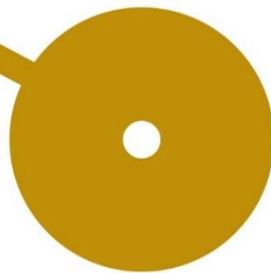




1.0

Joana Filipa Casimiro Almeida

06/2018



M ———
MESTRADO
ARTES CÉNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIRECÇÃO ARTÍSTICA

1.0.

Joana Filipa Casimiro Almeida

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Interpretação e Direção Artística.

Orientadora: Professora Doutora Cláudia Marisa

06/2018

Dedicatória

Dedico esta tese de mestrado aos meus pais, Graça e Fernando, pelo apoio e esforço que dedicaram ao meu percurso pela dança.

Ao meu irmão por ser o melhor irmão do mundo e ter sempre paciência para mim e ao resto da minha família pelo carinho.

Ao Bruno, Gabriela, Marilisa, Xavier, Sónia, Andreia, Pedro, Daniel, Francisca e Anita por estarem sempre presentes nos bons e maus momentos, porque é disto que os amigos são feitos.

À minha orientadora e amiga fantástica, Cláudia Marisa pela força que sempre me transmitiu para não desistir de lutar e trabalhar neste mundo artístico da dança.

À professora Sónia Passos pela prestável atitude que sempre demonstrou para comigo e aos meus colegas do Mestrado pelas experiências partilhadas durante todo este ano letivo.

À Beatriz Bizarro, minha colega da pós-graduação, pela qual guardo um carinho inexplicável.

Resumo

O presente texto e projeto artístico foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas-especialização Interpretação/direção artística e tem como tema a construção de um solo de dança contemporânea, inspirando no poema de Maria Teresa Horta "A pele". A opção de construir um solo foi motivada pelo desafio de ser coreógrafa e intérprete em simultâneo, visto que até agora só desenvolvi trabalho como intérprete-criadora. O projeto que desenvolvi para este estudo coloca-me numa nova posição. Com efeito, em projetos artísticos anteriores desenvolvi trabalho como intérprete-criadora. Nessa condição tinha de produzir material criativo como é óbvio, mas não era da minha responsabilidade selecioná-lo. Colocando-me, neste projeto, como intérprete e coreógrafa passa a ser minha responsabilidade assumir a seleção do material dramático produzido, bem como de toda a estrutura da peça.

Palavras-chave

Solo - Dança contemporânea – Criadora/Intérprete - Pele – Poesia

Abstract

The present text and artistic project was developed under the Master's Degree in Performing Arts - specialization Interpretation / artistic direction and has as its theme the construction of a contemporary dance floor, inspired by the poem of Maria Teresa Horta "A Pele." The option to build a solo was motivated by the challenge of being a choreographer and interpreter simultaneously, since until now I have only developed work as an interpreter-creator. The project I developed for this study places me in a new position. In this condition, I had to produce creative material, but it was not my responsibility to select it. In this project, as an interpreter and choreographer, it is my responsibility to assume the selection of the dramaturgical material produced, as well as of the whole structure of the piece.

Keywords

Solo - Contemporary dance – Creator/Interpreter - Skin – Poetry

Índice de Figuras

- Fig. 1 - *The five coreographic processes by Jo Butterworth's*
- Fig. 2 - *The creative process in dance composition, 2010 – Jacqueline Smith-Aurtard*
- Fig. 3 - *Lamentation, 1930 - Martha Graham*
- Fig. 4 - *Lamentation, 1930 - Martha Graham*
- Fig. 5 - *Body Remix, 2005 - Marie Chouinard*
- Fig. 6 - *Body Remix, 2005 - Marie Chouinard*
- Fig. 7 - *Suzanne on the train, Wuppertal. West Germany 1984 - Nan Goldin*
- Fig. 8 - *Suzanne on her bed, New York City 1983 - Nan Goldin*
- Fig. 9 - *Nan Goldin – Käthe in the tub, West Berlin 1984 - Nan Goldin*
- Fig. 10 - *Self-portrait in bed, New York City 1981 - Nan Goldin*
- Fig. 11 - *Isimsiz, 2008 - Gutir Hayat Topdemir*
- Fig. 12 - *Duslenken, 2008 - Gutir Hayat Topdemir*
- Fig. 13 - *Untilted - Gutir Hayat Topdemir*
- Fig. 14 - *Figurative Composition, 2007 - Gutir Hayat Topdemir*
- Fig. 15 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção I)
- Fig. 16 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção I)
- Fig. 17 - Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção I)
- Fig. 18 - *Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego*
- Fig. 19 - *Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego*
- Fig. 20 - *Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego*
- Fig. 21 - *Mulher Cão, 1994 - Paula Rego*
- Fig. 22 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção II)
- Fig. 23 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção II)
- Fig. 24 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção III)
- Fig. 25 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção III)

Índice

Introdução.....	3
1. À descoberta de mim enquanto criadora-intérprete.....	5
1.1 A contextualização histórica do intérprete/bailarino/performer.....	5
1.2. Coreógrafa e/ou Intérprete.....	8
2. Estímulos da composição coreográfica da dança contemporânea.....	13
2.1 Processos criativos em dança contemporânea.....	13
2.2. Estímulos visuais para a criação de material coreográfico.....	22
3. 1.0.....	29
3.1. Processo Criativo.....	31
3.2. Estrutura coreográfica e Desenho espacial.....	38
3.3. A mulher e a interpretação.....	41
Reflexão Final.....	45
Referências bibliográficas.....	47
Anexos.....	50

Introdução

O presente texto e projeto artístico foi desenvolvido no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas-especialização Interpretação/Direção Artística e tem como tema a construção de um solo de dança contemporânea, inspirando no poema de Maria Teresa Horta "A pele". A opção de construir um solo foi motivada pelo desafio de ser coreógrafa e intérprete em simultâneo, visto que até agora só desenvolvi trabalho como intérprete-criadora. O projeto que desenvolvi para este estudo coloca-me numa nova posição. Com efeito, em projetos artísticos anteriores desenvolvi trabalho como intérprete-criadora. Nessa condição tinha que produzir material criativo como é óbvio, mas não era da minha responsabilidade selecioná-lo. Colocando-me, neste projeto, como intérprete e coreógrafa passa a ser minha responsabilidade assumir a seleção do material dramático produzido, bem como de toda a estrutura da peça.

Considero que a experiência adquirida no Conservatório de Música da Jobra e na Escola Superior de Dança me foi capital em termos técnicos e criativos. A pós-graduação em Dança Contemporânea veio complementar conhecimento à minha formação prévia. Foi no contexto da Pós-graduação em Dança Contemporânea que participei e colaborei em duas peças de dois colegas: *Gradations* - de Júlio Cerdeira e - *A chuva é triste porque nos faz lembrar quando éramos peixes* - de Beatriz Bizarro. Estas criações com temas e coreógrafos diferentes tornaram-se uma mais valia para mim, nomeadamente no crescimento como intérprete. Destaco o solo criado pela minha colega Beatriz Bizarro, onde aprofundei e explorei um tipo de movimento e de universo coreográfico com o qual me identifico bastante. No solo, *A chuva é triste porque nos faz lembrar quando éramos peixes* desenvolvi um tipo de linguagem coreográfica que me era desconhecida e essa exploração fez-me crescer enquanto intérprete, levando-me a questionar o meu corpo e movimento.

Este relatório parte de uma grande vontade de trabalhar ao mesmo tempo, como criadora e intérprete e entender quais serão as principais dificuldades e mais-valias do processo de criação, bem como continuar a desenvolver a minha linguagem de movimento e construir a minha própria identidade. É um trabalho de reflexão e pesquisa pessoal e de autoconhecimento. Inicia-se com uma breve contextualização histórica do bailarino, desde a época clássica até aos dias de hoje, em que o vemos como intérprete-criador. Este conceito nasceu com a transformação da dança contemporânea, uma vez que

esta, faz-se acompanhar muitas vezes, de várias disciplinas que se interligam e se apoiam mutuamente. Também neste relatório expõe-se o percurso entre coreógrafa e/ou intérprete, os métodos usados para a concretização deste projeto artístico e o processo criativo na criação coreográfica duma peça, bem como os estímulos da composição coreográfica na dança contemporânea.

O último capítulo é baseado no solo que desenvolvi para o Mestrado, intitulado de 1.0. Nesse capítulo registo todo o processo criativo, a forma como foram criados os momentos do solo, as improvisações e os estímulos para a composição coreográfica, especificando também a interpretação de cada parte do solo.

1. À descoberta de mim enquanto criadora-intérprete

1.1 A contextualização histórica do intérprete/bailarino/performer

Sendo o presente trabalho de carácter reflexivo, considero importante expor a minha formação inicial. Iniciei os meus estudos em várias técnicas, como o *ballet* clássico, *jazz* e *hip-hop*. Após a minha entrada no Curso profissional de Intérprete de Dança Contemporânea e seguidamente na Escola Superior de Dança, o meu pensamento do que seria um bailarino modificou-se totalmente. Apercebi-me que a área da dança contemporânea me fascinava mais devido às possibilidades que apresentava. Com efeito, a dança contemporânea pode ser vista como uma área multidisciplinar que se pode interligar com o vídeo, com o teatro e com a voz.

O primeiro período histórico em que situamos o bailarino, durante o séc. XIX, é na dança clássica em que a sua principal função era meramente executar e reproduzir. Estas figuras eram consideradas fontes de inspiração cabendo-lhes o cumprimento brilhante da peça que lhes fora proposta, sem qualquer erro, sendo consideradas peças lineares, narrativas e bem definidas. No entanto, essas obras viviam da beleza interpretativa, da construção da personagem e do ambiente de “contos de fadas”. Mais tarde, no século XX, começam a surgir os primeiros artistas com vontade de quebrar a artificialidade e a imposição de um mero executor de movimentos. Neste sentido, nasce o conceito do “corpo polissémico” (Ferreira, 2012, p. 12), que comporta o lado do corpo que começa a beber de várias fontes, não deixando de se submeter ao padrão do *ballet* clássico. Nesta época a relação bailarino - coreógrafo continuava a mesma, no entanto, os coreógrafos retiravam “material feito” pelos bailarinos, ficando com o mérito das sequências criadas por estes. O bailarino continuava sem questionar o processo de criação, sendo um participante passivo no processo.

A relevante insatisfação dos coreógrafos deu origem à procura de novos movimentos, diferentes linguagens, convergindo na dança moderna, através das criadoras pioneiras Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928), Ruth Saint Denis (1879-1968), Martha Graham (1894-1991) e Mary Wigman (1886-1973). A dança moderna propunha uma representação onde a mulher evoca uma presença muito mais concreta a partir das suas próprias referências do mundo (Nunes, 2006). A técnica de Isadora Duncan, como descrito por Valerie Durham (Seidel, 2015) pode-se considerar singular. Um dos mais belos presentes de Duncan à dança é a habilidade de inspirar e capacitar

cada um de forma individual e a nível pessoal com a sua facilidade e simplicidade. A forma de arte de Duncan é baseada no fluxo livre e movimentos orgânicos de atividades universais da humanidade: caminhada, corrida, o uso de vários planos, reclinção, pular, saltar, sendo uma elaboração artística da alma humana. Orienta-se por linhas que são puras e simples, cada torção, cada rigidez, cada tique que invade o corpo da pessoa comum, deve ser treinada, mas nada além da pureza absoluta na expressão. O resultado é facilidade, graça, paixão, expressividade e até mesmo parecendo fácil, porque os bailarinos trabalham para encontrarem e expressarem a verdade de cada movimento. Duncan foi a primeira a realizar peças de música que não tinham sido expressamente escritas para a dança, deixando em choque o mundo da arte.

Isadora Duncan trouxe à sua dança uma manifestação visual da orquestra inteira – as suas pernas expressando o corpo superior ao ritmo da melodia. Assim como Isadora Duncan, Mary Wigman e Martha Graham afastavam-se dos critérios do *ballet* clássico, procurando a sua própria identidade e com a visão de uma dança livre, expressiva e representativa do individuo no seu próprio tempo. Wigman propõe uma procura de estados no corpo, uma estética individual, proporcionando ao bailarino um novo vocabulário corporal, colocando-o assim, à "escuta de si mesmo, onde poderia ouvir a repercussão do eco do mundo." (Boucier, 2006, p.299). Por outro lado, Graham introduz os impulsos, a respiração e a utilização do chão, aos demais. Na década de 50, Merce Cunningham (1919-2009) alinha-se com o movimento pós-moderno da dança, evoluindo assim para a dança contemporânea. Este conceito contempla várias disciplinas, entre outras, o teatro e as artes plásticas, criando espaço para uma dança que transcendeu o tradicional, misturando-se com outras linguagens.

Quando se faz uma abordagem sobre a dança, não se pode deixar de referir Pina Bausch (1940-2009) que, nas últimas décadas do séc. XX, desenvolveu o seu trabalho conjugando os limites da dança com o teatro, trabalhando para a sua integração, surgindo mesmo a designada Dança-Teatro, rompendo-se assim a representação da dança que se esperava ver. Os movimentos criados não procuravam uma narrativa linear, dividindo a relação entre um gesto e o seu significado normalmente atribuído. A Dança Contemporânea assume, então, a fragmentação, a desconstrução e a simultaneidade. Relativamente aos princípios anteriores credíveis na dança, como a ordem, a estrutura, o centro e a linearidade deram lugar a outros, como a multiplicidade e a descentralização. As criadoras referidas foram de grande relevância no mundo da dança e revolucionaram todo o pensamento da época clássica.

De acordo com Fazenda (2012, p. 11) e citando António Pinto Ribeiro,

Esta passagem corresponde à história de uma queda que começou quando as primeiras modernistas dos séculos reivindicaram para as suas danças a representação da vida real e para a sua linguagem uma técnica que pretendia dar ao corpo o realismo do seu comportamento e movimento.

Também, no século XX na Alemanha, a proximidade entre as linguagens da dança e do teatro começaram a surgir, com os coreógrafos Kurt Jooss (1901-1979) e Pina Bausch, por exemplo. Pina Bausch desenvolveu a dança-teatro com a sua companhia Wuppertal-Pina Bausch, e construiu inúmeras possibilidades poéticas, estéticas e cénicas das várias linguagens artísticas. Por isso, Laurence Louppe (2012, p.273) refere que:

Em resumo, a Dança-Teatro criava um teatro verbal virtual, a partir do qual o ato humano, caracterizado e absorvido por todas as complicações sociais, podia ser deslocado para um cenário, que lhe viria a permitir a encenação pelo movimento. Tal sucedeu através de um tratamento apropriado do movimento, menos em vista de uma expressividade mimética do que de um trabalho sobre a simbólica profunda do movimento e das suas constelações relacionais – direções, tensões, acentos, ritmos, entre outras –, que converteu a dança-teatro numa arte não naturalista, numa arte que dá ao espectador informações sobre a economia energética dos atos humanos individuais ou coletivos, muito mais do que sobre a aparência formal desses atos.

Enquanto coreógrafa, Pina Bausch trabalhava nas suas peças com temas referentes ao quotidiano, a vida social e política do homem e as relações sociais. Com isto, propunha sempre ao espetador uma partilha e identificação pessoal. De acordo com José Gil (2013, p.163) "é como se Pina Bausch conseguisse transmitir camadas escondidas de emoções e de sentimentos que nenhum outro tipo de movimento conseguiu alcançar." Inseriu nas suas criações a palavra falada o que inspirou vários coreógrafos distintos a utilizar e aprofundar esta ferramenta, a voz. Todo o trabalho desenvolvido na dança alemã no início do século XX, no qual o bailarino era visto como autónomo, consciente, criador, revolucionou o pensamento de coreógrafos e bailarinos. A junção de vários elementos, disciplinas e ferramentas originou a construção de criações coreográficas diferentes, à qual chamamos hoje, dança contemporânea.

Na atualidade e na dança contemporânea, o intérprete não é mais um mero executor, afirmando-se e tendo um papel importante e ativo na criação, desenvolvendo movimentos criados a partir de impulsos, tarefas dadas pelo criador ou por si próprio, quando este interpreta e cria em simultâneo.

De acordo com Sertori (2016, p. 51),

Vive uma relação integral de idas e vindas com o seu corpo, passando ora pelo estranho, ora pela aceitação de fluxos de energia de movimentos que o atravessam, de modo a superar desafios que lhe são apresentados durante a realização de um trabalho, quanto para conhecer, agir, interferir, expressar-se e relacionar-se com o mundo.

Na minha opinião, é esta constante vontade de um autoconhecimento de si próprio, um processo que assenta na pesquisa dos seus limites físicos e capacidades técnicas do corpo e performativas, da relação com o espetador e da busca de novas linguagens, que exige uma disponibilidade mental e física para estar recetivo à exploração de novos "mundos."

1.2. Coreógrafa e/ou Intérprete

A pluralidade e a diversidade caracterizam o universo da dança contemporânea na atualidade. Durante a formação de artistas são recolhidos diversos elementos e práticas corporais diferentes. Os referenciais que existiam anteriormente, deram lugar à noção de desterritorialização, ou seja, a perda de certos territórios alternando a relação da dança com outras artes e áreas de conhecimento.

Após a conclusão da pós-graduação em Dança Contemporânea, e tendo tido, então, como objetivo a interpretação de duas criações artísticas de dança contemporânea, proponho-me agora ao desafio de apresentar um solo de dança contemporânea e ao mesmo tempo, interpretar a minha própria criação. De acordo com Fazenda (2012, p. 28-29) a palavra intérprete (*intèrprete* e *performer*, em francês e inglês, respetivamente) é preferida à palavra "bailarino" por três razões. Em primeiro lugar porque o intérprete é o *performer* que participa no processo criativo; em segundo lugar, porque o intérprete não é escolhido apenas enquanto executante, mas também por aquilo que transporta da sua subjetividade e da sua individualidade; em terceiro lugar, porque a palavra bailarino refere-se tradicionalmente a um *performer* virtuoso, com competências técnicas extraordinárias.

De acordo com a pesquisa adquirida anteriormente, no âmbito da pós-graduação em Dança Contemporânea, denominei o intérprete, um "investigador de movimento", uma vez que este deve ser capaz de responder criativa e tecnicamente a cada proposta,

tendo a capacidade de manipular e interpretar o que cria ou o que lhe é solicitado. A improvisação a partir de ideias específicas, imagens ou até das próprias vivências poderão ser fundamentais, bem como a partilha e a boa relação com o seu criador. Como Nunes (2002, p.83) refere,

(...) intérpretes/bailarinos são corpos híbridos nascidos da contaminação entre fontes culturais, técnicas corporais e géneros artísticos distintos. Na sua formação, estes têm recebido elementos distintos. Assim, a noção de não limitação instalou-se, aprofundando assim a relação da dança com outras artes e áreas de conhecimento. Os espaços onde acontecem normalmente o espetáculo ou uma *performance* alteraram-se, ou seja, podem ocorrer num teatro tradicional, numa sala estúdio e num outro espaço público, como um jardim, entre outros.

The five choreographic processes				
Didactic-Democratic Spectrum	Didactic-Democratic Spectrum	Didactic-Democratic Spectrum	Didactic-Democratic Spectrum	Didactic-Democratic Spectrum
Process 1	Process 2	Process 3	Process 4	Process 5
Tutor Role	Tutor Role	Tutor Role	Tutor Role	Tutor Role
Choreographer as Expert	Choreographer as Author	Choreographer as Pilot	Choreographer as Facilitator	Choreographer as Collaborator
Student Role	Student Role	Student Role	Student Role	Student Role
Dancer as Instrument	Dancer as Interpreter	Dancer as Contributor	Dancer as Creator	Dancer as Co-owner
Choreographer Skills	Choreographer Skills	Choreographer Skills	Choreographer Skills	Choreographer Skills
Control of concept, style, content, structure and interpretation. Generation of all material	Control of concept, style, content, structure and interpretation in relation to capabilities/qualities of dancers	Initiation of concept, able to direct, set and develop tasks through improvisation or imagery, shape the material that ensues	Provide leadership, negotiate process, intention, concept. Contribute methods to provide stimulus, facilitate process from content generation to macro-structure	Share with others research, negotiation and decision-making about concept, intention and style, develop/share/adapt dance content and structures of the work
Dancer Skills	Dancer Skills	Dancer Skills	Dancer Skills	Dancer Skills
Convergent: imitation, replication	Convergent: imitation, replication, interpretation	Divergent: replication, content development, content creation, (improvisation and responding to tasks)	Divergent: content creation and development (improvisation and responding to tasks)	Divergent: content creation and development (improvisation, setting and responding to tasks), shared decision-making on aspects of intention and structure
Social Interaction	Social Interaction	Social Interaction	Social Interaction	Social Interaction
Passive but receptive, can be impersonal	Separate activities, but receptive, with personal performance qualities stressed	Active participation from both parties, interpersonal relationship	Interactive	Interactive
Teaching Methods	Teaching Methods	Teaching Methods	Teaching Methods	Teaching Methods
Authoritarian	Directorial	Leading, guiding	Nurturing, mentorial	Shared authorship
Learning Approaches	Learning Approaches	Learning Approaches	Learning Approaches	Learning Approaches
Conform, receive and process instruction	Receive and process instruction and utilize own experience as performer	Respond to tasks, contribute to guided discovery, replicate material from others, etc.	Respond to tasks, problem solve, contribute to guided discovery, actively participate	Experiential. Contribute fully to concept, dance content, form, style, process, discovery

Fig. 1 – *The five choreographic processes by Jo Butterworth's.*

Neste projeto, o processo criativo é naturalmente distinto dos que vivenciei anteriormente, agora enquanto criadora-intérprete. Quando estamos perante um duplo trabalho a solo, a tarefa torna-se, no meu ponto de vista, mais cansativa e desafiante, pois toda a dramaturgia, a interpretação e a técnica provém de uma pessoa só, traduz mais singularidade. Estamos face a uma questão pertinente, também levantada por Jonathan Burrows (2010) "What knowledge could be gained by embodying the process yourself?".

Ora, isto leva-nos a evidenciar o quadro de Jo Butterworth's - *Didactic-Democratic spectrum model* - indicando as funções do coreógrafo e do bailarino, dependendo do processo em que se insere.

Este quadro é bastante importante, pois nele encontramos um modelo que espelha as funções do coreógrafo, bailarino, aprendizagem e as suas capacidades. Existem cinco modelos diferentes para análise. Relativamente a este trabalho, estamos perante o *creator* e *co-owner*, que lidera o processo criativo, apresenta as ideias e pensamentos que pretende explorar, trazendo material e ferramentas para o desenvolvimento do produto final. Dos cinco processos coreográficos que Butterworth expõe na sua pesquisa, reconhecem-se diferentes formas de trabalhar e de passar conhecimento, assim como as motivações que estão subjacentes à criação, e analisam-se também os seus pontos fortes, os seus atributos e as possibilidades que daí sobressaem.

Intérpretes e coreógrafos podem utilizar diferentes técnicas e métodos para a construção do seu objeto artístico. Na dança contemporânea, na minha opinião, não existe o certo nem o errado, porque é um campo aberto de possibilidades para a criação de movimento, bem como de novas experiências, uma vez que os intérpretes e criadores podem utilizar as suas próprias vivências, quer pela interpretação, quer pela criação do material coreográfico. O corpo é um elemento fundamental, uma vez que pode ser o veículo e o instrumento de trabalho do intérprete. Creio que a disciplina anteriormente imposta pela técnica é importante, seja ela qual for, mas a partir daí, o intérprete desconstrói o corpo e o movimento. São essas práticas que proporcionam uma aprendizagem e o conhecimento necessário para trabalhar com o corpo, mesmo que não seja visível durante a *performance*. O corpo, composto por uma multiplicidade de segmentos e articulações, está em constante volatilidade. A imobilidade de um corpo só é possível a partir de forças que lhe conferem estabilidade mais ou menos temporária, uma vez que essas forças são abandonadas, a queda é automática e a noção de equilíbrio e de peso na dança são de importância crucial.

Como referido por Gil (2001) um bailarino tem como elemento fundamental a sua linguagem e o movimento, contudo pode não ser necessariamente traduzido e expresso por palavras. Nesta linha de pensamento, podemos entender a diferença entre o bailarino e o ator, contudo só vamos referir o bailarino. Esta figura expressa-se normalmente pelo movimento e integra um corpo que é físico, mental e emocional, o qual é necessário conhecer e ter domínio nas possibilidades de movimento do corpo, experimentando-as e relacionando-as com o espaço, tempo e dinâmicas.

As figuras "intérprete-criador" e "criador-intérprete" representam um carácter colaborativo e foram criadas para evidenciar a participação dos intérpretes na construção e criação coreográfica. O termo "intérprete-criador" refere-se ao intérprete que propõe os seus elementos criativos, ideias, propostas, colaborando com o coreógrafo durante o processo criativo. Por outro lado, o "criador-intérprete" diz respeito ao intérprete que atua como o seu próprio coreógrafo, que elabora o seu próprio material de movimento, cria a dinâmica da peça, a dramaturgia e todo o conceito à volta do objeto artístico. Citando Sertori (2016, p. 77):

No entanto, vale dizer que estes termos também trazem consigo a ampliação do entendimento sobre várias outras questões presentes na dança e nos seus processos criativos, entre as quais podemos citar: a autonomia criativa conquistada pelos intérpretes; a liberdade em estabelecer relações com o movimento dançado ou com material coreográfico; o aparecimento de novas modalidades técnicas e de novos vocabulários de movimentos sendo inseridos nos processos criativos; o desenvolvimento de novos procedimentos para a preparação corporal; a presença de profissionais na dança vindos de outras áreas e linguagens artísticas e etc.

Embora possam existir os dois termos diferenciados, proponho a seguinte questão: "A figura intérprete é também considerada como um "criador"? Na criação coreográfica, está presente o "criador" na figura do intérprete, como já referido anteriormente, na medida em que o intérprete participa ativamente na criação de material para o objeto artístico. Todavia, ele é "criador" de outra forma, ou seja, ele cria um artista que se envolve com a cena, com o espaço, com o tempo e a relação com o espetador, criando outras camadas que poderão integrar-se no próprio momento em que dança. Uma das características bastante interessantes que o intérprete transporta para o seu próprio trabalho, tanto ao nível do espaço de criação, como no espaço de apresentação da peça, é a singularidade/intangibilidade do ser humano, da pessoa que está no palco, resultado das vivências e cargas que o intérprete transmite pela sua particularidade, bem como pela materialização das relações que o corpo tem nas suas formas, a nível energético e intelectual/emocional, que se estabelece pela dança e pelo conteúdo dançado.

Este trabalho incorpora ambas as funções, coreógrafa e intérprete. Aqui, existe um trabalho complexo, pois enquanto intérprete existe uma pesquisa aprofundada que surge com improvisações, exercícios propostos para a criação de material coreográfico com base em pesquisa feita, enquanto coreógrafa, existe a necessidade de planear todos os ensaios e no final de cada um, visualizar a documentação resultante de cada um dos mesmos, e seleccioná-la para que faça sentido na proposta final.

2. Estímulos da composição coreográfica da dança contemporânea

2.1 Processos criativos em dança contemporânea

Os intérpretes criadores são estimulados a criar corporalmente, utilizando, por exemplo, a técnica *embodying* (Vieira, 2012). Propõem-se criar, a partir de estímulos dados pelo criador, gerando conteúdos que podem ser usados normalmente, para a criação da peça. Esta abordagem é, em minha opinião, considerada o "braço direito" do criador, tendo também participação direta e em algumas decisões ao nível dos aspetos intencionais e estruturais da peça. De acordo com Ferreira (2012, p.6),

O processo de criação é uma mistura de acontecimentos que parte tanto do coreógrafo quanto do intérprete-criador, num jogo múltiplo de perguntas e respostas, permitindo a construção e desconstrução. Produzir, criar, compor com resultados, intencionalidades, com um saber que não é somente apresentado, mas apreendido criativamente durante o próprio processo.

O intérprete-criador tem por de trás um percurso de pesquisa profissional no seu corpo em busca de novos registos corporais e novas abordagens na dança contemporânea. Da interação entre coreógrafos e bailarinos, surge a figura do intérprete criador que hoje habita nos nossos tempos, dando voz à sua criação. Através deste diálogo, surge uma participação na construção da peça nos mais diversos níveis, mas de forma direta. O corpo do intérprete torna-se assim mais livre, mais flexível ou mesmo disponível, com capacidade de acrescentar, acumular conhecimentos e ao rompimento de códigos inscritos no seu corpo. Este coloca a sua abordagem pessoal à obra que executa, seja criada por ele ou não, articulando com o coreógrafo novas hipóteses ou possibilidades de relações entre movimentos até então, não previstas no corpo.

Nunes (2002) refere que do cruzamento de informações vindas de outras áreas de conhecimento emergem novas propostas dos corpos que dançam na contemporaneidade. O intérprete e o criador, ao invés de somente recombinarem padrões de movimentos, procuram questionar, recriando uma escrita coreográfica. Um processo criativo é um processo que ocorre a partir de riscos, caminhos que desencadeiam procedimentos expressivos, poéticos e humanos, construindo um produto final que irá ser exposto. Segundo Bogart (2011), é necessário estar preparado pois pode surgir uma sensação de

desconforto durante a *performance*. A autora refere-se à sensação de exposição e de incerteza e nesse sentido passamos a citar "Quando se busca a autenticidade, não se pode esperar encontrar segurança e serenidade dentro de formas. (...). Esteja preparado para se sentir desconfortável". (Bogart, 2011, p.117)

Assim, o intérprete deve encontrar a disponibilidade mental e física, estimulando o seu corpo, encontrando assim um potencial humano no seu estado de consciência máxima. A potência será como que a confiança depositada no próprio intérprete, que executará em palco a sua *performance*. Deleuze & Guattari (1993) afirmam "Dececionar é um prazer", ou seja, estimular a potência do outro é um ato de fé, isto é, devemos acreditar nas possibilidades durante o processo criativo, onde nada está definido e tudo se descobre em parceria, durante a construção de uma peça.

Um processo criativo é uma aprendizagem e uma conquista de uma autonomia associada ao desenvolvimento de novas linguagens de movimento e de vocabulário, de novos procedimentos e ferramentas para a construção de um trabalho. Ao longo da sua formação, o intérprete adquire variadas técnicas, que servem de input para a criação do material. O intérprete é convidado a investigar, de forma aprofundada, o seu movimento confrontando-se com novas linguagens, adquirindo, assim, uma especificidade que o identifica como intérprete. São vários os estímulos que ajudam na construção de um objeto artístico, como por exemplo, o quotidiano, a literatura, as artes plásticas, o teatro, entre outras. A composição coreográfica é o lugar da experiência, da exploração, da descoberta e aprendizagem do indivíduo, onde se cultiva a imaginação, a intuição e a criatividade que estimula diversas respostas.

Na página seguinte encontra-se um quadro retirado do livro – *Dance Composition* - escrito pela autora Jacqueline Smith-Autard, que aborda o processo criativo na composição coreográfica. Este divide-se no conhecimento e qualidades objetivas e na parte mais criativa do processo. O coreógrafo e/ou intérprete deverá ter conhecimento do vocabulário da dança, estilos e técnicas, bem como alguns métodos da construção coreográfica trazidos por outros coreógrafos e o conhecimento de outras formas de arte. Da mesma forma, o intérprete deverá desenvolver ou pode já ter desenvolvido capacidades de linguagem de movimento pessoal, a criatividade, originalidade e espontaneidade, contribuindo assim para um pensamento flexível, com espaço para errar. Durante um processo criativo deve-se selecionar material e trabalhar para a criação de novas ideias e de novos movimentos, explorando novas ferramentas ou até reorganizar as

mesmas, porque aí o coreógrafo e/ou intérprete sai da sua zona de conforto e cresce a todos os níveis.

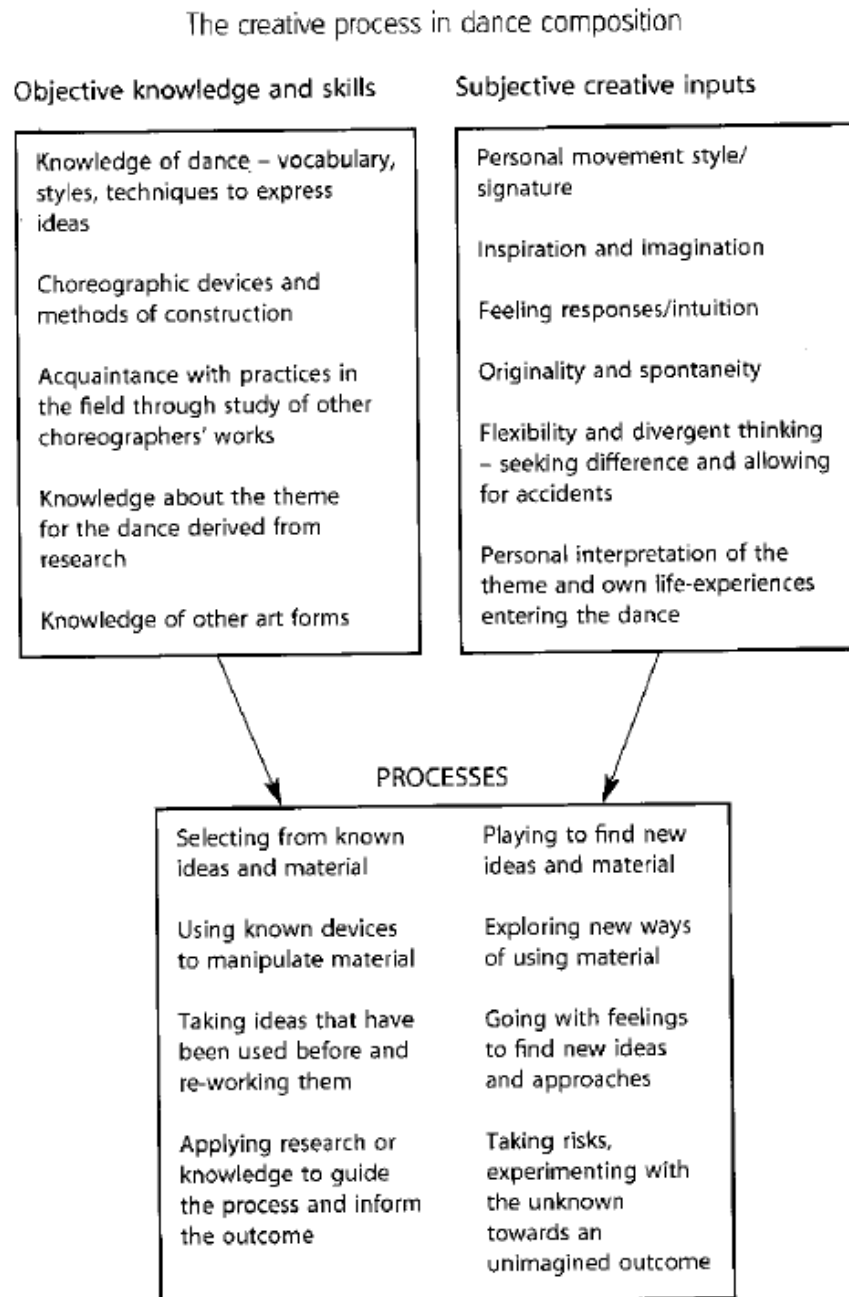


Fig. 2 - The creative process in dance composition, 2010 – Jacqueline Smith-Autard.

Normalmente, o criador inicia o processo criativo com uma ideia, questão que lhe interessa explorar, sendo considerado por Smith- Autard (2010, p. 126) como "o impulso para criar", o objetivo. De seguida, dá-se a exploração desse impulso que pode ser feito de várias formas, como a improvisação, onde os materiais resultantes das improvisações feitas são transformados com ferramentas da criação em dança, como a repetição, implementação de pausas, *rewind*, *canon*, entre outros. A improvisação, o método mais utilizado na criação em dança, vem sendo utilizada desde os princípios da dança, mas foi no início do século XX, que Françoise Delsarte (1811-1871), Èmile Jacques Dalcrose (1865-1950) e mais tarde Rudolph Von Laban (1879-1958) investigaram e elaboraram pesquisas sobre a expressividade corporal, passando a utilizá-la mais sistematicamente nas suas peças.

Nos anos 40, a coreógrafa Anna Halprin (1920) reagiu ao excesso de formalidade da dança moderna, passando a adotar a improvisação como ferramenta de criação nos seus trabalhos, onde os bailarinos tinham total liberdade expressiva dentro de premissas fornecidas pela coreógrafa. Ainda nos anos 40, o coreógrafo Merce Cunningham influenciado pelo músico John Cage (1912-1992), criavam juntos as suas obras, recorrendo ao acaso, às escolhas aleatórias que conduziam as apresentações finais. Às vezes, os elementos da apresentação como a música, cenário, figurinos, coreografia, luz eram criados e ensaiados separadamente e somente nas apresentações uniam-se pela primeira vez. Também o Judson Dance Theater reformulou completamente os paradigmas da dança moderna, colocando em palco a improvisação, mas também indivíduos não treinados pela dança. No desenvolvimento das ideologias deste grupo, surge Steve Paxton (1939) que iniciou a prática do Contato Improvisação, até hoje desenvolvida e executada por bailarinos de todo o mundo. A partir de Paxton, outros vêm desenvolvendo técnicas onde se parte do simples contato físico entre os corpos.

Na improvisação o corpo é estimulado a ter maior atenção, não só ao ambiente ou aos outros corpos que dançam, mas também a si mesmo e às suas próprias reações, possibilitando modos de reação e movimentos, tendo com isso a possibilidade e por vezes a necessidade de recriar-se na sua corporeidade. Quando pensamos no corpo que dança, falamos de um como um corpo que incorpora informações apreendidas em tempo real, no meio que percorre, convergindo para a instabilidade. O que o corpo faz é encontrar meios para estabelecer identidades e estabilidade na sua permanência junto ao meio. Dessa relação surgem diálogos, onde a regra é a continua reorganização de ambos. Na

improvisação em dança, a criatividade e o uso do acaso e da simultaneidade poderão nos salvar das ligações e ações já existentes.

Mara Francischini Guerrero (2008) "defende a existência de distintas formas de improvisação na dança, "classificando-a" de duas formas: a improvisação sem acordos prévios e improvisação com acordos prévios, sendo esta última subdividida em improvisação em processos de criação e improvisação com regras." Quando falamos de improvisação sem acordo prévio, esta é feita durante a apresentação ao público, ou seja, no momento. As *Jam Sessions*, encontros entre bailarinos ou não bailarinos com a proposta em comum de realizar improvisações por meio da técnica de contato improvisação, também podem ser exemplo desta forma de improvisação. Na forma de improvisação com acordo prévio em processos de criação, fazem parte as improvisações com a finalidade de pesquisa de vocabulário para composição coreográfica, servindo para a criação do objeto artístico.

The material elements of the composition need to be experienced, understood and also, the processes or methods of fashioning or combining these various elements have to be learned and practiced ... There are rules or guidelines for construction which need to be part of his awareness when he sets about making dances. (Smith-Autard, 2004, p.3).

Tal como nas outras artes, como as artes plásticas, pintura, teatro, existem processos e métodos para a construção do objeto artístico que se pretende. Na dança não é diferente, pois esta também é uma forma de arte que exprime sentimentos, emoções e comunica com o ser humano. Assim, a composição coreográfica gera a obra e combina elementos distintos para que seja possível uma obra coreográfica rica. Um dos aspetos mais importantes da composição coreográfica é a criação, onde os estímulos têm um papel fundamental, pois são o ponto de partida para a criação de material coreográfico. Este é um fator determinante para ativar a improvisação, para a qual são imprescindíveis os estímulos, por exemplo: uma música, uma palavra, um poema, uma pintura, o quotidiano, entre outros. O estímulo é o motor para criar, tendo como resultado opções múltiplas e extensas, que servem para a construção de algo novo. Para a concretização de uma peça artística, é necessário que o processo criativo seja complexo, a partir do qual emergem perguntas, questões e respostas que possam ser respondidas ou simplesmente fiquem em aberto, explorando e transformando o material numa linguagem artística própria. Segundo a autora Smith-Autard, os estímulos podem ser auditivos, visuais, cinestésicos, tácteis ou ideológicos, e devem servir de impulso para a improvisação e exploração de material

relacionado com os mesmos. Desta dinâmica irá nascer o material coreográfico que deve ser selecionado e aperfeiçoado, marcando o ponto inicial da composição coreográfica. O cruzamento entre o movimento, os gestos, os acentos, as mudanças espaciais, diferenças energéticas, suspensões, entre outros pormenores, complementam a obra. A obra coreográfica é um conjunto de movimentos que são criados e originam o sentido de possibilidades que a justificam.

Regressando aos estímulos para a composição coreográfica, cito Alleoni (2009, p.1):

Abrimos os olhos. Levantamos. Caminhamos. Produzimos. Olhamos. Falamos. Respiramos. Pensamos. Sonhamos. Refletimos. Desejamos. Ditamos e seguimos regras. Ficamos estáticos, paralisados. Lidamos o tempo todo com o imprevisto. Temos uma quantidade imensa de caminhos, possibilidades, necessidades. Somos palco, somos plateia, somos atores de nós mesmos. Tocamos. Trocamos. Desviamos. Aproximamos e afastamos as pessoas que nos rodeiam.

Na atualidade, é possível perceber várias relações possíveis entre as artes. Na construção parecem não ter uma relação óbvia, mas conseqüentemente surgem ligações extremamente ricas e interessantes. Relações entre dança e música, artes plásticas, história, artes visuais e literatura, entre outras tantas possíveis, são exemplos de áreas que interagem e dialogam de forma a permitir que se construam “pontes” interdisciplinares entre as áreas de conhecimento artístico e outras provenientes de outros ramos do conhecimento, ou mesmo de diferentes linguagens artísticas entre si.

No âmbito da dança e da literatura existe uma obra considerada marcante no Modernismo, *O Fauno* interpretado por Nijinsky (1889-1950), pelo seu papel no cenário de transição para a modernidade e o impacto causado nos respetivos contextos de apresentação. A obra dirigida por Diaghilev (1872-1929) causa grande escândalo na época, devido ao atrevimento por parte do bailarino, o qual fazia parte da companhia Os Ballets Russos criados por Diaghilev. Nijinsky criou *L'Après-midi d'un Faune* (A tarde de um fauno) onde dança o seu próprio solo carregado de natureza sexual, com ninfas puras e que no final da sua performance, o bailarino simulou uma cena de masturbação com um véu que caíra de uma das ninfas. O público reagiu revoltado, rejeitando esta obra que causou um grande impacto, tornando-se mais tarde uma referência na história da dança.

Não se pode deixar, neste capítulo, de referir a coreógrafa Martha Graham, considerada a mãe da dança moderna. Com efeito, esta coreógrafa foi pioneira na relação corpo-matéria, no uso da palavra em contexto coreográfico, bem como na exploração de uma dramaturgia de movimento. No caso de Graham interessou-lhe o universo da

mitologia norte-americana e a sensibilidade feminina. Esta criadora desenvolveu a sua própria técnica, cujo foco se manteve no corpo e no organismo humano e nas suas capacidades mais básicas. Os movimentos de contração e relaxamento foram, desde sempre, o ponto de ligação para a expressão de sensações e emoções universais. A coreógrafa e bailarina, abraçando novas possibilidades na dança, procurou erguer as formas e ângulos do corpo, defendendo que a dança revela as origens e a individualidade de cada bailarino. Nas suas peças coreográficas usava temáticas associadas à mitologia, psicologia, política, atualidade e sexualidade, demonstrando uma grande influência plástica, preocupada com as cores, aromas e as diferentes formas nunca antes apreciadas.

Por exemplo, *Lamentation* (fig. 3 e 4) é um solo criado por Martha Graham, apresentado em 1930, revelando-se uma das peças que foca a questão de corpo-matéria. Martha Graham vestia um vestido roxo que escondia o seu corpo, deixando só à vista o rosto, as mãos e os pés. Esta peça é um lamento, construído a partir da qualidade específica de movimento limitado pelo vestuário, mas ao mesmo tempo, destaca-se com o figurino. Apesar de ser uma “lamentação”, não se trata de um solo para uma mulher em luto, mas antes fala da noção de peso, conta a história de uma mulher cansada e “pesada”. O alongamento que a intérprete faz dentro do vestido molda e destrói as formas do corpo humano para formas menos usuais. Graham afirma " *the ability of stretching inside your own skin*" (Graham, 199, p.117), assim o vestido remete para a textura orgânica e fina da pele, que é elástica. Ao mesmo tempo, tem um profundo contato com o público devido aos gestos simples e marcantes dos braços, mãos e tronco.



Fig. 3 - *Lamentation*, 1930 - Martha Graham



Fig. 4 - *Lamentation*, 1930 - Martha Graham.

A coreógrafa Marie Chouinard (1955) é uma outra referência na dança contemporânea. Cada criação que apresenta é uma odisséia que percorre a história da humanidade escapando à linearidade de uma narrativa. A inteligência íntima do corpo, a incansável complexidade de articulações e alterações dirigem a construção coreográfica. Esta coreógrafa é verdadeiramente empenhada em cada peça, desde a música, cenografia, luzes, vestuário e penteados, resultando assim num grande poder de evocação. Além da técnica, da versatilidade e das suas aptidões, os bailarinos da companhia praticam vários métodos somáticos, reforçando o trabalho desta coreógrafa em palco.

Na peça *Body Remix - the Goldenberg variations* (fig. 5 e 6), a companhia de Maria Chouinard, executa vários exercícios de liberdade. Numa introspetiva de textura, estes usam alguns objetos como, muletas, cordas, próteses, barras, que por vezes podem prender o movimento, libertar ou até mesmo criar novos movimentos. O uso destes objetos cria formas do corpo pouco usuais e dinâmicas gestuais, com explorações em cada solo, dueto, trio, invocando a condição humana. Com uma estética fora do comum, esta peça apresenta a forma como a indefensibilidade do outro e a evidência da beleza se confrontam através das *Variações Goldberg* de Johann Sebastian Bach. Subtis, extravagantes e selvagens, os movimentos da obra percorrem o mistério insolúvel do corpo, ou seja, do ser vivo.



Fig. 5 - *Body Remix*, 1995 - Marie Chouinard.



Fig. 6 - *Body Remix*, 1995- Marie Chouinard

2.2. Estímulos visuais para a criação de material coreográfico

Após uma pesquisa de artistas que retratassem o feminino, exponho um pouco do trabalho da fotógrafa norte americana, Nan Goldin (1953). Esta artista é de extrema importância para a arte fotográfica contemporânea e a fotografia é a sua forma de expressão, registrando a realidade à sua volta.

Nan Goldin trabalha de forma instantânea, regista o mundo ao seu redor, recolhendo vários momentos, banais ou íntimos da envolvente e da sua própria vida, tornando-os públicos. A artista inicia-se na fotografia para superar a morte da sua irmã, para lidar com a repressão sexual da época em que viviam e para lidar com o assédio que sofria por parte de um homem mais velho. Com estes acontecimentos, desenvolveu uma obsessão que a levou a registar o quotidiano, para que este não escapasse à sua memória. Assim, conseguiu criar um novo modo de interação entre fotógrafo e o que é fotografado, pois entre eles existe uma ligação e as fotografias tornam-se realísticas. As pessoas do seu quotidiano são retratadas por serem próximas da artista e os registros feitos por esta mostram-nos momentos íntimos entre ela e a sua família e amigos, ou seja, momentos privados. A obra "The Ballad of Sexual Dependency" é um diário da artista que expõe as suas experiências em Boston, Nova York, Berlim, nos anos 70's e 80's.

The Ballad of Sexual Dependency é o diário que eu deixo para as pessoas lerem. Os meus diários escritos são privados do meu mundo e permitem-me a distância para analisá-los. O meu diário visual é público, expandindo-se com a entrada de outras pessoas. Estas imagens podem ser um convite para entrar no meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele. Às vezes eu não sei como me sinto sobre alguém até eu tirar uma foto. Eu não seleciono pessoas para serem fotografadas, eu fotografo diretamente as pessoas presentes na minha vida. (Goldin, 1986, p. 06)

Também neste diário a artista pretende descobrir porque é que a relação entre homem e mulher é complicada. Para esta criadora, existe uma dependência do masculino pelo feminino, uma necessidade de estarem juntos. Mas ao mesmo tempo, Nan Goldin afirma o masculino e o feminino como seres diferentes como se fossem de planetas distintos.

Assim a obra desenvolve-se numa sequência estabelecida pela fotógrafa, criando uma espécie de narrativa dos relacionamentos amorosos, com a fase inicial, que remete à felicidade, e o seu final pode ou não ter um final feliz. Dessa forma, o trabalho tem o

seguinte desenvolvimento fotográfico: imagens de casais; mulheres sozinhas; homens sozinhos; ambos em situações diferentes e em momentos de angústias; o casamento e os filhos; os amigos; as relações sexuais e os momentos de carinho; o momento de discórdia; o vazio; e o fim de tudo. A sua visão feminina levou-a a fotografar todas as mulheres em situações emocionais que podem ter sido originadas por ações do homem, pois estas surgem retraídas, com um olhar distante, pensativas, tristes e solitárias. Esta representação do feminino é diferente do masculino, pois as reações acontecem de maneiras diferentes.



Fig. 7 - *Suzanne on the train, Wuppertal. West Germany 1984 - Nan Goldin.*



Suzanne on her bed, New York City 1983

Fig. 8 - *Suzanne on her bed, New York City 1983- Nan Goldin.*



Fig. 9 – *Käthe in the tub, West Berlin 1984- Nan Goldin.*



Fig. 10 - *Self-portrait in bed, New York City 1981- Nan Goldin.*

As mulheres (fig. 7, 8, 9 e 10) são fotografadas de forma genuína e espontânea, em momentos do quotidiano. A nudez e a naturalidade observada nas imagens acima contrapõem o espaço onde estas estão inseridas, pois por vezes, encontram-se num espaço “sujo”, um caos.

Como inspiração para a criação de material para o solo 1.0, apresento a pintora Gülin Hayat Topdemir, nascida em 1976 em Istambul.



Fig.11 - *Isimsiz*, 2008- Gülin Hayat Topdemir.



Fig. 12- *Düşlerken*, 2008 - Gülin Hayat Topdemir.



Fig. 13 - *Untitled* - *Gülin Hayat Topdemir*



Fig 14 - *Figürative composition*, 2007- *Gülin Hayat Topdemir*.

Com estas artistas, Nan Goldin e Gulin Hayat Topdemir surgiram componentes e ferramentas interessantes para a criação de material coreográfico para o solo "1.0." Tanto as fotografias de Nan Goldin, bem como, as pinturas de Gulin Hayat Topdemir contribuíram para a criação de material coreográfico e também para a continuação da personagem que interpreta o solo. Ambas têm um carácter expressivo forte com gestos que foram explorados nas improvisações durante o processo criativo.

"O ponto de partida de qualquer obra remete para um traço fundamental do bailarino contemporâneo: a necessidade, a própria urgência de dizer e, por vezes, de gritar ao mundo o sentido e o desejo transbordantes de que é portador" (Louppe, 2012, p.260)

3. 1.0

A literatura, nomeadamente a poesia, revela-se um recurso expressivo para a exploração de material de composição coreográfica no âmbito da dança contemporânea. A partir de um poema de Maria Teresa Horta denominado - **A Pele** – tenciono pesquisar como a palavra se traduz em textura de movimento, na articulação da técnica de dança e da *performance* contemporânea e ligação do nosso maior órgão do corpo - a pele.

- *A Pele* -

A pele goza
a pele muda
a pele sangra

Na turvação oculta
sob os dedos
no enredo do ciúme

A hesitar
em ser arrebatada
ou ser enredo

A pele vive
e pulsa
a pele gosta

Entrega-se na pressa
à desmesura, debaixo
do vestido a sussurrar

Como um pássaro
de lume
ou de loucura

A pele quer e fere
renda e faca
a pele sara e fecha na cintura

Ferro no arroubo
veia intacta
tacto de cetim e aventura

Mais logo cicatriza
quando rasga
ora eclipse ora lua

A pele corta
e seduz
a pele invoca

Como o seu
febril odor
de pérola acesa

Tendo da camélia
a maciez do sexo
amêndoa fendida na beleza

A pele entorna
a pele turva despida
a pele evita

A pele cura
mata
e silencia

Da palma e da vagina
o lento odor da folha
do roseiral do corpo
e da poesia.

3.1. Processo Criativo

Para iniciar a pesquisa de movimento levantaram-se algumas questões como: **Que palavras chave/ideias interessam no poema? O que me levou a escolher este poema?**

A razão da escolha deste poema deveu-se à forte expressividade transmitida ao leitor. Este é um poema com uma temática feminina, área que já tencionava trabalhar há bastante tempo. Com efeito, a questão da feminilidade, do corpo feminino e da relação desse corpo com um outro corpo é algo que me interessa muito. Retiro também a pele que fere e que é ferida, mas ao mesmo tempo uma pele que gosta, sara e seduz. Estes dois “mundos” despertaram o elevado interesse que serviu de base, na escolha deste poema para o estudo.

Maria Teresa Horta, autora do poema A Pele, nasceu em Lisboa em 1937, estreando-se em 1960 com um livro de poemas, intitulado *Espelho Inicial*. A partir de 1971, e devido ao escândalo das Novas Cartas Portuguesas começou a ser vista como expoente do feminismo em Portugal. A poesia desta autora caracteriza-se pela sua luta constante pelo papel da mulher no mundo. Além disso, mostra uma visão que pretende retratar as mulheres e as suas vidas, procurando redefinir um novo caminho com influência no feminismo. Sem dúvida, que esta poetisa, desde o início do século XX tem lutado pela resistência que se verifica contra as mulheres na sociedade ocidental.

A partir da análise do poema, dividi-o em dois grupos de palavras:

Pele sexual	Pele ferida
<p>vive</p> <p>quer</p> <p>seduz</p> <p>odor</p> <p>loucura</p> <p>goza</p>	<p>sangra</p> <p>fere</p> <p>sara</p> <p>cicatrizada</p> <p>mata</p> <p>silencia</p>

Este conjunto de palavras resultaram como influência para a interpretação do solo, para dar uma maior intenção e inspiração sobre a mulher.

O bailarino trabalha sobre o instante, mas também dentro do instante. (...) É um elemento igualmente essencial de elaboração da "presença" do bailarino. A "presença" pode ser lida como a qualidade de "estar lá" (o que decorreria de uma compreensão tipológica do ser), assim como uma pessoa se expressa em termos relacionais pela força comunicativa do "eu" e da aura tensional e espacial que o corpo, ao mesmo tempo, resume e organiza. Contudo, para o bailarino, este aspeto também tem que ver com a urgência de estar presente (um conceito de tempo). (Louppe, 2012, p. 69)

Para iniciar a pesquisa coreográfica deste poema foram feitas várias improvisações, recaindo, uma seleção para cada uma delas. A primeira improvisação teve que ver com as camadas da pele, epiderme, derme e hipoderme. Cada uma com as suas características, de proteção, de filtro, de profundidade, de densidade, de interioridade e de armazenamento, respetivamente.

Este primeiro ensaio foi um pouco diferente para mim, visto que estava habituada a ser só intérprete e contribuir para o processo de trabalho como intérprete criadora, e neste trabalho ser criadora e intérprete simultaneamente, poderá ser um processo mais solitário, embora seja de maior desafio e engrandecimento pessoal e profissional. (Diário de Bordo, Joana Almeida)

Aliada à epiderme pesquisei movimento a partir de pequenas movimentações conjugadas com algumas articulações dos braços, como a mão, cotovelo e o ombro, originando uma imagem com um toque em algo que não existe. Para a derme, camada mais profunda da pele, surgiram duas imagens interessantes, levando ao encontro do corpo no seu limite de movimento, onde se realça a pele esticada. Outro detalhe interessante que surgiu durante as improvisações, foi a espontaneidade das pausas e paragens durante as mesmas.

Na improvisação seguinte, e sempre com base na minha perceção acerca do poema, recaindo na análise das pessoas, surgiu a "mulher menstruada" com um gesto que poderia descrever essa realidade. Com as duas mãos entre as pernas, surgiu finalmente uma linguagem de movimento que poderá resultar numa parte deste solo. Apercebi-me que aí, uma mulher pode ser bela de várias formas e maneiras, porque a beleza pode ser vista ou não de forma transversal. Assim, a partir deste ensaio, surge um imaginário manifesto num texto sobre a mulher que poderá ter sido retratada neste poema.

A partir do trabalho desenvolvido no ensaio anterior, seguiram-se mais duas improvisações com o mesmo conteúdo, ou seja, a imagem entre as pernas volta agora com uma exploração mais profunda, explorando o plano médio e o chão e o plano vertical e médio, conseguindo assim explorar com mais detalhe as variantes e continuidades das imagens criadas.

Apresento algumas fotografias que ilustram o que foi referido anteriormente:



Fig. 15 – Ensaio fotográfico do solo 1.0 (secção I).



Fig. 16 – Ensaio fotográfico do solo 1.0 (secção I)

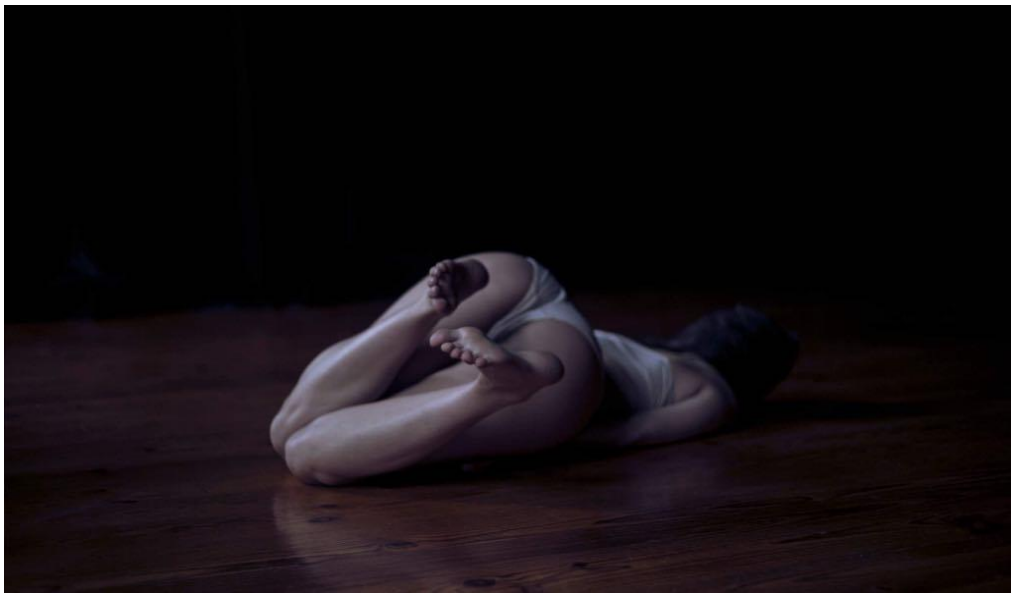


Fig. 17 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção I)

A partir desta pesquisa coreográfica e com orientação, surgiram duas obras da pintora Paula Rego: "Bailarinas Avestruzes" e a "Mulher Cão", que contribuíram para a criação de material coreográfico. Ficam então aqui as obras:

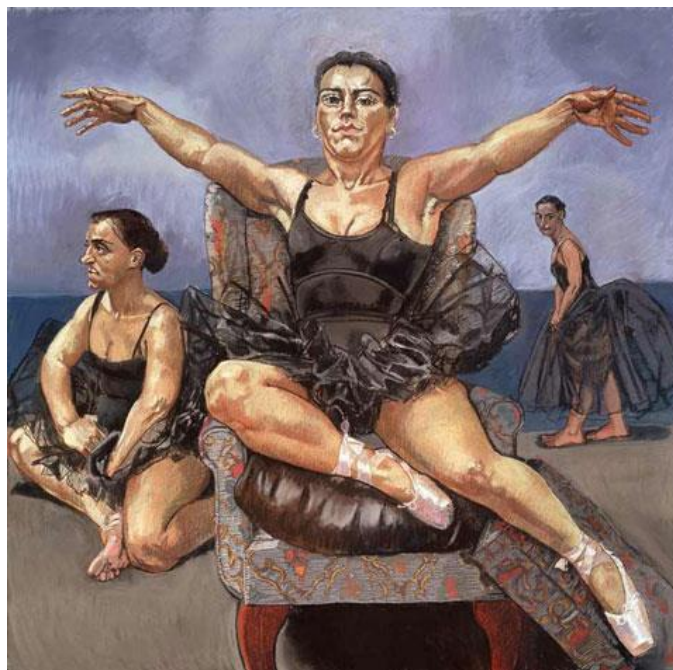


Fig. 18 - Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego

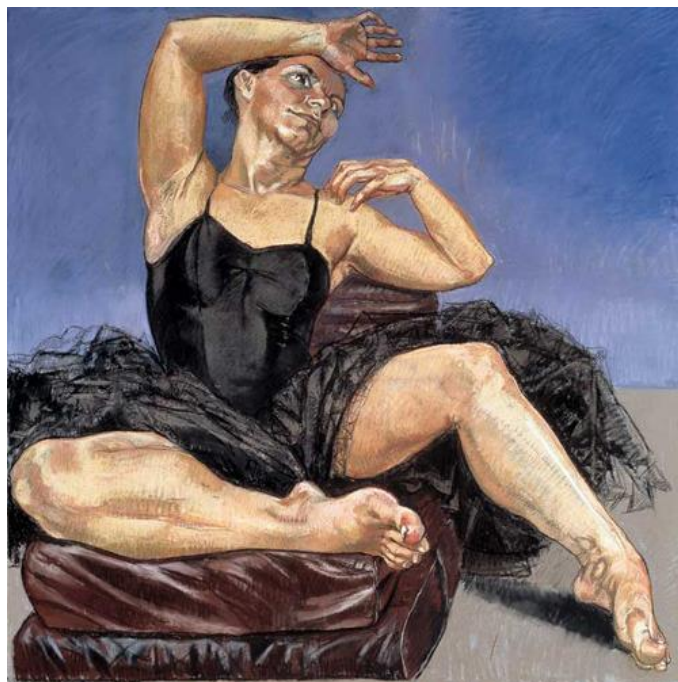


Fig. 19 - Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego

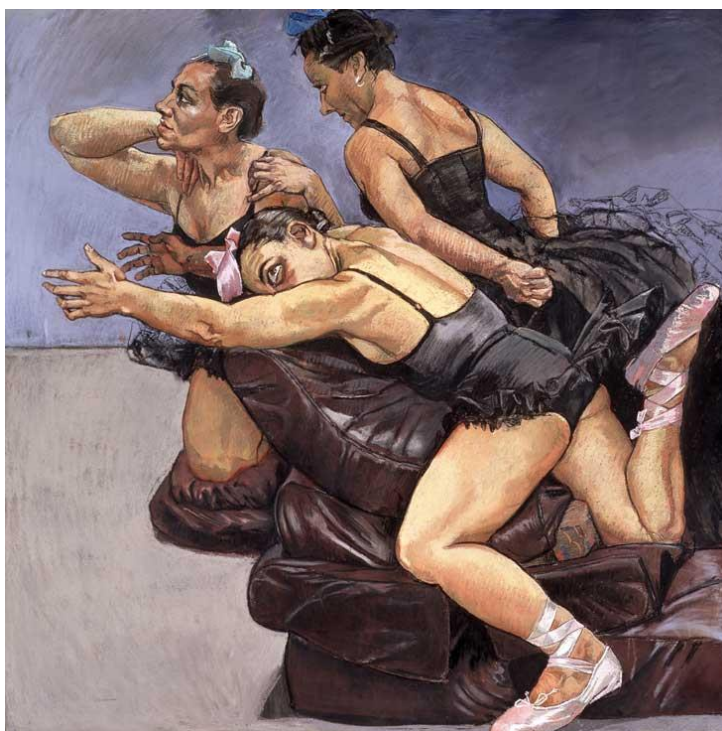


Fig. 20 - Bailarinas Avestruzes, 1995 - Paula Rego.



Fig. 21 - *Mulher Cão*, 1994 - Paula Rego

A obra "Bailarinas Avestruzes" de Paula Rego não é de fácil compreensão. Estas bailarinas avestruzes transmitem desconforto se não estivermos disponíveis para as entender. As mulheres são pintadas com músculos fortes que se assemelham às características dos homens como se fossem mulheres da classe trabalhadora. A expressão facial é criada com linhas pretas fortes, que são realçadas por estas mulheres que nunca tiveram contacto direto frontal.

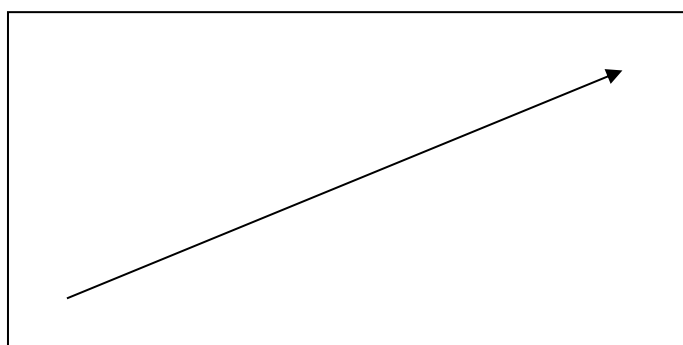
Apesar da escuridão que transparece nas pinturas, a pintora usa o cor-de-rosa, uma cor *soft* e que se associa à mulher, assim como os sapatos de *ballet* e os tutus transmitindo a inocência e a infância.

A partir destas duas obras surgiram imagens fortes sobre a mulher, relacionadas com a sexualidade, a sensibilidade, a maturidade e a sua imposição na vida. Depois destas improvisações e as reações aos estímulos abordados anteriormente, apercebi-me que o solo podia ser dividido em três seções, tendo-as integrado na improvisação, deixando em aberto as ligações entre si. Assim, o solo foi ganhando uma dramaturgia e um fio condutor, que se traduz no pensamento da vida humana, ou seja, cada seção do solo significa uma parte da vida de uma mulher, desde o nascimento (seção I), vida adulta (seção II), envelhecimento (seção III).

3.2. Estrutura coreográfica e Desenho espacial

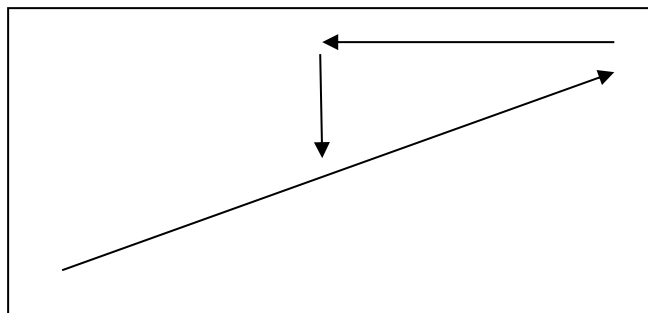
A forma espacial incorporada no movimento é a propriedade espacial desenhada com o corpo, que lhe confere determinada configuração - são os desenhos do corpo (arredondados, direitos, angulosos). A utilização do espaço performativo diz respeito à forma como o corpo se move no espaço (...) (Fazenda, 2012, p. 86)

Na seção I, a imagem inicial faz lembrar um feto, um recém-nascido. Embora a intérprete tenha essa imagem, esta também pode levar a pensamentos mais sexuais. As mãos escondidas dentro das pernas, cria uma ilusão de ambiguidade em certas posições e os olhos fechados durante este momento cria a intenção e leva-nos ao universo sexual. Na seção II, explorei a vida adulta: a relação com o homem, o toque e a mulher flexível. Quis, igualmente, explorar a solidão, mais concretamente, a sensação de se estar completamente só; sensação esta pela qual passamos na vida numa determinada altura. Na seção III, desenvolveram-se imagens de movimento a partir da obra "Bailarinas Avestruzes" e "Mulher Cão" da artista Paula Rego. Com esta pesquisa produzi imagens que lembram o flamenco, devido aos punhos fechados. A transição da secção II para a III é contrastante, em termos de movimento, pois a segunda retrata a vida adulta, com um tipo de movimento flutuante, como se a intérprete estivesse dentro duma bolha, por outro lado na seção III demonstra-se o *stacatto*, com movimentos e posturas fortes. Para a composição espacial, a seção I é feita numa diagonal:



Espacialmente, a intérprete inicia o percurso no canto inferior esquerdo e percorre até ao canto superior direito. Da improvisação da seção I surgiu esta figura espacial, uma diagonal que atravessa o palco, sendo feito este percurso todo de olhos fechados. Criou-se a primeira imagem, o feto, de costas para o público com as mãos entre as pernas para dar uma maior ilusão e ambiguidade ao movimento que vem de seguida.

As mãos escondidas entre as pernas podem ter as mais variadas leituras. Pode-se ter uma visão mais sexual e carnal da peça, pois com todo o ambiente e movimento criados, poderá entender-se que ali está uma mulher deitada como se estivesse a ter um orgasmo. O movimento da seção I é caracterizado pela sua lentidão, leveza, o uso do membro inferior nomeadamente pernas e pés, com torções e extensão do mesmo. Num crescendo de movimentação, a volatilidade passa a ser feito no nível médio, já consciente e de olhos abertos, esta mulher inicia outro tipo de descoberta, passando à fase seguinte, em que espacialmente percorre uma linha até ao centro, mantendo as mãos entre as pernas, mas já com outro tipo de intenção, surgindo um crescimento no movimento, tornando-o mais eficaz, contínuo e com mais peso, que pode dramaturgicamente significar um incremento nesta mulher. Ainda na seção I, o intérprete assume a posição de feto para iniciar, onde ao longo do percurso são várias as imagens que lembram a sensação de ser um embrião, bem como a questão da sexualidade, masturbação, a dor do parto e da menstruação devido aos movimentos que são feitos em contração.



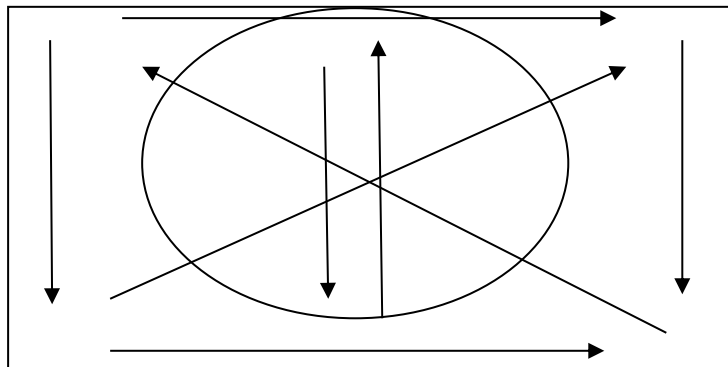
Chegando ao centro, o corpo demonstra uma postura presente, levando as mãos até cima, desfazendo então a imagem que estava imposta anteriormente. Dá-se aqui a transição para a seção II, o primeiro contacto visual com o público acontece durante algum tempo e sem apressar este momento. Isto significa que a mulher assume agora o estado adulto. De seguida, o movimento torna-se fluído e dentro do universo de água e ar, tendo nas mãos um papel fundamental. Aqui, expõe-se a relação homem e mulher, a sensação do toque no corpo, a vida conjunta e a noção de estar só, em que as mãos assumem um papel basilar para a intenção desta seção, como se aprendessem uma nova linguagem de movimento. Nesta parte, a intérprete não está só, existe uma presença de alguém que está ao seu lado, omnipresente, onde esta assume a plenitude. Espacialmente, o movimento é feito de duas maneiras distintas: circular, linha reta e com grande expansão.



Fig. 22 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção II)



Fig. 23 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção II)



O corpo move-se no espaço descrito acima, tendo o movimento um carácter sublime, ágil, flexível, gracioso e delicado, envolvendo todos os fragmentos do corpo. Por fim, inicia-se a seção III cujo movimento é expresso através de imagens (inspirada nos quadros das "Bailarinas Avestruzes" e "Mulher cão" da pintora Paula Rego) e que levaram à criação de *frames* em *stacatto*, onde desta vez, as mãos assumem outra perspetiva, com os punhos fechados retratam um abandono, uma morte afetiva, a recuperação de imagens da primeira seção do solo, que agora são feitas com outra intenção pela personagem.

O figurino escolhido para a interpretação do solo 1.0 recaiu num conjunto de roupa interior feminino bastante simples e ambos de cor da pele. Isto deve-se, ao facto, da intenção de realçar e mostrar a pele e o corpo. O respetivo figurino é constituído por duas peças características da mulher (soutien e cueca), representando a intimidade e a sensualidade desta.

A composição musical elaborada para o solo esteve a cargo do aluno Rúben Borges que frequenta a Licenciatura em Música, na vertente de Composição na Escola Superior de Música e Artes de Espetáculo. Após um encontro com o Rúben, foi escolhida uma pequena composição já feita anteriormente, que considerei que poderia funcionar como base para integrar o solo. Também foram atribuídas algumas direções e perspetivas para a criação do material musical, bem como liberdade e autonomia criativa.

3.3. A mulher e a interpretação

Para a criação da personagem do solo 1.0. surgiram inúmeros estímulos visuais, expressivos e escritos, nomeadamente o poema, a fotografia, o quotidiano de várias

mulheres, entre outros. Consequentemente, surgiu um texto escrito no diário de bordo sobre uma possível abordagem à personagem deste solo.

Uma mulher mais velha, cansada e com vivências impactantes na sua vida pessoal. Uma mulher que é bela, que tem beleza exclusiva e que os outros podem ver ou não. Uma mulher com força, fiel a si própria, determinada, mas sensível a si próprio e ao mundo. Através do poema, vejo uma mulher com cicatrizes e marcas para a vida. Ao mesmo tempo, ela é forte, intensa, calorosa, sensual com as pessoas e com a vida. Neste momento, vive a vida com garra, como se fosse o último dia da sua vida. (Diário de Bordo, Joana Almeida)

Como a linha condutora do solo é o crescimento da mulher, passando pelo nascimento/adolescência, vida adulta e envelhecimento, este encontra-se dividido em três secções, como já referido anteriormente, onde vemos naturalmente este processo.

Articulando agora com a interpretação, esta passa por várias fases durante o solo todo. Na primeira fase a intérprete encontra-se de olhos fechados, sendo considerado como o nascimento de um novo ser. Ao longo deste percurso e de descoberta, esta vai passando por todas as transformações relativas ao crescimento de um indivíduo, questões como menstruação, descoberta sexual e a contração estão presentes nesta primeira secção. O "sentir", o tocar como descoberta da pele e do próprio corpo e do próprio indivíduo. A intérprete assume depois, a posição vertical, ainda com as mãos entre as pernas e aí inicia-se uma nova secção, onde este entende que as mãos podem ter outro tipo de movimentação, surgindo a segunda secção. Aqui aparece o primeiro contato visual entre a intérprete e o público, cujo o tipo de linguagem de movimento é agora nova e diferente. Quanto a esta secção, pretende-se aqui demonstrar a vida adulta de uma mulher que procura constantemente a plenitude e o não estar só. Existe aqui uma relação amorosa pela qual a personagem está a lutar e a acreditar que ainda é possível resultar, dependendo de outra pessoa, aparecendo aqui o toque omissivo e ausente de alguém, ou seja, ocorrem vários encontros e desencontros. Também na secção II, a intérprete observa como é que as suas próprias mãos interferem e podem pertencer ao corpo do outro, que não está visível em tempo real, e como o seu próprio corpo pode preencher o corpo do outro.

Finalmente, na terceira e última secção ocorre o abandono completo desta relação, acontecendo uma morte afetiva que está relacionada, em simultâneo, com a força desta mulher que, apesar de se sentir só, busca forças e energias para continuar o seu caminho. Neste final, a intérprete reconhece uma maturidade que até ao momento não tinha sido

adquirida e ao longo dos *frames*, vê-se uma nova fase e uma afirmação constante com as quais, esta personagem irá aprender a lidar.

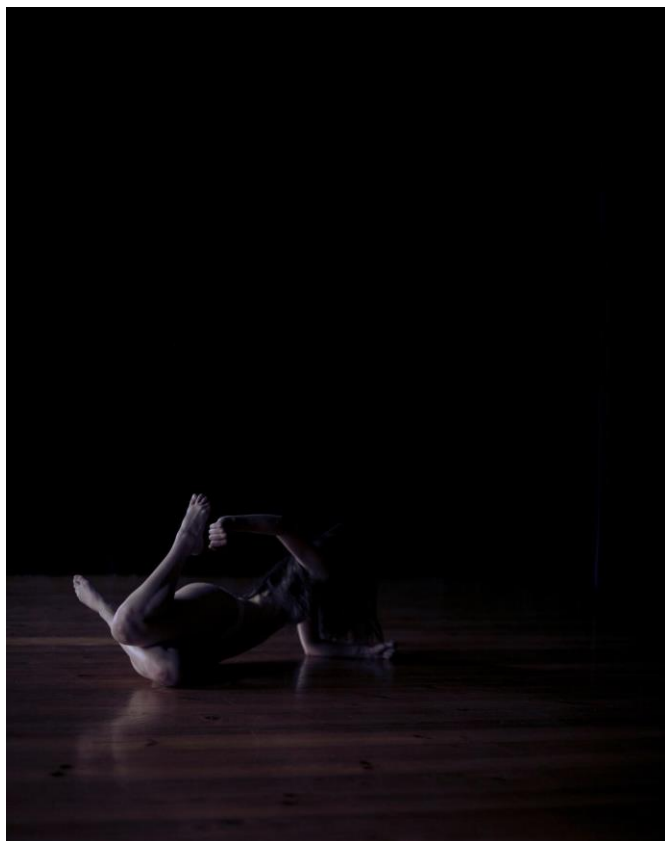


Fig. 24 – Ensaio fotográfico do solo 1.0. (secção III)
(secção III)



Fig. 25 – Ensaio fotográfico do solo 1.0.

Reflexão Final

Penso a dança como um veículo de crescimento e transformação pessoal e como algo que vai além de um objeto de arte ou forma de expressão estética. Na minha perspetiva, cada movimento revela um pensamento, uma dedicação, uma habilidade e uma vontade.

Assim, este projeto permitiu uma profundidade de capacidades já adquiridas anteriormente, bem como novas aprendizagens, ferramentas e competências enquanto coreógrafa e/ou intérprete. Apercebi-me que o tempo disponibilizado para uma peça é uma questão pertinente e importante, pois na minha experiência anterior o tempo para a criação de um objeto artístico foi menor do que para o presente projeto. A pesquisa de movimento e da linguagem e a exploração de ideias é bastante vasta e intensa durante um processo criativo porque surgem sempre novos materiais de movimento e estímulos que apresentam uma dinâmica crescente associada a constantes mudanças.

A minha principal dificuldade na concretização deste solo foi o ter que acumular as funções de intérprete e coreógrafa. Na fase inicial do processo criativo lembro-me do vazio que senti quando entrei sozinha em estúdio, sabendo que só poderia contar comigo. Tendo referido já anteriormente, o meu trabalho prévio foi sempre com coreógrafos e colegas durante o processo criativo. Naturalmente, senti algum desconforto e desaconchego nos primeiros ensaios. Ao longo do tempo, tornou-se mais simples e de certa forma uma criação espontânea e com fluidez na exploração dos estímulos e ideias para o conteúdo do solo. Ao mesmo tempo, a escrita acompanhou a criação de “1.0.”, sendo um trabalho de autoconhecimento. A experiência de criar um solo coerente e de gosto próprio tornou-se um desafio que consegui enfrentar, ultrapassando alguns medos e preocupações relativos à criação de uma peça da minha autoria.

Este processo criativo foi uma surpresa para mim, pois inicialmente tinha escolhido a modalidade de estágio e quando este não se proporcionou, decidi investir em mim e nas minhas capacidades. A nível pessoal e profissional, bem como criativo, foi um trabalho enriquecedor, desafiante e importante para o meu crescimento, vendo-o também como um mote para me apresentar no mundo da dança e deixar a minha própria marca. Acredito que todos temos um lugar, independentemente do estilo, pensamento ou técnicas com que trabalhamos, pois, somos todos diferentes. Assim, uma das reflexões mais importantes que retiro deste processo prático e escrito é a importância de fazermos aquilo

que gostamos e de nos sentirmos confiantes e com alma na interpretação de cada peça que criamos e dançamos.

Como todas as experiências que vivemos têm um grande impacto no nosso crescimento pessoal e profissional, destaco, mais uma vez, a peça que interpretei no ano passado da minha colega Beatriz Bizarro, pois esta ofereceu-me uma aproximação à qualidade e linguagem de movimento com a qual me identifico e pretendo investigar no futuro. Assim, o solo “1.0.” é uma continuação dessa aprendizagem e o tipo de performance com outro tipo de maturidade que adquiri ao longo destes meses em processo de criação comigo própria.

Referências bibliográficas

Bannon, F. (2010). Dance: the possibilities of a discipline. *Research in Dance Education*, vol.11, nº 1, pp. 49-59.

Bläsing, B., Calvo-Merino, B., Cross, E. S., Jola, C., Honisch, J., & Stevens, C. J. (2012). Neurocognitive control in dance perception and performance. *Acta psychologica*, vol. 139, nº2, pp. 300-308.

Bogart, A. (2011). *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*. São Paulo: Martins Fontes.

Bourcier, P. (2006). *A História da Dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes.

Brown, W. M., Cronk, L., Grochow, K., Jacobson, A., Liu, C. K., Popović, Z., & Trivers, R. (2005). Dance reveals symmetry especially in young men. *Nature*, vol. 438, nº 7071, pp. 1148-1150.

Butterworth, J. (2009). Too many cooks?. *Contemporary Choreography: A Critical Reader*, vol.177.

Butterworth, J. and Wildschut, L. (2009) *Contemporary choreography: a critical reader*. London: Routledge.

Daprati, E., Iosa, M., & Haggard, P. (2009). A dance to the music of time: aesthetically relevant changes in body posture in performing art. *PLoS One*, vol. 4, nº3.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1993). *O que é a filosofia?* .Rio de Janeiro: Editora 34.

Fazenda, M. J. (2012). *Dança teatral: ideias, experiências, ações*. (2ª ed.). Lisboa Celta Editora.

Fernandes, C. (2007). *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: Repetição e transformação*. (2ª ed.). São Paulo: Annablume.

Ferreira, A.D. (2012). Intérprete-criador na dança contemporânea: um corpo polissêmico e coautor. *Anais do II Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA*.

Guerrero, M. (2008) Formas de improvisação em dança. *Anais Abrace*, vol.9, nº1.

Gil, J. (2001). *Movimento Total: O corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

Loupe, L. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro.

Nunes, S. (2002). O criador-intérprete na dança contemporânea. *Revista Nupearte*, vol. Setembro.

Nunes, S. (2006). Fazer dança e fazer com dança: perspectivas estéticas para os corpos especiais que dançam. *Revista de Educação e Processos Inclusivos*. Brasil.

Savrami, K. (s.d.) Martha Graham's Lamentation: a contemporary revival. Consultado em 10 de Maio de 2018 e disponível em <http://www.academia.edu/>.

Seidel, A. M. (2015). *Isadora Duncan in the 21st Century: Capturing the Art and Spirit of the Dancer's Legacy*. McFarland.

Sertori, R. (2016). *O intérprete e a criação em dança: conversas com seis artistas de cena na Cidade de São Paulo*. (Dissertação de Mestrado) - Universidade de São Paulo (USP). Escola de Comunicações e Artes São Paulo.

Silva, J. (2010) PAULA REGO (1935-); PERCURSOS PELO IMAGINÁRIO INFANTIL E FEMININO. Consultado a 25 de Maio de 2018 e disponível em <https://sala17.wordpress.com/2010/09/20/paula-rego-1935-percursos-pelo-imaginario-infantil-e-feminino/>.

Smith–Autard, J. (2010) *Dance composition*. London: Methuen Drama.

Souza, R. (2013). Um estudo sobre o universo feminino nas obras de Nan Goldin e Cindy Sherman. (Dissertação de mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, São Paulo.

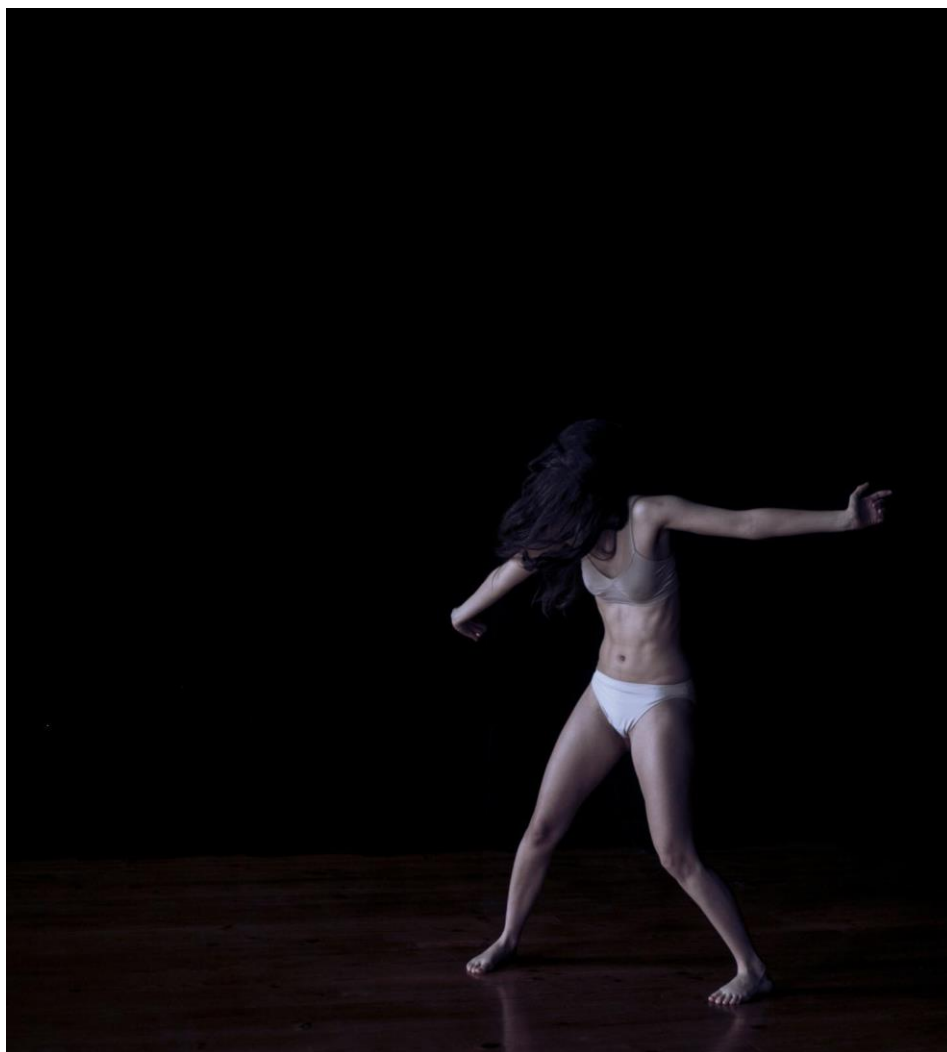
Vieira, A. (2012). *Processos criativos em dança: uso de estratégias e propostas variadas na composição*. Anais do II Congresso Nacional dos Pesquisadores em Dança – ANDA.

Anexos

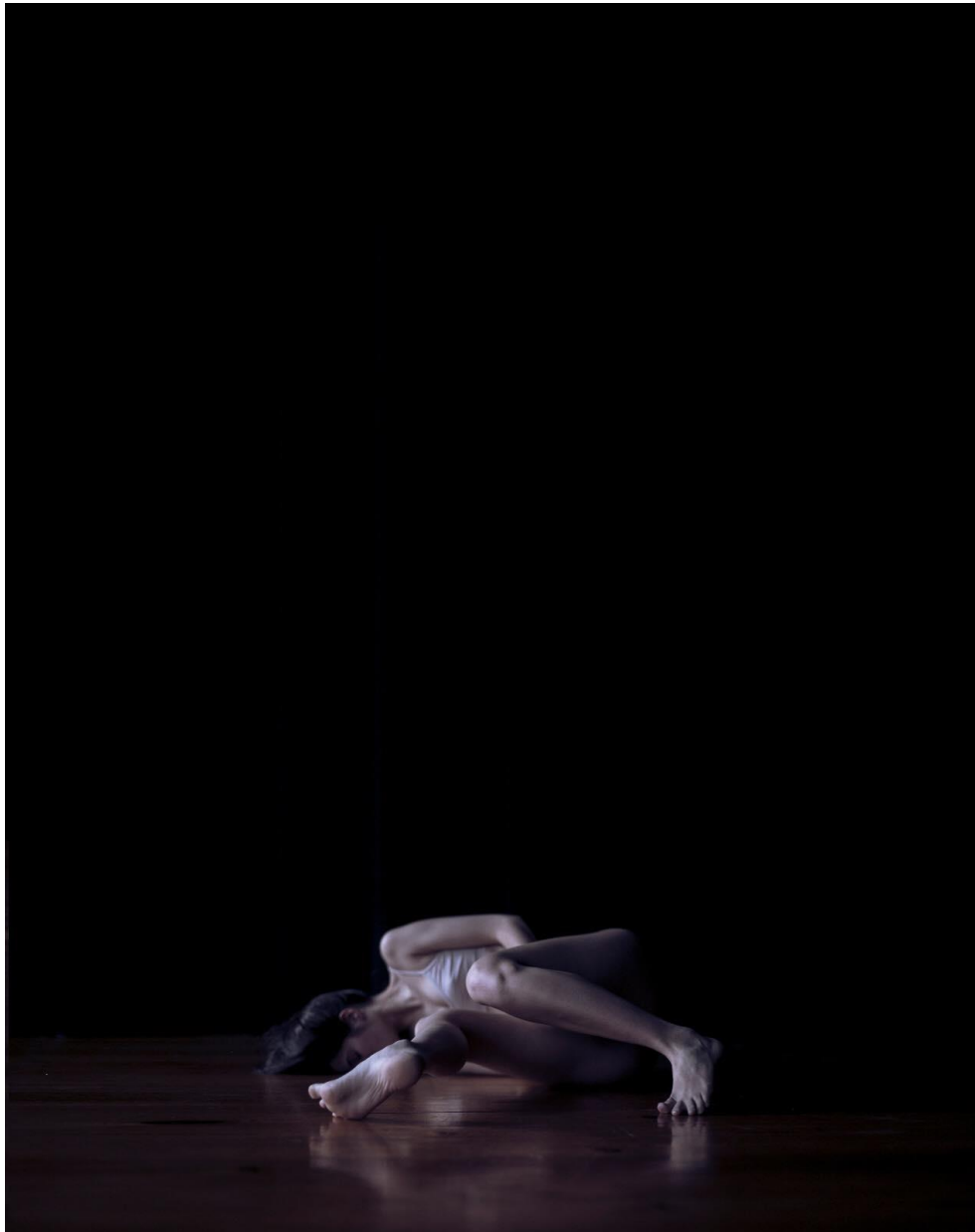
Anexo A – Algumas fotografias do ensaio fotográfico do solo 1.0: por Ana Resende



Secção III



Secção II



Secção I



Secção III

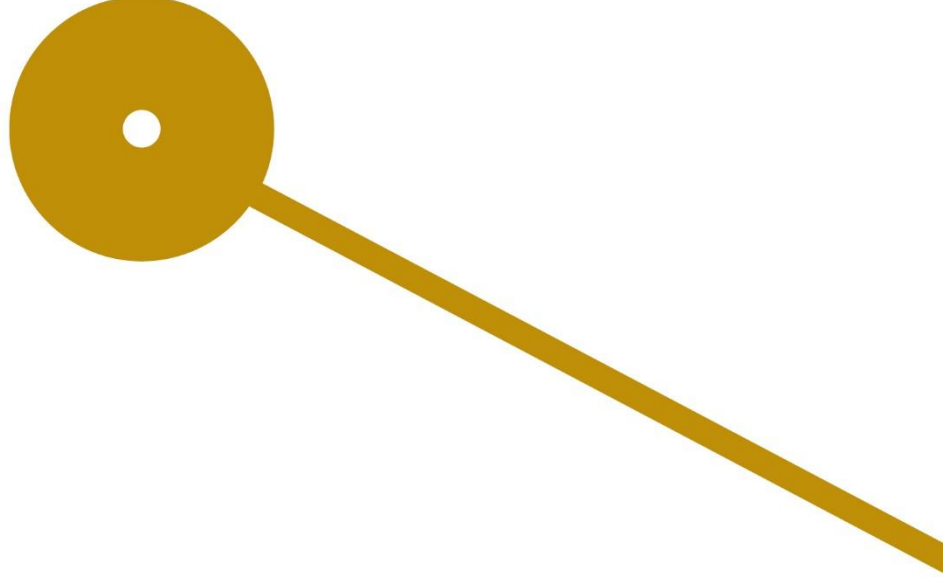
Anexo B – Cartaz do espetáculo



Anexo C – DVD que inclui um vídeo de um ensaio do solo.

ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉCNICAS
INTERPRETAÇÃO E DIRECÇÃO
ARTÍSTICA

1.0

Joana Filipa Casimiro Almeida