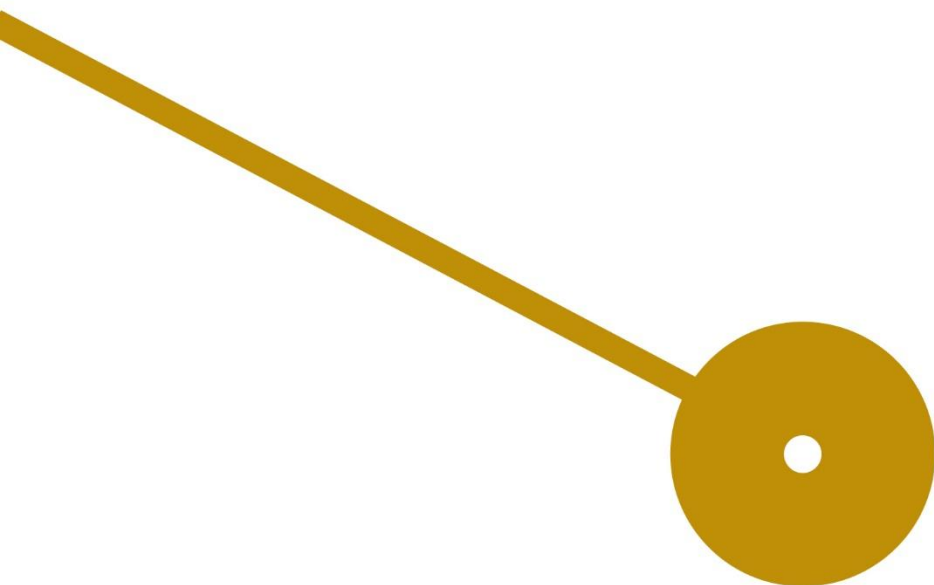




Cauda do Camaleão

Ser Simbiótico com o meio, dançando com a desconstrução, num mundo camuflado em busca da essência para recomeçar e reler.

Sofia Guedes Nora Coimbra





Cauda do Camaleão

Ser Simbiótico com o meio, dançando com a desconstrução, num mundo camuflado em busca da essência para recomeçar e reler.

Sofia Guedes Nora Coimbra

Projeto / Relatório apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização em Dança-Composição Coreográfica.

Profesores Orientadores: Cláudia Marisa e Nuno Meireles

06/2026

Agradecimentos

Agradeço todo o apoio dos meus orientadores, assim como à minha equipa artística, que acompanhou todo o processo artístico, aos meus familiares e amigos pelo suporte e à entidade da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo por todos os seus ensinamentos e experiências.

Resumo

Uma pesquisa centrada na desconstrução do movimento, em busca da essência, o pulsar que serve de base para todo o movimento e gesto, antes de ganhar maior dimensão e adorno. Dentro de uma constante metamorfose de movimento, explorando dinâmicas, falhas, quedas e desequilíbrios, construindo e desconstruindo momentos corporais e expressivos, usando como alicerces: a camuflagem através de um figurino de camadas que vão protegendo e sendo retiradas para conhecer o ponto central do corpo e a sombra; e uma voz que guia a em termos de movimento, confronta e manipula, criando uma narrativa de exploração, descoberta, construção e desconstrução e releitura. Esta pesquisa resulta num solo coreográfico em espaço público, onde é possível explorar todos estes pontos num contexto de viagem em tempo presente.

Palavras-chave

Composição coreográfica, Reconstrução, Camuflar, Essência, Performance, Transformação, Expressão.

Abstract

This research focuses on the deconstruction of movement, seeking its essence, the pulse that underlies all movement and gesture before it gains greater dimension and embellishment. Within a constant metamorphosis of movement, exploring dynamics, flaws, falls, and imbalances, constructing and deconstructing bodily and Expressive moments, using as foundations: camouflage through a layered statuette that protects and is removed to reveal the central point of the body and the shadow; a guiding voice in terms of movement, confrontation and manipulation, creating a narrative of exploration, discovery, construction, deconstruction and reinterpretation. This research culminates in a choreographic solo in a public space, where it is possible to explore all these points in the context of journeying in the present moment. .

Keywords

Choreographic composition, Reconstruction, Camouflage, Essence, Performance, Transformation, Expression.

Índice

Capítulo 1: Introdução e Enquadramento Teórico.....	9
1.1: Deleuze e Derrida sobre a ideia de Desconstrução e Essência.....	12
1.2: Michael Tchekhov e o Gesto Psicológico.....	22
1.3: Jacques Lecoq e o Teatro físico.....	24
1.4: Artaud e O Teatro e o seu Duplo.....	27
1.5: A Versão de Peter Pan com interpretação de Robin Williams.....	31
Capítulo 2: Caminhos de Reflexão.....	33
2.1: Carlos Drummond de Andrade “A Bruxa”	33
2.2: Carl Gustav Jung “A Sombra”	34
2.3: Lacan e o Estádio do Espelho.....	37
2.4: Victor Stoichita “Breve História da Sombra”	40
2.5: Milan Kundera “A Imortalidade”	42
Capítulo 3: Metodologia Baseada na Prática.....	45
3.1: Cláudia Marisa “O Espaço como exercício de representação”	45
3.2: Vergílio Ferreira “Rápida a Sombra”	48
3.3: Francis Alÿs “The Greenline”	50
3.4: Anne Teresa De Keersmaeker “Work/Travail/Arbeid”	51
Capítulo 4: Processo Criativo.....	53
4.1: Cauda do Camaleão.....	53
4.2: Ser Simbiótico.....	55
4.3: O meio.....	57
4.4: Dançando com a desconstrução, num.....	58

4.5: Mundo camuflado.....	60
4.6: Em busca da essência.....	60
4.7: Recomeçar e reler.....	62
Capítulo 5: Relatório da Apresentação.....	62
Capítulo 6: Análise e Reflexão Crítica.....	66
Considerações Finais.....	66
Anexos.....	69
Bibliografia.....	70

Índice de Imagens

Imagem 1: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto.....	53
Imagem 2: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto.....	55
Imagem 3: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	56
Imagem 4: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	58
Imagem 5: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	59
Imagem 6: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	60
Imagem 7: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	61
Imagem 8: Imagem retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto	62

Capítulo 1

Enquadramento Teórico: Desconstrução do Movimento, Camuflagem, Essência e Sombra

Introdução: o ponto de origem e a consciência do corpo

A partir de que momento começamos a tomar consciência do nosso ponto central, da nossa essência, do nosso início? Esta investigação parte da necessidade de questionar a origem do movimento e da identidade corporal, interrogando se essa origem é reconhecida, ignorada ou simplesmente naturalizada ao longo do tempo. Habitualmente, convivemos com a presença da essência sem lhe atribuir centralidade, permitindo que se torne, por vezes, mais visível e, noutras, encoberta por camadas sucessivas de adaptação, proteção e sobrevivência.

Essas camadas, físicas, emocionais, simbólicas, funcionam como mecanismos que permitem ao corpo percorrer diferentes caminhos, responder ao meio e proteger-se das suas exigências.

Coloca-se, assim, uma questão fundamental: é possível desconstruir aquilo que levou anos a construir? E, se sim, até que ponto essa desconstrução permite aceder à essência sem a destruir?

O movimento de cada corpo é verdadeiramente individual ou existe uma dimensão que escapa ao controlo consciente, pertencente a uma entidade invisível, instintiva ou inconsciente, que não se deixa dominar, mas antes aguarda ligação?

Esta investigação surge da necessidade de procurar respostas para estas questões, através de uma abordagem que cruza a análise do espaço e do contexto, a análise interna de sensações e pensamentos, a observação física e sensorial do movimento, a investigação teórica (palavras, textos, referências artísticas e filosóficas) e a prática criativa enquanto espaço de síntese e descoberta. Inscreve-se no campo das artes performativas e propõe uma reflexão teórico-prática sobre o corpo em movimento,

centrada na desconstrução, camuflagem, essência e sombra. O ponto de partida reside na problematização da origem do movimento e da identidade corporal, questionando em que medida a essência do corpo se mantém ou se transforma ao longo dos processos de aprendizagem, adaptação e criação artística.

Parte-se da hipótese de que o corpo constrói, ao longo do tempo, camadas físicas, emocionais e simbólicas que lhe permitem adaptar-se ao meio, proteger-se e comunicar. Estas camadas podem ocultar a essência sem, contudo, a eliminar. A desconstrução do movimento surge, assim, como estratégia de investigação que visa regressar ao gesto primordial, não para o recuperar na sua forma original, mas para compreender os mecanismos que o moldaram.

Essência: entre o sensorial, o físico e a memória

A noção de essência é central nesta pesquisa, levantando as seguintes problematizações: **a essência é palpável? A essência é Tangível?**

Defende-se que a essência se manifesta tanto no campo sensorial como no físico. O seu ponto de origem encontra-se inscrito no corpo através de marcas, cicatrizes, experiências, memórias e habilidades adquiridas ao longo da vida. O corpo surge como um templo vivo, onde se inscreve uma trajetória de acontecimentos que moldam o indivíduo.

Apesar de a essência poder nunca revelar-se em plenitude, existe um reconhecimento interno, ainda que mutável, dessa dimensão profunda do ser. Esta coexistência entre o claro e o escuro, o físico e o sensorial, evidencia a dualidade constante da experiência humana.

O corpo, enquanto matéria viva, é uma estrutura capaz não só de se construir ao longo do tempo, mas também de se reestruturar sempre que necessita de se adaptar, fortalecer ou transformar. Este processo visa preservar aquilo que conserva no seu núcleo, **a alma, a essência**, mesmo quando esta se encontra protegida por uma armadura que permite a sobrevivência num mundo em constante transformação.

A noção de essência é abordada neste estudo enquanto dimensão sensível e corporal, inscrita na matéria viva do corpo. Longe de ser entendida como um núcleo fixo e imutável, manifesta-se através de marcas, cicatrizes, hábitos motores e memórias incorporadas. O corpo funciona, assim, como um arquivo vivo, onde se acumulam experiências individuais e coletivas.

De acordo com Merleau-Ponty (1945), o corpo não é um objeto no mundo, mas o meio pelo qual o mundo é experienciado. Esta perspectiva permite compreender a essência como algo que emerge da relação contínua entre corpo e ambiente, sendo simultaneamente física e sensorial.

Desconstrução do movimento: aprendizagem, camadas e transformação

A pesquisa desenvolvida neste trabalho inicia-se com a análise da desconstrução do movimento. O movimento é apreendido, aperfeiçoado e moldado desde os primeiros gestos e passos, acompanhando o desenvolvimento da consciência corporal e motora. Com o tempo, essa consciência revela um potencial criativo e uma curiosidade física e mental que nos leva a transformar o gesto original.

O movimento é entendido como um fenômeno construído ao longo do tempo, influenciado por processos de aprendizagem técnica, condicionamentos culturais e experiências pessoais. A desconstrução do movimento não implica a sua negação, mas a desmontagem consciente das suas camadas constitutivas, permitindo identificar padrões, automatismos e desvios.

Segundo Sheets-Johnstone (2015), o movimento é portador de significado e pensamento, antecedendo a linguagem verbal. Assim, ao desconstruir o movimento, acede-se não apenas à sua forma, mas também à sua dimensão cognitiva e afetiva. Esta investigação adota a desconstrução como ferramenta metodológica para revelar a essência do gesto, entendendo que o processo é tão relevante quanto o resultado.

Neste processo, o movimento é frequentemente modificado, embelezado ou adaptado, podendo ocultar a sua natureza inicial, embora mantenha no seu interior o pulsar da essência que lhe deu origem. Desconstruir o movimento implica, portanto, retirar

camadas, regressar ao ponto de partida e compreender o que permanece apesar da transformação.

A desconstrução não surge aqui como destruição, mas como possibilidade de reconstrução, reinvenção e releitura. Trata-se de criar conexões entre formas existentes, permitindo o surgimento de novas imagens, sentidos e experiências corporais, conhecendo o ponto inicial de qualquer gesto, e até do próprio pensamento, e compreendendo como tudo se compõe ao longo do processo de exploração, reflexão, experimentação, composição e descomposição, encontrando leituras adicionais, um pensamento e um crescimento mais ricos e completos.

Assim como quando repetimos a leitura de um mesmo livro, as ideias, teorias e sentimentos que guardámos do primeiro contacto nunca desaparecem, apenas se deixam envolver por outros que visam completar e enriquecer o nosso conhecimento e a nossa visão, assim como a capacidade de formular, questionar e expressar.

1.1. Desconstrução do Movimento, Arquivo e Presença nas Artes Performativas Contemporâneas

A problematização do movimento nas artes performativas contemporâneas encontra um dos seus fundamentos na filosofia da diferença desenvolvida por Gilles Deleuze e Jacques Derrida, cuja crítica à metafísica da presença e à estabilidade da identidade permitiu uma profunda reconfiguração da compreensão do corpo, do gesto e do arquivo. No campo da dança, essas formulações foram decisivamente apropriadas e desenvolvidas por teóricos como André Lepecki, contribuindo para uma deslocação paradigmática: do movimento como expressão para o movimento como campo crítico.

Se a tradição moderna concebeu a dança como arte do movimento contínuo, virtuoso e expressivo, a dança contemporânea passou a interrogar o seu próprio estatuto. Esta viragem crítica não pode ser dissociada da influência das filosofias da diferença.

Presença, Desaparecimento e Espectralidade

A reflexão de Derrida, “La Différance” (1968) / *Marges de la Philosophie* (1972), sobre a *différance* enquanto adiamento e deslocação do sentido encontra eco direto nas discussões sobre presença e efemeridade na performance. A ideia de que o significado nunca se apresenta de forma plena desafia a concepção da performance como evento de presença absoluta.

Neste contexto, a contribuição de Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), torna-se relevante ao afirmar que a performance existe no regime do desaparecimento, resistindo à reprodução total. A presença performativa não é plenitude, mas condição transitória atravessada pela ausência, aproximando-se da noção derridiana de rastro: aquilo que permanece como vestígio e impede a estabilização da presença.

A performance não é manifestação de uma essência interior, mas acontecimento instável, sempre já diferido. O corpo em cena é atravessado por memórias, códigos técnicos e inscrições históricas que desestabilizam qualquer ideia de autenticidade originária.

“Um texto não é um texto a menos que esconda, desde o primeiro canto, desde o primeiro olhar, a lei de sua composição e as regras de seu jogo. Além disso, um texto permanece impercetível para sempre. Suas leis e regras não são, no entanto, abrigadas na inacessibilidade de um segredo; é simplesmente porque nunca podem ser reservados, no presente, em algo que possa ser rigorosamente chamado de percepção.”

Derrida, Jacques. *La Dissémination* Paris: Éditions du Seuil, (1972), p. 79.

O Corpo como Arquivo Vivo: Reencenação e Política do Movimento

É neste ponto que o pensamento de André Lepecki, *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement* (2006), se torna central para o estado da arte. Ao analisar práticas de reencenação e estratégias de imobilidade na dança contemporânea, Lepecki

questiona a associação histórica entre dança e movimento contínuo. Através de uma leitura informada por Deleuze e Derrida, o autor propõe que a dança contemporânea opera uma crítica à ontologia moderna do movimento.

Para Lepecki, o corpo funciona como arquivo vivo. O arquivo deixa de ser entendido como repositório do passado e passa a ser espaço de reativação crítica. A reencenação não constitui mera repetição nostálgica, mas um gesto político que revisita o passado para expor lacunas, silenciamentos e potências não realizadas.

Esta perspectiva dialoga com a noção deleuziana de repetição enquanto produção de diferença. Cada reativação coreográfica atualiza virtualidades do passado, transformando-o. O passado não retorna como identidade estável, mas como campo de forças.

Simultaneamente, a dimensão espectral evocada por Derrida permite compreender que o passado nunca se apresenta como presença plena: assombra o presente. A dança torna-se, assim, espaço de negociação entre memória e virtualidade, entre rastro e atualização.

Movimento, Imobilidade e Crítica da Coreografia Moderna

Lepecki argumenta que a dança moderna consolidou uma “ideologia do movimento”, na qual o fluxo contínuo se tornou sinónimo de vitalidade e liberdade. A dança contemporânea, ao introduzir pausas, imobilidades e gestos mínimos, desestabiliza essa narrativa.

Aqui, a influência de Deleuze torna-se particularmente visível. Se o movimento não é mera transição entre posições, mas condição ontológica, então a imobilidade pode ser pensada como intensidade condensada, como virtualidade latente. O corpo parado não é ausência de movimento, mas campo de potência.

A crítica à centralidade do movimento virtuoso aproxima-se da desconstrução derridiana: ao suspender o fluxo esperado, a dança contemporânea expõe as estruturas normativas que definem o que conta como dança.

Assim, a desconstrução do movimento não implica a sua negação, mas a revelação das suas condições de possibilidade.

Coreografia, Poder e Dispositivo

A articulação com o pensamento de Michel Foucault, Vigiar e Punir (1975), “Le jeu de Michel Foucault” (1977), permite compreender a coreografia como dispositivo — estrutura que organiza corpos, visibilidades e relações de poder. O corpo dançante não é neutro; é produzido por técnicas disciplinares, pedagogias e normatividades históricas.

A desconstrução do movimento torna-se, então, também prática política. Camuflagem, sombra e desterritorialização emergem como estratégias que deslocam o corpo das suas codificações dominantes.

Neste sentido, a camuflagem pode ser lida como processo de desidentificação performativa: o corpo escapa à legibilidade imediata, produzindo zonas de indiscernibilidade. A sombra, por sua vez, evidencia que toda visibilidade é acompanhada por um regime de invisibilidade.

A dança contemporânea, ao explorar estes regimes, transforma o palco em espaço crítico onde identidade e essência são continuamente interrogadas.

Essência, Diferença e Processualidade no Corpo Performativo

A partir deste enquadramento teórico, torna-se possível afirmar que a essência do corpo performativo não é substância fixa, mas efeito transitório de relações. Nem a técnica, nem a biografia, nem a identidade cultural constituem um núcleo estável.

Influenciada pela ontologia da diferença de Gilles Deleuze, em Diferença e Repetição (1968), a dança pode ser entendida como campo de atualização de virtualidades; pela desconstrução derridiana, como prática que expõe a instabilidade da presença.

Autores como Susan Leigh Foster, em Choreographing History (1995), reforçam esta perspectiva ao demonstrar que o corpo é sempre construído discursivamente,

atravessado por regimes de género, poder e representação. O gesto nunca é puro; é historicamente situado.

Assim, no estado da arte das artes performativas contemporâneas, consolida-se uma viragem conceptual:

- Do movimento como essência para o movimento como problema;
- Do corpo como identidade para o corpo como agenciamento;
- Do arquivo como fixidez para o arquivo como reativação crítica;
- Da presença como plenitude para a presença como espectralidade.

O espaço como corpo: Praça D. João I

No desenvolvimento desta investigação, o espaço assume um papel fundamental enquanto suporte físico, simbólico e dramático. A Praça D. João I revelou-se simultaneamente objeto de análise teórica e campo de experimentação corporal e coreográfica.

A observação deste espaço gerou uma primeira reflexão sensorial e poética: um chão marcado pelo tempo, pelo clima e pela ação humana; superfícies desgastadas, manchas, traçados geométricos, marcas de passos, bicicletas e carros. Tal como o corpo, o espaço revela uma história inscrita na matéria.

As estátuas que delimitam a praça, os materiais envelhecidos e a presença constante de atividades humanas e artísticas transformam este lugar num organismo vivo, sujeito a ciclos de construção, desgaste e renovação. A praça pode ser entendida como um corpo que nasce, pulsa, vibra, se quebra e se reconstrói, mantendo, apesar de tudo, a sua essência. Mesmo perante transformações futuras, as bases, o centro, o ponto de origem, permanecem. Este paralelismo entre corpo e espaço reforça a ideia de que a essência não se perde com a mudança, mas adapta-se, camufla-se e resiste.

A camuflagem surge aqui como conceito operativo que permite pensar a relação entre corpo e espaço. Inspirada em processos observáveis no mundo animal, nomeadamente

no camaleão, é entendida como estratégia de adaptação e sobrevivência que não implica a perda da identidade, mas a sua reformulação em diálogo com o meio.

Um chão com tracejado esverdeado em partes finas que compõem o espaço. Uma zonas mais brancas, outras mais sujas, outras mais cinzentas, manchadas pelos passos, pela chuva, pelo sol ou pelo tempo... os materiais vão-se desgastando com os anos, assim como os ossos, mas a essência mantém-se.

Naquele sítio, coberto por manchas pretas e grafitis, marcas de bicicletas e carros, folhas caídas, algumas secas, poças de água da última chuva e quadrados, quadrados, quadrados e retângulos, uns maiores, outros menores. À volta, circundando o chão, existe um passeio empedrado cinzento, também ele sujo e gasto pela quantidade de passos que o percorrem e pelas marcas deixadas pela natureza e pela Ação humana.

Duas estátuas iguais, uma em cada extremidade, assentes num suporte castanho-escuro em forma de cilindro largo, sobre uma base azul-esverdeada e outra mais fina, em pedra cinzenta, que as sustenta.

Ambas de um cinzento-esverdeado gasto, com manchas escuras, mas ainda com alguma cor que se revela quando a luz as ilumina. Este espaço é marcado não só por passos e mudanças climáticas, mas também por performances de várias naturezas: convívios e manifestações públicas, celebrações com atrações de grande escala, encontros de skate e bicicletas, espetáculos de dança, teatro, circo e magia, o que não surpreende, tendo como vizinho e protetor um dos teatros da cidade.

A sua história, assim como a da cidade onde se insere, pode ser compreendida como uma forma de vida que nasce, pulsa, vibra, se quebra, se reconstrói e pode, um dia, desaparecer, deixando a sua marca nos registos da história ou na memória daqueles que o percorreram e observaram. Quantas transformações teve até chegar ao seu estado atual... não sei... mas a sua essência mantém-se, uma que só ele conhece: uma base sólida para caminhar; um espaço amplo e aparentemente vazio que permite usos diversos; uma escolha artística, ou talvez uma decisão inacabada que abriu caminho a novas possibilidades; ou simplesmente aquilo que é desde a sua origem, moldando-se e camuflando-se com as pegadas do tempo até se tornar no que hoje vemos.

Daqui a alguns anos, irá mudar, ou aparentemente não, mas terá mais anos, mais pisadas, mais manchas, mais marcas. Talvez as estátuas já não existam, ou talvez o desenvolvimento social tenha piedade e as mantenha ou restaure. No fundo, tudo se transforma, por dentro ou por fora, mas as bases, o centro, o ponto, permanecem.

O interessante é observar os caminhos até ao ponto de início, desconstruir o que tantas vezes foi construído e perceber que podemos sempre escavar mais, continuamente, até onde quisermos.

Tudo tem um ponto de partida e, quando o conhecemos, podemos descobrir outras perspetivas e voltar a percorrer o mesmo caminho, que será sempre novo e familiar. Essa é a beleza da desconstrução em busca da essência: o percurso começa por se camuflar, integrando-nos no ambiente para o compreender, observá-lo evoluir e perceber o que sentimos nele; depois, desconstruí-lo, retirando camada por camada, para explorar, interagir e dançar com ele.

Dois corpos que se unem, com dimensões internas vastas, e que se dividem: para além do que vemos, conhecemos também aquilo que não vemos, ou apenas uma parte, a sombra. Ao contrário do reflexo no espelho, a sombra revela uma dimensão obscurecida, difícil de identificar; apenas percebemos se nos pertence ou não, se estamos sozinhos ou acompanhados, e ainda assim, as sombras fundem-se rapidamente e é curioso pensar o que isso pode significar. Será uma inimiga? Será aquilo que não queremos admitir e escondemos? Será um outro que se faz passar por nós? E, se assim for, qual a sua existência, o seu propósito, a sua vontade, a sua voz e o seu corpo? Poderemos ser nós — ou, na verdade, somos Eu e Ela, ou até mesmo Eu ou Ela?

Camuflagem: adaptação, proteção e identidade

A camuflagem surge neste trabalho como conceito-chave para compreender a relação entre corpo, espaço e identidade. Camuflar não significa desaparecer, mas adaptar-se ao meio, estabelecer uma relação simbiótica com o ambiente, proteger-se e observar. Trata-se de um meio de sobrevivência que permite ao ser inserir-se no espaço em que se encontra, crescer e estabelecer relações com o que o rodeia, embarcando numa experiência sensorial e física em que corpo e mente se moldam para existir e percorrer

o seu caminho. Com o tempo, ganha experiência suficiente para deixar uma marca mais pessoal, “retirando-se” do terreno que sempre suportou os seus passos e marcando-o com a sua identidade mais plena, contribuindo para o enriquecimento dos caminhos e dos muitos outros que permanecem por conhecer.

O figurino utilizado no processo performativo funciona como uma camada adicional, uma segunda pele que permite a aproximação, a exploração, a proteção e a expressão corporal e imaginativa. Por um lado, oferece segurança e a possibilidade de sobreviver a um mundo que se procura habitar, conhecer e experienciar, através de cores e texturas que se adequam ao ambiente.

No presente caso, inspira-se no espaço da Praça D. João I, no chão, nas estátuas, escadas e postes, integrando referências, objetos, cores e sons. Por outro lado, convoca a expressão e a criatividade, características associadas ao camaleão, que tem a capacidade de mudar a sua aparência e até desaparecer de acordo com a sua intenção, seja de sobrevivência, relação ou expressão. A inspiração no camaleão reforça esta ideia: um animal cuja sobrevivência depende da adaptação, transformação e mimetismo, sem nunca perder a sua identidade fundamental.

O camaleão simboliza, assim, a coexistência entre essência e transformação. Apesar das mudanças exteriores, de cor, textura ou comportamento, mantém-se a existência, enriquecida por novas experiências. Esta metáfora reflete-se no corpo em movimento, que se transforma em função do espaço, da luz e da intenção, mantendo, contudo, o seu ponto de origem.

Sombra: alteridade, memória e inconsciente

A sombra assume um papel central na reflexão teórica e prática desta investigação. Sempre presente, mesmo quando invisível, acompanha o corpo como uma extensão ambígua da sua existência. Ao contrário do reflexo no espelho, a sombra revela uma dimensão obscura, difícil de identificar e controlar.

Inspirada por abordagens filosóficas e psicanalíticas, a noção de sombra aproxima-se do “estádio do espelho” de Lacan (1949), se revela capital para chegarmos à noção de

Sombra. Em Jung (1951), a Sombra é entendida como aquilo que foi recalcado, silenciado ou ocultado, representando um outro lado do sujeito, uma alteridade interna que se manifesta na relação com o espaço, com o outro e consigo próprio.

O conceito de sombra é abordado a partir de uma perspectiva simbólica e psicanalítica. Para Jung (1951), a Sombra representa os aspetos do sujeito que são reprimidos ou não reconhecidos conscientemente. No contexto desta investigação, a sombra é compreendida como uma extensão do corpo, sempre presente, ainda que nem sempre visível.

Em diálogo com Lacan (1949), compreende-se que a imagem refletida, seja no espelho ou na sombra, não devolve uma identidade plena ou estável, mas uma construção fragmentada e ilusória. A sombra, ao contrário do reflexo, escapa ao controlo e revela uma dimensão instável da identidade corporal.

O diálogo entre corpo e sombra levanta questões identitárias fundamentais: Eu e Tu? Eu ou Tu? Eu contra Ti? Eu como Tu?.

Este confronto evidencia a impossibilidade de separação total entre o corpo visível e a sua sombra: ambas coexistem, influenciam-se e transformam-se mutuamente. Dessa ligação, emerge um diálogo entre eu e a minha sombra, marcado por conexão, confronto, curiosidade e camaradagem:

-Eu e Tu, Eu ou Tu?

-Eu sem Ti?

-Eu contra Ti?

-Eu como tu?

-Sempre e nunca....por vezes vivo em ações e pensamentos que soltas ao vento, outras vezes abafas-me a existência, tentando apagar-me, fugindo de mim ou com medo de seres comparada comigo. Queres lutar contra o teu reflexo?

-Eu criei-te, não devias ser tu a querer apagar-me, enfrentar-me ou imitar-me?

-Como sabes que não fui eu que te deixei sair da escuridão e do vidro para caminhares e puderes aprender comigo?

-O que é que eu poderia aprender, que já não saiba, costuma-se dizer que ninguém nos conhece melhor que nós mesmos.

-Moldas-te no calor e no frio da terra e pelos sons e visão que te rodeiam e comesças a mudar, a transformar e a escolher ocultar o que não queres que seja revelado. Crias a tua própria caixa de Pandora sem te aperceberes, quando podias aceitar e abraçar tudo o que tens.

-Eu não fujo, nem preciso de esconder, aprendo todos os dias a viver com o que o tempo e a experiência me dão, só não posso é recostar-me na tua sombra sem proteger e segurar o que possuo com toda a força.

-Queres proteger-me ou controlar-me? É engraçado como o espírito e a essência pregam partidas e vêem ao de cima, mesmo quando achámos que estão adormecidos.

-Isso pensas tu! Eles vivem dentro de cada fibra física e mental, nos sonhos e pesadelos, nas criações e reflexos. Não vivemos uma sem a outra. Vamos?

-Eu contigo?

-Sempre e Sempre.

Releitura, metamorfose e processo

Conceitos como releitura, metamorfose e transformação atravessam todo o percurso desta investigação. Releitura implica voltar a olhar, reciclar o olhar, aprender de novo. Metamorfose refere-se à mudança de estado, ao renascimento e à adaptação contínua. O movimento, por sua vez, é entendido como ciclo, memória, tempo e vida.

A desconstrução do movimento não visa apenas alcançar a essência, mas revelar que **o processo de exploração é, em si, a verdadeira imagem**. O caminho, com todas as suas camadas, desvios e descobertas, torna-se tão relevante quanto o ponto de chegada.

1.2. Gesto Psicológico e a Desconstrução da Essência: Movimento, Sombra e Camuflagem no Processo Performativo

A técnica do Gesto Psicológico, desenvolvida por Michael Chekhov (2002), introduz um elemento particularmente fértil para o debate contemporâneo sobre a desconstrução do movimento e da essência nas artes performativas. Embora formulada no âmbito de uma pedagogia do ator, a sua estrutura psicofísica permite reconfigurar criticamente a relação entre corpo, interioridade e identidade, deslocando o entendimento do gesto de expressão representacional para operador ontológico.

O Gesto Psicológico constitui o núcleo da abordagem de Chekhov. Trata-se de um movimento corporal arquetípico, ampliado e não naturalista, que sintetiza o desejo profundo ou a vontade central de uma personagem. Diferente de um gesto quotidiano ou mimético, não é concebido para ser apresentado ao público, funcionando como ferramenta de preparação psicofísica.

O processo envolve quatro momentos fundamentais: identificar o objetivo central da personagem; criar um gesto amplo e simbólico; atribuir-lhe uma qualidade energética específica; e internalizá-lo, abandonando a forma visível e mantendo apenas a sua energia.

À primeira vista, esta metodologia poderia sugerir uma concepção essencialista, como se o gesto revelasse uma interioridade pré-existente. Chekhov refere-se frequentemente à “alma” ou à vontade central da personagem, o que poderia indicar a existência de um núcleo fixo. No entanto, à luz da filosofia da diferença de Gilles Deleuze e da crítica à presença formulada por Jacques Derrida (1967), o Gesto Psicológico revela uma tensão produtiva: não revela uma essência, produz um estado.

Sob uma perspectiva deleuziana (1968), a repetição do gesto não reproduz o mesmo; gera variação e diferença. A emoção não antecede o movimento, mas emerge dele. O gesto funciona como dispositivo de atualização de virtualidades do corpo, ativando estados não previamente determinados. Assim, a essência deixa de ser origem e passa

a ser efeito processual. O que parecia centro revela-se como resultado de uma prática reiterada.

A dimensão psicofísica da técnica é central para esta leitura. Chekhov parte da premissa de que a forma física altera a vida interior: ao executar um movimento com intenção clara, empurrar, esmagar, abrir ou fechar, o corpo desencadeia automaticamente uma tonalidade emocional correspondente. A interioridade constrói-se a partir da exterioridade. Aqui, a crítica derridiana à ideia de presença plena torna-se pertinente: o estado interno ativado pelo gesto não é verdade essencial revelada, mas efeito de uma estrutura corporal. O “centro” da personagem não é dado; é performativamente gerado.

Neste sentido, o gesto funciona como rastro incorporado. Mesmo quando abandonado externamente, deixa marcas internas. A fase crucial do Gesto Psicológico ocorre quando deixa de ser executado fisicamente e passa a existir apenas como sensação ou energia interna. O movimento torna-se invisível, mas continua operante, transformando-se em sombra do próprio gesto.

Essa sombra não significa ausência, mas virtualidade ativa. A presença do ator passa a ser habitada por algo que não se vê, mas sustenta o visível. Sob uma leitura deleuziana, trata-se da atualização de uma potência que continua a operar sem forma manifesta. Sob uma leitura derridiana, poder-se-ia falar de vestígio, uma marca que persiste sem se apresentar plenamente. O Gesto Psicológico introduz, assim, uma dimensão espectral no corpo performativo: a presença é sustentada por aquilo que já não está visível.

Paralelamente, a noção de “centros imaginários” proposta por Chekhov amplia esta reflexão. Ao deslocar energeticamente o centro do corpo, por exemplo, para o peito, a cabeça ou o ventre, o ator reorganiza a sua estrutura de presença. Este deslocamento pode ser interpretado como processo de descentramento ontológico: o corpo deixa de ser fixo e unitário, tornando-se um campo de forças reorganizáveis.

Neste contexto, a técnica permite explorar a camuflagem como prática metodológica. A camuflagem não é ocultação mimética, mas transformação energética. O gesto é ampliado e depois dissolvido; a forma visível desaparece, permanecendo apenas a

intensidade interna. O ator torna-se outro não por imitação exterior, mas por reorganização das forças que sustentam a sua presença. A identidade desloca-se, reconfigura-se, camufla-se.

A desconstrução do movimento na técnica de Chekhov manifesta-se, portanto, de modo estrutural. O gesto é criado para desaparecer: cumpre uma função geradora, não representativa. O movimento deixa de ser fim estético e torna-se meio ontológico. A forma visível é suspensão, a exterioridade converte-se em interioridade energética e a presença é produzida através da invisibilidade.

No âmbito desta investigação, o Gesto Psicológico pode ser integrado como ferramenta metodológica privilegiada para explorar a desconstrução do movimento e da essência. A prática artística torna-se laboratório onde o gesto é criado, amplificado, simplificado, internalizado e, por fim, dissolvido. Este percurso espelha a própria desconstrução da essência: aquilo que parecia núcleo fixo revela-se como processo dinâmico.

Assim, o Gesto Psicológico, longe de afirmar uma essência estável da personagem, opera como dispositivo de produção dessa essência. Ao amplificar, simplificar e internalizar o gesto, o ator evidencia que o estado interior é gerado pelo movimento e não anterior a ele. A técnica torna-se, desse modo, campo experimental para investigar a camuflagem do centro identitário, a dimensão sombria da presença e a virtualidade que sustenta o corpo performativo.

O movimento, neste quadro, não revela o ser; fabrica-o.

1.3. Teatro Físico e Desconstrução do Movimento: Neutralidade, Essência e Camuflagem no Corpo Performativo

A pedagogia do teatro físico desenvolvida por Jacques Lecoq (1997) oferece um campo metodológico e conceptual particularmente fértil para aprofundar a investigação sobre a desconstrução do movimento e da essência no corpo performativo. Ao deslocar o foco da palavra para o movimento, Lecoq propõe uma reorganização da ontologia da cena: o gesto não ilustra uma interioridade, constitui a própria matéria dramática.

No contexto desta investigação, o teatro físico não é apenas técnica, mas território experimental onde se torna possível investigar o movimento como produção de presença e não como sua consequência.

A Máscara Neutra e a Suspensão da Essência

A máscara neutra, instrumento central da pedagogia lecoquiana, revela-se particularmente relevante para a problematização da essência. Ao eliminar a expressividade facial e suspender a psicologia individual, impede que o ator recorra a signos identitários habituais.

Este estado de neutralidade não corresponde a ausência, mas a potencialidade. Trata-se de um corpo em estado pré-dramático, anterior à fixação de personagem. A identidade torna-se instável.

Relacionando este princípio com a crítica à presença formulada por Derrida, a neutralidade pode ser compreendida como suspensão do centro identitário. Não há essência revelada, mas um campo aberto de construção. O corpo torna-se superfície disponível para inscrição de forças.

Neste sentido, a máscara opera como dispositivo de camuflagem: oculta o rosto para revelar a estrutura energética do movimento.

Movimento como Força e Não como Expressão

A observação da natureza, elemento central na pedagogia de Lecoq, reforça a ideia de que o gesto não nasce da psicologia individual, mas da transposição de dinâmicas universais: peso, expansão, erosão, combustão, resistência.

Este princípio aproxima-se da ontologia do movimento proposta por Deleuze: o movimento não é mero deslocamento, mas atualização de forças. O corpo não representa o fogo ou a água; torna-se campo onde essas dinâmicas se atualizam.

No contexto do projeto, isto permite pensar a desconstrução do movimento como deslocamento do gesto psicológico para o gesto energético. O movimento deixa de ser expressão de um “eu” para se tornar acontecimento impessoal.

Níveis de Tensão e Arquitetura da Presença

Os níveis de tensão explorados na pedagogia lecoquiana evidenciam que a presença é estruturada por intensidades invisíveis. A forma externa pode permanecer semelhante, mas a energia altera o seu significado.

Esta constatação dialoga diretamente com a lógica do Gesto Psicológico de Chekhov: a forma pode desaparecer, mas a energia permanece operante.

Aqui emerge uma ponte fundamental para a investigação sobre a sombra. Tal como quando o gesto psicológico é internalizado e se torna invisível, também no trabalho de Lecoq a intensidade pode ser mantida sem amplificação formal.

A sombra, neste contexto, é o nível de tensão invisível que sustenta o corpo em cena.

Camuflagem como Processo de Descentramento

A pedagogia de Lecoq insiste na transformação constante do ator através de máscaras, transposições animais e estudo de materiais. O corpo é continuamente deslocado do seu eixo habitual.

Este deslocamento pode ser entendido como prática de camuflagem ontológica: o ator deixa de se apoiar numa identidade fixa e reorganiza-se a partir de forças exteriores.

Tal processo aproxima-se da ideia de desterritorialização: o corpo não é essência, mas território mutável. A camuflagem não oculta o ser; revela a sua instabilidade estrutural.

No âmbito da reflexão, esta prática reforça a hipótese de que a essência não é substância, mas efeito transitório de reorganização energética.

Improvisação e Desconstrução do Automatismo

O jogo (“jeu”) e a improvisação, pilares do ensino de Lecoq, introduzem uma dimensão metodológica crucial: a suspensão do automatismo técnico.

A desconstrução do movimento, neste contexto, não significa destruição, mas descondicionamento. O ator é convidado a desaprender padrões para reencontrar o gesto como descoberta.

Esta abordagem converge com a crítica coreopolítica de Lepecki (2006) à ideologia do movimento virtuoso. Ao desacelerar, fragmentar ou suspender o gesto, abre-se espaço para que o movimento revele a sua estrutura invisível.

Convergências com o Gesto Psicológico

Se o Gesto Psicológico de Chekhov investiga a produção da essência através da amplificação e posterior internalização do movimento, o teatro físico de Lecoq investiga a depuração da presença através da neutralidade e da observação das forças. Ambas as abordagens partilham um princípio fundamental: o estado interior não antecede o movimento, emerge dele.

No entanto, enquanto Chekhov parte do desejo e da vontade para produzir forma, Lecoq parte da forma e da dinâmica para gerar estado. Esta diferença metodológica enriquece a investigação, permitindo explorar dois caminhos complementares:

- Produção da essência por amplificação (Chekhov).
- Desconstrução da essência por neutralização (Lecoq).

1.4. Antonin Artaud e a Crueldade como Desconstrução: Movimento, Duplo e Revelação da Sombra

Publicado em 1938, O Teatro e o seu Duplo constitui uma das ruturas mais radicais da tradição teatral ocidental. Nele, Antonin Artaud propõe a libertação do teatro da supremacia do texto e da psicologia realista, defendendo uma cena física, sensorial e metafísica. Esta rutura é particularmente relevante para a investigação, ao colocar o

corpo no centro de uma operação que visa desmontar as estruturas superficiais da representação.

Teatro da Crueldade e Desconstrução da Representação

O conceito de “crueldade” em Artaud não se refere a violência física, mas a um rigor metafísico: a necessidade de confrontar o espectador com o que permanece reprimido. O teatro deve agir como força epidémica.

No célebre ensaio “O Teatro e a Peste”, Artaud compara o teatro a uma epidemia que desorganiza as estruturas sociais e expõe o inconsciente coletivo. Esta metáfora é central: a desconstrução do movimento pode ser pensada como processo epidémico que dissolve automatismos coreográficos e identidades estáveis.

Enquanto Lecoq propõe neutralizar para depurar, Artaud propõe intensificar para desvelar.

O Duplo: Essência e Sombra

O conceito de “duplo” atravessa toda a obra. O teatro não deve duplicar a vida real; deve revelar o seu duplo oculto, a dimensão invisível, energética e ritual da existência.

Aqui, a relação com o conceito de sombra torna-se evidente. O duplo artaudiano não é cópia, mas camada subterrânea da realidade. O visível contém sempre um invisível latente.

Se, em Chekhov, o gesto internalizado se torna sombra do próprio gesto, em Artaud o teatro deve tornar visível a sombra da vida.

Rejeição do Texto e Primazia do Corpo

Artaud critica aquilo que chama de “teatro de idiotas”, o teatro submetido ao texto e ao psicologismo. Ele propõe uma linguagem física baseada em:

- Gritos
- Ritmos

- Luz
- Sons
- Gestos codificados

A palavra deixa de ser centro; o corpo torna-se operador metafísico.

Este ponto converge diretamente com Lecoq, que também desloca o foco do texto para o movimento. Contudo, há um contraste importante:

Lecoq trabalha a neutralidade e a descoberta gradual.

- Artaud trabalha a intensidade e o choque sensorial.

Ambos, no entanto, desconstróem a lógica representacional.

O Ator como “Atleta do Coração”

Artaud descreve o ator como “atleta do coração”. A expressão sugere um corpo treinado para mobilizar forças afetivas profundas, não para interpretar psicologicamente, mas para evocar energias quase ritualísticas.

Este princípio aproxima-se do Gesto Psicológico de Chekhov, na medida em que ambos reconhecem a dimensão psicofísica do trabalho do ator. Contudo, enquanto Chekhov estrutura o processo através de um gesto gerador internalizado, Artaud busca um estado de intensidade total que atravessa o corpo como descarga.

Para a investigação, esta diferença é produtiva:

- Chekhov → produção gradual de essência enquanto efeito.
- Lecoq → suspensão da identidade através da neutralidade.
- Artaud → explosão da essência reprimida através da crueldade.

Teatro de Bali e Desnaturalização do Gesto

A admiração de Artaud pelo teatro balinês reforça a sua recusa do naturalismo. O que o impressiona é o rigor hieroglífico do gesto: cada movimento é signo energético, não expressão psicológica.

Este ponto conecta-se com a investigação sobre a desconstrução do movimento. O gesto deixa de ser espontâneo ou natural; torna-se estrutura codificada, ritual, quase alquímica.

A essência não é intimista; é cósmica.

Relações e Contrastes com o Projeto

Integrando Artaud na arquitetura conceptual da reflexão, emergem quatro eixos fundamentais:

Essência

- Para Artaud, a essência é força reprimida a ser revelada.
- Para Chekhov, é produzida pelo gesto.
- Para Lecoq, é suspensa na neutralidade.
- Para a presente investigação, a essência é processo instável.

Movimento

- Artaud intensifica o movimento até ao limite sensorial.
- Lecoq depura o movimento até à neutralidade.
- Chekhov condensa o movimento até à sua internalização.
- Esta proposta investiga o movimento como meio ontológico e não representativo.

Camuflagem

- Em Lecoq, a máscara camufla para revelar estrutura.
- Em Chekhov, o gesto dissolve-se na interioridade.

- Em Artaud, o teatro destrói a máscara social para expor o inconfessável.

Sombra / Duplo

- Em Chekhov, o gesto torna-se sombra interna.
- Em Lecoq, a neutralidade contém virtualidade.
- Em Artaud, o teatro revela o duplo sombrio da existência.

A desconstrução do movimento, no presente projeto, não visa eliminar a forma, mas expor as forças invisíveis que a sustentam. Entre a neutralidade lecoquiana, o gesto gerador de Chekhov e a crueldade metafísica de Artaud, o corpo performativo emerge como território onde essência, camuflagem e sombra se articulam. O movimento deixa de ser representação e torna-se acontecimento — campo de intensidades que produz presença através da tensão entre visível e invisível.

1.5. Robin Williams na pele de Peter Pan. A Desconstrução do Herói: Sombra, Camuflagem e Essência em *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (1991)

O filme *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (1991), realizado por Steven Spielberg, e protagonizado por Robin Williams, constitui uma reinterpretação contemporânea do universo criado por J. M. Barrie (1904). Lançado em 1991, o filme apresenta uma inversão dramática significativa: Peter Pan cresce, torna-se Peter Banning e perde a sua identidade lúdica e imaginativa.

Esta transformação revela um corpo camuflado, um corpo cuja essência permanece, mas se encontra soterrada por hábitos, códigos sociais e automatismos do mundo adulto. A fisicalidade de Peter Banning é rígida, funcional e previsível, marcada por uma economia de movimento que contrasta com a leveza e expansão associadas à infância.

O regresso à Terra do Nunca desencadeia um processo de desvelamento, no qual a sombra, aquilo que foi reprimido ou esquecido, ganha presença. A criança que Peter foi não desaparece; permanece como memória corporal latente. O reencontro com figuras do passado funciona como dispositivo de reativação dessa memória, conduzindo a uma

progressiva desconstrução do corpo adulto. Neste contexto, a reaprendizagem do voo assume uma dimensão metafórica central: não é apenas uma ação, mas um processo de reintegração da essência. O voo emerge como gesto de libertação das camadas de camuflagem, revelando um corpo novamente disponível, instável e aberto ao risco.

A tensão entre o corpo adulto e o corpo-criança configura um eixo coreográfico relevante: de um lado, um corpo contido, linear e funcional; do outro, um corpo expansivo, imprevisível e sensível ao jogo. A desconstrução do movimento surge precisamente neste confronto, permitindo desmontar padrões sedimentados e aceder a outras qualidades de gesto. Ao mesmo tempo, a crise identitária vivida pela personagem, expressa no não reconhecimento por parte dos outros, evidencia a discrepância entre essência e aparência. O corpo torna-se ilegível, aproximando-se de energias que não lhe pertencem, revelando que a identidade não é apenas interna, mas também construída no olhar do outro.

Neste processo, a camuflagem pode manifestar-se como incorporação inconsciente de padrões externos, enquanto a sombra emerge como conjunto de qualidades rejeitadas ou esquecidas. A sua integração não implica regressão, mas reconexão: um rearranjo das camadas que constituem o corpo. Paralelamente, a oposição entre Peter Pan e o Capitão Gancho introduz um contraste dramático fundamental. Enquanto Peter representa abertura, transformação e risco, Gancho corporiza fixidez, repetição e controlo. Este último revela um corpo cristalizado, incapaz de se transformar, evidenciando um medo profundo da mudança.

Em termos coreográficos, esta oposição pode traduzir-se num diálogo entre estados corporais: um corpo expansivo e permeável, em constante adaptação; e um corpo fechado, circular e repetitivo, que resiste à transformação. A desconstrução do movimento encontra aqui um eixo potente, ao expor o momento em que o corpo, confrontado com a sua própria rigidez, escolhe permanecer ou transformar-se.

Assim, Hook constitui um campo conceptual relevante para esta investigação: a desconstrução do movimento pode ser pensada como processo de escavação do corpo, desmontando hábitos, atravessando camuflagens e permitindo que a essência — nunca totalmente perdida, se torne novamente perceptível. **(ver Anexo 1).**

Capítulo 2: Caminhos de Reflexão

Dentro da minha pesquisa e viagem, os caminhos que abordo levam-me a diferentes direções e autores, sempre com o intuito de enriquecer o meu percurso e também colocar questões. Entre textos e autores, perguntas e esquemas, momentos e silêncios, entrei em contacto e em sintonia com diversos documentos que representam partes alicerces para a composição do meu percurso investigativo.

2.1. Carlos Drummond de Andrade – A Bruxa (ver Anexo 2).

No poema A Bruxa (1942), de Carlos Drummond de Andrade, o eu lírico apresenta-se sozinho no seu quarto, no Rio de Janeiro, cercado por milhões de pessoas e, paradoxalmente, imerso numa experiência profunda de isolamento.

Instala-se desde o início uma tensão central: a solidão vivida em meio à multidão, onde a proximidade física não garante comunicação nem vínculo.

A cidade surge como espaço moderno e populoso, mas incapaz de sustentar relações autênticas, revelando a fragilidade do sujeito contemporâneo. A solidão assume, assim, uma dupla dimensão: física, pela ausência de companhia, e existencial, pela impossibilidade de partilha.

A noite intensifica este estado. O silêncio e a escuridão deixam de ser apenas condições externas e tornam-se amplificadores de uma inquietação interior. É nesse contexto que emerge a “bruxa”, não como entidade literal, mas como materialização da angústia, do medo e do vazio, uma presença interna que habita o sujeito. Esta figura pode ser compreendida como expressão da sombra: aquilo que não se revela plenamente, mas que insiste em manifestar-se. Paradoxalmente, surge “presa na zona de luz”, sugerindo uma inversão fundamental, a sombra não pertence apenas à escuridão, mas também ao visível, tornando-se inseparável da própria experiência do sujeito.

O poema constrói-se mais como estado do que como ação. A angústia não explode, infiltra-se. Este regime de contenção revela uma economia de movimento onde o mínimo adquire potência: o silêncio torna-se eloquente, a quietude significativa e o gesto reduzido carrega intensidade expressiva.

A incomunicabilidade atravessa todo o texto. O desejo de contacto, seja através de um amigo, de uma presença feminina ou mesmo de um gesto simples como telefonar, revela-se constantemente frustrado. Os meios de comunicação existem, mas não garantem encontro. A tentativa de comunicação transforma-se em evidência da falha.

Neste contexto, o poema pode ser lido como uma dramaturgia da presença ausente: o sujeito está simultaneamente visível e invisível, presente e isolado. A “bruxa” deixa de ser figura externa e assume-se como confidência, a própria condição humana em estado exposto. Em termos coreográficos, esta leitura abre um campo particularmente fértil. A contenção do poema pode traduzir-se em movimentos interrompidos, gestos incompletos e repetições esvaziadas. Em vez de expansão, surge a retração; em vez de ação plena, o estado.

A camuflagem emerge como estratégia de existência: o sujeito dissolve-se na cidade, torna-se “mais um”, quase invisível. Esta lógica pode ser transposta para o corpo em cena, que se mistura com o espaço, neutraliza contornos e reduz a sua presença até ao limite da perceptibilidade. A sombra, longe de se opor à essência, revela-se como dimensão constitutiva dela. A desconstrução do movimento, neste enquadramento, não opera apenas ao nível formal, mas existencial: ao reduzir o gesto, aproximamo-nos do que permanece quando quase nada acontece.

Assim, A Bruxa propõe uma reflexão sobre a condição contemporânea onde o maior movimento não se dá no espaço, mas na consciência. A essência não emerge da expansão, mas da redução; não da ação, mas do intervalo.

O corpo, tal como o sujeito do poema, torna-se lugar de tensão entre visível e invisível, presença e ausência, comunicação e silêncio — um campo onde a desconstrução revela não a perda, mas a persistência daquilo que insiste em existir.

2.2. Carl Gustav Jung “A Sombra”

Na psicologia analítica de Carl Gustav Jung, em *AION: Estudos sobre o simbolismo do si-mesmo* (1998), a Sombra constitui um dos conceitos centrais, representando a dimensão inconsciente da personalidade — tudo aquilo que o sujeito reprime, nega ou não reconhece em si.

Ao questionar o que é a Sombra, identificam-se características como impulsos agressivos, inveja, desejos considerados inaceitáveis, medo, egoísmo e fragilidades que não queremos admitir. No entanto, a Sombra não é apenas negativa: inclui também talentos reprimidos, criatividade, autenticidade e uma energia emocional intensa — partes do sujeito ocultas no processo de adaptação social. A sua formação inicia-se na infância, quando entramos em contacto com comportamentos considerados aceitáveis e outros não. Aquilo que não corresponde à imagem que pretendemos construir, ou que os outros esperam de nós, é recalcado para o inconsciente, passando a integrar a Sombra.

A projeção da sombra, segundo Jung, refere que frequentemente vemos nos outros aquilo que rejeitamos em nós mesmos. Aquilo que criticamos intensamente pode corresponder a impulsos reprimidos, não aceites por entrarem em conflito com normas sociais e morais. Para Jung, o crescimento psicológico exige reconhecer e integrar a sombra: compreender os próprios impulsos e emoções, aceitá-los e aprender a lidar com eles de forma consciente. Este processo insere-se no chamado Processo de Individuação, o caminho para uma personalidade mais integrada e completa. A sombra não é algo a eliminar, mas a conhecer e integrar, pois nela coexistem tanto perigo quanto potencial.

No universo junguiano, destacam-se também os arquétipos, padrões universais da psique humana presentes no inconsciente coletivo: A Sombra: dimensão reprimida da personalidade;

A Persona: máscara social, a imagem que mostramos ao mundo; quando excessivamente identificada, pode afastar o sujeito do seu eu profundo; A Anima: dimensão feminina da psique masculina, associada à emoção, intuição e imaginação; O Animus: dimensão masculina da psique feminina, ligada à lógica, estrutura e ação. Anima e Animus funcionam como polaridades complementares, coexistindo como partes de um mesmo sistema psíquico.

O Self corresponde, em Jung, ao centro da psique, representando a totalidade da pessoa e o equilíbrio entre consciente e inconsciente, objetivo último do processo de individuação.

A sombra manifesta-se frequentemente através de reações emocionais intensas: julgamentos exagerados, que podem indicar projeção; explosões de raiva, ciúme ou ressentimento, associadas a conteúdos reprimidos; ou comportamentos de autosabotagem, como evitar oportunidades, comprometer relações e repetir padrões negativos. Pode ainda surgir sob a forma de fascinação intensa por certas pessoas, por exemplo, admiração excessiva por indivíduos livres ou rebeldes, refletindo qualidades internas que procuram emergir.

Para Jung, integrar a sombra implica reconhecer esses conteúdos, aceitá-los e aprender a lidar conscientemente com eles. Trata-se de um processo essencial de desenvolvimento psicológico, no qual a personalidade se torna mais completa e integrada. No campo artístico, esta dinâmica pode ser observada em exemplos como *Black Swan* (2010), de Darren Arinofsky. A protagonista é confrontada com o seu lado reprimido ao tentar interpretar o Cisne Negro em *O Lago dos Cisnes*. A narrativa evidencia o perigo da repressão absoluta da sombra: instaura-se um conflito interno em que a persona entra em colapso perante as forças recalcadas.

O que se revela é um processo de desintegração psíquica ligado à incapacidade de integrar a sombra, demonstrando como esta pode transformar-se num campo de tensão entre controlo, perfeição e libertação.

A ideia central de Carl Gustav Jung não é tornar-se “perfeito”, mas tornar-se inteiro: reconhecer tanto o bem como o lado sombrio e integrar ambos conscientemente. Como expressa numa das suas frases mais conhecidas: “Prefiro ser inteiro do que bom”, este princípio constitui um dos pilares da psicologia analítica, diretamente ligado à integração da sombra.

No âmbito da minha pesquisa, encontro nesta abordagem um campo de inspiração tanto para a investigação teórica como para a composição coreográfica.

A relação com a sombra pode ser trabalhada como encontro com um “outro” simultaneamente desconhecido e familiar, que engloba as partes frequentemente ocultadas, aquilo que é percecionado como falha ou impulso capaz de dominar e obscurecer a presença luminosa.

É através do confronto com a sombra que a luz emerge, permitindo ao indivíduo tornar-se mais autêntico e integrado. Ao abraçar aquilo que o desafia, amplia a sua percepção de si e do mundo, aprofundando a imaginação e a consciência corporal. Em termos coreográficos, esta relação transforma o movimento: o corpo passa a reconhecer a presença da sombra como parceiro ativo, uma presença que desafia, desestabiliza e exige escuta. Estabelece-se um diálogo entre corpo e sombra, onde ambos partilham o espaço, influenciam-se e se deixam atravessar por uma “melodia” silenciosa. É nesse encontro que se abre a possibilidade de explorar territórios menos percorridos, simultaneamente estranhos e familiares —, onde o gesto se torna descoberta.

2.3.Jacques Lacan “Estádio do Espelho”

Na psicanálise de Jacques Lacan, psicanalista francês promovendo reinterpretações de conceitos freudianos, novas práticas clínicas e uma integração da psicanálise com a linguística saussuriana e o estruturalismo, é possível abordar na sua obra “Estádio do Espelho”, um conceito fundamental, no qual o autor descreve o momento em que o bebé, entre os 6 e os 18 meses, reconhece a sua própria imagem refletida. Este processo não se limita a uma descoberta visual, mas marca o início da constituição do “Eu” (ego) e da entrada do sujeito na ordem do imaginário.

O Estádio do Espelho não corresponde a uma obra autónoma, mas a um dos textos mais célebres de Lacan, que é estudado principalmente como um capítulo (ou ensaio) dentro da sua obra máxima, intitulada “Escritos” (Écrits), publicada originalmente em 1966, editada no Brasil pela Jorge Zahar Editor (1998).

A formulação deste conceito resulta de um percurso teórico prolongado: em 1936, Lacan apresentou a ideia no Congresso Internacional de Psicanálise em Marienbad, numa comunicação que acabou por não ser preservada; em 1949, apresentou uma versão reformulada no Congresso de Zurique, posteriormente publicada na Revue Française de Psychanalyse. Foi esta versão que viria a ser integrada em Escritos, consolidando-se como uma das bases do pensamento lacaniano.

O ensaio descreve como o ser humano, nascido num estado de “prematuração”, incapaz de coordenar plenamente o próprio corpo, encontra na imagem refletida uma unidade fictícia. O “Eu” não é uma essência natural, mas uma construção que emerge de um

processo de alienação: a criança identifica-se com uma imagem externa mais completa do que a sua experiência interna. Internamente, vive um corpo fragmentado; no espelho, reconhece uma forma unificada que contrasta com essa sensação. Ao reconhecer-se, manifesta uma reação de júbilo, identificando-se com essa imagem idealizada e totalizante.

Este processo não é apenas uma descoberta visual, mas o marco inicial da constituição do “Eu” (ego) e da entrada do sujeito na ordem do imaginário. A formação do “Eu” é, para Lacan, simultaneamente ilusão e alienação: o sujeito reconhece-se numa imagem que existe fora de si. Esse reconhecimento depende frequentemente do olhar do outro, geralmente o adulto, que valida a imagem e confirma à criança que aquilo que vê corresponde à sua própria existência.

No desenvolvimento inicial do sujeito, cruzamo-nos com a base do narcisismo primário, conceito desenvolvido por Sigmund Freud em *Introdução ao Narcisismo* (1914) e em *Três Ensaio sobre a Teoria da Sexualidade* (1905). Nesta fase, a criança ainda não distingue claramente entre si e o mundo: toda a sua energia psíquica, a libido, encontra-se investida no próprio eu. Assim, o bebê constitui-se como centro da sua própria experiência, antes de direcionar o investimento afetivo para objetos externos. Esta concentração da energia na própria imagem relaciona-se diretamente com o momento em que a criança começa a reconhecer a sua forma.

É nesse contexto que emerge o estágio do espelho, situado aproximadamente entre os 6 e os 18 meses. Ao confrontar-se com a sua imagem refletida, a criança reconhece-a como “eu”, uma forma inteira e organizada. No entanto, surge um paradoxo: o corpo vivido permanece descoordenado e fragmentado, enquanto a imagem refletida aparece como unificada e controlada. O ego nasce, assim, de uma identificação com uma imagem externa que ultrapassa a experiência interna do corpo.

Tocando nos alicerces da minha investigação, torna-se relevante analisar a tensão entre forma (imagem) e dissolução (fragmentação). O bebê procura uma forma total para superar a sensação de corpo fragmentado; neste sentido, a camuflagem opera inversamente, desconstruindo a silhueta unitária para permitir que o sujeito se funda com o fundo.

Se o espelho constrói o “Eu” pela nitidez, a camuflagem funciona como ferramenta de desidentificação. Na perspectiva da desconstrução do movimento, surge um retorno simbólico ao estado de corpo fragmentado pré-espelho, desafiando a tirania da imagem unificada.

A sombra, enquanto projeção da forma, surge desprovida dos elementos que permitem a identificação narcísica: um movimento sem rosto, mais próximo de uma dinâmica pura. Neste sentido, pode aproximar-se do objeto lacaniano — aquilo que escapa à imagem idealizada do espelho. Enquanto o espelho oferece o “Eu ideal”, a sombra revela o informe e o obscuro. Na desconstrução do movimento, a sombra torna-se ferramenta para evidenciar a dinâmica do gesto sem a “máscara” da identidade visual.

Lacan descreve o humano como “prematureiro”: uma mente que se reconhece como unidade, mas um corpo ainda descoordenado. Esta tensão entre imagem unificada e experiência fragmentada revela uma forma de alienação. No âmbito da minha exploração, interessa-me um movimento que nem sempre obedece à forma rígida do espelho. Através da sombra e da camuflagem, o corpo pode libertar-se do estatuto de objeto e deixar de ser “alguém” fixo para se tornar um fluxo de forças. Expõe-se, assim, a fragilidade da coordenação que o estádio do espelho procura ocultar.

Nesta linha de pensamento, surge uma questão central: se o estádio do espelho fixa o sujeito numa imagem estática e idealizada, de que modo a desconstrução do movimento, apoiada na sombra e na camuflagem, permite recuperar a verdade de um corpo fragmentado e fluido?

Através da desconstrução do movimento, pode observar-se uma metamorfose em tempo presente: a posição e a qualidade do gesto transformam continuamente a imagem percebida, alterando a sua forma, dimensão e significado. O corpo torna-se processo, uma presença em constante transformação, que absorve, reage e reconfigura aquilo que vê, sente e imagina. Não se trata de destruir, mas de retirar camadas: desmontar progressivamente as estruturas que recobrem a existência física, procurando um ponto de origem.

No plano do movimento, esse percurso manifesta-se numa oscilação entre qualidades, fluidez e rigidez, velocidade e lentidão, ao longo de um processo que integra encontros,

experiências e transformações. Nesse continuum, emerge uma energia que reflete tentativa, queda e recomeço.

O corpo constrói-se por camadas, revelando uma trajetória em permanente mutação, onde cada gesto é simultaneamente memória e descoberta. Através da camuflagem, entramos no meio envolvente: adaptamo-nos ao terreno, ao tempo, à linguagem, ao cheiro, à luz e a todos os elementos que atravessam a experiência humana. Pela sombra, o corpo reconhece uma presença cuja forma é simultaneamente conhecida e desconhecida, convidando à transformação e à descoberta, tanto interior como exterior.

Pela desconstrução do movimento, regressamos aos elementos iniciais: aos estímulos, às tentativas, ao início da força e da sensibilidade, da existência e da falha. Torna-se possível observar de novo cada parte de nós, bem como o percurso que nos conduziu até aqui — e, ao mesmo tempo, os caminhos que ainda podem ser explorados. O corpo revela-se, assim, como processo em camadas, moldado pelas experiências e pelos encontros, numa procura contínua de sentido e transformação.

2.4. Victor I. Stoichita “Breve História da Sombra”

No universo de Victor Stoichita, professor catedrático de História da Arte Moderna e Contemporânea na Universidade de Freiburg na Suíça, sendo um dos historiadores e críticos de arte especializado numa abordagem antropológica da imagem, destaca-se a obra *Breve História da Sombra* (2000). Neste ensaio, o autor analisa a evolução da representação e do significado da sombra na cultura visual ocidental, desde a Antiguidade até ao cinema contemporâneo, mostrando como a sombra deixa de ser apenas um problema técnico para se tornar um elemento carregado de significado psicológico, filosófico e estético.

Entre os principais eixos abordados, destacam-se: Mito de origem: Stoichita recorre à lenda de Butades de Corinto, relatada por Plínio, na qual o nascimento da pintura surge do gesto de contornar a sombra de um amante que partia. A sombra aparece, assim, como substituto e memória da presença, a filosofia e ciência, existindo um contraste entre Platão, que interpreta a sombra como ilusão negativa na Alegoria da Caverna, e Aristóteles, que a entende como prova da corporeidade e fonte de conhecimento, o

Renascimento e o Barroco, que examina o redescobrimento da sombra projetada com a invenção da perspectiva, ganha um papel central com o desenvolvimento da perspectiva; artistas como Leonardo da Vinci e Caravaggio utilizam o contraste luz/sombra para construir volume, profundidade e dramatismo. No século XIX e com a época do Romantismo, a sombra passa a representar a alteridade, o duplo e o lado obscuro do sujeito. Na área do cinema, o autor destaca o expressionismo alemão, onde a sombra hiperbolizada é usada para externalizar o estado mental dos personagens e o medo, como acontece por exemplo na obra *“O Gabinete do Dr. Caligari”*.

O autor Victor I. Stoichita organiza a sua investigação de modo a demonstrar que a sombra não é apenas um fenómeno ótico, mas um verdadeiro objeto teórico que define a própria natureza da representação ocidental. Na introdução da obra, estabelece a premissa de que a sombra se encontra na génese da arte, recorrendo ao mito de Butades de Corinto, descrito por Plínio: o gesto de traçar o contorno da sombra de um amante que parte. A sombra surge, assim, como substituto da presença, uma imagem que nasce da ausência. Funciona como memória física do corpo e como tentativa de fixar aquilo que se esvai. Stoichita introduz ainda o conceito de *skiagraphia* (“escrita da sombra”), argumentando que a pintura ocidental é, na sua base, uma tentativa de capturar o efémero, de dar forma ao que rapidamente desaparece.

No capítulo 2 desta obra, intitulado “Estado da Sombra”, o autor descreve a transição da sombra enquanto contorno para a sombra como volume e prova de existência. A sombra torna-se índice de corporeidade: confirma que o corpo ocupa espaço e possui densidade. Sem ela, a figura pictórica perde ancoragem e aproxima-se do imaterial, a sombra projetada serve para confirmar que um objeto é real e ocupa um espaço tridimensional, ou seja, sem sombra, um corpo na pintura parece flutuar ou ser puramente espiritual, deste modo a sombra atribui uma estrutura física que deixa a sua marca onde habita. Stoichita estabelece ainda uma distinção fundamental entre o estado do espelho e o estado da sombra. O espelho produz uma imagem mimética, reconhecível e idealizada; a sombra, pelo contrário, apresenta-se como emanção do corpo, sem traços identificáveis, próxima do informe.

Ao recorrer ao mito de Narciso, o autor intensifica este contraste: enquanto o espelho oferece um “Eu” identificável, a sombra devolve um “Eu” indeterminado, ligado ao

duplo e à dimensão psíquica. Estas diferenças de representação revelaram-se fundamentais para o meu processo criativo. Ao procurar aproximar-me da essência do movimento, a desconstrução surge como um gesto de retirada de camadas: um percurso que conduz dos códigos formais para os impulsos iniciais. Nesse processo, o corpo deixa de ser identificado como forma estável e passa a ser entendido como campo de possibilidades. Cada movimento torna-se uma escuta ativa, do visível e do invisível, do exterior e do interior. Não se trata de apagar o que existe, mas de recomeçar continuamente, explorando diferentes qualidades e intenções, sem eliminar as camadas anteriores, mas integrando-as no percurso.

A sombra, muitas vezes evitada em contextos sagrados para não “manchar” a divindade, começa a ser introduzida progressivamente entre a Idade Média e o início do Renascimento. Esta transição constitui um marco significativo na secularização da imagem e no desenvolvimento do realismo na arte. A presença da sombra permite, assim, uma nova forma de observar: o visível e o invisível deixam de ser dimensões separadas e passam a coexistir na construção da representação. A realidade emerge como um conjunto de camadas, uma síntese entre aquilo que se mostra e aquilo que permanece oculto, revelando-se através das suas múltiplas facetas.

2.5.Milan Kundera “A Imortalidade”

No romance de Milan Kundera *A Imortalidade*, publicado em 1990, explora-se o conceito de “imortalidade” não no sentido físico, mas simbólico. A questão central não é sobreviver biologicamente, mas compreender como o sujeito deseja ser lembrado: que imagem permanece, que narrativa subsiste após a morte. Através de personagens como Agnes e Laura, o autor constrói um contraste fundamental. Agnes apresenta-se como uma figura introspetiva, que procura autenticidade e se sente deslocada no mundo moderno, rejeitando a superficialidade das relações. Laura, por sua vez, surge como o seu oposto: impulsiva, emocional e voltada para a exterioridade, vivendo através da aparência e da validação do olhar do outro.

Paralelamente, Kundera introduz figuras históricas como Johann Wolfgang von Goethe e Bettina von Armin, explorando a forma como a “imortalidade” pode ser construída,

distorcida ou manipulada pela memória. A presença do próprio autor como personagem reforça esta reflexão sobre identidade, narrativa e autor representação.

A obra articula, assim, temas como memória, imagem pública, relações humanas e incompreensão, bem como a tensão entre leveza e peso da existência. A narrativa, não linear, acompanha os pensamentos e o percurso interior de Agnes, evidenciando a sua sensação de deslocamento e de não pertença ao mundo em que se insere.

O autor sugere que a “imortalidade” é, muitas vezes, uma construção artificial, dependente de quem conta a história. Não controlamos plenamente a forma como seremos lembrados: a memória que permanece resulta das perspectivas de quem nos atravessou. Após a morte, perde-se o domínio sobre a própria narrativa. Um conceito central neste contexto é o gesto.

Pequenos comportamentos, a forma de sorrir, de caminhar, de reagir, definem a forma como somos percebidos pelo olhar do outro. O gesto torna-se, assim, instrumento de conhecimento, mas também de redução: o sujeito é frequentemente condensado àquilo que o outro vê. Esta fragilidade manifesta-se nas relações humanas, como no caso de Agnes e Paul, cuja convivência evidencia uma forma de incomunicabilidade, estar junto sem realmente se compreender. Emergente desta dinâmica está também a tensão entre desejo e reconhecimento: a necessidade de ser visto pode transformar-se em vaidade ou dependência da validação externa, como acontece com Laura. Kundera não julga essa condição; revela-a como profundamente humana, mesmo quando expõe a vulnerabilidade e o desconforto que ela provoca.

A obra evidencia ainda como a memória pode ser manipulada, e a “imortalidade” construída narrativamente. O exemplo de Bettina demonstra como a história pode ser reorganizada a partir do olhar do outro, revelando que o que permanece não é o acontecimento em si, mas a sua interpretação. O final do romance conduz a uma reflexão sobre morte, memória e identidade, marcada pela dissolução de fronteiras entre personagens, autor e ideia. As identidades apresentam-se instáveis e fragmentadas ao longo de todo o processo.

À luz da desconstrução do movimento, emerge um conceito já referido: o gesto. Isoladamente, pode definir uma pessoa, mas não corresponde à essência, antes, a uma

redução. A essência situa-se num plano mais interno, manifestando-se nos pequenos detalhes e exigindo uma observação atenta do movimento, da palavra, da emoção e da sensação. O movimento pode, assim, ser entendido como fragmento de identidade, mas também como campo de transformação: pode ser repetido, deslocado, reconfigurado, desmontando a ilusão de um “eu” fixo.

Tal como Kundera desconstrói a narrativa linear da identidade, a prática coreográfica pode operar através da repetição e da variação, produzindo novas leituras do gesto. A descontextualização e a fragmentação revelam o corpo como um conjunto de camadas em interação, onde cada parte contribui para a construção de um percurso. Neste sentido, a essência do corpo performativo não é plenamente alcançável, mas continuamente aproximada através dessas camadas de representação.

A camuflagem, nesta obra, manifesta-se no refúgio das personagens nos comportamentos sociais: identidades moldadas pelo olhar externo, ajustadas à percepção do outro. Em termos coreográficos, esta dinâmica pode ser desvelada através da exploração do gesto, inicialmente contido, mas que, pela repetição, expande e revela intenções internas cada vez mais visíveis. Aquilo que não é mostrado, o que escapa ao controlo da imagem pública, pode ser entendido como sombra: uma dimensão latente que permanece sob as camadas da identidade e que, em certos momentos, emerge à superfície.

Na prática coreográfica, esta tensão manifesta-se no confronto entre movimento involuntário e movimento controlado, quando o corpo falha, hesita ou escapa à intenção consciente. Esses momentos, atrasos, desvios, colapsos da forma, tornam-se linguagem. O erro deixa de ser desvio e passa a constituir matéria coreográfica, revelando o processo de transformação e metamorfose do corpo. Relacionando o título do romance com a minha investigação, encontro uma ligação na ideia de memória, tanto na memória do outro, que observa e interpreta, como na memória interna do próprio corpo. O movimento deixa rastros: no intérprete e no espectador, configurando uma espécie de “imortalidade” gestual.

Tal como as personagens de Kundera são aprisionadas por imagens que não controlam, também o corpo em cena oscila entre intenção e interpretação, entre essência e

representação. A camuflagem manifesta-se como adaptação ao olhar, enquanto a sombra emerge quando o corpo escapa ao controle, expondo fissuras, hesitações e falhas.

Estas questões encontram ressonância no trabalho de coreógrafos como Pina Bausch, William Forsythe, Anne Teresa De Keersmaeker, Ohad Naharin, Maguy Marin e Sasha Waltz, nomeadamente na repetição, na fragmentação do corpo e na desconstrução do vocabulário técnico. O movimento surge, assim, como memória emocional e construção social, desmontando a “gramática” do corpo e abrindo espaço a novas formas de presença.

Capítulo 3: Metodologia baseada na Prática

3.1. Cláudia Marisa “O espaço como exercício de representação”

Entrando num campo metodológico, encontro na perspectiva de Cláudia Marisa, no capítulo *O espaço como exercício de representação*, inserido na obra *Expressões artísticas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos*, publicado em 2015, uma ligação direta com o meu percurso performativo e teórico. A autora propõe a análise da materialidade do discurso artístico a partir da incorporação social da personagem, entendendo o espaço social como base cénica. Trata-se de um espaço-ambiente capaz de gerar acontecimentos a partir das ações e dos percursos de cada indivíduo, permitindo não apenas compreender o sentido da sua existência, mas também reinventá-lo.

O valor dos espaços sociais nas práticas artísticas desenvolve-se, assim, como uma correspondência semiótica entre o espaço cénico, destinado à representação, e o espaço social passível de ser representado. Neste sentido, o espaço pode ser compreendido como estrutura narrativa aberta, que acolhe múltiplas interpretações, perspetivas e possibilidades dramatúrgicas, contribuindo para a construção e contextualização da experiência performativa.

As memórias interpessoais e sociais assumem um papel fundamental quando entendemos o espaço público como lugar de representação e performance de um discurso artístico. O espaço cénico constrói-se, assim, através da forma como moldamos

essa base em relação ao que desejamos transpor, tornando-se um campo onde emergem ações, percursos e rituais performativos, uma espécie de laboratório ou espaço de simulação da vida.

Quando nos permitimos mergulhar na nossa própria experiência, ampliamos a compreensão do que nos rodeia e do que procuramos transmitir. Este processo implica considerar o cruzamento de múltiplas identidades artísticas e a crescente espetacularização da vida social, transformada em representação. No meu percurso, o ponto de partida é um espaço social de passagem, um lugar atravessado diariamente por diferentes linguagens, personagens e objetos. Apesar de alguns elementos se manterem fixos, a percepção desse espaço transforma-se a cada visita, a cada descoberta. Procuro traduzir essas experiências em momentos performativos, revelando um corpo que se constrói gradualmente, camada por camada.

O campo perceptivo encontra-se em constante transformação, atravessado por impressões tácteis e sensoriais fugazes que provocam questionamento e reflexão. Não se trata de um plano onírico, mas de uma experiência concreta do presente, onde o corpo capta e reorganiza estímulos, estabelecendo uma relação contínua com o espaço.

Pensando na forma como, diariamente, nos é dada a oportunidade de estilizar a imagem do corpo segundo o ambiente, as normas sociais e padrões estéticos, amplificados pelas redes sociais, torna-se possível simultaneamente encaixar nessa imagem e reinventá-la.

Neste contexto, o campo das artes abre espaço a novas construções estéticas, não apenas ao nível do corpo individual, mas também dos próprios espaços, promovendo um conhecimento mais aprofundado de nós mesmos e dos outros em situação de representação. Ao observar como o meu corpo se molda ao espaço que habito, percebo que cada movimento, pensamento e impulso se exterioriza de forma distinta, mas nunca desligada da minha linha interna.

As reações dos espectadores tornam-se pontos de cruzamento no meu percurso, contribuindo para um processo de aprendizagem contínua. Assim, aquilo que experiencio e exploro transforma-se simultaneamente em matéria de investigação e em comunicação com o espaço, numa relação de crescimento mútuo.

O campo perceptivo está em constante transformação, atravessado por impressões tácteis e sensoriais fugazes que provocam questionamento e reflexão. Não se trata de um plano onírico, mas de uma experiência concreta, onde o corpo capta estímulos e os reorganiza, estabelecendo uma relação viva e contínua com o espaço.

A imagem do corpo no quotidiano, atravessada por gestos repetidos e posturas levadas a níveis de cansaço e aprofundamento, permite tomar consciência de um ponto de partida. Trata-se de um reaprender constante, que abre múltiplas formas de estar no mundo, de observar, compreender e analisar a experiência. Ao iniciar a minha viagem, carrego inevitavelmente percursos anteriores. A relação com o espaço constrói-se num equilíbrio entre escolha e contágio, sou influenciada pela luz, pelos sons, pelas pessoas e pelas inesperadas variações do ambiente. O espaço funciona como um palco vivo, mutável, instável, onde cenário, corpo e ação coexistem e se transformam.

Nesse processo, reconheço que o meu corpo transporta histórias e simbolismos, que vão sendo escutados e interpretados ao longo da prática. Estabelece-se, assim, uma relação entre o “eu” visível e um “outro” invisível, a Sombra, que não se limita a uma dicotomia interno/externo, mas se apresenta como presença constante de diálogo. Os corpos, formados por múltiplas imagens acumuladas, não são entidades isoladas, mas construções em relação com o mundo. Aquilo que representamos torna-se, assim, interpretação de hábitos sociais e culturais, podendo tanto reproduzir como questionar esses padrões.

Pensando na forma como todos os dias nos é dada a oportunidade de estilizar a imagem do nosso corpo mediante o ambiente e normas sociais assim como padrões estéticos, que através das redes sociais, ganham um impacto gigantesco, para deste modo por um lado podermos encaixar na imagem que observámos e ao mesmo tempo reinventar, podendo pelo campo das artes, novas criações estéticas não apenas de imagem e corpo individual mas também de espaços, potenciando um conhecimento aprofundado de nós próprios e dos outros, em situações de representação, observando o imaginário de ambos.

Através da prática artística, emerge a possibilidade de os desconstruir, expondo as tensões entre imagem e representação, entre aquilo que é mostrado e aquilo que é

percebido. É neste espaço que a arte se afirma como campo aberto à imaginação e à reinvenção do sujeito. O corpo, ao longo do processo performativo, atravessa uma metamorfose contínua, adquirindo diferentes formas e dinâmicas.

Cada gesto, cada relação com o espaço, contribui para a construção de uma narrativa viva, em constante transformação, onde o corpo produz simultaneamente imagem e significado. Existe um momento em que me encontro perante um espelho, ou, no meu caso, na superfície da água, onde o reflexo se apresenta como imagem, ideia e representação do que sou. No entanto, esse primeiro encontro traz consigo uma certa estranheza: um confronto com uma realidade assumida como verdadeira, mas inevitavelmente filtrada pelo que escolhemos ver ou ignorar.

Surge, assim, uma curiosidade essencial, a de conhecer verdadeiramente quem se apresenta diante de nós. Ao contemplar o meu reflexo na água, o corpo inclina-se, aproximando-se da imagem, como se procurasse tocar e absorver a sua energia. Esse gesto torna-se uma forma de reabastecimento, de continuação da viagem, como se atravessasse, ainda que brevemente, a fronteira entre o que sou e o que vejo. Trata-se de um encontro com uma presença que me acompanha constantemente, mas cuja relação permanece aberta: uma escolha contínua de como interagir, reconhecer e integrar aquilo que o reflexo devolve.

3.2. Vergílio Ferreira “Rápida a Sombra”

O romance de Vergílio Ferreira, publicado em 1974, assinala uma fase de maturidade do autor, consolidando uma reflexão existencial centrada na memória e na inevitabilidade do tempo. A narrativa articula-se em torno da ideia de regresso à origem, onde o protagonista confronta o seu passado e o seu “paraíso perdido”, recorrendo frequentemente à analepse (flashback) como dispositivo estruturante.

Trata-se de uma narrativa de carácter reflexivo, onde emergem temas recorrentes do autor, a morte, o mistério, o amor e o vazio, revelando uma consciência clara, mas inquieta, da finitude humana.

Dentro da relação entre o visível e o invisível, o invisível manifesta-se tanto através da memória e da imaginação como da própria realidade. Vergílio Ferreira sugere que “só o

invisível se vê”, situando a verdade nos intervalos do real. A narrativa torna-se, assim, uma forma de revelação: aquilo que não possui forma ou rosto encontra uma expressão sensível na linguagem.

Em termos coreográficos, esta ideia oferece um terreno fértil para a desconstrução do movimento. Ao reduzir o gesto e suspender a ação, torna-se possível aproximar-se de um estado primordial, onde o movimento surge antes da forma. Um gesto aparentemente estruturado, como um giro, quando desfeito, pode revelar uma qualidade instável, orgânica, próxima de uma dimensão mais “animal” e menos codificada. É nesse desmoronamento da forma que emerge uma outra verdade do corpo: menos construída, mais sensível e aberta ao desconhecido. Quando nos referimos à sombra, não falamos apenas da ausência de luz, mas de um princípio ontológico que estrutura a relação entre o visível e o invisível.

Em contexto performativo, a sombra pode operar como técnica de camuflagem: ao dançar “na sombra”, o intérprete atenua a sua identidade social, nomeadamente o rosto, permitindo que emerja uma presença menos identificável e mais essencial. No meu percurso, contudo, a proposta desloca-se: não danço apenas na sombra, mas com a sombra. Não se trata de ocultar completamente o corpo, mas de dialogar com essa presença.

A camuflagem parte, assim, da “armadura” quotidiana, o figurino, que simultaneamente protege e transforma o corpo. Quando enquadrado no “tempo de Sísifo”, o movimento assume a forma de repetição: gestos que, ao longo do tempo, se desgastam e se transformam, desconstruindo-se até restar apenas o pulsar vital.

No universo de Vergílio Ferreira, encontramos afinidades com Milan Kundera, na medida em que o real se apresenta sempre atravessado por um outro real. É nesse desfasamento que emerge a tensão entre “ver” e “saber”: aquilo que se mostra não coincide necessariamente com aquilo que se compreende.

3.3. Francis Alÿs “The Greenline”

Na curta-metragem *The Green Line* (2004), de Francis Alÿs, assistimos a uma performance realizada em Jerusalém e em São Paulo, na qual se aborda o tema da fronteira limiar, uma passagem para um outro lado, quando transpomos a fronteira, dando o “passo certo”, alcançamos o limiar e o artista percorre a cidade enquanto deixa uma linha de tinta verde no chão. Este gesto simples torna-se um acto simbólico que reativa e problematiza a fronteira entre territórios, colocando em evidência a sua dimensão política e sensível.

A obra permite distinguir dois conceitos fundamentais: fronteira e limiar. A fronteira estabelece-se como construção jurídica e política, fixa e delimitadora; o limiar, por sua vez, refere-se a uma zona de transição, instável, ambígua, onde ocorre a passagem de um estado para outro. Trata-se de um espaço intermediário, onde coexistem tensão e possibilidade. A fronteira é fixada na base da lei, o limiar remete para a zona da magia, tornando deste modo o limiar em algo altamente ambivalente.

Esta distinção relaciona-se diretamente com a minha investigação. O movimento não se limita a conduzir a uma essência, mas permite observar aquilo que a envolve, o seu campo de transformação. Na performance “*The Greenline*”, o percurso do artista, marcando o espaço com uma linha irregular de tinta, constrói um gesto contínuo que é simultaneamente ação, marca e limite. A linha torna-se um limiar: ao atravessá-la, o corpo posiciona-se sempre “de um lado” ou “do outro”, mas nunca completamente fixo.

Em termos coreográficos, este processo revela-se como prática de deslocação e reconfiguração constante, onde o gesto não fixa um significado, mas abre possibilidades de leitura. O movimento opera, assim, como criação de um espaço intermédio, um território de transição onde o corpo negocia continuamente a sua posição.

O espetáculo e a vida confundem-se: aquilo que se desenrola na performance é a própria experiência dos participantes, não de forma metafórica, mas concreta. Existe um contacto direto com o corpo material, uma consciência de copresença, onde o intérprete reconhece que transporta consigo uma história a revelar e a escutar. Não é possível olhar para um corpo apenas como personagem; é necessário reconhecê-lo como experiência acumulada, em constante transformação. A tinta, na obra de Francis

Alÿs, funciona como extensão do corpo do caminhante, marcando o percurso através do seu gesto. Cada passo deixa um rasto, tornando visível o percurso vivido. Ao longo do trajeto, surgem pausas, momentos em que o caminhante recarrega o recipiente de tinta, como forma de continuar a viagem. A própria vida e o seu modelo são a performance, o que se desenrola é a vida de cada um dos participantes e tal não acontece no sentido metafórico, mas literalmente, existindo um contacto com o corpo material, uma consciência da copresença, uma afirmação interior não sendo possível olhar para um corpo e só ver a personagem que este sustenta. A própria tinta é uma extensão da existência do caminhante que percorre um caminho longo marcado pelos seus passos, assim como vejo que acontece na minha viagem, marcando, conhecendo e redescobrimo o espaço em que me encontro e vejo também as paragens do caminhante, nas quais este volta a recarregar o seu recipiente de tinta como uma forma de reabastecer para continuar o seu percurso, como vejo no momento da minha performance, onde entro em contacto com o elemento da água

Reconheço um paralelo com o meu próprio processo: existem momentos de suspensão, de retorno ao elemento, no meu caso, a água, enquanto ponto de reencontro com o espaço e com o corpo. Esses instantes funcionam como pausas de regeneração, tanto física como sensorial, permitindo retomar o percurso com nova disponibilidade. A água surge, assim, como elemento primordial: lugar de origem, de energia e de transformação.

Tal como a tinta desenha o caminho de Alÿs, o contacto com a água inscreve no corpo uma nova relação com o espaço, alimentando o processo e impulsionando a continuidade da viagem.

3.4. Anne Teresa De Keersmaeker “Work/Travail/Arbeid

Este trabalho parte da peça *Vortex Temporum* (2013), criada em colaboração com a companhia Rosas e o ensemble musical Ictus, vendo um trabalho que transforma uma peça performativa fechada numa instalação viva e contínua no espaço museológico. Apresentado em 2015 no WIELS, em Bruxelas, este projeto altera profundamente a relação entre espetáculo e espectador. O público pode circular livremente, e essa deslocação constitui, por si só, um gesto de desconstrução: quebra-se a frontalidade

tradicional da dança e desmonta-se a ideia de espetáculo fixo. O movimento é submetido a uma repetição extrema que ultrapassa a sua função estrutural. Ao repetir, o gesto desgasta-se e expõe a sua arquitetura interna: revelam-se o peso, a trajetória, a respiração, o impulso, a fadiga e as microvariações. A camada de representação dissolve-se, dando lugar à materialidade do corpo. Neste processo, torna-se possível reconhecer uma procura pela essência do movimento. A repetição não reforça a forma, transforma-a, permitindo que emergjam novas leituras a partir da energia base que sustenta o gesto.

Na instalação, o público entra e sai continuamente, alterando o seu ponto de vista e aproximando-se dos intérpretes. Este movimento desloca o foco e impede que o corpo ocupe um centro absoluto de atenção. Em diversos momentos, os bailarinos confundem-se com o ambiente, integrando-se na estrutura e tornando-se parte do fluxo geral. O corpo deixa, assim, de funcionar como “imagem” dominante e passa a surgir como presença difusa, parcialmente dissolvida na multidão. É neste contexto que a camuflagem se manifesta, não apenas a nível visual, mas também perceptivo: o corpo camufla-se na duração, na repetição e na circulação pelo espaço. Em vez de se impor, retira-se, permitindo que o movimento se revele sem hierarquia, num estado mais próximo da sua materialidade essencial. É possível observar, nesta obra, uma abordagem simbólica e cénica da sombra como vestígio e memória do movimento. A sombra surge como rastro, criando memórias espaciais e configurando uma espécie de “sombra coreográfica”, uma camada invisível da dança. Uma das dimensões mais marcantes de *Work/Travail/Arbeid* é o tempo dilatado, pois a longa duração transforma a perceção do espectador e do intérprete, permitindo que a exaustão desmonte automatismos, revele fragilidades, elimine ornamentação e aproxime o movimento de um estado mais bruto. Um corpo fatigado deixa de produzir formas decorativas e passa a expor os mecanismos fundamentais do movimento. O gesto desloca-se de uma lógica representativa para um estado de presença essencial, onde surge como fluxo e matéria perceptiva. Neste processo, o corpo estabelece uma relação alargada com tudo o que o rodeia, a música, a textura do chão, o ritmo dos outros corpos e a presença do público. O movimento torna-se, assim, um campo relacional, onde cada elemento contribui para a construção de uma experiência partilhada.

Capítulo 4: Processo Criativo



Imagem 1 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.1.Cauda do Camaleão

O projeto prático surgiu de uma ideia que foi evoluindo e ganhando progressivamente dimensão e densidade com o tempo, com a experiência, com a pergunta, com a exploração e com a sensação, assim como com a própria criação. Este percurso foi-se construindo ao abraçar a queda, a falha, a vitória, e ao desenvolver uma consciência simultaneamente interna e externa ao corpo, físico e mental, no contexto da investigação. O ponto de partida surge da curiosidade em compreender o que significa “desconstrução de movimento”, se remete para um início de consciência de movimento, dos mais pequenos pormenores e sensações talvez esquecidas com a acumulação de camadas de conhecimento ou se remete para uma nova aprendizagem daquilo que é conhecido e apreendido pelo corpo e pela mente ou se ainda pode remeter para aquilo que apresentámos no nosso quotidiano, em termos de adaptação física, psicológica e de comunidade, de modo a sobreviver num mundo em constante transformação, que contribuí para uma constante adaptação, evolução, crescimento e desafio em relação ao que vamos encontrando no caminho.

O movimento, mas primeiro que tudo o impulso, retirando “camada por camada”, como numa boneca matrioska, desvendando o que embeleza e constrói cada sequência de movimento, formatando-a dentro de categorias estabelecidas depois de um contínuo desenvolvimento social e artístico ao longo do tempo. Esta questão abre várias

possibilidades: poderá remeter para um início de consciência do movimento, atento aos mais pequenos pormenores e sensações que, com o tempo, podem ter sido esquecidas pela acumulação de camadas de conhecimento; poderá apontar para uma nova aprendizagem daquilo que já é conhecido e apreendido pelo corpo e pela mente; ou poderá ainda relacionar-se com aquilo que apresentamos diariamente, em termos de adaptação física, psicológica e social, como forma de sobrevivência num mundo em constante transformação. Este processo de adaptação não é estático; implica transformação contínua, evolução, crescimento e confronto com os desafios que surgem no percurso.

O trabalho centra-se, assim, no movimento, mas, antes dele, no impulso. Um impulso que se vai revelando através da retirada de camadas, numa lógica semelhante à de uma boneca matrioska: desvendando progressivamente aquilo que constrói e, simultaneamente, oculta cada sequência de movimento. Ao longo do tempo, o movimento vai sendo moldado e enquadrado em categorias, resultantes de um desenvolvimento social e artístico contínuo, que lhe atribui forma, reconhecimento e estrutura. Ao observar cada uma dessas camadas, o processo conduz ao impulso inicial, não como ponto absoluto de começo, mas como espaço de reencontro.

Trata-se menos de começar e mais de reaprender, de reconhecer o ponto de partida através de uma nova consciência do corpo, construída a partir da experiência, da aprendizagem e da imaginação. Este regresso ao impulso não elimina o percurso anterior; pelo contrário, integra-o. As novas leituras revelam uma energia inicial que permite compreender o movimento como um campo expandido — constituído por memórias, estados, sensações e ligações energéticas. Cada gesto passa, assim, a conter fragmentos de história e, ao mesmo tempo, a abrir espaços de possibilidade. Espaços onde novas trajetórias podem surgir, onde o corpo explora outras formas de existir e onde a dramaturgia se constrói como processo vivo, em constante transformação.

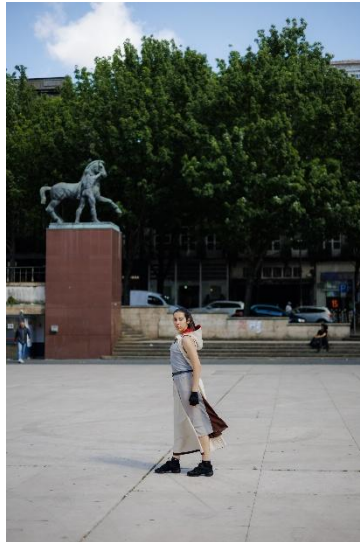


Imagem 2 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D. João I, Aliados, Porto.

4.2. Ser Simbiótico

Uma das inspirações que iniciou o meu caminho surgiu a partir de um pequeno animal: o camaleão. Um ser que se distingue pela sua capacidade de transformar a aparência, mantendo, no entanto, a sua essência, não deixando de ser quem é no seu ponto natural e original, mesmo quando a imagem exterior se altera ao longo do tempo.

Essa transformação não é apenas visual, é uma adaptação sensorial e existencial, como se adquirisse uma nova textura de pele, uma nova forma de estar e um novo habitat, que convida simultaneamente à adaptação e à experiência. Um processo que envolve o corpo, os sentidos e a mente, numa espiral de sensações, pensamentos, silêncios e sons, criando relações e ligações que despertam um instinto de sobrevivência perante um ambiente que pode ser hostil, mas também misterioso.

De forma semelhante, a cauda do camaleão funciona como elemento de equilíbrio e de deslocação. Ao longo do desenvolvimento humano, o corpo também constrói o seu próprio sistema de equilíbrio e locomoção, através da aprendizagem de movimentos, gestos e expressões. Esses processos começam desde o início, quando se gatinha, se experimenta o espaço e se estabelece uma relação com o chão e com o próprio corpo.

É nesse ponto que a minha investigação corporal se inicia, não como um começo absoluto de aprendizagem, mas como um reencontro com algo já vivido e inscrito no corpo. Um estado inicial de aparente desequilíbrio que, na verdade, abre espaço à redescoberta do movimento. Este processo implica visitar aquilo que o corpo já

conhece, mas que foi sendo transformado ao longo do tempo pelos ensinamentos, pela evolução física e pelas exigências de adaptação. Ao observar esses elementos com atenção, torna-se possível reconhecer pormenores, momentos e sensações que terão ficado ocultos. A complexidade que se construiu ao longo do percurso pode, por vezes, esconder uma simplicidade essencial. E é precisamente nessa simplicidade que reside uma riqueza capaz de reabrir o acesso a uma dimensão mais fundamental do movimento, uma essência que não está perdida, mas menos observada.

A partir daí, abre-se um campo de novas leituras: não apenas do gesto, mas também do espaço e da relação com o outro. O movimento inicia-se de forma quase impercetível, um despertar. Cresce com a respiração, revelando um corpo que se encontrava adormecido, camuflado no espaço que habita. Neste estado inicial, o corpo quase não se distingue do solo, como se fosse parte dele.

Mas quando se move, emerge uma outra materialidade: um som, uma densidade, uma vitalidade distinta que se separa do espaço e começa a afirmar a sua presença. Esse gesto inaugura um processo de expansão e de contacto, com a própria pele, com o espaço envolvente e com a consciência do que rodeia a presença do corpo. É nesse instante que começa verdadeiramente a relação: entre o ser e o ambiente, entre o visível e o que ainda se está a tornar visível.

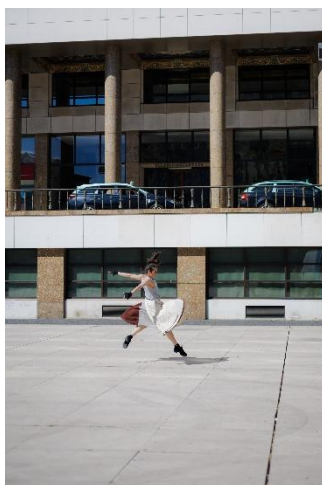


Imagem 3 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.3. O meio

O que rodeia o corpo é um conjunto de partículas, sons, cheiros, luzes e sombras que constituem o relevo, a textura, a temperatura e a estrutura do espaço. Um espaço que sustenta, envolve, mas também desafia. No contexto desta exploração, trata-se de um ambiente que não corresponde às condições habitualmente associadas à criação coreográfica. E é precisamente essa ausência de dispositivos cénicos tradicionais que me aproxima deste lugar: um espaço social amplo, algo árido, despido de artifícios, marcado pelo movimento contínuo de pessoas, veículos, variações de luz e de sombra ao longo do dia. As vozes cruzam-se, sobrepõem-se ou dissipam-se no ar, transformando-se em ruído, em repetição, em paisagem sonora. Dentro desta complexidade, existe uma forma de simplicidade.

Um impulso inicial, quase impercetível, manifesta-se através da respiração e começa a expandir-se pelo corpo, ganhando presença, fluidez e precisão. Progressivamente, esse impulso ocupa o espaço e inicia o seu percurso. No início, esse movimento surge com dificuldade, com instabilidade, havendo desequilíbrio. Como se este corpo tivesse permanecido demasiado tempo ligado ao chão, preso à materialidade do espaço, e estivesse agora a reaprender a articular-se, a mover-se, a existir.

Esse processo implica experimentar, falhar, cair, tentar novamente. E é precisamente nessa falha, normalmente corrigida ou eliminada, que encontro um ponto de interesse. Em vez de ser evitada, a falha passa a ser integrada como elemento do processo. A queda e a falha revelam-se, assim, como mecanismos fundamentais: não apenas interrupções, mas possíveis pontos de origem do movimento. Porque todo o movimento nasce de um impulso, mas também de uma perda de equilíbrio, de uma transição, de um desvio.

Ao aprofundar essa exploração, surge uma nova fisicalidade. Uma expressão que não procura estabilizar-se imediatamente, mas que habita o processo: construir e desconstruir em simultâneo, em tempo real. Ao longo das quedas, dos equilíbrios e das paragens, o corpo começa a reorganizar-se, atingindo gradualmente uma verticalidade, ainda frágil, ainda em transformação. Dentro dessa estrutura, emergem pequenos detalhes, micro-movimentos, tensões, direções, que se revelam como correntes de

energia. São forças subtis que se cruzam e se articulam, formando um corpo em processo. Um corpo que reconhece trajetórias já vividas, mas que as percorre de outra forma, abrindo novos caminhos. Este percurso não é imediato. Há um tempo necessário de prática, de repetição, de escuta. Tal como em qualquer processo de aprendizagem, o corpo vai-se fortalecendo gradualmente, enquanto se mantém disponível para a exploração. Ao longo desse caminho, diferentes leituras e experiências vão-se inscrevendo no corpo e na mente. E é nesse registo, simultaneamente interno e relacional, que o movimento se transforma em conhecimento vivido.



Imagem 4 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.4. Dançando com a desconstrução, num

O conceito de poder dançar com algo desconstrutivo, ou seja, sem uma forma previamente definida, implica um processo de reaprendizagem da sua composição e da sua sensação. É um território simultaneamente misterioso e desafiante, mas também profundamente enriquecedor, pois permite desenvolver uma consciência que conduz a um reencontro com as origens do movimento. Nesse estado, os instrumentos do corpo são retomados na sua forma mais essencial. Trata-se de dançar com eles, escutando-os, até encontrar uma energia mais subtil e central, uma qualidade de presença que pode ser partilhada com o que me rodeia. O espaço onde me encontro, por estar em constante transformação, revela-se também como um agente ativo deste processo. Funciona quase como uma coreografia em movimento, onde novos elementos surgem e se integram continuamente.

Um exemplo concreto aconteceu quando, num determinado momento, encontrei no espaço placas associadas a uma campanha da ONU. Durante esse período, o lugar que conhecia passou a apresentar uma nova camada, temporária, que alterou a sua leitura e a minha relação com ele. Essa alteração contribuiu para enriquecer o processo: a presença dessas estruturas introduziu novas possibilidades de interação, novos percursos, novas tensões. O espaço deixou de ser estável e passou a ser percebido como algo em constante reconfiguração. Quando o movimento se inicia, a consciência do espaço torna-se mais clara. O conhecimento acumulado de cada zona, de cada textura e de cada limite permite percorrer o espaço de forma mais atenta, tornando o caminho mais vivo e mais denso em experiência. Esse processo implica escuta e contacto. Um contacto que passa pela pele, tanto a do corpo como a do próprio espaço. Em cada gesto, do mais pequeno ao mais ampliado, as articulações revelam uma combinação de suavidade e força que pode ser percebida de formas distintas, quando explorada com tempo e atenção. O corpo contorce-se, alonga-se, alcança, configurando formas que não são apenas estruturas visuais, mas também manifestações de ideias, estados e presenças.

O movimento torna-se, assim, um meio de comunicação. Através dele, surgem expressões, detalhes, sons, qualidades e dinâmicas que constroem momentos e experiências que permanecem no corpo e na memória. Neste processo, dançar com a desconstrução não significa perder forma, mas permitir que a forma emerja e se transforme continuamente. É um estado de abertura onde o corpo não fixa, mas experimenta; não estabiliza, mas escuta; não representa, mas vive o movimento enquanto processo.



Imagem 5 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.5.Mundo camuflado

Aonde me encontro, posso atribuir um nome e uma identidade que contêm uma profundidade que atribuo com o tempo e com a convivência, mas para outros existem outras visões e sensações, criando uma espécie de histórico do lugar, guardado na memória e possivelmente em alguns registos que resistem ao tempo. Se pensarmos no mundo que conhecemos e que vamos desvendando, podemos constatar vários exemplos de camuflagem como anteriormente referido, pela apropriação de vestuário relacionado com a idade, tempo, ocasião, lugar e sobrevivência, para ser possível uma vivência e uma exploração pelo meio e pessoas que nos rodeiam, mas o próprio espaço, o próprio mundo em que nos encontrámos, pode estar também sob um efeito de camuflagem que foi-se formando com o tempo até ao momento presente, o mundo que conhecemos protege-se e cresce através do que vai adquirindo, aprendendo e escolhendo, de forma a preservar-se ao longo dos anos, não apenas as pessoas que vivem no mesmo. Ele possui uma voz e um corpo que se expande em tantos caminhos e fronteiras, com revestimentos profundos que contam momentos e desafios mas que também podem esconder feridas e acontecimentos misteriosos que ainda estão por revelar.

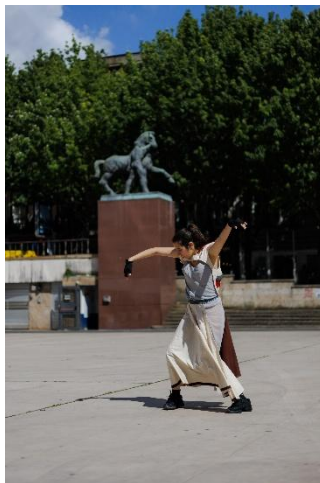


Imagem 6 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.6.Em busca da essência

Quando nos perguntámos sobre qual o nosso ponto central, de início ou mesmo o nosso ponto de aprendizagem e de reaprendizagem, também podemos considerar como o nosso desenvolvimento de movimento pode passar por características e apropriações

que pela lei da natureza, correspondem a outros seres como por exemplo o caso do fenómeno “Menino Lobo”, aquele que criado por animais, neste caso os lobos, adquiriu características de movimento próprias desta espécie, desenvolvendo-se como se fosse um deles, longe da sua civilização. Apesar de tudo, é possível ver algumas semelhanças em como no início do seu percurso, ambas espécies começam um processo de deslocamento em quatro apoios, com um instinto de conseguir alcançar um objeto ou chegar a um lugar e mesmo de se poder relacionar e acompanhar os demais, conhecer o mundo através dos olhos do outro. Com o tempo, a fala desenvolve-se de forma muito mais tardia para o ser humano, quando afastado dos seus semelhantes, embora existam momentos em que podemos ver uma comunicação sem falas, com o olhar e com os gestos que transmitem os sentimentos mais profundos.

Transportando para um universo onde os olhos e a linguagem corporal dizem mais do que as palavras podem, e ao mesmo tempo apreendendo mais tarde a linguagem das palavras, e entrando em comunicação com o centro interior dos pensamentos, é uma viagem rica em confrontos e ligações, descodificando aos poucos como a nossa essência assume uma forma inicial, deixando-se complementar por outras camadas que completam e enriquecem a nossa experiência e nos fazem questionar o que guardámos no nosso ponto central do nosso ser e como este cresce e desenvolve-se mas permanece sempre intacto o início do caminho e as marcas do mesmo. Em termos coreográficos, pude contemplar e experienciar através de repetições de pequenos movimentos e gestos e sensações que se expandem com o tempo de execução, e ao mesmo de exploração de uma simplicidade e formação de controlo externo e interior corporal que vai ganhando forma ao longo do percurso.

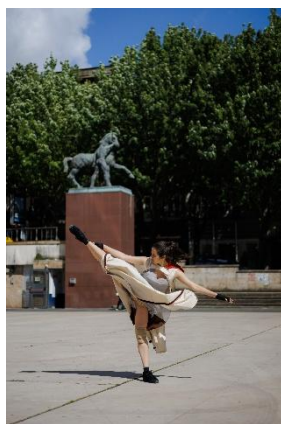


Imagem 7 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

4.7.Recomeçar e reler

Este caminho contém várias interpretações e possibilidades de releitura, observando o corpo em ação, a expressão desenvolvendo-se, o que cada pessoa pode absorver ao observar de uma perspectiva exterior, vendo com um olhar de fora e ao mesmo tempo percebendo desde de uma perspectiva interior, de como o corpo vai reagindo e organizando-se, expressando cada particularidade por todo o ser, o que torna interessante uma perspectiva de recomeçar e reler, é ver a imensidão de caminhos e perguntas que se podem colocar, que foi muito o que aconteceu em várias partes da construção e pesquisa deste projeto, um pensamento inicial e uma intenção que poder ter vários caminhos de reprodução, o que torna necessário uma clareza de intenção e precisão da viagem que percorro, a mensagem que quero transmitir e as experiências que vivencio, tornando claro para mim cada significado e cada passo, mas ao mesmo tempo, mantendo uma liberdade interpretativa, que no fundo, é aquilo com que nos deparámos cada vez que observámos e formulámos uma ideia ou quando dentro do movimento, abrem-se portas para diferentes interpretações que conduzem a um mesmo caminho: a essência, a escuta, a sensação de queda e de retirar camadas ao mesmo tempo que me ergo para recomeçar e explorar esse instante antes de levantar.

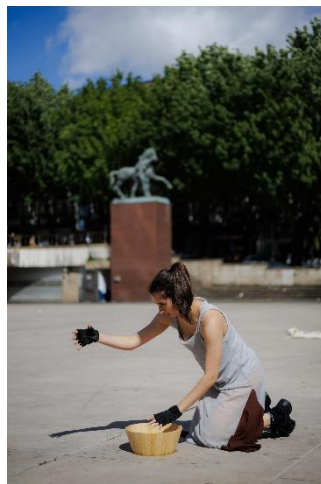


Imagem 8 retirada pela lente de Beatriz Gomes, no espaço da Praça D.João I, Aliados, Porto.

Capítulo 5.Relatório da Apresentação Prática

Assim, no dia 17 de Maio pelas 15h30 na Praça D.João I, o camaleão encontra o momento de apresentar a sua viagem a um público mais preparado para observar e participar nesta jornada em tempo real. Desde do momento em que armadura do

camaleão surge no meu corpo, uma nova pele surge dentro da que já possuo, uma sensibilidade e proteção e ao mesmo tempo uma textura que me aproxima deste ser que apesar de na minha interpretação se trata de um camaleão, pela inspiração e aproximação ao mesmo, com o desenvolvimento da proposta rapidamente entro em contacto com outras perspetivas que vão desde de alienígena, formiga, aviadora até um ser indescritível e peculiar e permite-me entrar no habitat que venho ocupando nos últimos tempos, camuflando-me com cada partícula do espaço e ao mesmo tempo, podendo ouvir e sentir tudo o que ocorre no solo até á parte de cima do terreno, observando as perspetivas e sensações que me surgem e ao mesmo tempo as que pertencem aos que me rodeiam. Neste contexto, encontrámos momentos de alguma tensão, principalmente no momento da minha performance, no qual me encontro deitada, profundamente camuflada com o espaço, escutando e ouvindo até ao mais silencioso pormenor, provocando nas pessoas ao meu redor, uma sensação de preocupação e de inquietação pela minha presença quase que gelada no tempo que de repente começa a mover-se como se desprendesse do solo, uma fisicalidade dominada pela queda e pela tentativa até alcançar o ponto de estar em pé.

O movimento vai seguindo uma narrativa na qual começa por encontrar o seu ponto de equilíbrio e durante o processo, absorver e explorar a fisicalidade frágil e sensorial e como esta vai ganhando fortaleza com o decorrer da viagem e ganhando várias formas ajudadas também pelo vento que auxilia no efeito de metamorfose constante pelo movimento que provoca no figurino, fazendo-o esvoaçar, criando alguns momentos quadro que podem reter várias interpretações e á medida que o movimento se ia fortalecendo dentro do desequilíbrio, uma presença surge para trazer mais uma dinâmica á viagem física, estabelecendo uma ligação com o corpo e a mente, mostrando um outro lado que complementa tudo o que já foi descoberto, construído e desconstruído. Dentro de algum controle de movimento, como acontece quando aprendemos e aprimorámos um tipo de movimento ou mesmo coreografia, construindo uma técnica que pode entrar em contacto com o estilo de movimento próprio, e é neste momento que se assiste a um momento de complementação e de florescimento corporal e expressivo.

Foi possível observar que durante a performance, de repente, uma gaivota se introduziu no espaço, perto das pessoas que observavam a minha viagem, assim como outros pássaros que em alguns momentos se aproximaram, fazendo parte do percurso e numa parte do caminho, também ocorreu que enquanto dava as mãos com a Sombra, o homem passou por nós olhando e sorrindo, transmitindo curiosidade, apoio e compreensão, mesmo podendo não perceber completamente o que estava a ocorrer no momento, mas só o momento de paragem e de contacto com o olhar, remeteu-me por um momento, para a peça de Peter Handke “A Hora em que não sabíamos nada uns dos outros” (1992), na medida em que na sua obra, o autor observa tudo desde um pequeno café, tudo o que acontece desde do mais pequeno pormenor de gesto á ação mais grandiosa e clara, da mesma maneira os observadores que presenciam a minha viagem oferecem um feedback e interpretação em comunhão com a minha própria interpretação estando dentro do campo de ação.

Ao longo da performance senti como se o meu corpo se movesse desde de um lugar ao qual foi parar sem aviso, para um espaço onde aterrou, tornando-se um como o solo, e ao começar o pequeno movimento em crescimento para começar a sua viagem, ao mesmo tempo também reconheço como é a constituição do piso onde começo o meu percurso até onde termino para recomeçar noutro espaço, como se uma experiência metamórfica surgisse fosse surgindo dentro de cada articulação e músculo do meu corpo, como se a exploração do controlo e do descontrolo, permitisse um conhecimento da minha base corporal e coreográfica, como os pequenos detalhes constroem uma narrativa de descoberta pessoal e performativa, permitindo refletir sobre aquilo que nos vai complementando de forma sensorial e perceber como ao retirarmos as camadas que nos cobrem, a nossa vulnerabilidade transforma-se numa energia que se multiplica, encontrando-se com presenças que participam na narrativa, como neste caso acontece com a Sombra, que resultou ser uma presença desafiante e misteriosa e ao mesmo tempo, uma companheira de viagem, uma mão guia e controladora, assim como uma participação ativa em cada pequeno passo e gesto, percorrendo o mesmo caminho que o meu corpo segue.

Nesta jornada senti como se o meu corpo entrasse em conexão profunda com o espaço que escolhi habitar durante um período de tempo, de modo a conhecê-lo e tornar-me

uma espécie de expansão do mesmo e dentro desse terreno, permitir ao meu corpo fazer o reconhecimento de onde se encontra e ao mesmo tempo como ele pode desprender-se de certas camadas de figurino e físicas, e começar a explorar partindo de pontos de falha e de desequilíbrio, começando a viagem de forma a ganhar “forma”, permitindo que o meu corpo entre em metamorfose, aprofundando a dinâmica dentro deste estado de movimento, até se encontrar com um estado mais firme onde o movimento já regista uma estabilidade que encontra a presença da Sombra que foi uma participante ativa tanto pela forma como controlou, complementou e acompanhou o meu movimento assim como quando no nosso diálogo, que foi mostrado ao público, mostrando as suas perguntas, a sua frontalidade e a sua energia assim como a sua decisão de me acompanhar mesmo quando deixo o habitat que é a praça para me deslocar para outro lugar, levando tudo aquilo que fui adquirindo, tudo o que experienciei, todos os olhares e reflexões que senti e todas as marcas corporais e expressivas que se imprimiram no meu corpo e neste camaleão que se camuflou com o espaço de exploração, mantendo algumas das suas cores em pequenos pormenores das camadas do seu figurino, e á medida que algumas partes do figurino são retiradas durante a minha viagem, vemos o ponto de origem refletido na armadura que se vai desfazendo para ficar um ponto essência.

Quando me aproximo do elemento da água enquanto o meu diálogo com a sombra surge, é um processo de reabastecimento de energia mas ao mesmo tempo de consciência de reflexo, de uma imagem visível que pode ser meio alterada pelo movimento da mão dentro de água, e é esse contacto que também torna o movimento mais livre com um toque mais suave e permitindo uma brincadeira com a Sombra refletida no chão, reforçando a ideia de companheirismo em todo o momento e decisão.

Capítulo 6: Análise e Reflexão Crítica

Dentro de perspectivas de autores que foi guardando e analisando, acrescentando à minha perspectiva e investigação, vejo o meu percurso e a minha análise como um espaço de experimentação e de interpretação, onde os significados e simbolismos se cruzam. Tendo tempo para desconstruir até permanecer claro, a energia pulsante que dá origem a tantos gestos, movimentos e significados que hoje conhecemos e que sofreram tantas transformações até chegarem ao momento presente. E que para cada pessoa, ainda mantêm uma proliferação de leituras, o que remete para a pluralidade que o espaço social transmite.

O que para muitos pode ser apenas uma praça, num centro de cidade ou até mesmo um ponto de passagem com uma aparência árida, para mim tornou-se num espaço de conexão com o meu centro, com a minha fisicalidade. Passando por fases e dinâmicas baseadas por vezes no erro, no desequilíbrio, na queda e no levantar, na redescoberta da posição e força das mãos.

Como se voltasse ao momento na história e no tempo, em que caminhávamos com quatro apoios antes de atingirmos a posição vertical. E como o corpo passa por uma transformação em tempo real, um crescimento que traz mudanças de ritmo, alternando entre a força e a fragilidade, a repetição e a dimensão que se vai adquirindo assim como a sensibilidade e a determinação com cada momento. Desde do retirar de camadas que funcionam como uma armadura que sustenta um corpo que se sujeita a uma reinterpretação e releitura para abrir novos sentidos. Até ao momento de saída do espaço predileto, com a intenção clara de seguir viagem, nunca perdendo desde do início, o contacto e a consciência com o que vai acontecendo em redor.

Considerações Finais

Chegando perto do final da minha pesquisa e caminho performático, encontro-me carregada de marcas e vestígios, de encontros e pensamentos que se cruzam para enriquecer a minha linha de pensamento, de memórias e experiências que levo comigo para outros lugares para juntar a outras ideias e perguntas. A forma como o meu corpo e o espaço comunicaram, como pude conhecer algumas das minhas muitas camadas em

busca de algo mais interno que pulsa dentro de mim e de cada pessoa, o contacto que pude estabelecer entre mim e a minha Sombra, uma conversa/confronto, em que descobri como ambas existimos e nos podemos complementar e acompanhar os passos uma da outra, pois onde existe uma pessoa, existe a sua forma oculta, o seu lado misterioso, cuja luz modifica mediante o ângulo, o tempo e o sítio onde me encontro.

Refletindo sobre o meu tempo e o dos outros, o movimento e a forma de estar minha e dos que foram ocupando o meu lugar de pesquisa, os pormenores que se registam em olhares, reações, palavras e até mesmo pensamentos, contribuem para uma coleção de capítulos, cujas vivências me fizeram sentir e viver um papel e uma função ao longo do processo. Uma liberdade que me permitiu aproximar-me da minha essência, de uma releitura, de momentos que vão crescendo e ganhando mais firmeza, explorando um início de busca corporal até um destino mais firme mas sempre ponto para a próxima paragem, o próximo lugar, a próxima desconstrução. Quantas vezes conseguimos construir e desconstruir o corpo, ou seja, quantas vezes é possível criar algo e voltar e conhecê-lo de novo, sem nunca o destruir, apenas o reconhecer de outras maneiras, abrindo um canal de comunicação mais interno sem nunca perder de vista o que já temos e adquirimos, apenas percorrendo um diferente caminho para chegar aonde se pretende, quer seja um lugar ou uma ideia.

Este projeto/investigação teve como objetivo analisar o processo de desconstrução do movimento, sem nunca destruir o que possuo no momento presente, apenas retirando camada por camada, como se desmontasse uma boneca Matrioska para conhecer certas particularidades que desconhecia, voltando atrás em busca de uma essência, do nosso ponto interno, do nosso pulsar que serve de base para o movimento, intenção e significados que vamos conquistando, aproveitando os alicerces da camuflagem para entrar no terreno que pretende explorar e da sombra como companhia de viagem e exploração, criando uma relação de confronto e ao mesmo tempo de companheirismo.

Os resultados obtidos permitiram concluir que a busca pela essência, é por um lado nos conectarmos com o lado mais sensorial e com a nossa base, podendo reconectar com aquilo que dá início e que ao mesmo tempo oferece espaço para novas interpretações, que os momentos de fragilidade, desequilíbrio, exaustão e alguma falta de controlo corporal podem conduzir a um estado e dinâmica de movimento em que nos

aproximámos do real, por uma abordagem que utiliza as “falhas” como base de suporte para encontrar fortaleza e sensibilidade, reagindo aos estilos sonoros e visuais ao longo do processo, criando uma narrativa exploradora e em metamorfose.

Esta abordagem e resultados confirmam os autores e matérias que fui analisando como é o caso do estudo e abordagem dos autores Deleuze e Derrida sobre a desconstrução de movimento por métodos de experimentação e interpretação e não propriamente contestando, mas trazendo a minha perspectiva que se deixa complementar pelas propostas de outros autores, que enriquecem a prática e teoria e abrem espaço para a minha abordagem se juntar. Entre as principais contribuições do estudo destacam-se a abordagem do Teatro físico por Jacques Lecoq, o trabalho sobre o Gesto psicológico de Michael Tchékhov, a produção de Francis Alÿs “The Greenline” assim como o filme produzido por Steven Spielberg “Peter Pan” com a atuação de Robin Williams e o artigo escrito por Cláudia Marisa “O espaço como exercício de representação” no livro *Expressões artísticas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos*. Em síntese, considera-se que o estudo contribui para um conhecimento aprofundado da desconstrução de movimento e de conexão com o ponto de partida de toda a ação e reforça a importância de uma escuta e aproximação pela experiência, compondo uma viagem em constante metamorfose.

Anexos

- Anexo 1. 1.5. Robin Williams na pele de Peter Pan. A Desconstrução do Herói: Sombra, Camuflagem e Essência em *Hook – A Volta do Capitão Gancho* (1991)- p. 30
- Anexo 2. 2.1 Carlos Drummond de Andrade “ A Bruxa” - p. 32
- Anexo 3. Fotografias de Ensaios
- Anexo 4. Fotografias do Espetáculo
- Anexo 5. Fotografias de Esboços e Partes do Processo
- Anexo 6. Vídeo do Espetáculo
- Anexo 7. Vídeos de Ensaios

Bibliografia

- Alÿs, Francis (2004). The Green Line. Jerusalem: Jerusalem Art Project / Video-performance.
- Andrade, Carlos Drummond de (2012). Antologia Poética. Rio de Janeiro: Record.
- Artaud, Antonin (1958). The Theatre and Its Double. New York: Grove Press.
- Brandão, Lucas (2019). “A Filosofia de Gilles Deleuze e Jacques Derrida”. Comunidade Cultura e Arte, 9 julho 2019.
- Chekhov, Michael (2002). To the Actor: On the Technique of Acting. New York: Routledge.
- Chekhov Brasil, Michael. “A Técnica”. Consultado em: [MICHAEL CHEKHOV BRASIL A técnica](#)
- Deleuze, Gilles (1994). Difference and Repetition. New York: Columbia University Press.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, Jacques (1972). La Dissémination. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1976). Of Grammatology. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques (1978). Writing and Difference. Chicago: University of Chicago Press.
- Ferreira, Vergílio (1993). Rápida, a Sombra. Lisboa: Bertrand.
- Foster, Susan Leigh (1995). Choreographing History. Bloomington: Indiana University Press.
- Foucault, Michel (1975). Vigiar e Punir. Petrópolis: Vozes.
- Foucault, Michel (1977). “Le jeu de Michel Foucault.” In Dits et Écrits. Paris: Gallimard.
- Francis Alÿs (2004). The Greenline. [Francis Alÿs - The Greenline, 2004](#)
- Hook (1991). Direção de Steven Spielberg. Interpretação de Robin Williams. Universal Pictures.
- Jung, Carl Gustav (1951). Aion: Researches into the Phenomenology of the Self. Princeton: Princeton University Press.
- Keersmaeker, Anne Teresa De (2015). Work/Travail/Arbeid. Brussels: Rosas / WIELS Contemporary Art Center.
- Kundera, Milan (1991). Immortality. New York: HarperCollins.
- Lacan, Jacques (1998). “O Estádio do Espelho como Formador da Função do Eu”. Rio de Janeiro: Zahar.

- Lacan, Jacques (1998). Escritos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Lacan, Jacques (2006). Écrits. New York: W. W. Norton.
- Lecoq, Jacques (2006). The Moving Body: Teaching Creative Theatre. London: Methuen Drama.
- Lepecki, André (2006). Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement. New York: Routledge.
- L'Enfant Sauvage (1970). Direção de François Truffaut. Les Films du Carrosse.
- Manning, Erin (2009). Relationscapes: Movement, Art, Philosophy. Cambridge: MIT Press.
- Marisa, Cláudia (2015). O Espaço como Exercício de Representação. In Expressões artísticas: etnografia e criatividade em espaços atlânticos. Porto: Instituto de Sociologia – Universidade do Porto / Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo – IPP.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). Fenomenologia da Percepção. Lisboa: Martins Fontes.
- Phelan, Peggy (1993). Unmarked: The Politics of Performance. London: Routledge.
- Rápida, a sombra, de Vergílio Ferreira: O regresso e a memória- Hoje Macau.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2015). The Phenomenology of Movement. Amsterdam: John Benjamins.
- Stoichita, Victor I. (1997). A Short History of the Shadow. London: Reaktion Books.
- [Rápida, a sombra, de Vergílio Ferreira: O regresso e a memória – Hoje Macau](#)

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Cauda do Camaleão
Sofia Guedes Nora Coimbra

