ou seja, da sua “moving identity”, mas simultaneamente percebemos que era uma bailarina-intérprete versátil e que respondia com muita facilidade à nossa linguagem coreográfica. Deste modo, no seu solo, nesta peça, a Joana parte de uma frase de movimento construída por ela, que foi solicitada por nós a partir de um conjunto de palavras e a partir daí ela lança-se numa improvisação em torno desse material, deixando-se influenciar pelo momento real da apresentação. Durante o período de criação, foi havendo um acompanhamento e direção externa da nossa parte, no

sentido de auxiliar a Joana no desenvolvimento do solo, mais ao nível do contexto psicológico e emocional da sua interpretação, equilibrando as nuances interpretativas tendo em conta o seu personagem, incidindo pouco na interpretação física do movimento.

O conjunto de palavras mencionado foi partilhado com todos os bailarinos-intérpretes, como estímulo para a construção de uma frase coreográfica em contexto individual. As palavras foram selecionadas por mim, a partir do guião da peça: festa, sombra, baixo, distante, imaginação, riso, vidro, atmosfera, conversações, ruído, confiante, espaço, presença, mundo, caótico, harmonioso, personagem, cena, silêncio, segundos, bater do coração, tensão, batida, estranho e *take*.

Foi igualmente proposto aos bailarinos-intérpretes que, a partir de uma seleção de alguns dos 77 *takes* que António M Cabrita filmou durante a residência artística no Teatro Viriato, construíssem uma frase de movimento a partir desse material. A tarefa consistiu em selecionar movimentos ou fragmentos, reconfigurando-os e compondo de acordo com o seu próprio personagem, construindo um sentido próprio e individual.

Foi elaborada uma outra lista composta por 35 partes do corpo e 35 emoções, com a qual se desafiou os bailarinos-intérpretes a criarem 35 movimentos distintos, cada movimento associando uma parte do corpo a uma emoção ([Anexo D](#)). Este exercício originou uma sequência coreográfica, criada por cada um dos bailarinos-intérpretes, composta por 35 movimentos.

3.4.2. O encontro com o personagem

Foi igualmente através de um conjunto de palavras que iniciámos o trabalho de decisão e designação dos personagens que fariam parte do enredo de *TAKE*. Como já referido anteriormente, no guião não houve à partida uma definição específica ou caracterização do tipo de personagem atribuído em cada cena. Consta apenas a referência de ser uma mulher ou um homem, sem especificação das suas características psicológicas, físicas ou emocionais. Sendo que no guião não existe uma narrativa ou desenvolvimento narrativo linear, apenas revela enquadramentos cénicos, ambientes sonoros e movimentações de personagens indefinidos. O guião tornou-se um material específico para a construção das cenas num paralelismo com o argumento de um filme, mas sem os diálogos e o discurso verbal.

Concordámos, eu e o António M Cabrita, que a definição dos personagens iria ser feita com os próprios bailarinos-intérpretes no decorrer do processo criativo no estúdio.

Numa fase inicial deste processo criativo, devido ao facto de eu estar a terminar uma outra criação em simultâneo, o António M Cabrita iniciou o processo de definição dos

personagens, fazendo uma lista de prováveis personagens, a partir da qual os bailarinos-intérpretes pudessem começar a trabalhar e construir o seu personagem. Era importante para nós, que eles se comprometessem com este trabalho de construção, no sentido de dar mais ênfase à questão do enredo ou de uma trama que tínhamos como objetivo construir nesta peça, mesmo que, não houvesse o objetivo de construir uma narrativa ou história linear.

Por outro lado, pretendíamos que os movimentos e gestos que eles executavam, ganhassem um significado, que tivessem um propósito e que esse propósito fosse ditado por um personagem que eles interpretavam.

Na peça “Play False” (2014), houve igualmente esta vontade de que os nossos movimentos e ações proviessem de personagens, de forma a dar conteúdo aos nossos gestos e movimentos e também para trabalharmos o que era a proposta temática dessa peça: o jogo entre o real e o fictício. Neste jogo decidimos trabalhar várias personagens das obras de William Shakespeare, considerando que seriam matéria ideal para abordar a temática da condição humana através de aspetos psicológicos e comportamentais de personagens como Lady Macbeth, Hamlet, Ricardo III ou Beatrice, criando uma dicotomia entre o ato de representar e o não estar a representar, buscando nisso a verdade ou o paradoxo. Foi a única peça em que trabalhámos em torno de personagens, tirando esta recente experiência com *TAKE*.

A lista de possíveis personagens elaborada por António M Cabrita, continha ao todo uma proposta de 35 personagens, tais como o sacerdote, comediante, detetive, vilão, traidor, fanático, criado fiel, herói, vítima, sex symbol, donzela, entre muitas outras ([Anexo E](#)).

Cada bailarino-intérprete foi incentivado a escolher três personagens. Um com que de alguma forma se identificasse e duas com as quais não houvesse qualquer identificação pessoal ou afinidade, elas também distintas entre si.

O objetivo seria que usassem a frase das 35 partes do corpo, anteriormente criada, e que a interpretassem considerando os três personagens que cada um selecionou. Iriam adaptar essa frase a cada personagem, considerando as diferentes personalidades, imprimindo uma intenção e executando-as com base num entendimento sobre como se moveria um determinado personagem, qual seria o grau de transformação física e estética envolvida numa ação. Obviamente que, de forma distinta do cinema ou do teatro, uma personagem em dança, em que não existe texto e o corpo é a ‘voz’, “é criada através dos modos de realizar a própria ação”, o que faz com que essa ação se constitua numa espécie de signo em que “... cada mínima variação acarreta a transformação e ampliação de significado.” (Falkembach, 2005, p. 110) . Será este então um processo complexo.

Num dos ensaios, solicitei aos bailarinos-intérpretes, que acrescentassem um outro exercício à execução do material: que analisassem cada movimento segundo três critérios

que denomino de os três D's: direção, dinâmica e dimensão. Foi proposto que refletissem sobre a direção do movimento mais adequada à sua intenção, a dinâmica mais apropriada e qual a dimensão que ele teria. Questionar sobre estes aspetos na execução do movimento, leva o bailarino-intérprete a conectar uma intenção a cada movimento/ação e definir qual o tipo de interpretação que melhor define o seu personagem.

Cada um dos bailarinos-intérpretes desenvolveu uma relação distinta com cada um dos personagens que selecionaram, encontrando pontos de convergência ou divergência entre eles, construindo uma trajetória própria e indícios dramáticos no decorrer dos ensaios e processo criativo. Instintivamente, foram tomando decisões, definindo e especificando as características do seu personagem, de forma progressiva. Esta abordagem permitiu que cada bailarino-intérprete explorasse de forma autónoma e reflexiva a evolução de cada personagem e de forma intuitiva acabassem por optar por um dos três personagens originalmente escolhidos.

Cada personagem tem um solo na peça, durante o qual tem a oportunidade de desvendar mais profundamente os seus impulsos internos, o seu conteúdo psicológico, o seu posicionamento no enredo, bem como a linguagem corporal distintiva que o define.

Nestes solos, procedemos a um trabalho individual com cada personagem no que concerne o tempo-ritmo das suas ações, explorando e personalizando o tempo que melhor caracteriza a sua personagem, ou o ritmo que melhor compõe a forma física da sua personagem (Stanislavski, 2016). Desta forma, esta procura e desenvolvimento do tempo-ritmo nas personagens, foi importante. Em cada solo, embora não exista um tempo definido e limitado para o seu desenvolvimento, existe um ambiente sonoro com uma duração definida, necessária para o alinhamento temporal da peça como um todo. Contudo, o bailarino-intérprete tem uma certa liberdade em relação ao tempo-ritmo da sua interpretação. Neste contexto, cada um gere o seu tempo, harmonizando o seu conteúdo interior – o que move o personagem - com o conteúdo exterior que influencia a sua interpretação – a interação com os restantes personagens e o enredo que se instala (Stanislavski, 2016).

O trabalho dedicado à construção do personagem, exige um sentido de envolvimento, projeção, presença e o reconhecimento das ações e do seu sentido intrínseco. Desta forma foi solicitado aos bailarinos-intérpretes que explorassem o mundo interior de cada personagem, recorrendo ao seu próprio conhecimento pessoal ou a referências externas, com o objetivo de melhor compreender os contornos da personalidade de cada um. Assim, foram encorajados a definir e refinar as características de cada personagem, incorporando-as nas ações mais complexas como nas mais simples, como caminhar. Estas ações não se limitariam apenas aos movimentos, como também posturas, olhares, expressões faciais, de forma a enriquecer a interpretação no geral e a intensificar a presença cénica ao longo da peça.

“Apropriando-nos de conceitos e estudos de diversas áreas, identificamos que o desenvolvimento das habilidades corporais do artista cénico pode seguir no sentido de ampliar seu vocabulário de movimento e suas possibilidades de organização corporal. Suas ações e mobilidade são capazes de delinear personalidades. Sugerimos que, um trabalho direcionado para a expansão de diversas possibilidades de movimento proporciona ao intérprete uma capacidade de se metamorfosear em múltiplas personalidades, como um camaleão, tornando-se capaz de interpretar e construir diversos personagens.” (Tourinho, 2004, pp. 36-37)

Considero relevante o momento em que cada bailarino-intérprete teve contacto com o seu figurino. Sob a orientação da figurinista Inês Vilas Boas, que acompanhou presencialmente a evolução e desenvolvimento do trabalho, foi concebido um figurino para cada personagem, considerando o tipo de movimentação e as características que se destacavam. Com acesso aos figurinos, os bailarinos-intérpretes tiveram a oportunidade de consolidar e sustentar a identidade dos seus personagens. Este contacto com o figurino, intensifica a imaginação e fundamenta a sua interpretação e presença cénica.

3.4.3. A composição do material coreográfico

Iniciando o processo de criação no estúdio, a pesquisa do material de movimento revela-se intuitiva, como refere Rui Horta, em que “os conteúdos são profundamente emocionais, insondáveis (...) esta é uma fase em que nos podemos e devemos perder, para depois numa fase seguinte, termos que nos voltar a encontrar e essencialmente ser absolutamente racionais.” (Xavier, 2017b, p. 146). Esta fase seguinte que refere Rui Horta, revela-se como base para a construção de uma linha dramática coesa, que interligará o material coreográfico para a constituição de cenas, garantindo que estas contribuam para o desenvolvimento temático da obra.

Quando já temos os atores (bailarinos-intérpretes) e o texto (material de movimento), precisamos de decidir como filmar - numa analogia com o cinema. Inicia-se um processo meticuloso de organização do material de movimento, para a constituição de cenas – segmentos que representam a subdivisão da obra total, seja uma peça ou um filme. Em cada cena existe a necessidade de combinar, reformular, dividir, isolar ou direcionar tanto os materiais de movimento, considerando a sua ocorrência no tempo e no espaço, assim como na coordenação dos bailarinos-intérpretes e dos componentes cénicos.

Nesta fase, estabelece-se um processo minucioso para a elaboração de momentos específicos e a criação de enquadramentos cénicos que têm como base o guião previamente redigido. Para tal, revelou-se crucial a seleção dos elementos cénicos a incluir na peça, de forma a compor adequadamente cada cena com os objetos presentes. Desta forma, emergiram as necessidades concretas e abandonámos algumas ideias iniciais, devido a questões técnicas que iriam dificultar a fluidez das próprias cenas. Decidimos que os elementos cénicos incluíam um pano preto, que simularia uma figura oculta no chão, cinco cadeiras pretas; uma mesa quadrada e um par de botas pretas.

Neste contexto, foram construídos solos, duetos e momentos de grupo, em que se refletiu e decidiu sobre a composição de diversos elementos como ritmos, tensões, atitudes, deslocações e níveis, que se estabelecem através dos princípios formais de organização do próprio grupo e número de bailarinos-intérpretes do elenco.

Mantendo sempre presente a temática e a relação conceptual que queríamos estabelecer entre a composição das cenas coreográficas e o contexto cinematográfico, a análise da disposição cénica focava-se no enquadramento, na perspetiva e no timing dos corpos em movimento.

Foram construídos cinco **solos**, cada um destinado a cada bailarino-intérprete, proporcionando o espaço e tempo necessário para uma revelação mais precisa da jornada interna de cada personagem.

Foi organizada uma frase de movimento com todo o **grupo** envolvido, cujo material era proveniente de uma frase que inicialmente tinha 15 minutos de duração com material coreografado por mim e pelo António M Cabrita. Esta frase manteve-se inalterada por um período considerável, enquanto ponderávamos o que fazer com todo aquele material.

A partir de um dueto fixado por mim e pelo António M Cabrita e que foi transmitido a todos os bailarinos-intérpretes, foi composta uma cena em que existe uma sucessão contínua de **duetos**, num encadeamento em que cada bailarino-intérprete acaba por se cruzar com todos os outros, em transições contínuas e subtis entre os que saem e os que entram.

Em termos dramaturgicos, cada cena desenvolve o seu próprio enredo, configurando ambientes e dinâmicas distintos nas relações entre os personagens, assim como ritmos diversos entre segmentos.

Foi criada uma cena, que denominámos de “cena cinema”, devido à tensão que se constrói entre os personagens. É uma cena mais teatral e cinematográfica, em que a movimentação é mínima, destacando-se apenas um dos personagens que percorre e observa o espaço, analisando pormenores e desafiando os outros personagens com o olhar ([Anexo E](#)). Toda esta cena segue as direções descritas na cena 5, do primeiro guião escrito (Apêndice I – [Scene 5](#)) tendo sido construída e dirigida como se tratasse da filmagem de uma cena de

um filme. Os personagens têm uma presença e movimentação de carácter mais quotidiano, havendo uma quebra na linguagem coreográfica, em grande parte composta por uma movimentação extra-quotidiana. A tensão é dirigida ao vulto composto pelo pano preto no canto esquerdo do palco, que acontece num *crescendo*, até ser interrompida pelo black-out.

Uma cena intitulada “festa”, conforme descrita no guião, foi construída de forma a ser a primeira cena da peça. Desenrolando-se sob uma música eletrónica, com 4 personagens movendo-se em *slow motion* e uma personagem a entrar em cena, mantendo a mesma dinâmica, em direção ao vulto no chão, onde encontra uma bota e decide calçá-la. Acentua-se nesta cena, uma atmosfera contrastante entre música e movimentação.

A proposta de um dueto entre um homem e uma mulher, posicionados estrategicamente no centro do espaço, sentados frente a frente com uma mesa entre eles, evolui para um momento que se baseia num diálogo de movimentos em formato de pergunta-resposta, em que se manipulam mutuamente, de forma precisa ([Anexo G](#)). Esta dinâmica de interação baseia-se numa tentativa de comunicação entre os personagens, explorando nuances de liderança e submissão, criando uma tensão palpável que flui continuamente entre controlar e ser controlado. Esta cena foi criada e composta integralmente por mim, assumindo alternadamente um e outro personagem para a criação de movimento e composição da cena. A relação entre os dois personagens pretendeu-se em constante desafio, em que movimentos rápidos e precisos contrastam com momentos de pausa que refletem uma certa tensão e consequente indecisão sobre o momento que se segue.

Todas estas cenas descritas, foram compostas a partir da utilização e organização do material de movimento desenvolvido na primeira fase do processo criativo, estando envolvido todo o elenco na aprendizagem e assimilação deste material. Esta organização, envolveu a identificação de particularidades que iam ao encontro dos objetivos delineados para cada uma das cenas, contribuindo para a formação de uma base sólida para uma configuração da dramaturgia.

Adicionalmente, no desenvolvimento de algumas cenas, foi necessário criar material de movimento adicional, com o objetivo de se enquadrar nas exigências específicas de determinada cena ou determinado personagem, alinhando a movimentação e ação física com o propósito e objetivos das cenas.

Um outro momento significativo, foi a construção da cena intitulada “quinteto”, em que existe uma sintonia e sincronia entre movimento e som. Inicialmente esta cena começou por ser desenvolvida apenas pelo António M Cabrita, sem o uso de som ([Anexo H](#)). Centrando-se exclusivamente nas interações físicas e contacto entre bailarinos-intérpretes, cujas ações são diversas, todos vão seguindo uma lógica aleatória de ação-reação em constante deslocação no espaço e transições entre eles, dentro do grupo ([Anexo I](#)). Posteriormente, a

cena foi meticulosamente reformulada e ajustada para responder à composição sonora criada pela Sarah. A compositora desenvolveu esta proposta paralelamente à construção da cena, o que possibilitou uma integração orgânica entre o som e o movimento. Esta colaboração estreita entre composição sonora e composição coreográfica, permitiu que cada elemento sonoro encontrasse o seu reflexo nos movimentos dos bailarinos-intérpretes e simultaneamente houvesse um reforço em termos de pequenas movimentações, propostas pelos bailarinos-intérpretes, de forma a preencher a complexa composição sonora. Ou seja, houve, sob a nossa direção externa, um acréscimo de pequenas ações e reações físicas, de forma a corresponder ao máximo de estímulos sonoros existentes na composição proposta pela Sarah Procissi.

Nesta fase, com um pensamento centrado na composição e seguindo a proposta de Liesbeth Wildschut, fundamento este processo na sistematização dos materiais de movimento, que se organizam em cenas e que posteriormente se integram numa estrutura, constituindo a configuração definitiva da peça.

É sem dúvida uma fase que transita da pesquisa para a construção (Xavier, 2017a).

3.5. Processo colaborativo com os criativos envolvidos

3.5.1. Dramaturgia sonora

Durante a fase de composição das cenas, inicia-se também a tarefa de definir os conteúdos e explorar a interseção entre os diversos componentes que constituem a obra coreográfica – iluminação, som, figurinos, cenografia e movimento- com o propósito de delinear uma estrutura dramática que confira coesão, sentido, intenção e consistência ao objeto artístico. Neste contexto, a dimensão e as propostas sonoras afirmam-se como uma presença quase visual na obra, reclamando uma importância e relevância própria, não apenas como mediador da atmosfera, mas como veículo narrativo e de configuração espacial.

A relação de interação entre som e imagem é essencial para a construção da experiência sensorial da peça. Refletindo esta sinergia, o compositor francês Michael Chion afirma, " ... o que vemos toma novos significados dependendo do que ouvimos; o que ouvimos também é direcionado pelo que vemos" (Silveira P. A., 2022, p. 37)

Nesta perspetiva, a dramaturgia do som não se limita a acompanhar ou complementar a ação cénica, mas atua como uma força ativa na criação de texturas sensoriais, capaz de influenciar a perceção ou receção do espetador, ampliando a expressividade do corpo, da

ação e da intenção da obra, contribuindo de certa forma, na configuração da identidade do objeto artístico.

De modo geral, o acompanhamento por parte dos criativos envolvidos nas diversas matérias cénicas, é um procedimento frequente desde o início do processo criativo, contudo nesta peça, considerando a temática, foi conferida uma especial atenção à composição sonora. Com este propósito, e ainda antes do processo criativo com os bailarinos-intérpretes, tomámos a iniciativa de partilhar o guião com a compositora Sarah Procissi, permitindo que ela tivesse a oportunidade de iniciar uma reflexão e investigação necessária, sobre as cenas previamente escritas por nós.

Desta forma, quisemos fomentar uma relação próxima entre a criação e composição do material coreográfico e a composição sonora, estabelecendo desde o início uma simbiose entre as duas dimensões criativas, elevando a relação entre som e movimento, assim como a capacidade de conexão entre a peça e o público.

No início do processo criativo, recorremos à utilização de música aleatória para a criação de material de movimento, sem nenhuma intenção ou especificidade definida. A Sarah foi enviando material sonoro para nossa avaliação, de forma a identificar quais as propostas viáveis para cada cena escrita no guião. Progressivamente, fomos selecionando e integrando as propostas da Sarah em certos momentos coreográficos e certas cenas, à medida que íamos avançando para a fase de composição.

O nosso foco era a construção de uma dramaturgia que articulasse movimento e som, como se ampliássemos a sonoridade interna do corpo em movimento e das suas intenções por meio das paisagens sonoras externas, como também estas sonoridades externas complementarem e evidenciem os estados psicológicos e emocionais que se pretendia evocar. Considerando que “... anatómica e emocionalmente, o corpo responde à música” (Carvalho, 2015, p. 22) e que esta tem a capacidade de criar conexões entre o objeto e o público, poderá acontecer que, mais facilmente, o público se conecte fisicamente com o ambiente sonoro, do que com o corpo em movimento no palco. Quanto maior o envolvimento do público com o ambiente sonoro, maior a possibilidade de empatia e envolvimento com o espetáculo.

A nossa visão para o projeto, seria que as propostas sonoras deveriam aproximar-se mais de um território pertencente ao *sound design*, de forma que nos distanciássemos do uso convencional de propostas essencialmente musicais. Uma atenção à manipulação do volume e das frequências baixas, assim como no posicionamento das fontes sonoras para uma melhor dispersão e representação do som (Silveira P. A., 2022), constitui a possibilidade de criar atmosferas imersivas e um envolvimento acústico, diluindo as fronteiras entre o espaço cénico e a plateia. Com este pensamento na criação de “texturas sonoras” (Tragtenberg,

2008), a Sarah dedicou-se à captação de áudio de vários sons, tanto naturais como editados, extraídos de uma variedade de fontes e materiais diversos, objetos quotidianos ou sons de partes de instrumentos. Este processo envolveu a gravação desses sons, seguindo-se a sua transformação e edição, aproximando-se ou distanciando-se do som original.

A Sarah manteve uma dinâmica de colaboração contínua, solicitando que partilhássemos as músicas utilizadas nos ensaios, permitindo obter referências cruciais para a conceção de ambientes e sonoridades específicas, ajustando as suas composições à energia e intencionalidade dos movimentos e das cenas desenvolvidas.

Uma das cenas mais relevantes em termos da relação entre som e movimento é o “quinteto”, uma cena onde a interação entre movimento e som atinge um nível de sincronia exemplar. Os sons são meticulosamente alinhados com os movimentos dos bailarinos-intérpretes, criando a ilusão de que cada gesto e ação que executam, contém naturalmente um som específico. Este momento tem um impacto visual relacionado com os filmes de ação, onde o *sound design* é elemento-chave na construção e ampliação da experiência cinematográfica.

O dueto na mesa, por sua vez, é embalado por vozes que dialogam e cujo diálogo é impercetível, evocando uma relação e interação física entre os personagens e o universo que os envolve. Esta conexão entre o discurso físico e o oral, não apenas se complementa, mas funde-se numa experiência onde um reforça e eleva o outro, sugerindo uma simbiose entre comunicação verbal e não-verbal, mesmo mantendo-se ambas em território subjetivo.

A cena intitulada “cena cinema” é constituída por uma tensão e um mistério, ambos presentes na proposta sonora como nas ações em palco. Apenas um dos personagens movimenta-se pelo palco, enquanto os restantes, imóveis, observam e observam-se. Decorre um espaço sonoro e temporal que convida o público a questionar a ação e a focar nos pormenores cénicos. O crescendo da tensão sonora acompanha a tensão em palco e culmina quando o personagem tenta revelar o que, ou quem, se encontra sob o pano preto e é abruptamente interrompida por um black-out, intensificando o suspense e a curiosidade.

Estas e outras propostas sonoras da Sarah, enviadas ao longo do nosso processo de pesquisa de material e de composição, propiciaram um diálogo contínuo, uma coordenação e uma simbiose entre as nossas ideias e o seu trabalho. Este processo colaborativo, garantiu que chegássemos conjuntamente às melhores propostas, tendo em conta os diversos aspetos envolvidos e intenções pretendidas em cada cena, promovendo a coesão e o impacto da obra como um todo.

A proposta para o solo final – solo do cão – foi a última decisão sonora, já numa fase quase final do processo, muito próxima da estreia. Perante uma dificuldade da Sarah em apresentar uma proposta para este solo, o António M Cabrita tomou a iniciativa de ouvir o

álbum de uma banda da qual a Sarah faz parte - Clameurs. Durante a audição do álbum, numa plataforma digital, onde apenas alguns fragmentos de cada faixa estavam disponíveis para pré-escuta, uma composição em particular captou a atenção do António M Cabrita. Destacando-se pela semelhança com a música que usávamos nos ensaios para este solo, solicitámos à Sarah que nos enviasse a faixa completa para ouvirmos e testarmos no ensaio.

O que aconteceu foi um momento de simbiose pura. Sem sequer termos escutado a música na íntegra, decidimos usá-la num ensaio do solo e percebemos imediatamente que ambos se alinhavam nos movimentos, pausas, suspensões, energia e intenção, de uma forma indescritível e que foi sentido por todos os que estavam no estúdio. Tivemos a sensação de que tinha sido composta para aquele solo em particular e não restou qualquer dúvida que aquela seria a opção acertada para o solo e simultaneamente para o final da peça.

3.5.2. Figurino para um personagem

A figurinista Inês Vilas Boas, teve uma presença e participação ativa ao longo de todo o processo criativo, envolvendo-se em cada etapa da criação e estruturação, com um olhar e interesse dedicado à elaboração e ao desenvolvimento das propostas coreográficas, bem como à dinâmica e evolução de cada personagem. A fisicalidade de cada um, revelou-se um elemento crucial na criação e conceção dos figurinos. Testemunhámos uma profunda reflexão e uma dedicada investigação por parte da Inês, no sentido de trazer para cada figurino elementos representativos da personalidade de cada personagem, com o objetivo de estabelecer uma identidade visual tanto singular como coletiva. Neste contexto, os figurinos foram concebidos para funcionar como uma expansão da personalidade de cada personagem, harmonizando a fisicalidade inerente, as interações estabelecidas entre personagens e a sua trajetória no interior da linha dramática construída.

O trabalho desenvolvido pela Inês, refletiu a definição de uma estética, tanto sua como criadora, como também no interior da peça, conjugando-se com os restantes elementos cénicos.

Logo num primeiro encontro com a Inês, partilhámos o nosso desejo de que os bailarinos-intérpretes tivessem a oportunidade de ter disponíveis no estúdio algumas peças de roupa, de forma a irem experimentando e movendo-se com um vestuário diferente das habituais roupas de ensaio. Respondendo a esta intenção, a Inês colocou no estúdio à disposição do elenco, peças de vestuário distintas, incluindo vestidos, calças, sapatos chapéus e casacos.

Ao incorporarmos as várias opções de vestuário desde o início do processo, os bailarinos-intérpretes puderam explorar vários estilos e abordagens de possíveis personagens ou personalidades, evidenciando-se o significativo impacto que uma peça de vestuário pode exercer sobre a interpretação e a expressão corporal.

A primeira apresentação de esboços para os figurinos, ocorreu numa fase em que os bailarinos-intérpretes já tinham feito a sua seleção de personagens da lista apresentada. Conforme íamos consolidando a definição do personagem de cada um, iam sendo destacadas algumas das peças, de entre os esboços apresentados. Foram sendo igualmente avaliados os tipos de tecido e as texturas previstas, considerando o tipo de movimentação e amplitudes do corpo implicadas, evitando qualquer restrição ou limitação à mobilidade dos personagens.

Admito que inicialmente, sob influência de um contexto cinematográfico inserido numa estética das décadas de 30 e 40, imaginei os figurinos desta peça com características desse período, entrelaçados com uma identidade mais atual e contemporânea. Havíamos pensado na presença de um telefone analógico em cena, o que teria de corresponder minimamente a toda uma conceção estética em torno de um período específico. Contudo, as propostas da Inês divergiram dessa visão, trazendo e refletindo uma estética inteiramente contemporânea. Esta direção suscitou uma reflexão sobre a natureza estética da peça e os elementos cénicos que haviam sido considerados introduzir. A decisão da Inês de uma abordagem mais atual e representativa do presente, foi completamente acolhida por nós dois e acabou por se alinhar com algumas das propostas sonoras da Sarah, como por exemplo, a cena da “festa”, onde a música evoca o ambiente de uma reunião de pessoas aparentemente jovens, considerando a proposta musical inserida na cultura Dance Music ou música eletrónica.

Na fase de materialização dos figurinos, a Inês optou por uma metodologia mista, na qual algumas das peças foram confeccionadas de acordo com os seus desenhos, outras foram compradas, tratando-se de peças mais comuns do vestuário quotidiano, como casacos, calças, calções ou camisas. Esta decisão permitiu uma combinação entre o convencional e o específico, ou exclusivo, assegurando que os personagens teriam um elemento que os caracterizava e lhes confiava uma personalidade. Dentro das propostas confeccionadas, encontram-se peças como um corpete, caracterizando uma sensualidade; uma gabardina que foi dividida em duas partes – uma saia e um casaco – refletindo uma dualidade e uma blusa de tecido fino com capuz, transmitindo um *underground* delicado. Esta relação construída entre os figurinos e os personagens, assim como a seleção de tecidos, cores ou cortes, foram deliberados não somente sob um prisma estético, mas como uma manifestação dramática. Os figurinos contribuíram desta forma como uma camada na construção de sentidos, afirmando-se, assim como o desenho de luz, como um idioma visual que enriquece o enredo,

estabelecendo um diálogo entre o figurino e o espaço cênico, ou entre o personagem e o universo em que está envolvido.

Nesta peça, a Inês assume igualmente a autoria dos elementos cênicos.

3.5.3. Os objetos em cena

Durante a escrita e elaboração do guião, tornou-se evidente a presença e importância dos objetos em cada cena, refletindo uma relação com o cinema, que valoriza o uso intencional do espaço, frequentemente remetendo para espaços preenchidos em detrimento de vazios e inserindo os personagens em contextos que remetem a uma vivência quotidiana, rodeada de alguns objetos.

Logo no início houve a ideia de um telefone antigo/analógico, cadeiras, mesa, um vulto no chão composto por um pano, uma perche (vara comprida onde está fixado um microfone) onde se iria adaptar um pequeno candeeiro, substituindo o habitual microfone. Pretendíamos que houvesse uma dimensão visual e estética, construída com base numa abordagem simples, mas com a capacidade de conferir significados e criar expressividades no espaço.

Dos objetos referidos, solicitámos à Inês que dedicasse alguma atenção na pesquisa de uma mesa quadrada, 5 cadeiras e um pano preto, tendo em vista a utilização assegurada destes elementos na peça, considerando a criação de um dueto numa mesa, cadeiras para os personagens usarem em determinados momentos específicos e o vulto no chão composto por um pano preto, como um forte elemento dramático.

À medida que o processo criativo avançava, optámos por desistir dos restantes objetos, uma vez que começámos a constatar que não se alinhavam com as diretrizes estéticas que começavam a evidenciar-se, assim como questões técnicas que exigiam alguma atenção e que iriam contribuir para uma quebra na dinâmica da peça. Esta decisão refletiu uma tendência nossa, minha e do António M Cabrita, para uma abordagem mais minimalista em relação aos objetos cênicos, privilegiando a atenção no corpo em movimento, na sua expressão e intencionalidade. Procuramos sempre evitar o uso de elementos cênicos que pudessem suscitar dúvidas sobre a sua presença e necessidade, funcionalidade ou contributo para a dramaturgia da obra, apesar do apelo estético que a presença de objetos oferece.

Todos os objetos escolhidos para integrarem esta peça são de cor preta, com o objetivo de se integrarem na composição do panejamento do teatro, igualmente de cor preta, sem que nenhum deles receba um destaque específico, optando que esse destaque seja

protagonizado pelo desenho de luz. Todos os objetos foram adquiridos, não tendo estado implicada a construção de nenhum deles.

No palco, estes objetos são utilizados para o fim a que se prestam, mantendo a sua utilidade e funcionalidade primária, não existindo o objetivo de adquirirem níveis subjetivos ou metafóricos (Oliveira L. F., 2018). Eles existem dentro do contexto cénico, precisamente como são, cumprindo os propósitos para os quais foram desenhados. Contudo, existe uma exceção: o vulto que simula a presença de um corpo, tapado com um pano preto. No caso deste objeto, ele adquire um carácter visual simbólico e representativo de algo que aparentemente está lá, mas que não é visível. Este carácter de potência, de algo que está envolto numa invisibilidade, mas que nos é apresentado como uma evidência, contribui para uma atmosfera densa e faz dele um elemento com uma “força cénica” presente ao longo da peça (Oliveira L. F., 2018) ([Anexo J](#)).

3.5.4. A luz como a lente de uma câmara

O desenho de luz é constituído por uma série de decisões acerca de como revelar, ou ocultar, o que se encontra presente no palco, incidindo sobre a construção de um espaço definido com a intenção de dirigir o olhar do público. O palco, enquanto espaço de liberdade criativa, predominantemente propício à concretização de múltiplas ações em simultâneo e várias propostas de observação, é revelado pelo desenho de luz, que se torna um “*design* do foco” (Caldas, 2009).

Dentro do universo dinâmico do palco e toda a sua arquitetura móvel, considerando corpos em movimento, figurinos e elementos cénicos, o coreógrafo faz as suas escolhas dramáticas e estipula o que destacar e o que esconder, mas é através do desenho de luz que essas intenções se materializam visualmente para o público. Esta função da luz, como se fosse a lente de uma câmara, estabelece um vínculo com as técnicas cinematográficas, sendo que no palco “... são principalmente o movimento e a luz os instrumentos para a produção de novas espacialidades, construídas por um olho tornado câmara.” (Caldas, 2009, p. 29)

Foi com este propósito que a Cárin Geada, refletindo sobre o espaço cénico proposto por nós, analisando o material coreográfico e as características de cada personagem, acompanhando a conceção dos figurinos - as suas cores e texturas - sendo inspirada pelas propostas sonoras, começou a definir as dinâmicas, dimensões, intensidades, os relevos, as tonalidades adequadas para criar o ambiente ideal de cada cena. Nestas reflexões a noção de enquadramento, foi fundamental. Existe, de facto, um enquadramento intrínseco a cada cena, por um lado determinado pelo coreógrafo que decide o posicionamento de todos

elementos intervenientes em palco – considerando a localização e direção no espaço – e, paralelamente, um enquadramento criado pelo desenho de luz, que tem o poder de revelar os aspetos ou elementos que se pretende destacar, determinando como e de onde provém a luz, qual o ângulo e a intensidade. Assim, a luz não apenas molda a dramaturgia do espaço, como também intensifica a dramaturgia dos corpos em movimento.

A luz no dueto da mesa é uma luz que se fecha no espaço, sendo apenas visível a mesa e os dois corpos que a circundam. A origem da luz, que provém da teia, mesmo por cima da mesa, incide e foca-se naquele encontro dos dois personagens, destacando a interação entre eles e o isolamento com o restante espaço ([Anexo K](#))

No primeiro solo da peça, optou-se por uma iluminação ampla, que abrange todo o espaço cénico numa tonalidade fria (azulada), de forma a destacar o movimento do personagem no enquadramento de uma ambiência total. Esta configuração evidencia o personagem como uma figura solitária e misteriosa, evocativa dos filmes de ficção científica, onde um individuo se vê isolado perante a imensidão do espaço. Esta imagem, construída a partir de uma interpretação muito pessoal deste solo, foi bastante influenciada pela proposta sonora ([Anexo L](#))

Num outro solo, da personagem definida como vilã, Cárin apresenta no chão um 'V' desenhado, mas invertido. Este posicionamento da letra 'V' significa que, enquanto a própria personagem visualiza essa letra dentro de palco, o público, da perspetiva da plateia, vê-a invertida. Este 'V' não só remete para a inicial da personagem, mas também simboliza, através da sua forma, a assertividade, o rigor e o jogo dual entre verdade e mentira, que tem o seu ponto de partida na personagem e diverge nos dois sentidos, destabilizando os demais ([Anexo M](#)).

Numa cena de grupo, onde todos os personagens executam uma frase coreográfica em unísono, mantendo-se maioritariamente de costas para o público, a luz provém de ambos os cantos frontais de palco, em ângulo diagonal para o centro. No início, a intensidade da luz começa reduzida e vai aumentando durante esta cena, que é a mais longa da peça. Esta luz é um *strobe*, ou luz estroboscópica, que atua de forma intermitente e rápida, fazendo alusão ao efeito de luz que produzia um projetor de cinema antigo, tratando-se de filmes de película. Este efeito reforça a ligação com um ambiente visual, que faz parte da memória e linguagem do cinema.

Os objetos em cena foram elementos determinantes na definição dos ângulos de iluminação, na distribuição da luz e nas intensidades utilizadas. O propósito ao longo de toda a peça foi o de preservar a autenticidade dos objetos, sem pretender alterar a sua forma, cor ou dimensão, podendo estas características serem influenciadas significativamente pelo jogo entre luz e sombra. Esta dinâmica, orquestrada pelo desenhador de luz, é um dos mais

importantes recursos para a criação de atmosferas e a materialização de espaços cénicos com um sentido ([Anexo N](#)).

Apesar da distância física permanecer constante entre espetador e palco, a luz é utilizada com vista a concretizar aproximações entre os dois, concentrando o campo de visão para destacar um detalhe, objeto ou personagem específico. Neste sentido, a luz atua como a lente de uma câmara, efetuando *closes* e ampliando perspetivas, tornando-se vital na direção da atenção do público.

Relativamente ao vulto no chão composto por um pano preto do lado esquerdo de cena, existe um foco de luz a incidir sobre ele, que aumenta ou diminui de intensidade, dependendo da atenção que queremos que lhe seja dirigida em cada uma das cenas.

As transições, tanto no sentido dos momentos em que se dá a passagem de uma cena para outra, assim como simplesmente entre efeitos de luz, ou ainda entre músicas, constituem momentos relevantes, no que diz respeito à utilização da luz, no sentido em que esta, irá intervir na perceção e interpretação desses instantes pelo espetador e, por conseguinte, na leitura dramática da peça.

3.6. Estrutura final / alinhamento das micro-dramaturgias para uma macro-dramaturgia

Refletir sobre a estrutura de uma peça, implica uma análise metódica sobre a organização e composição das cenas. É procurar um sentido do todo. É construir uma linha dramática a partir da interseção dos vários elementos cénicos. É decidir sobre os planos e enquadramentos das cenas, dos movimentos, dos objetos, de modo a estabelecer, nas relações e transições entre estes, uma unidade temporal coerente.

Michèle Feuvre refere, num paralelismo com os modos de operar do cinema, que “Não importa o que se conta, mas o modo como se põe em perspetiva.” (Louppe, 2012, p. 275) ou como sugere Patrice Pavis (2005), é como se “coreografar passasse por um olhar mediado pela câmara ou a mesa de montagem do cinema ou do vídeo” (Caldas, 2009, p. 30). Ana Pais assume a mesma comparação quando refere que no cinema, a câmara representa o olhar do realizador, escolhendo os ângulos, os planos e a montagem, assim como, de maneira similar, o desempenho artístico se manifesta (2004).

O ofício de estruturar uma obra performativa, é incidir sobre a montagem das partes ou cenas frequentemente construídas isoladamente durante o processo criativo. Eugenio Barba (1995) argumenta que esta ideia de montagem está “na base do trabalho dramático,

entendido como o trabalho sobre as ações, ou melhor, sobre o efeito que as ações devem produzir sobre o espectador” (Falkembach, 2005, p. 112)

Esta é uma questão que se insinua em todas as nossas criações: a atenção ao espectador. Este princípio revela a importância da percepção e interpretação do público como um dos eixos centrais na criação artística, sublinhando que a concepção de uma peça transcende a mera organização de elementos que se harmonizam aos olhos dos seus criadores, pretendendo igualmente, estabelecer uma conexão significativa e despoletar sentidos para o público. Neste contexto, o processo de estruturar uma peça revela-se como um exercício consciente sobre o modo como a escolha, seleção e combinação das matérias e materiais, influencia a sua recepção. “Ao escolher ou fazer opções relativamente aos materiais cénicos e à sua articulação na cena, o olhar artístico estrutura-os dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espectáculo.” (Pais, 2004, p. 35).

Neste sentido, é pertinente afirmar: “Consider the audience without worrying about the audience.” (Davenport, 2006, p. 27). Este paradoxo enfatiza a importância dos criadores manterem a sua autenticidade e visão artística, ao mesmo tempo que reconhecem a importância de uma comunicação com o público, instigando um qualquer diálogo entre a obra e quem a vê.

O processo de estruturação em *TAKE*, assim como de outras criações anteriores, traduziu-se em alcançar um ponto de equilíbrio e complementaridade entre os vários elementos – corpo, movimento, luz, som, espaço – de modo que, considerando a importância de cada um deles e preservando as suas características singulares, eles sejam integrados numa dimensão coletiva e coesa.

Na prática, a estrutura da peça, no nosso caso, passa por um processo pragmático de disposição visual, com o auxílio de pequenos papéis, cada um com o nome de cada cena ([Apêndice II](#)). Esta abordagem facilita a visualização do conjunto das cenas e a subsequente organização das mesmas, explorando várias configurações possíveis, até identificarmos um alinhamento que se revele lógico e impactante do ponto de vista dramático. Neste processo, temos em conta a composição interna de cada cena: se é um dueto, solo ou momento de grupo; qual a sua dinâmica; o som/ambiente sonoro que a define; os intérpretes envolvidos, para que haja uma coerência nas presenças e ações; o tipo de transições envolvidas ou necessárias; ou as mudanças ou movimentações cénicas, tendo em conta os objetos em cena.

Este procedimento não é, no entanto, estático ou definitivo. É um processo por vezes sujeito a revisões e ajustes, considerando que o nosso foco oscila muito facilmente entre pequenos detalhes no interior de uma cena e a estrutura geral da peça. Um zoom constante

entre a perspetiva microscópica e uma visão macroscópica: “The choreographers switched between working on a certain movement quality or the execution of a particular sequence to the overall structure and focused on how it felt as a whole in terms of the piece's flow, consistency, contrast, originality and development.” (Gavish & Stevens, 2020, p. 48)

As transições são elementos cruciais na articulação do todo. Funcionam como pontes que conectam as cenas, mas que vão além de serem meras ligações: elas incidem diretamente sobre o ritmo e a dinâmica da peça, constituindo uma forte ferramenta dramática, capaz de manipular o tempo e o espaço para ampliar o impacto do enredo, do conceito ou temática.

Em *TAKE*, a maioria das transições não reflete a natureza dinâmica e frequentemente rápida da edição cinematográfica. Predomina o uso de transições longas e subtis entre as cenas, com exceção de uma única transição em que acontece um black-out para dar início a uma nova cena distinta. As transições mais prolongadas são deliberadamente construídas para oferecer um momento de pausa ou suspensão, de forma a incentivar uma exploração mais aprofundada do enredo e das interações entre os personagens. A criação de atmosferas específicas entre as cenas, reflete uma das nossas preocupações centrais, sendo que frequentemente optamos por transições que tenham um carácter quase invisível, permitindo que o público se envolva ativamente no desenrolar de uma cena para outra, organizando as suas interpretações e sentidos. Para nós, uma transição é como uma respiração profunda entre as cenas. Esta preferência interliga-se com as transições entre efeitos de luz, as quais são frequentemente lentas e subtis, contrastando com os cortes abruptos ou alterações rápidas, que podem interromper o estado emocional do público. Embora também utilizemos estas estratégias mais dinâmicas, estas são menos frequentes.

Em termos práticos, a estrutura de *TAKE*, é composta por 11 cenas ([Apêndice III](#)). Durante toda a peça, existe um vulto no chão, que se torna uma figura central, gerando uma tensão dramática. Este vulto acaba por ser um protagonista silencioso, cuja presença instiga intensos questionamentos no público ([Anexo O](#)).

No início da peça o som entra com público em blackout. A luz insinua-se no espaço, quando a cortina do palco começa a abrir lentamente ([Anexo P](#)). A primeira cena já está a decorrer. O que se segue é um conjunto de cenas que apresentam indícios de um enredo, de uma trama, mas não são apresentados de forma linear. Não existe uma lógica narrativa, tendo sido o objetivo estruturar as cenas de forma não linear, em paralelo com o processo de filmar um filme, em que raramente a primeira cena a ser filmada é a primeira cena do guião. A ordem de filmagem das cenas de uma obra cinematográfica é frequentemente aleatória, não segue a sequência narrativa do guião, mas antes, é determinada por questões e necessidades de produção que requerem uma organização específica do plano de filmagens.

Existem conexões dramáticas que sustentam o enredo, como a repetição de uma cena sob diferentes perspectivas de visão; a cadeira tombada de lado que se vê no início da peça e que noutro momento, no mesmo sítio, essa cadeira tomba com um dos bailarinos-intérpretes sentado nela; a queda sucessiva de corpos durante o solo da Catarina que tem o cabelo em frente ao rosto e que ficam inertes aos seus pés, como fragmentos de memórias ou segredos ocultos, refletindo uma ligação com o vulto no chão com o pano preto ([Anexo Q](#)); ou ainda, a passagem de todos os bailarinos-intérpretes pela posição quadrúpede nos seus solos, mais visível e assumida no último solo, que intitulámos de 'solo do cão', em que o bailarino-intérprete parece revelar uma condição coletiva, numa metafórica relação entre o indivíduo e a sociedade, e as dinâmicas de poder que permeiam a estrutura social, impostas por uma hierarquia estabelecida, mas que pode ser subvertida ou reformulada ([Anexo R](#)). Este solo culmina com a entrada dos restantes bailarinos-intérpretes, em que todos adotam a posição quadrúpede, como uma matilha e farejam em volta do vulto no chão, suposto corpo ([Anexo S](#)).

Estes exemplos, entre uma rede de simbolismos contidos nas várias cenas, em torno de um suposto enigma central, revelam uma intenção em criar ligações entre cenas, entre personagens e entre ações, conectando cada personagem ao mistério que se instala durante a peça, reforçando a busca conjunta, quer dentro de palco pelos personagens, quer fora dele pelo público, pela descoberta de uma resposta e uma resolução. Estando esta resposta e esta resolução, sujeitas às complexas camadas de percepção e compreensão de cada espectador.

Recorrendo novamente à ideia de “fluxo de circulação de sentidos” proposto por Jean-Marc Adolphe (1997), que encontra eco no conceito de “flow state” ou ainda mais especificamente, “creative flow” descrito por Mihaly Csikszentmihalyi (1990), a ação de estruturar uma peça coreográfica, implica nesta etapa, um estado de concentração intenso e um compromisso total com o processo criativo (Doyle, 2017). Este fluxo, orienta todos os componentes da produção, através de um canal sinérgico, que se move em direção a uma organização e um significado, umas vezes intuitivamente, outras vezes, conduzido pelo conhecimento e a experiência dos criadores. Jacqueline M. Smith-Autard, refere que um coreógrafo “...is constantly moving from feeling to knowing or the other way around. Somehow feeling and knowing merge on an indefinable plane.” (Smith-Autard, 2010, p. 218). Reconhecida pelo seu trabalho na área da educação em dança, Smith-Autard, refere que a experiência do coreógrafo ao trabalhar com princípios inerentes à estruturação de uma peça e que estão ligados a questões que envolvem a forma e volume do corpo, ativam a intuição, que por sua vez acaba por ser disciplinada pelo conhecimento que está alojado no subconsciente.

A verdade é que, decorrendo o processo de estruturação, numa fase final do processo de criação, são já muitas as informações que foram sendo armazenadas ou mesmo deixadas pelo caminho. A partir deste momento, não estamos mais perante uma ação que passa pelo corpo, mas sim, por decisões estratégicas para a materialização de uma lógica interna ([Anexo I](#)). Esta lógica constitui-se por meio da articulação e interseção das micro-dramaturgias que, em conjunto, possuem o potencial de configurar uma macro-dramaturgia, onde se estabelece a relação da obra com o público, e desta forma, adquire sentidos no mundo.

É muito difícil perceber se é a intuição ou o conhecimento adquirido que nos guia neste processo final, ou se ambos equilibram o caminho. Mas é precisamente neste território que se torna interessante desenvolver a nossa prática artística: num constante 'deixarmo-nos levar', observando como tudo se desdobra diante de nós.

Reflexões finais

“Falar do corpo é falar dos seus fragmentos, sem receio de se ser insuficiente ou incompleto”, afirmou Paulo Cunha e Silva (Ferreira, 2013), numa reflexão que destaca o reconhecimento da complexidade inerente ao corpo e a natureza fragmentária e multifacetada da sua dimensão física. Esta perspetiva sublinha como o corpo, distanciando-se de um todo homogéneo, é composto por várias partes que operam de uma forma interdependente, mas cada uma revelando um significado e contribuindo para a sua identidade e expressão.

Falar do corpo em movimento é perseguir continuamente algo que sabemos que não é facilmente decifrável, sabendo que haverá sempre dados e subtilezas que escapam à descrição completa. A dança, é, portanto, um espaço para a exploração e investigação desses dados e subtilezas, na tentativa de, em algum momento, encontrarmos as palavras certas para articular e elucidar os interstícios entre o que é experienciado e o que é observado.

Este Relatório Final de Mestrado, configurou-se num espaço de reflexão e sistematização da jornada criativa vivenciada durante o processo de criação da peça *TAKE*. Perante as páginas finais, que declaram uma aparente conclusão, anunciada pelo terminar do processo criativo e da estreia da peça, descubro ideias persistentes que, por falta de espaço ou de sentido, não se concretizaram nesta criação, mas que poderão encontrar um espaço próprio em projetos futuros. Assim, dilui-se um qualquer final e desvenda-se um ciclo contínuo, que se afirma numa sequência de redescoberta e renovação.

As questões abordadas no Capítulo I, no subponto ‘Motivação e propósitos para uma pesquisa artística’, são renovadas a cada nova criação, refletindo-se efetivamente em cada início de um processo criativo. O meu corpo de ação revela-se mediador entre o que é interno e o que é externo. Como núcleo da identidade, o corpo é o recipiente de todas as experiências, memórias e traços culturais que definem um indivíduo e assim, se estabelece como principal veículo para a manifestação de uma dramaturgia física própria e singular. Observando a trajetória dos bailarinos-intérpretes, desde a audição até à estreia da peça, identifico nos seus corpos de ação um cruzamento entre uma dramaturgia física biográfica e uma dramaturgia que se construiu através das metodologias praticadas por mim e pelo António M Cabrita. Considerando as origens distintas de ambas as dramaturgias, talvez seja pertinente uma bifurcação mais acentuada entre uma dramaturgia do corpo e uma dramaturgia do movimento, objeto de uma proposta de análise e investigação futura, no contexto da dança contemporânea.

A procura pela produção de sentido através do corpo em movimento, sublinha a relevância de um estudo aprofundado sobre os elementos que estarão envolvidos numa dramaturgia do movimento, considerando o trabalho específico do bailarino-intérprete e do

coreógrafo, cuja escrita é física e compõe-se de ferramentas que promovem a exploração da “... capacidade de se libertar de formas preconcebidas, exercendo, por isso uma construção de si próprio, fundamentada num exercício contínuo de experimentação do movimento e das formas que por ele podem ser produzidas” (Xavier, 2017a, p. 27).

Seguindo o modelo de análise proposto neste Relatório, no que concerne uma dramaturgia na dança, articulando-se em torno de um esquema analítico evidenciando o alinhamento dinâmico entre criação, apresentação e recepção de um objeto artístico – dramaturgia do corpo, dramaturgia cénica e dramaturgia do espetador - ficou por desenvolver a dramaturgia do espetador, por não se apresentar relevante no contexto deste Relatório. Considerando o espetador como “...grande legitimador da realidade do espectáculo...”, como já referido, sendo-lhe confiada a preservação e memória da sua existência (Pais, 2004, p. 87), este espaço destinado a uma reflexão final, seria o espaço propício para uma análise profunda sobre uma dramaturgia que se revela no exterior do processo criativo e da própria obra em si, construída a partir do olhar, da reflexão, do conhecimento, relações e interesses de quem observa. A interpretação das informações perante um qualquer objeto artístico, é inerentemente influenciada pela estrutura cognitiva e sensibilidade do indivíduo, por sua vez moldadas pela herança cultural familiar, educação, experiência social, crenças e valores pessoais. Neste contexto, “Art, for example, certainly can influence our views of the world, but what we think the art is saying about the world is filtered through our frames” (Jasper, 1984, p. 156).

Particularmente na dança, perante o discurso indireto e subjetivo de um corpo em movimento, será pertinente considerar, como refere Ana Pais, a “diversidade subjetiva de uma plateia” (2014, p. 24), tornando-se inviável qualquer expectativa de perceção uniforme ou uma resposta emocional única por parte do público. Aqui reside a verdadeira macro-dramaturgia, usando o conceito de Van Kerkhoven, que engloba uma série de questões que se estendem desde a importância da Arte e o seu impacto global, até conceitos como “bagagem cultural” proposto por Erwin Panofsky (1979) ou “competência artística” defendido por Pierre Bourdieu (1971), que vai além das competências associadas ao trabalho do artista, mas ao conhecimento e análise de uma obra por parte do espetador, culminando na dicotomia entre recepção e interpretação, proposta pelo sociólogo Jean-Claude Passeron (2006).

Neste Relatório, através da rigorosa e extensa análise da peça *TAKE*, propus-me ao desafio de escrever sobre a prática no âmbito da criação coreográfica, delineando-se neste percurso uma espécie de “forest of signs”, usando a expressão de Katherine Profeta (2015, p. 98), configurando-se como um território de exploração de métodos, análises e inter-relações. O objetivo foi o de estabelecer possibilidades de significação relativas ao corpo em movimento e, simultaneamente, promover o desenvolvimento de um diálogo crítico e reflexivo

sobre o fazer artístico na área da dança. A análise foi orientada para uma dramaturgia na dança, a partir do processo criativo como lugar onde o artista se rodeia de sentidos e propósitos para a construção do seu objeto artístico. Os elementos que motivam a criação, como os conceitos, pensamentos, ideias e propósitos que acompanham o artista, consolidam-se nas reflexões, significados e intenções que estruturam a sua obra. Deste modo, surge a dramaturgia, mesmo que não explicitamente invocada, ela inscreve-se na história de uma determinada obra. E esta história é escrita em colaboração, desde os coreógrafos aos intérpretes-bailarinos e aos restantes criativos que, convergindo as várias matérias, compõem um corpo coletivo, configurando um território comum, a partir das suas individualidades.

Concluo com a percepção de que, apesar da tentativa de desconstrução de cada reflexão, motivação e decisão em torno do processo criativo de *TAKE*, tudo permanece numa espécie de expressão poética ou projeção simbólica, cujo significado e potenciais leituras transcendem a objetividade. Persiste, portanto, tanto a tentativa como o desafio. Um desafio cada vez mais proposto aos artistas-criadores: "...to put into words what they have created, to write the inefable" (Correia, Gilvano, Benetti, & Monteiro, 2018, p. 16)

Referências bibliográficas

- About - Instável - Centro Coreográfico*. (20 de fevereiro de 2023). Obtido de Instável - Centro Coreográfico: www.instavel.pt/about
- Almeida, M. V. (1996). *Corpo presente: treze reflexões antropológicas sobre o corpo*. Lisboa: Etnográfica Press.
- Andreoli, G. S. (2009). A Dança é o pensamento do corpo? Problematizações na companhia de Nietzsche e Foucault. *Revista Fundarte, ano 9, nº 18*, 46-51.
- Bártolo, J. (2007). *Corpo e sentido. Estudos intersemióticos*. Livros LabCom.
- Barros, N. (2022). O corpo é uma imagem, um planalto, um inferno. (E. Neves, Entrevistador in *Cadernos do Rivoli*, v.9). Obtido de <https://balletteatro.pt/artistas/ne-barros/texts>.
- Caldas, P. (2009). Poéticas do movimento: interfaces. *Dança em foco, v.4: Dança na tela, Contra Capa livraria / Oi Futuro, Brasil*, 28-34.
- Carvalho, M. A. (2015). *Dramaturgia sonora: um diálogo entre a teoria e a prática da utilização dos sons na cena*. Universidade Federal de Pelotas, Brazil: Trabalho de conclusão do curso para obtenção de título de Licenciado em Teatro .
- Castro, S. (2016). Portugal que dança - São Castro e António Cabrita - documentário RTP2. (L. Antunes, Entrevistador)
- Castro, S., & Cabrita, A. M. (20 de fevereiro de 2023). *Play false associação cultural*. Obtido de www.playfalse.pt
- Cools, G. (2019). *On dance dramaturgy*. *Revista Cena*, n. 29, Porto Alegre, 42-52.
- Corradini, S. (2010). *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. Dissertação no âmbito da pós-graduação em dança, para obtenção do grau de Mestre em Dança. Universidade Federal da Bahia.
- Correia, J., Gilvano, D., Benetti, A., & Monteiro, F. (2018). *When is research artistic research? Cahiers of Artistic Research 1*, Universidade de Aveiro, 1-32.
- Damasio, A. (2020). *Sentir & saber*. *Temas e Debates - Circulo de Leitores*.
- Daolio, J., Rigoni, A., & Roble, O. (2012). *Corporeidade: o legado de Marcel Mauss e Maurice Merleau-Ponty*. *Revista Pro-Posições*, v.23, n. 3, 179-193.
- Davenport, D. (2006). *Building a dance composition course: an act of creativity*. *Journal of dance Education*, 6:1, 25-32 . DOI: 10.1080/15290824.2006.10387309.
- Domingues, T. A. (2015). *Pós-produção de áudio: a influência do som na experiência do espetador*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa: Dissertação para Grau de Mestre em Sistemas de Comunicação Multimédia.
- Doyle, C. L. (2017). *Creative flow as a unique cognitive process*. *Frontiers in Psychology - Sec. Cognition*, v.8:1348, DOI.org/10.3389/fpsyg.2017.01348.

- Dreyer, K. (2020). *Dance and light : the partnership between choreography and lighting design*. Routledge, Taylor and Francis Group.
- Fagundes, P. (2019). *Composição dramaturgica: práticas de criação cênica*. Revista Cena n. 29, Porto Alegre, 64-77. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena>.
- Falkembach, M. F. (2005). *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (Mestrado) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.
- Fazenda, M. J. (1996). *Corpo naturalizado*. Em M. V. (org) Almeida, *Corpo presente: treze reflexões sobre o corpo* (pp. 141-153). Celta Editora.
- Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, acções (2ª edição revista e atualizada)*. Edições Colibri, Instituto Politécnico de Lisboa.
- Fazenda, M. J. (2016). Portugal que dança - São Castro e António Cabrita - documentário RTP2. (L. Antunes, Entrevistador)
- Fernandes, D. (2007). *Peirce e Foucault: signo estético e enunciado*. Cognition-Estudos: Revista Eletrônica de Filosofia. V. 4, N. 1. Disponível em <http://www.pucsp.br/pos/filosofia/Pragmatismo/cognitio_estudos/cognitio_estudos.htm>, 1-9.
- Ferrao, J. G. (2020). *Faicc: formação avançada em interpretação e criação coreográfica na companhia instável*. Porto: Relatório de estágio para obtenção do grau de Mestre em Gestão das Indústrias Criativas, Universidade Católica Portuguesa .
- Ferreira, V. S. (2013). *Resgates sociológicos do corpo: esboço de um percurso conceptual*. Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Análise social, n. 208, XLVIII (3.º), 494-528.
- Ferro, M. L. (2013). *Vídeo-dança de produção portuguesa*. Dissertação elaborada com vista à obtenção do Grau de Mestre em Performance Artística/Dança, Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa.
- Furlan, R., & Bocchi, J. C. (2003). *O corpo como expressão e linguagem em Merleau-Ponty*. Estudos de Psicologia, n.8, 445-450.
- Gavish, M., & Stevens, C. J. (2020). *Thinking strategically about dance making: an analysis of the structuring stage and the strategies choreographers use for varying dance works*. Dance Research, Society for Dance Research, v. 38, issue 1, 41-64.
- Gil, J. (1997). *Metamorfoses do corpo*. Relógio d'Água.
- Gil, J. (2001). *Movimento total: o corpo e a dança*. Relógio d'Água.
- Greiner, C., & Katz, H. (2005). *Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo*. Obtido de Archivo Artea: Artes Vivas-Artes Escénicas: <https://archivoartea.uclm.es/textos/por-una-teoria-do-corpomidia-ou-a-questao-epistemologica-do-corpo/>

- Jasper, J. M. (1984). *Art and audiences: do politics matter?*. Berkeley Journal of Sociology, V. 29, 153-180.
- Kaushik, R. (2013). *Art, language and figure in Merleau-Ponty*. Bloomsbury Academic.
- Kwozan, T. (1977). *O signo no teatro*. Em (org.), L. Nunes, R. Zilberman, A. Filipouski, T. Carvalhal, & M. Bordini, *O signo teatral: a semiologia aplicada à arte dramática* (pp. 57-83). Editora Globo, Porto Alegre.
- Lara, L. S. (2014). *Anti status quo e cidade em plano: arqueologia de um processo criativo e criação de sentidos em dança*. Dissertação de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília.
- Le Breton, D. (2009). *Corpo e comunicação*. Em D. Le Breton, *As paixões ordinárias: antropologia das emoções* (pp. 39-109). Vozes.
- Louppe, L. (2012). *Poética da dança contemporânea*. (trad. Rute Costa), Ed. Orfeu Negro.
- Maia, J. (2015). *Michel Maffesoli e a construção de uma nova ética*. Revista Logos, n.4, 41-44. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/logos/article/view/14580>.
- Mendo, G. (2016). Portugal que Dança - São Castro e António Cabrita - Documentário RTP2. (L. Antunes, Entrevistador)
- Merleau-Ponty, M. (1974). *A linguagem indireta*. Em *O homem e a comunicação: a prosa do mundo* (pp. 61-124). (Trad. Celina Luz), Edições Bloch.
- Meyer, S. (2016). *Dramatologias da dança*. Em P. Caldas, & E. (. Gadelha, *Dança e dramaturgias* (pp. 221-242). Nexus.
- Mortari, K. M. (2013). *A compreensão do corpo na dança: um olhar para a contemporaneidade*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa / Faculdade de Motricidade Humana.
- Nascimento, M. d. (2013). *Dança e corporeidade: considerações sobre o espaço dançado e corpo percebido*. Revista Cena 13 -PPGAC, 33-48, <https://doi.org/10.22456/2236-3254.41142>.
- Olaio, A. (1999). *O campo da arte segundo Marcel Duchamps*. Tese para obtenção do grau de Doutor, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra .
- Oliveira, L. F. (2018). *O lugar dos objetos cénicos nas encenações de Eid Ribeiro junto ao Armatrix*. Revista Urdimento, v.2, n.32, 364-383 . DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102322018364>.
- Oliveira, T. N. (2015). *Corpos, sons e movimentos: a evolução da dança contemporânea na última década no Porto*. Relatório final para obtenção do grau de Mestre em Estudos em Sociologia, Faculdade de Letras, Universidade do Porto.
- Olofsson, K. (2022). *Expanding sound design in performing arts*. Critical stages/ Scènes critiques, The IATC journal, n. 25.
- Ostrower, F. (1990). *Acasos e criação artística*. Ed. Campus.

- Pais, A. (2004). *O discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Edições Colibri.
- Pais, A. (2014). *Os ritmos afectivos do acontecimento teatral*. Tese para obtenção do grau de Doutor em Estudos Artísticos-Especialidade em Estudos de Teatro. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras.
- Pais, A. (2016). *O crime compensa ou o poder da dramaturgia*. Em P. Org.Caldas, & E. Gadelha, *Dança e Dramaturgia(s)* (pp. 25-60). Nexus.
- Pavis, P. (2011). Prefácio. Em L. Kendrick, & D. (. Roesner, *Theatre Noise: the sound of performance* (pp. 5-8). Cambridge Scholars Publishing.
- Pinhao, R. C. (2017). *nORMA, a colaboração enquanto processo de criação artística*. Lisboa: Projeto apresentado para obtenção do grau de mestre em Culture Studies - Management for the Arts, Universidade Católica Portuguesa.
- Pite, C. (25 de julho de 2017). BBC: Behind the scenes, radio 4.
- Profeta, K. (2015). *Dramaturgy in motion: at work on dance and movement performance*. The University of Wisconsin Press.
- Ribeiro, M. M. (2020). *A dança que nos escapa - o instante da presença*. RILP - Revista internacional em Língua Portuguesa, n. 38: Artes Performativas e Imagem em Movimento, DOI: <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.38/pp.69-80>.
- Roche, J. (2009). *Moving identities: multiplicity, embodiment and the contemporary dancer*. Tese de doutoramento - School of Arts, Roehampton University.
- Roche, J. (2011). *Embodying multiplicity: the independent contemporary dancer's moving identity*. Research in dance education, Vol.2, nº 2, 105-118, DOI: 10.1080/14647893.2011.575222.
- Roubaud, L. (2016). Portugal que dança - São Castro e António Cabrita - documentário RTP2. (L. Antunes, Entrevistador)
- Santos, M. L. (2021). *Nietzsche e a música*. Cadernos Cajuína, V. 6, N. 1, 158-166.
- Scorsolini-Comin, F., & Amorim, K. d. (2008). Corporeidade: uma revisão crítica da literatura científica. *Psicologia em Revista*, v.14 n.1, p.189-214. ISSN 1677-1168.
- Shaw, M. L. (1988). Ephemeral signs: apprehending the idea through poetry and dance. *Dance Research Journal*, Vol. 20, N. 1, 3-9.
- Silveira, J. C. (2018). Dramaturgias na dança, no teatro, e a linguagem desenvolvida por Pina Bausch. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, LADI. UnB, Vol. 8, Ano 3. p. 44-71.
- Silveira, P. A. (2022). *O visível e o sonoro: o som e a montagem no cinema de Walter Murch*. Instituto de Arte e Comunicação Social. Universidade Federal Fluminense: Trabalho de conclusão de curso para obtenção de título de licenciado em Cinema e Audiovisual.
- Smith-Autard, J. M. (2010). *Dance composition*. 6th edition publish. by Methuen Drama.
- Stanislavski, K. (2016). *A construção da personagem*. (trad. Pontes de Paula Lima): Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

- Tourinho, L. L. (2004). *Um estudo de construção da personagem a partir do movimento corporal*. Dissertação apresentada para obtenção do grau de Mestre em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP, Brasil.
- Tragtenberg, L. (2008). *Música de cena*. Editora Perspectiva .
- Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos* . Prometeo.
- Virtanen, N. (2016). *Dancers as experts of body consciousness: in search of optimal methodologies*. Master's thesis in Psychology, Faculty of Behavioural Sciences.
- Wildschut, L. (2009). Reinforcement for the choreographer: the dance dramaturge as ally. Em J. &. Ed. Butterworth, *Contemporary choreography: a critical reader* (pp. 750-779). Routledge.
- Wright, S. (2020). The delicate essence of artistic collaboration . (trad.) Wasem, M. *Pós:Revista do programa de pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 10,n.20, 282-303.
- Xavier, M. (2017a). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica*. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança: Universidade de Lisboa.
- Xavier, M. (2017b). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica. Anexo VIII, livro de entrevistas*. Tese para obtenção do grau de Doutor em Motricidade Humana na especialidade de Dança: Universidade de Lisboa.
- Xavier, M., & Monteiro, E. (2016). Contextos, impulsos e temáticas da criação coreográfica contemporânea nacional. Que tendências? *Revista Portuguesa de Educação Artística*, Vol. 6, nº 1, 25-41. DOI: <https://doi.org/10.34639/rpea.v3i1.95>.

| Apêndices |

Apêndice I – Primeiro guião / primeiras cenas

TAKE – primeiro guião para Sarah Procissi (EN)

SCENE 1 – closed curtain

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

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

As the scene unfolds, individual sounds start to emerge from the sea of murmurs. The first thing noticed is laughter: a loud and contagious laugh that stands out above the rest. It is closely followed by the sound of a deep voice, a low laugh that starkly contrasts with the first. Behind the laughter and conversation, we begin to hear the softer sounds of the party. There's the sound of wine being poured into a glass, a liquid and fresh sound that blends into the atmosphere. There's the soft sound of cutlery hitting porcelain and the pop of champagne being opened. These sounds, so common at any party, take on a new life here, where each one stands out on its own.

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

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

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

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

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

SCENE 2 – curtain slowly opens

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

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

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

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

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

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

SCENE 3

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

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

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

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

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

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

SCENE 4

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

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

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

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

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

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

SCENE 5

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

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

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

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

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

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

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

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

[VOLTAR AO TEXTO](#)

SCENE 6

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

He uses the shoes in his hands for support as he moves, as if he were mimicking a dog's paws. As the man moves down the street, one can imagine the gazes of people watching this scene with strangeness and curiosity.

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

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

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

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

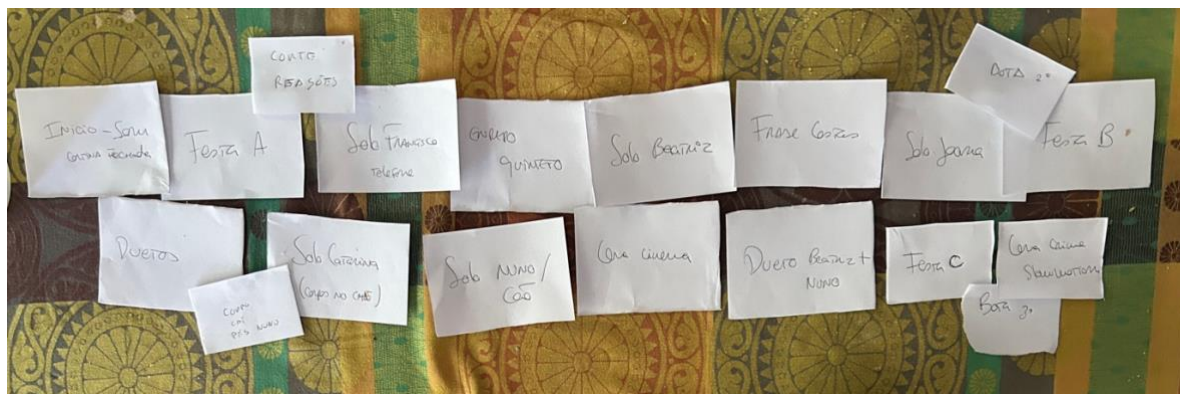
The man who moves like a dog begins to bark and wag his tail, as if he were happy. He begins to take off the shoes from his hands and hands them to the other man. The other man laughs and continues to pet him on the head, as if he had found a new friend.

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

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Apêndice II – Registo do processo metodológico para definição da estrutura

Processo metodológico para definição da estrutura da peça



©São Castro

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Apêndice III – Guião final

TAKE – Guião final / cenas

Bailarinos-intérpretes/personagens:

Beatriz Mira – Vilã

Nuno Velosa – Traidor

Catarina Casqueiro – Sex symbol

Joana Couto – Tarada sexual bipolar

Francisco Ferreira – Manipulador

- Início -

O som grave de uma batida continua, que remete para uma espécie de festa começa a surgir ainda com a cortina de cena fechada.

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

- 1ª Cena -

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

A personagem feminina (Joana) está fora do grupo e desloca-se, pela boca de cena, sozinha, em direção ao que parece ser um corpo coberto por um pano preto, no lado esquerdo de cena. Perto do pano preto está uma bota preta de homem. A personagem chega perto da bota, olha-a durante algum tempo e decide calçá-la. Depois de a colocar no pé esquerdo (todos estão de meias, nenhum dos personagens está calçado), avança para o grupo e ao passar pelos restantes personagens observa-os. Uma outra personagem feminina que estava sentada numa cadeira perto do grupo, com um carapuço vermelho (Beatriz) levanta-se e vai

ter com um dos personagens masculinos (Nuno) e inicia uma movimentação também em slow motion. Simultaneamente à mudança brusca na música, os personagens reagem cada um com uma intenção precisa, ir ao chão, tocar no outro, agarrar a perna da mesa que está perto, puxar a perna do outro de forma a arrastá-lo pelo chão, tirar a mesa do sítio e levá-la para o lado direito de palco. Todos saem de palco, exceto o Francisco.

- 2ª Cena -

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

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

- 3ª Cena -

Com a mudança da música os restantes personagens entram em palco como se de um *rewind*, num filme se tratasse.

Toda a movimentação desta cena acontece em sintonia com a música. Cada som afeta o movimento do corpo e o movimento do corpo responde ao som. Entre o *forward* e o *rewind*, os corpos deslocam-se e relacionam-se, como se tratasse da filmagem de vários takes, em que a repetição se revela.

- 4ª Cena -

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

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

- 5ª Cena -

“Cena cinema”, em que o grupo está numa situação de tensão, onde o foco está num dos personagens masculinos (Nuno) que parece procurar pistas para resolver um qualquer mistério, relacionado com o vulto no chão.

Os personagens, estão numa tensão a olhar o vulto no chão quando de repente surge um som forte. Reagem a esse som e olham na direção do público. O Nuno desloca-se em direção ao proscénio do lado esquerdo e toca no pano de cena, como se estivesse à procura de algo. Alguém no público tosse e todos reagem, olhando nessa direção. O ambiente é tenso, tudo suscita desconfiança. Os olhares entre os personagens cruzam-se, sem percebermos se é de cumplicidade, receio ou desconfiança, acusação ou apenas intimidação. Nuno desloca-se pelo espaço, observa e toca em alguns objetos cénicos. Volta de novo para perto do vulto no chão, e tenta levantar o pano, mas um black-out em simultâneo com o som que desaparece, interrompe a ação.

- 6ª Cena -

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

- 7ª Cena –

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

A sua bipolaridade subjuga-a ao desequilíbrio entre a tarada que seduz e que no momento seguinte se culpa pelo sentimento de sedução, chegando a ser agressiva consigo mesma. No final do solo, a Joana volta a calçar a bota preta no pé esquerdo e dirige-se para o grupo (a mesma imagem do início da peça). Coloca a meia que tirou do pé durante o solo no bolso da camisa do Francisco.

- 8ª Cena -

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

- 9ª Cena -

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

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

- 10ª Cena -

No final do dueto, Catarina já está sentada à mesa quase despida e com o cabelo a cobrir o rosto. Nuno e Beatriz começam a sair e levam a mesa e a outra cadeira com eles. Catarina inicia um solo que esconde o rosto, mas revela no corpo, a força, expressividade e fragilidade, de uma mulher em introspeção sobre a sua vida. O sex symbol que é para o exterior, esconde também uma mulher com uma fragilidade interior que a pode destruir. Os corpos que sucessivamente parecem cair na cena e parar nas pernas da cadeira em que está sentada,

são um reflexo da sua própria queda emocional, lembrando alguém que perdeu. Poderá ela conhecer o corpo que está coberto com o pano preto? Poderá ser o seu próprio corpo?

No final Catarina acelera num movimento de subir e descer, entre ir ao chão e ficar de pé, Joana entra e começa a puxar a cadeira onde Catarina estava sentada e esta tenta evitar, sentando-se, sem nunca conseguir.

- 11ª Cena -

Nuno entra em cena, do lado esquerdo de cena, calçado com uns sapatos pretos, olha o público e dança um solo que revela subtilmente o traidor que ele nunca aparentou propriamente ser. A sua movimentação revela um homem confiante e manipulador, num jeito desafiador e quase brincalhão, entre movimentos assertivos e descontrolados. Num momento ele despe o casaco, descalça os sapatos e desce ao chão até ficar de joelhos e colocar as mãos dentro dos sapatos. Nesse momento ele é um cão e todo o comportamento físico será o de um cão. O andar em postura quadrúpede, o cheirar, o deitar, o sacudir, o saltar.

Esta mudança revela o homem na sociedade, na sua condição humana de ter o poder e manipular e no momento/situação seguinte se subjugar ao poder e ser submisso. O jogo de poder e aparências da sociedade. O jogo no qual, achamos ter poder e controlo, mas que no fundo, se resume à condição de submissão, perante as regras e modos de fazer da sociedade. No momento final do solo, a Catarina entre em cena e dirige-se ao “cão”, quando chega perto dele faz-lhe uma festa na cabeça, em jeito de “good dog”. Os restantes intérpretes entram em cena e colocam-se perto a observar. Nuno tira as mãos dos sapatos e começa a colocar-se de pé em frente a Catarina. Vira os sapatos para que fiquem alinhados na direção dos pés dela. Catarina começa a descer ao chão e coloca as suas mãos dentro dos sapatos. Nesse momento, todos descem ao chão e adotam a postura de cães.

Dirigem-se todos lentamente ao suposto corpo tapado com pano preto. Rodeiam-no, cheirando, observando, como uma matilha à volta de algo que todos querem, mas nenhum se atreve a reagir. Até ao momento em que repentinamente um deles, o Francisco, puxa o pano preto e foge, fazendo com que todos reajam, seguindo-o.

Acontece um black-out.

[VOLTAR AO TEXTO](#)

| Anexos |

Anexo A – Link do vídeo integral da peça

Link para vídeo integral de *TAKE*:

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

Para acesso ao vídeo, contactar os autores através do endereço de email geral@playfalse.pt

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo B – Cartaz da peça / estreia

TEATRO MUNICIPAL DE OUREM

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

21 OUT 2023

COPRODUÇÃO
TEATRO MUNICIPAL DO PORTO
E TEATRO AVEIRENSE

DANÇA

SALA PRINCIPAL
21:30

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


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

TEATROMUNICIPAL.OURÉM.PT

REPÚBLICA PORTUGUESA
ARTES
ICP
Ourém

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo C – Registo da lista de palavras do guião, para construção de movimento



data: unknown

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

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

- 1- it's time
- 2- drink
- 3- yep (sim, sim)
- 4- brought you wine
- 5- what are you doing
- 6- second 3 yep x3
- 7- gradual into unknown

In my ¹distant imagination, a ²strange character was broken. A low tension cut through space like glass. He ~~had~~ ^{had} a confident presence, and a harmonious & shadow and a chaotic heartbeat. There was a noise, ~~that~~ that turned into conversations, and then full silence. This scene only lasted a few seconds. Bursts of laughter cut the atmosphere with a beat. The party take finished. Now it's time for the world.

©Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo D – Registo de lista de partes do corpo e emoções

1	Clavicula direita	Inveja	
2	Queixo	Alegria	Amor
3	Esterno	Motivação	Amor
4	Calcâneo esquerdo	Descontentamento	Bulha
5	Parte de trás da orelha direita	Medo	Dunk
6	Omoplata direita	Apendimento	ling
7	Vértebra C3 (cima)	Desilusão	Figuras
8	Pulmão direito	Dessejo	Ris
9	Gémeo anterior da perna direita	Satisfeição	Tiago
10	Entre polegar e indicador da pi esquerda	Entusiasmo	
11	Globulo ocular esquerdo	Desconfiança	
12	Bochecha direita	Catador	
13	Falange anelar direita da mão	Orgulho	
14	Ponta do cabelo (todo)	Apatia	
15	Capitulum perna esquerda e braço direito	Desespero	
16	Rim esquerdo	Empatia	
17	Ventre	Realização	
18	Cérebro	Ansiedade	
19	Ponta da língua	Ciume	
20	Parte inferior pulso direito	Ativo	
21	Tiroide	Curiosidade	
22	Esófago	Humilhação	
23	Sisamoides (osso do pi)	Amor	
24	Metacarpo (osso do dedo médio)	Otimismo	
25	Unha mindinho (pi direito)	Espetacular	
26	Adutores	Serenidade	
27	Coração	Admiração	
28	Cóccix	Frustração	
29	Pele	Felicidade	
30	Pollex (dedão pi)	Tristeza	
31	Ombro esquerdo	Culpa	
32	Costela (muito cr.)	Raiva	
33	Estômago	Confiança	
34	Lombas	Contentamento	
35	Músculo intercostal	Vergonha	

melhor amigo
 mãe super protetora X1 + parecido
 - manipuladora X2 contraste negativo
 - fanático X3 contraste negativo
 símbolo sexual heroína
 → Sísio

manipulador (língua)
 - detetista
 - olhar
 - controle

Sísio (tortura)
 - lento
 - cauteloso
 - preciso

3Ds
 - dinâmica
 - diálogo
 - dimensão

Anexo E – Registo de lista de personagens

Registo de lista de personagens para definição do personagem de cada bailarino-intérprete, para construção de movimento

Personagens

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

©Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo F – Registo de imagem / cena ‘cinema’



©Tomás Pereira – captura de imagem a partir do vídeo de *TAKE*

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo G – Registo de imagem / dueto



©Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo H – Registo de imagem / construção 'quinteto'





© Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

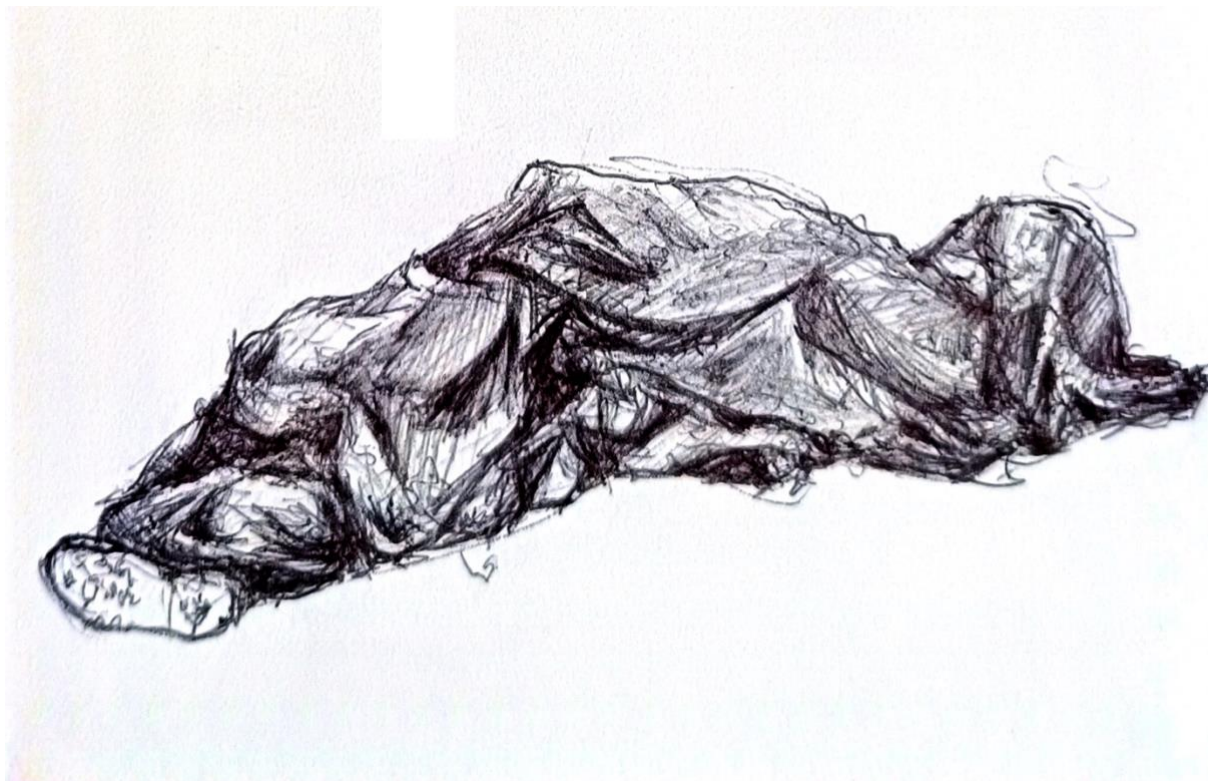
Anexo I – Imagem do espetáculo / ‘quinteto’



©Cati Cardoso

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo J – Registo de imagem / vulto no chão



©Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

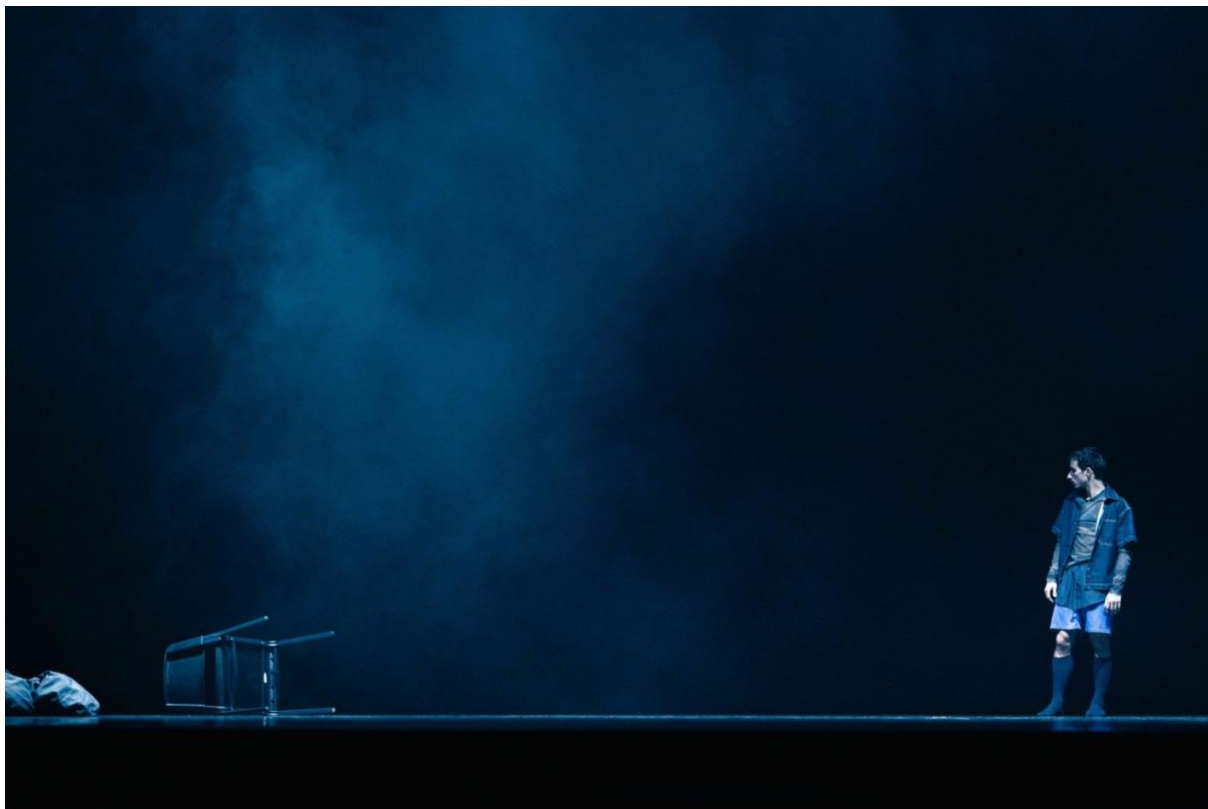
Anexo K – Imagem do espetáculo / dueto



©José Caldeira / TMP

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo L – Imagem do espetáculo / solo Francisco Ferreira



©Tomás Laranjo /Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo M – Imagem do espetáculo / solo Beatriz Mira



©Cati Cardoso

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo N – Imagem do espetáculo / objetos cénicos



©Cati Cardoso

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo O – Imagem do espetáculo / vulto no chão



©Tomás Laranjo / Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo P – Imagem do espetáculo / início da peça



©Tomás Laranjo / Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo Q – Imagem do espetáculo / solo Catarina Casqueiro



©Tomás Laranjo / Instável – Centro Coreográfico

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo R – Imagem do espetáculo / solo 'cão'



©Tomás Pereira – captura de imagem a partir do vídeo de *TAKE*

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo S – Imagem do espetáculo / cena final



©Cati Cardoso

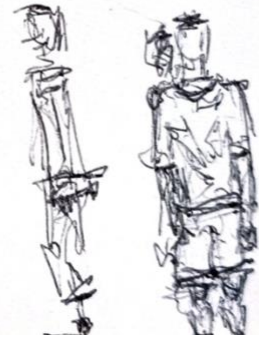
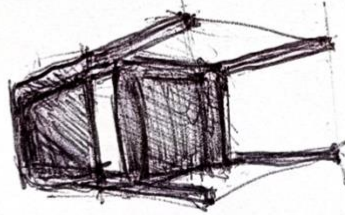
[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo T – Registo da estrutura final

Registo de lista de cenas – estrutura final

TAKE

- 1 - Festa A (Joana entra, põe sota^E, só Catarina a dançar) + explosão telefone (sem bola)
- 2 - Solo Xico + Telefone (sente-se) = Revind Xico (2X, à 3: vai bola)
- 3 - Rowind + Quinteto (Xico vai à cadeline a caí) - Joana + cat saem, depois Nuno
- 4 - Solo Bia (no fim diz-se o tempo a todos vos) + Nuno enrola fio?
- 5 - Cinema
- 6 - Coaro conjunto
- 7 - Solo Joana (no fim vai ao corpo calcau bola)
- 8 - Festa B (Bia sente-se a humta - n, Joana sente pl tirou bola)
- 9 - Dantos (no fim cat e Joana levam cadeline, Xico mesa)
- 10 - Mesa Bia + Nuno (tiram nua -)
- 11 - Solo Catarina (todos rebolam e puxam - Nua só puxa)
- 12 - Solo Nuno (todos cães no final)



©Ana Jordão

[VOLTAR AO TEXTO](#)

Anexo U – Declaração de cedência de utilização de conteúdos

Declaração de utilização de conteúdos

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

Assinatura: Ana Jordão

Data: 20/06/2024

[VOLTAR AO TEXTO](#)