



MESTRADO
ARTES CÉNICAS

ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO: Dança- Composição Coreográfica

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



MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Cauda do Camaleão

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

2025/2026

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 no termo de 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, uma voz que guia a em termos de movimento, confronta e manipula, visualmente, cria uma narrativa de uma viagem de exploração, descoberta, construção e desconstrução e releitura. Esta pesquisa resulta num solo coreográfico em espaço público, onde é possível explorar todos estes pontos e este tema, num contexto de viagem em tempo presente.

Palavras-chave

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

Anexo 1

Capítulo 1: Introdução e Enquadramento Teórico

Subcapítulo: 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

O filme *Hook - A Volta do Capitão Gancho*, 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 cresceu, assumiu a identidade de Peter Banning, advogado bem-sucedido e absorvido pela lógica produtivista do mundo adulto, esquecendo completamente a sua essência infantil e a sua identidade mítica.

Esta transformação narrativa revela-se particularmente fecunda para uma investigação coreográfica centrada na desconstrução do movimento. A figura de Peter Banning corporiza um corpo camuflado, um corpo cuja memória lúdica se encontra soterrada por gestos automatizados, funcionais e socialmente codificados. A sua fisicalidade inicial é rígida, contida e previsível, marcada por uma economia de movimento associada à racionalidade adulta. Aqui, a camuflagem manifesta-se como apagamento da imaginação e da leveza, instaurando uma corporeidade pesada, ancorada no chão e distante do voo que outrora o definira.

O conflito emerge quando o antagonista, interpretado por Dustin Hoffman, na pele do Capitão Gancho, sequestra os seus filhos, forçando-o a regressar à Terra do Nunca. Este retorno desencadeia um processo de desvelamento identitário. A sombra, entendida como aquilo que foi reprimido ou esquecido, ganha espessura dramática. O Peter adulto confronta-se com a sua própria ausência: a criança que foi permanece como vestígio, como memória corporal latente.

A presença de personagens como Sininho, interpretada por Julia Roberts, e Wendy idosa, vivida por Maggie Smith, funciona como dispositivo de evocação da memória afetiva. Elas atuam como mediadoras entre o corpo presente e o corpo passado, reativando camadas de experiência adormecidas. A música composta por John Williams intensifica essa dimensão sensorial e emocional, sublinhando a transição entre estados de consciência e contribuindo para a construção de atmosferas que oscilam entre a melancolia e o encantamento.

No contexto da composição coreográfica, esta narrativa pode ser entendida como um percurso de desconstrução progressiva: o corpo endurecido pelo tempo é confrontado com estímulos que desestabilizam a sua organização habitual. A reaprendizagem do voo, metáfora central da obra, não se limita a uma ação física, mas simboliza a reintegração da essência. O voo emerge como gesto poético de libertação das camadas de camuflagem social e psicológica.

Ao analisar momentos específicos desta longa-metragem, encontro pontos específicos cuja análise encontra pontos em comum com a minha pesquisa, com o universo que rodeia a minha viagem, representados como falas e momentos marcantes da história:

“To live would be an awfully big adventure.”

(“Viver seria uma aventura terrivelmente grande.”)

Esta frase está originalmente ligada ao universo de J.M. Barrie, o criador de Peter Pan, proferida por Robin Williams, reaparecendo como um eco identitário, uma memória latente da infância que insiste sobreviver sob a camada rígida da idade adulta. Podemos ver o verbo viver como uma ação expansiva, um estado de potência, não apenas uma condição biológica de existência, mas de uma ação expansiva, quase transbordante exigindo movimento e esta expansão, pode ser entendida como um impulso cinético primário, um estado anterior à forma codificada, anterior ao gesto disciplinado.

Este verbo convoca o corpo para fora da estagnação do corpo, na medida em que este desloca-se de uma previsibilidade funcional para um território de risco, jogo e descoberta. Confrontando esta frase com o corpo adulto, amadurecido pela experiência, pelo tempo e pelas convenções sociais, emerge uma tensão dramatúrgica, ou seja, o corpo que já aprendeu a conter-se versus aquele que deseja expandir-se, e essa tensão mostra um princípio de desconstrução do movimento, pois surge um questionamento de padrões sedimentados de organização corporal. O corpo adulto tende à economia, à eficácia, à linearidade ao contrário do que acontece com o corpo-criança, que se permite ao excesso, ao desequilíbrio, à queda e à surpresa, tornando assim o verbo “viver” num gesto de rutura com a automatização motora.

A palavra “aventura” amplia esta leitura ao introduzir a dimensão do risco físico e emocional, pressupondo um deslocamento espacial, afetivo e identitário. No campo coreográfico, isto pode traduzir-se na exposição do intérprete a estados de instabilidade, como uma perda de centro, fragmentação de eixos, desarticulação de sequências previsíveis, aprendendo desta forma a aceitar a falha como material de composição, explorando a vulnerabilidade como força, pois é no risco que o corpo revela camadas ocultas da sua expressividade.

É possível encontrar leituras e semelhanças com outros termos de pesquisa: camuflagem, sombra e uma busca pela essência, revelando novas camadas desta frase:

Abordando a questão da camuflagem vemos como o corpo adulto por vezes necessita ocultar ou “camuflar” impulsos primários sob códigos sociais e técnicos. Viver como “aventura” implica retirar essas camadas, revelando micro-movimentos e impulsos que se encontram dissimulados. A desconstrução surge como estratégia de desvelamento, ou seja, desmontar a “coreografia” habitual do quotidiano.

Dentro da questão da sombra, o viver plenamente exige confrontar zonas obscuras, memórias corporais reprimidas, medos fragilidades e a sombra, enquanto território de potência criativa, pode ser explorada através de qualidades de movimento menos

luminosas, como o peso, suspensão incompleta, gestos interrompidos, respirações audíveis. A aventura passa a ser um mergulho no desconhecimento interno e não apenas uma expansão luminosa.

Encontrando com a essência, observámos que ao “despir” o movimento das suas convenções, aproxima-se um gesto essencial, anterior ao virtuosismo e à estética formalizada. A frase sugere que a verdadeira aventura não está na complexidade técnica, mas na autenticidade do impulso. A essência não significa neste caso a simplificação, mas sim uma condensação de verdade corporal.

Deste modo, a citação funciona como dispositivo dramatúrgico e motor conceptual, no qual viver é mover-se para além da forma cristalizada, aceitar a instabilidade como território fértil e permitir que o corpo reencontre a sua dimensão lúdica e indomável. No campo da composição coreográfica, na minha pesquisa de movimento, esta frase serve como um princípio que gera caminhos de exploração, como por exemplo: a desconstrução de sequências técnicas até restar apenas o impulso inicial, que levará a uma nova leitura corporal, a exploração do contraste entre a técnica adulta e a expansão ligada à infância, o trabalho com os estados de equilíbrio e queda que desafiam a questão da previsibilidade, abrindo caminho para uma nova e ao mesmo tempo conhecida expressão corporal e a investigação de movimentos que emergem da memória corporal ao invés de ir mais pelos da intenção formal.

Deste modo esta frase, deixa de ser apenas uma declaração poética e transforma-se num manifesto coreográfico, num convite a desestabilizar o corpo normativo, a atravessar a sombra e a retirar a camuflagem até que a essência do movimento possa emergir como um ato radical de presença.

“You’re not Peter Pan. You’re a Pirate.”

(“Tu não és o Peter Pan. És um pirata.”)

Esta frase é proferida pelos Meninos Perdidos quando confrontam Peter Banning, personagem interpretada por Robin Williams, constituindo um momento de rutura simbólica na narrativa, pois aquele que outrora era reconhecido como Peter Pan, torna-se um desconhecido, vendo a sua identidade posta em causa através do olhar do outro, uma crise identitária manifestando-se na percepção do outro. A acusação não é apenas verbal mas também corporal, pois o mesmo já não corresponde à memória física de Peter Pan, podendo perceber uma situação de corpo camuflado confundido com o inimigo, neste caso com um pirata.

Colocando esta frase em análise podemos observar, assim como anteriormente, leituras possíveis dentro destes temas de pesquisa:

Ao abordarmos a questão da crise identitária que Peter Pan sofre pelo olhar dos Meninos Perdidos, vemos que a identidade não é apenas uma autoafirmação é também um reconhecimento. O que observámos com a personagem Peter Banning, é que o seu corpo foi moldado pelo tempo, pela profissão, pelas responsabilidades, perdendo a elasticidade simbólica da infância, fazendo com que os Meninos Perdidos afirmem que ele é um pirata, revelando uma dissonância entre essência e aparência. Em termos coreográficos, esta crise pode traduzir-se numa discrepância entre impulso interno e forma externa, possibilitando que um intérprete possa acreditar que executa um movimento com uma determinada intenção, mas o que é percebido revela uma outra qualidade, uma talvez mais rígida, agressiva e fechada. Esta crise identitária instala-se no intervalo entre intenção e leitura, podendo explorar o mesmo através da composição, como fricção dramática: o corpo que tenta afirmar-se como algo que já não consegue sustentar fisicamente.

Percorrendo o corpo camuflado que é confundido com o inimigo, vemos que a ideia de camuflagem neste caso não é voluntária, mas sim inconsciente pois a personagem não decide parecer um pirata, ele simplesmente tornou-se irreconhecível, devido às mudanças no seu corpo, agora adulto, formatado pela lógica produtiva e competitiva, aproximando-se energeticamente do antagonista, ou seja, o pirata que simboliza o oposto de leveza, representando o peso, domínio e rigidez hierárquica. No campo da desconstrução do

movimento, esta confusão pode ser investigada através de certas alterações de qualidades, como por exemplo: um gesto outrora lúdico executado com tensão excessiva, quase como quando aprendemos algo pela primeira vez e começa a crescer a ansiedade de querer fazer cada vez e melhor, um salto que perde suspensão e se torna numa queda pesada ou um olhar que deixa de explorar o espaço e passa a controlá-lo.

A camuflagem surge neste contexto, quando o corpo incorpora padrões que não reconhece como próprios e ao desconstruí-los, fragmentando-os, desacelerando ou deslocando o gesto do seu contexto habitual, é revelada a máscara. O processo composicional pode assumir a forma de desmontagem, ao retirar camadas de automatismo até que o movimento deixe de parecer “pirata” e recupere a sua qualidade essencial.

Quando nos deparámos com esta relação entre o protagonista e o antagonista, como ambos se chegam a confundir num momento da história, acontecendo um espelhamento distorcido. Pela acusação “És um pirata” vemos uma ideia de espelho que é uma ferramenta potente para explorar identidade e alteridade, permitindo observar nos intérpretes a execução de movimentos semelhantes com qualidades energéticas distintas, tornando-se visível como pequenas variações transformam radicalmente a leitura do gesto. Se o movimento perde a autenticidade, que é aqui entendida como coerência entre impulso, respiração e ação, ele aproxima-se do antagonista.

A artificialidade excessiva, a execução puramente técnica ou a reprodução mecânica podem produzir um corpo que já não habita o movimento, apenas o executa, tornando o corpo “pirata”, ou seja, aquele que imita sem vivenciar. Deste modo, no campo da composição coreográfica é possível trabalhar com jogos de espelhamento, onde a cópia gradualmente se transforma numa espécie de confronto, com transições entre leveza e peso, abertura e contração, com momentos em que o intérprete assume fisicamente a energia do antagonista para depois a dismantelar.

Esta fala revela ainda a dimensão da sombra, algo que é abordado ao longo de toda a trama cinematográfica. Ao ser chamado de pirata é ser confrontado com aquilo que se tornou

sombra de si mesmo, a parte endurecida, esquecida e talvez até negada. Na prática coreográfica, assumir a sombra pode significar explorar qualidades desconfortáveis como a agressividade, rigidez e desequilíbrio dominador, no entanto, o objetivo não é permanecer na sombra mas atravessá-la, ao reconhecer o corpo “camuflado”, torna-se possível reencontrar a essência, que não simboliza uma regressão infantil mas uma reconexão com o impulso vital que precede a máscara social.

Deste modo, esta fala funciona como dispositivo dramatúrgico de revelação, um momento em que o corpo é desmascarado perante a comunidade. Na área da composição coreográfica, esse instante pode ser estruturado como ponto de viragem, quando o intérprete, confrontado pelo olhar do outro, inicia o processo de desconstrução do seu próprio movimento, desmontando a camuflagem até que a identidade corporal possa emergir novamente com presença autêntica.

“The problem is not the problem. The problem is your attitude about the problem.”

(“O problema não é o problema. O problema é a tua atitude perante o problema.”)

Esta fala proferida pelo Capitão Gancho, o antagonista da história interpretado por Dustin Hoffman, desloca o conflito da esfera externa para a dimensão interna, fazendo com que a ameaça deixe de residir no obstáculo concreto e passa a instalar-se na forma como o sujeito se posiciona perante ele. No contexto de investigação em composição coreográfica centrada nestes temas acima referidos, esta frase torna-se um princípio metodológico: o foco não está no estímulo, mas na resposta corporal.

A afirmação do Capitão Gancho contém uma inversão estratégica: o “problema” não é o evento, mas a atitude e neste caso, a sombra não é o adversário externo, é a postura interna cristalizada.

Em termos de exploração corporal, a sombra manifesta-se como padrão, apresentando-se com uma tensão automática perante o desafio, uma retração muscular defensiva, uma respiração superficial e uma antecipação do fracasso inscrita na postura. O obstáculo pode

ser neutro, mas a atitude condiciona a qualidade do movimento, deste modo, a desconstrução não incide apenas sobre a forma visível do gesto, mas sobre o estado que o antecede. Trabalhar com a sombra implica identificar esses automatismos e torná-los conscientes, expondo-os como matéria coreográfica.

A atitude é o verdadeiro problema, e o corpo revela essa atitude através da sua organização é interna. A tensão excessiva, como a rigidez nos ombros, fixação do olhar, bloqueio do centro, cria um corpo fechado à transformação e a disponibilidade, por outro lado, abre espaço à adaptação, à escuta e à plasticidade. Num processo composicional, o mesmo estímulo que pode por exemplo ser um empurrão, uma queda iminente, um contacto inesperado, podendo gerar respostas radicalmente distintas: corpo tenso com reação abrupta, contração imediata, resistência ao fluxo e corpo disponível com absorção do impacto, redireccionamento da energia e continuidade do movimento.

A diferença não se encontra presente no “problema”, ou seja no estímulo, mas na atitude energética que o antecede, e essa dicotomia pode ser explorada em termos coreográficos como estrutura dramática, através da repetição de uma mesma ação sob estados internos contrastantes, revelando como a qualidade transforma a leitura do gesto. A atitude rígida pode funcionar como camuflagem, ao assumir uma postura defensiva constante, o corpo mascara a vulnerabilidade e a rigidez torna-se numa armadura coreográfica, aparentemente forte mas limitadora. Desconstruir essa camuflagem implica retirar as defesas habituais como permitir a instabilidade, aceitar o desequilíbrio e sustentar o silêncio corporal antes da reação e ao suspender a resposta automática, o intérprete cria um espaço de escolha e esse mesmo intervalo entre estímulo e reação é território fértil para a composição, um espaço onde a essência pode emergir sem ser imediatamente filtrada pelo medo ou pela expectativa.

Se o problema não é na verdade um problema, então o obstáculo deixa de ser barreira e passa a ser um motor criativo. A atitude disponível transforma resistência em impulso e o que parecia bloqueio pode converter-se em vetor de deslocamento. Em termos coreográficos, esta lógica pode materializar-se em tarefas como a utilização de quedas como

início de frase e não como erros, a transformação de falhas técnicas em novas direções espaciais e na repetição de uma dificuldade até que esta revele outra qualidade de movimento. A essência do gesto manifesta-se quando o corpo abandona a luta contra o obstáculo e passa a dialogar com ele, a aventura não está em eliminar o problema, mas em reconfiguração a relação com ele e deste modo a frase de Gancho, antagonista de Peter Pan, paradoxalmente oferece um princípio de maturidade coreográfica, no qual a verdadeira transformação não acontece na remoção das dificuldades, mas na mudança de atitude corporal perante elas.

Na desconstrução do movimento, isto traduz-se na passagem de um corpo reativo para um corpo responsivo; de um corpo fechado para um corpo permeável; de um corpo que combate o problema para um corpo que o incorpora como matéria viva de composição.

“You know that place between sleep and awake? That place where you still remember dreaming? That’s where I’ll always love you.”

(“Sabes aquele lugar entre o sono e a vigília? Aquele lugar onde ainda te lembras do sonho? É aí que eu te amarei sempre.”)

Esta fala dita por Sininho, interpretada por Julia Roberts, evoca um território intermédio, um espaço que não pertence totalmente nem ao consciente nem ao inconsciente, desloca o amor e a presença para uma zona liminar, suspendendo-os no intervalo. No âmbito de uma investigação em composição coreográfica orientada pela desconstrução do movimento e pelos alicerces de camuflagem, sombra e essência, este “entre” trona-se matéria central. O “lugar entre o sono e a vigília” corresponde a um estado de permeabilidade, onde não há ainda total estrutura racional, mas também não há dissolução completo, sendo um território de transição, onde a imagem onírica ainda ecoa no corpo desperto, entrando num estado liminar: entre consciente e inconsciente.

Em processo de composição coreográfica, podemos nos debruçar sobre movimentos que emergem antes da intenção clara, gestos incompletos, ou seja, quase-formas e mesmo

ações que parecem nascer da memória corporal e não da decisão consciente. A desconstrução de movimento neste caso não se faz pela fragmentação abrupta, mas pela suspensão do gesto no seu limiar, no momento anterior à definição formal. O intervalo entre o sono e vigília sugere suspensão, nem é uma queda total, nem uma estabilidade plena, mas sim um espaço onde o peso pode ser sentido de forma dilatada, onde o tempo parece expandir-se, podendo em termos composicionais traduzir-se por exemplo em suspensões prolongadas antes da transferência de peso, respirações audíveis que iniciam o movimento, desaceleração extrema até ao quase imobilismo e transições contínuas que evitam cortes abruptos.

O corpo não se encontra completamente estruturado, não assumindo linhas rígidas nem formas fechadas mas também não está dissolvido, pois este habita o “quase” e esse “quase” é um território fértil para a investigação do entre, da passagem e da metamorfose. O estado liminar também pode ser entendido como espaço onde a camuflagem se fragiliza, entre o sono e a vigília, as defesas racionais enfraquecem e o corpo revela impulsos mais autênticos. Em processo criativo, é possível trabalhar partindo de estados de semiconsciência corporal como: improvisações iniciadas de olhos fechados, exploração de memórias sensoriais e movimentos conduzidos pela respiração antes da intenção espacial. Neste território, a essência do gesto pode emergir com menor filtragem social e a sombra, por sua vez, pode manifestar-se como imagens ou tensões subtis que atravessam o corpo sem se tornarem totalmente conscientes.

Quando a personagem Sininho afirma que é nesse lugar intermédio que amará “sempre”, há uma inversão poética, que o que é transitório torna-se permanente e o amor fixa-se no espaço da transição. Em processo coreográfico, isto pode fundamentar uma investigação onde a transição não é apenas passagem entre duas formas, mas o próprio centro dramático, colocando o foco não na posição inicial ou final mas sim no percurso: como o peso se desloca, como a respiração altera o ritmo e como o gesto se transforma antes de atingir definição. O movimento deixa de ser entendido como sequência de formas e passa a ser experiência contínua de transformação.

Deste modo, a fala de Sininho, figura etérea do universo de Peter Pan, oferece um princípio coreográfico profundamente alinhado com a desconstrução: habitar o intervalo. Entre camuflagem e revelação, entre sombra e luz, entre forma e dissolução, o corpo encontra um espaço de suspensão onde pode existir sem necessidade de fixação e é nesse estado liminar que a essência do movimento pode emergir, não como forma definitiva, mas como presença vibrátil, sempre em transição.

“Oh, there you are, Peter!”

(“Ah, aí estás tu, Peter!”)

Este é um momento crucial, no qual um dos Meninos Perdidos reconhece a essência de Peter Pan, marcando um ponto de viragem silencioso e profundamente corporal na narrativa. Após sucessivas negações da identidade de Peter Banning, interpretado por Robin Williams, este momento instaura o reconhecimento da essência de Peter Pan, não se tratando de uma revelação espetacular, mas de uma micro-transformação perceptível, na qual o reconhecimento acontece antes da explicação, antes da validação racional, tratando-se de um gesto, um brilho no olhar uma reorganização quase imperceptível da presença. O Menino Perdido não apresenta argumentos ele apenas vê e aquilo que vê não é a forma externa, ou seja, o corpo adulto, a indumentária e a idade, mas algo que atravessa essas camadas, tornando o reconhecimento somático e não intelectual.

No campo da composição coreográfica, isto sugere que a identidade não se afirma pela forma codificada do movimento, mas pela qualidade que o sustenta. A essência manifesta-se na coerência entre respiração, intenção e gesto, tornando o reconhecimento num fenómeno corporal e o instante do mesmo pode ser investigado como: uma reorganização subtil do eixo, uma libertação mínima de tensão no rosto, uma mudança quase invisível na tonicidade muscular e um realinhamento entre o olhar e centro corporal. É neste microajuste que o corpo deixa de parecer “camuflado” e passa a ser reconhecido.

Ao longo da narrativa, Peter encontra-se camuflado sob a identidade adulta, com um corpo carregado de hábitos, rigidez e pressa, padrões que o afastam da leveza e da disponibilidade associadas à infância. Quando o Menino Perdido exclama “Aí estás tu”, não há transformação mágica visível, mas sim um desvelamento, a camuflagem cai não porque o corpo mude drasticamente, mas porque algo interno se alinha. Em termos coreográficos, este momento pode ser explorado como passagem da máscara para a essência: desmontando gradualmente padrões tensos até restar apenas o impulso primário, repetição de uma sequência até que, num dado momento, esta seja executada com outra qualidade interna e trabalho da diferença entre “fazer” um movimento e “ser” o movimento. A essência não é uma nova forma, mas uma nova vibração dentro da mesma forma.

O reconhecimento também implica integração da sombra, pois Peter não regressa à infância negando a sua experiência adulta, ele integra-a e o instante de alinhamento não apaga o percurso anterior, mas reorganiza-o. Na desconstrução do movimento, isto pode significar aceitar as camadas acumuladas, como tensões, hábitos, memórias e permitir que ela coexistam com o impulso lúdico. O corpo torna-se mais complexo, mas também mais verdadeiro, o reconhecimento não é regressão mas reconciliação.

Através de uma abordagem coreográfica, este momento pode estruturar-se como um ponto de inflexão subtil como: um silêncio prolongado antes de uma ação, um foco de luz que destaca apenas o olhar, uma pausa respiratória que antecede a expansão do gesto e uma alteração minimia na direção do olhar que reorganiza toda a presença cénica. A transformação não precisa de ser grandiosa, pode residir numa inflexão do pescoço, numa suavização da mandíbula, numa abertura do peito e é nessa micro-transformação que o público percebe que algo mudou, mesmo que não saiba explicar o quê. Assim a frase “Ah aí estás tu, Peter!” funciona como um princípio coreográfico de revelação essencial: o instante em que o corpo se torna reconhecível porque se alinha consigo mesmo.

Entre camuflagem e essência, entre sombra e presença, a desconstrução do movimento, este é um momento chave, não o da explosão formal, mas o da coerência interna, no qual o corpo finalmente deixa de representar e passa a existir.

“Death is the only adventure you have left.”

(“A morte é a única aventura que te resta.”)

Esta fala proferida pelo Capitão Gancho, interpretado por Dustin Hoffman, revela uma inversão sombria da ideia de aventura anteriormente associada a Peter Pan, cristalizando a visão do antagonista, que quando o movimento interior se esgota, resta apenas a fixação na morte como último evento possível. Se viver era apresentado como expansão e potência, aqui a aventura é reduzida à finitude.

A personagem do Capitão Gancho projeta uma relação obsessiva com o tempo e com o fim, sendo que a sua identidade está presa à contagem, à antecipação e ao medo do desaparecimento. A sombra manifesta-se como incapacidade de conceber continuidade para além do conflito. No plano coreográfico, esta fixação pode traduzir-se num corpo que evita o risco transformador, repete padrões conhecidos e antecipa o fim do gesto antes mesmo de o iniciar. A aventura deixa de ser expansão e torna-se encerramento, o movimento passa a conter em si mesmo a sua própria interrupção.

Esta personagem representa o corpo cristalizado, que se caracteriza por ser estruturado, hierárquico e rigidamente organizado, ao contrário de Peter Pan, cujo percurso envolve reaprender a leveza, Gancho mantém-se fixo na sua forma. Em composição, esta cristalização pode ser abordada através de: movimentos angulares e previsíveis, trajetórias circulares fechadas sobre si mesmas, repetição obsessiva de gestos com mínima variação e uso excessivo de tensão que impede fluidez. A cristalização não é ausência de movimento, mas ausência de transformação, o corpo move-se, mas não se altera.

A ideia que surge de que a morte é a “única aventura” sugere um horizonte fechado, onde não existe futuro criativo, apenas inevitabilidade. Coreograficamente, isto pode manifestar-se como estrutura circular, na qual o movimento começa e termina no mesmo ponto, reforçando a sensação de aprisionamento: trabalhando com frases coreográficas que retornam compulsivamente ao início, deslocções espaciais que desenham círculos restritos

e sequências que colapsam sempre na mesma postura final. Este corpo fechado contrasta com a expansão progressiva associada a Peter Pan, como saltos, projeção espacial e deslocamento vertical, mostrando o contraste dramático emergente entre clausura e abertura, entre repetição e reinvenção.

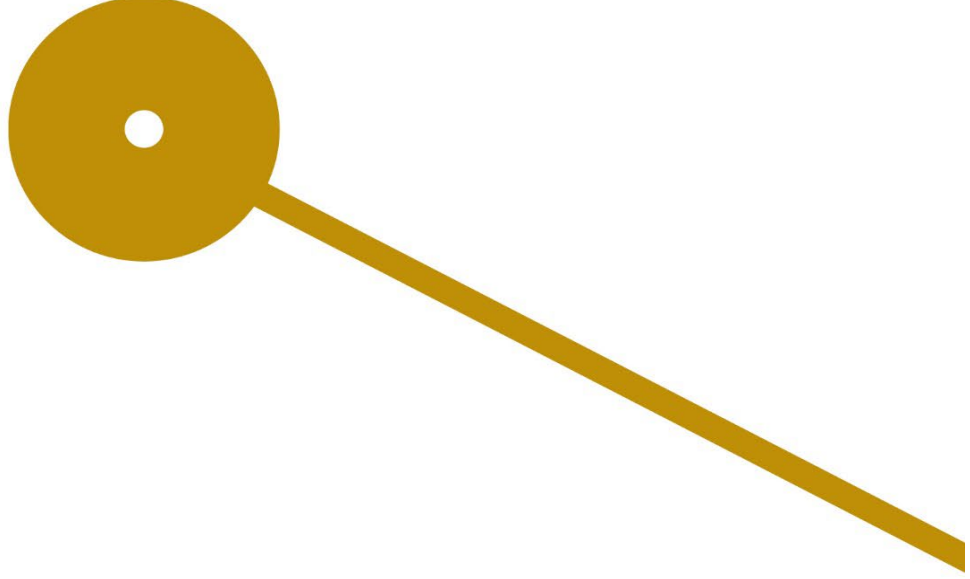
Ao declarar a morte como única aventura, Gancho camufla a sua própria vulnerabilidade, pois a fixação na finitude pode ser lida como medo da transformação: mudar implica atravessar o desconhecido; permanecer cristalizado oferece a ilusão de controle. No âmbito da desconstrução do movimento, este mecanismo pode ser explorado expondo a fragilidade sob a rigidez, ao permitir que a repetição se desfça gradualmente, a introdução de pequenas falhas na estrutura aparentemente sólida e a revelação de tremores, instabilidades ou respirações irregulares que desestabilizam o padrão fechado. A sombra neste caso, não é apenas morte literal, mas recusa de metamorfose.

A frase de Gancho estabelece um contraponto essencial ao princípio de “viver como aventura”, por um lado se viver implica expansão, risco e transformação, reduzir a aventura à morte significa escolher a imobilidade simbólica, o que em composição coreográfica, resulta numa estruturação desta tensão como diálogo entre dois estados corporais: um corpo expansivo, permeável e disponível e um corpo circular, repetitivo e encerrado sobre si. A desconstrução do movimento encontra neste contraste um eixo dramático poderoso ao expor o momento em que o corpo, confrontado com a sua própria cristalização, decide permanecer fechado ou arriscar novamente a aventura da transformação.

Assim, *Hook* oferece um campo conceptual relevante para a investigação artística: a desconstrução do movimento pode ser pensada como um processo análogo ao percurso de Peter Banning, desmontar hábitos, revelar sombras, atravessar camuflagens e reencontrar a essência. O corpo, tal como o personagem, não perde a sua verdade; apenas a oculta sob camadas de adaptação. A criação coreográfica, neste sentido, torna-se um gesto de escavação e revelação, onde a sombra não é ausência de luz, mas condição necessária para que a essência se manifeste.

**ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO**
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



MESTRADO
ARTES CÉNICAS
ÁREA DE ESPECIALIZAÇÃO

Cauda do Camaleão
Sofia Guedes Nora Coimbra