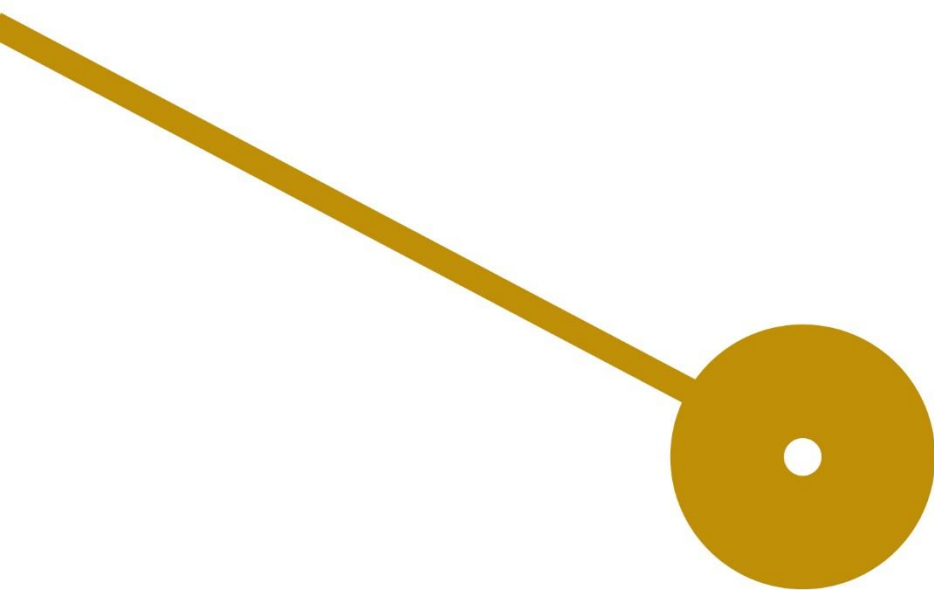


MALA UTOPIA

povoar corpos e ir adiante

Pedro Miguel Gonçalves da Cruz Carvalho

11/2025



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
DANÇA – COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

MALA UTOPIA

povoar corpos e ir adiante

Pedro Miguel Gonçalves da Cruz Carvalho

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

Professora Orientadora
Cláudia Marisa Silva de Oliveira

11/2025

Dedico este trabalho a todas as pessoas que ousam acreditar na
(sua) Utopia.

Agradecimentos

Às intérpretes que foram Utopia e Corpo-Poesia: Alexandra Marques, Ana Amélia Gomes, Ana Ferreira, Ana Luísa Santos, Ana Perera, Ana Raquel Araújo, Angelica Crottini, Carla Pacheco, Ema Rebelo, Filomena Moreira, Lucía Pérez e Rosário Larangeira.

À orientadora que possibilitou esta Viagem: Cláudia Marisa.

Aos meus colegas de mestrado que também povoaram o (meu) Corpo.

À minha família e amigos.

Resumo

MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante é uma reflexão/pesquisa sobre a minha identidade artística, a partir da possibilidade de construção de um corpo que dança. É uma exploração/pesquisa de movimento, capaz de se definir como um processo criativo, onde o meu corpo e o corpo dos outros encontram (sempre) o seu lugar de existir.

São corpos com sonhos, cicatrizes, desejos, ... - com uma história, mas também são corpos que constroem um conhecimento e partilham um pulsar. São corpos que criam, sentem e fazem sentir.

Palavras-chave

Movimento partilhado; Corpos biográficos; Poética do movimento; Corpo-poesia.

Abstract

SUITCASE UTOPIA to settle bodies and moving forward is a reflection/research on my artistic identity, based on the possibility of constructing a body that dances. It's an exploration/research of movement, capable of defining itself as a creative process, where my body and the bodies of others (always) find their place of existence. They are bodies with dreams, scars, desires, ... - with a story to tell, but they are also bodies that construct knowledge and share a throb. They are bodies that create, feel, and make others feel.

.

Keywords

Shared movement; Biographical bodies; Poetics of movement; Body-poetry.

Índice

1. O (meu) corpo. A (minha) dança.
 - 1.1. A dança como necessidade
 - 1.2. A construção do (meu) corpo criativo
 - 1.3. “O que tenho para dizer”: percurso coreográfico 1997-2025

2. Pensar primeiro, dançar depois:
um processo criativo

3. O corpo-poesia.
 - 3.1. Os corpos biográficos
 - 3.2. Exploração/pesquisa de movimento
 - 3.3. O corpo-poesia

4. Mala Utopia
 - 4.1. A utopia e a mala
 - 4.2. O homem e a mala (solo)
 - 4.3. MALA UTOPIA (quarteto)
 - 4.4. MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante (grupo)

5. Conclusões: Povoar corpos e ir adiante

Bibliografia

Anexos

«Percebe o mundo no
seu corpo
(uma vez que este vibra doravante como uma caixa de ressonância dos
movimentos do mundo).»

José Gil, *Movimento Total – O corpo e a dança*

Introdução

Como pode cada corpo que dança ser um corpo-poesia é o ponto de partida para uma viagem sobre a minha relação com a dança, sobre a minha construção de corpo e movimento e sobre a minha necessidade de criar em dança contemporânea. É uma viagem com mais de 30 anos, que encontrou possibilidade de ser pensamento/ação no projeto *MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante*, criado no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, especialização em Dança – Composição Coreográfica, da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (Instituto Politécnico do Porto).

Procuro, deste modo, questionar o meu lugar de criador e expor ao pensamento/olhar do outro o meu corpo que ainda dança, na possibilidade de o outro também construir o seu próprio movimento. Mas pretendo também partilhar processos criativos, explorando diferentes metodologias e abordagens à criação. E ainda construir e apresentar, ao público, um objeto artístico de dança – uma peça coreográfica que seja fractal de todo este movimento/pensamento.

O meu corpo que dança é, de facto, um corpo que explora um movimento próprio. E essa exploração é, ao mesmo tempo, a dança que o meu corpo é capaz de criar. Procurei corpos que fossem capazes dessa procura, que estivessem disponíveis para esta viagem. E encontrei-os. São 12 corpos, de diferentes idades e com diferentes percursos de vida, quase todos sem formação em dança. E a proposta é essa: a partir de um corpo com uma história própria, sem necessariamente experiência em dança, ser-se capaz de pensar primeiro e dançar depois, explorar e pesquisar movimento, criar e apresentar uma peça de dança, ser-se ressonância do que acontece no mundo, viver uma utopia, encontrar um lugar de existir, ser poesia e ser-se mais pessoa.

1. O (meu) corpo. A (minha) dança

1.1. A dança como necessidade

“Gostava de escrever um livro, tenho pena de não saber tocar violino, mas não consigo não dançar” – é o que respondo quando alguém me pergunta porque danço. Não tenho ninguém na família que seja artista, até aos dezoito anos nunca tinha visto um espetáculo de dança ao vivo e até aos dezanove nunca tinha experimentado uma aula de movimento. As poucas experiências que tinha em artes performativas, como espetador, eram as proporcionadas pela RTP2. Este canal da televisão pública portuguesa emitia regularmente programas culturais, normalmente aos domingos à noite, alternando a dança com a música, a ópera e o teatro. De realçar ainda a série *Fame*¹, emitida aos sábados na RTP1, que nos fazia desejar um dia frequentar uma escola de artes como aquela e nos possibilitava o sonho: sermos um dia como o Leroy Johnson². A dança era uma realidade que não era mesmo a minha realidade. Eram os anos oitenta no Algarve e a um rapaz adolescente não lhe era dada a possibilidade de ser bailarino. A região estava a descobrir que o seu potencial financeiro só podia passar pelo turismo, fazendo com que as artes, em particular a dança, fossem inacessíveis para a maior parte dos algarvios.

Em 1990: a minha ida para Évora para estudar Matemática. E tudo mudou. Ver ao vivo a Companhia Nacional de Bailado, a Companhia de Dança Contemporânea de Évora, a Companhia Olga Roriz, a Companhia Paulo Ribeiro, entre outros, fez com que uma realidade distante se tornasse numa fruição transformadora. E um dia um anúncio: “Audição para bailarinos, com ou sem experiência/Companhia de Dança Contemporânea de Évora”. Eu era o *sem experiência*. Fiz a audição e passei. Um desejo que esteve sempre presente e que agora se podia concretizar: dançar, simplesmente.

Dançar, simplesmente?

¹ *Fame* é uma série da televisão americana, exibida nos anos oitenta, que acompanha a vida dos estudantes da High School for the Performing Arts de Nova York.

² Leroy Johnson era uma das personagens da série *Fame*, interpretado por Gene Anthony Ray, que se tornou um símbolo do virtuosismo, juventude e energia.

1.2. A construção do (meu) corpo criativo

Mas dançar não era simples. Havia um corpo que não conhecia os códigos e que não conseguia acompanhar, com o movimento, as ideias e o pensamento que se iam construindo como uma intenção. Era um corpo adulto não trabalhado, que não tinha explorado qualquer técnica de dança e que não dominava aquela linguagem artística específica. Mas então como dançar? Como concretizar, em estúdio e em palco, aquela necessidade de se expressar com o corpo, quase sem a palavra? E rapidamente percebi que tinha de construir o *meu corpo*. Um corpo que tem de conter em si todas as experiências e movimentos partilhados, mas que tem de ter uma identidade própria, um mover característico, uma dança única. Percebi então que as experiências e movimentos partilhados necessitavam de ser *desconstruídos* (desfazer, para possivelmente reconstruir), num processo dinâmico, de forma consciente e inconsciente, que me levasse a um *corpo-conhecimento*³. E que um dia, a partir desse conhecimento, o meu corpo pudesse ser um *corpo criativo*.

Corpo-conhecimento porque as técnicas exploradas (Dança Clássica, Dança Contemporânea, Boddy-Mind-Centering, Contact-Improvisation, ...) e as diferentes experiências de pesquisa de movimento (colaborações, cocriações, workshops, projetos educacionais, projetos de intervenção social, ...), possibilitaram um *pensar sobre, em ação*. Foram sempre faces de uma mesma moeda, onde o pensamento existe porque a ação existe e a ação existe porque o pensamento existe. Apesar das suas especificidades, ambos se constituem como um objeto único. Mas ao lançar essa moeda ao ar, há sempre cinquenta por cento de probabilidade de sair pensamento e cinquenta por cento de probabilidade de sair ação. E é na possibilidade desse resultado probabilístico que a dinâmica acontece e o *corpo-conhecimento* se constrói.

Corpo Criativo?

³ Entendo por *corpo-conhecimento* o corpo que pensa primeiro e dança depois, e quando dança não pensa. É um corpo que explora o máximo de técnicas de movimento, apropria-se de todas elas, construindo uma outra técnica, a sua, que a utiliza naturalmente em performance.

Quando o conhecimento se traduz em *consciência do corpo e do movimento*, que, tal como em Cunningham e explicado por José Gil, ao se fixar “na energia, nas articulações, nos movimentos, e de modo nenhum nas emoções ou nas imagens de uma narrativa” (Gil, 2011, p.41), faz com que a dança de cada um seja *a dança*. Ou seja, procuro que cada corpo seja capaz de um movimento orgânico, onde cada esforço seja proporcional à necessidade inerente a cada momento. É um corpo que se movimenta como um todo, sem esquecer as partes. E é o tempo que vai construindo a capacidade de produzir movimento, até chegar a uma dança (de cada um), mas que contém nela toda a essência do que é *dançar*. Como se cada corpo e cada movimento fossem fractal do que é esse *dançar* – a parte que contém o todo.

Mas o que cada pessoa é, como se construiu enquanto ser individual e social, reflete-se na forma como se movimenta. É uma identidade afetiva que é visível em cada pulsar do corpo e que provoca uma ressonância no outro corpo, aquele que observa. Mas então não é preciso acrescentar mais nenhuma camada dramática ao movimento, nem acrescentar significados à dança que se partilha. Não há mesmo a necessidade de dar um *sentido* ao que se dança, porque, tal como define José Gil, “a dança não *exprime* o sentido, ela é o sentido (porque é o movimento do sentido)” (Gil, 2011, p.97).

É um agir com pensamento e um pensar com cinesia, onde “as ações do corpo já não se distinguem dos movimentos do pensamento” (Gil, 2001, p.43) e onde o indivíduo expressa a sua intenção de existir. Quando isso acontece, entendo que o meu corpo se torna um *corpo criativo*.

1.3. O que tenho para dizer: percurso coreográfico 1997-2024

“Para mim criar é, de certa forma, sobreviver. É, de certa forma, criar momentos que ficarão na lembrança. É tentar desenvolver uma memória, uma memória de movimento, uma memória de ideias, uma memória de uma ética, de uma forma de viver” (Cherkaoui, 2020, 1m15s).

A necessidade de criar

Para mim, mais que *sobreviver*, criar é *uma forma de viver*. Encontrar na proposta da criação coletiva (em grupo) ou da criação individual (em solo) uma forma de existir e de dar sentido às memórias que quero criar. Fora do processo criativo existo enquanto *pessoa*, mas dentro desse processo sou *mais pessoa*, ou seja, estou mais conectado com o outro, mais conectado com a humanidade. Em 1997: a minha primeira criação coreográfica A.COR.DES. Criada em Évora, a coreografia é uma peça de grupo, com profissionais e não profissionais, em colaboração com a Academia de Música Eborense (música ao vivo). Uma primeira abordagem aos processos de criação, onde a intuição e a procura de uma estética se destacaram.

Depois de 1998: novo percurso como criador nas cidades do Porto e Vila do Conde. Há um reforço da estética, dos processos de criação e da forma como concebo e exploro o corpo que dança. No Porto, as primeiras experiências de criação coreográfica foram na modalidade *site specific* – *Quadros de Dança* do Núcleo de Experimentação Coreográfica (NEC). Habitar um espaço público, ser capaz de recriar esse mesmo espaço a partir da criação de pequenas peças coreográficas e ser um corpo em performance. E é precisamente este corpo em performance que, explorando muitas vezes novos territórios físicos e dramaturgicos, foi capaz de ir construindo uma identidade e uma forma própria de se afirmar como criador de dança contemporânea. Deste modo, foram feitas peças coreográficas (maioritariamente solos) para diferentes espaços urbanos, tais como: Jardins do Palácio de Cristal, Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE/IPP), ETAR do Porto, Museu do Carro Elétrico, Planetário do Porto, Museu do Papel (Sta. Maria da Feira), entre outros. Paralelamente a estas criações *site specific*, surgia a necessidade da criação de peças de grupo para palco. O NEC e a Companhia Instável (CI), como estruturas de promoção da criação coreográfica, foram fundamentais para a concretização do desejo de criar e apresentar no Porto (e também noutras zonas do país e no estrangeiro) peças criadas especificamente para teatros e auditórios. Foram concretizados projetos como: *Cada dia, dez vezes por dia* (apresentado no Porto, Aveiro, Lisboa, Londres e Lille), *O Silêncio da Esferas* (apoio NEC e Ministério da Cultura),

Imune (apoio NEC), *A mesa* (apresentado no Festival Danças na Cidade – Lisboa e no Festival da Fábrica – Porto), *Tempu* (comemorações do Dia Mundial da Dança do Teatro Helena Sá e Costa, Porto), *Casa Corpo* (com a Buzz Companhia de Dança de Fafe), *O homem que está sentado à porta e a mulher que sonhava* (coprodução com o Teatro Municipal da Guarda), entre outros. Os processos de criação destas peças caracterizaram-se por uma direção de movimento cada vez mais pessoal e particular, reforçando-se o *corpo-conhecimento*, na construção do *corpo criativo*: onde antes da *história* está o *corpo que dança*. Contudo, foi ficando claro que a *história* é uma nova camada a acrescentar a todo o processo de criação – uma dramaturgia do corpo que dança, tendo algo para contar. Ou seja, se a dança é ela própria o *sentido*, de que forma o tema ou história daquela peça específica é um reforço desse *sentido*? Ou por outro lado: que *sentido(s)* é preciso explorar para que a história/criação possa comunicar?

As questões colocadas anteriormente foram foco de maior atenção quando, já a trabalhar em Vila do Conde e dirigindo a Ventos e Tempestades – Associação Cultural⁴, começou a surgir a oportunidade de concretizar projetos *com a comunidade* (profissionais e não profissionais). Corpos que, tal como eu nos anos noventa, não dominavam as técnicas específicas de dança, nem tinham referências sobre este trabalho específico de movimento/criação coreográfica – construção do *corpo-conhecimento*, *ser corpo criativo* e *comunicar* (apresentar-se em público, com uma conexão com aquele olhar externo). Trabalhar com aqueles corpos obrigou-me a um questionamento mais profundo sobre o meu percurso, como construí o *(meu) corpo*, qual o meu processo (ou processos) de criação e, fundamentalmente, como partilhar e assegurar que em palco (apresentação pública) se concretizava eficazmente o *(meu) modus operandi*. De realçar os projetos *Debaixo da Pele* e *Junto ao Rio* (propostas de trabalho com a comunidade para o Festival Cata-Vento – Festival Internacional de Circo e Artes de Rua de Vila do Conde) e *Bater à porta* (criação com rapazes institucionalizados na Casa da Criança de Vila do Conde).

⁴ A Ventos e Tempestades – Associação Cultural foi fundada em 2011 e tem sede em Vila do Conde. O seu principal objetivo é a sensibilização, divulgação, produção e criação de projetos no âmbito da dança contemporânea. Destacam-se os projetos Companhia Ao Vento, Maratona de Dança, Relâmpago Projeto Educacional, Levante Outros Projetos, Novos Ventos, FIS (Festival Internacional de Solos), entre outros.

Encontrei, fora de Vila do Conde, outros corpos que me permitiram reforçar uma metodologia na criação com a comunidade: *Dedicatórias* e *Chegar à gente* (criações para as exposições do CAMB – Centro de Arte Manuel de Brito, Algés), *Do Averso* (criação com alunos do secundário do programa Erasmus+, com apresentação no Teatro Gil Vicente de Barcelos), entre outros.

As peças *30por1linha* e *O Homem que só pensava em números* (criação de dança e matemática para a infância e juventude), coprodução entre a CI e o Teatro do Campo Alegre do Porto, foram grandes desafios para a definição e desenvolvimento dos meus processos de criação. Foram dois projetos desenvolvidos com bailarinos profissionais e o ponto de partida era o tema: a Matemática. Mas como defino que a dança é, ela própria, o *sentido*, como construir uma peça coreográfica, a partir desse corpo/dança, tendo como ponto de partida um conhecimento científico, que aparentemente comunica de uma forma linear? Como o elenco era formado por bailarinos profissionais (corpos de academia/escola, treinados com uma estética de movimento definida) e o tempo de criação foi limitado, o resultado obtido fez-me questionar se o *sentido* construído não foi (apenas) *dar sentido ao que se dança*. Ou seja, os intérpretes conseguiram executar a peça, os alunos vivenciaram a interseção entre a ciência e a arte, mas não aconteceu o *corpo criativo*. Em 2012 criei o solo *O homem que só pensava em números*, a partir das peças de grupo referidas (no âmbito da Companhia Instável/Teatro de Campo Alegre). Tive a possibilidade de pôr no meu corpo e na minha construção de pensamento tudo o que fazia sentido comunicar – o movimento e o conhecimento científico em diálogo. Um solo já apresentado em Portugal, Espanha e Alemanha (com mais de 100 récitas). E não tem sido apenas um espetáculo: tem sido uma *experiência* (para mim e para alunos/professores/famílias).

Todas as peças coreográficas para palco, as performances para espaços não convencionais, os trabalhos com a comunidade e os projetos educacionais que foram concretizados até 2021 caracterizaram-se, todos eles, pela pesquisa do *corpo-conhecimento* e pela preocupação da construção do *corpo criativo*. Contudo, todas estas criações também se caracterizaram por uma fruição afetiva por parte do público, vivenciando-se a dança apresentada, mas nunca

dissociada da temática proposta. A dança, ela própria, seria necessária e suficiente para a concretização e fruição da peça coreográfica proposta, mas não há nenhuma criação que não tenha uma temática e/ou um enquadramento/suporte dramático: uma obra literária, um conjunto de fotografias, a matemática, histórias do rio Ave, uma exposição de pintura, noção de tempo, um objeto ou uma ideia. Então que camada é esta que se acrescenta ao corpo já construído, e que lhe dá cor, que lhe dá esta identidade próprio de cada criação? Como se desenvolve então este processo criativo?

Se maioritariamente o (meu) processo de criação foi sempre feito intuitivamente, sem um questionar e um sistematizar conscientes (cria-se porque sim, pela necessidade), com a frequência da Pós-Graduação em Dança Contemporânea (2021/2022) e do Mestrado em Artes Cénicas – Dança Composição Coreográfica (2022/2025), foi possível reconhecer um processo criativo e nomear este corpo que dança, que tem algo para dizer, que se emociona e emociona os outros: o *corpo-poesia*.

2. Pensar primeiro, dançar depois: um processo criativo

Como criar é uma necessidade, “uma forma de viver” (Cherkaoui, 2020, 1m), procuro nessa viagem pessoal encontrar uma forma própria de o fazer: o meu processo criativo. E percebo que *ando à volta* de pensamentos, literatura, poesia, outras expressões artísticas, ... , e *por dentro* das minhas próprias criações. É o nosso *corpo-conhecimento* que se constrói e reconstrói em cada nova coreografia, mas é também um processo que se reconhece como tal, que se edifica e que defino como um *processo-puzzle*. Porque utilizo diferentes estímulos para a criação (diferentes peças do puzzle, que fazem sentido na *big picture*⁵), mas cada cena/movimento é, ela própria, também uma peça-puzzle, que não tem logo um lugar certo de existir.

⁵ Entendo como *big picture* um resultado de um processo criativo, que pode ser uma coreografia, uma performance ou mesmo um capítulo (cena) completo(a).

Mas, muito intuitivamente e de uma forma quase *mágica* (que é sempre acompanhado pelo meu espanto “Horas a pensar nisto!”), consigo que globalmente tudo tenha um sentido. O objeto artístico passa então a ter significado, tem uma orgânica/estética própria e comunica com o outro. O (meu) processo criativo faz sentido. Defino então como teorema desta teoria (*processo-puzzle*): *pensar primeiro, dançar depois e quando danço não penso*. Isto implica a existência de diferentes corolários/pensamentos.

Pensamento I – Noção de fractal.

Benoîte Mandelbrot, matemático francês, citado por Paulo Cunha e Silva (na sua obra *O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal*, 1999), define o que é um fractal:

“Os fractais são formas geométricas que são igualmente complexas nos seus detalhes e na sua forma geral. Isto é, se um pedaço de fractal for devidamente aumentado para tornar-se do mesmo tamanho que o todo, deveria parecer-se com o todo, ainda que tivesse de sofrer algumas pequenas variações” (Cunha e Silva, 1999, p.111).

Este matemático surpreende-me ainda quando afirma: “qualquer que seja o impacto da linguagem fractal juntos dos poetas (artistas ou matemáticos) e o interesse das suas raízes históricas (...)” (Mandelbrot, 1998, p.236). Como artista e como matemático, há um profundo impacto desta linguagem na minha forma de construir o saber/movimento. É mais uma peça-puzzle a fazer sentido e a ser, ela própria, fractal: é peça construtora de todo o sistema de pensamento/criação, mas também contém nela todo o sistema de pensamento/criação.

Paulo Cunha e Silva, ao definir uma Cartografia Fractal, indica-nos uma possibilidade de lugar do corpo, que entendo como mais um corolário do meu processo-puzzle. Diz-nos que “o lugar do corpo no território do conhecimento é consequência dos lugares que ele convoca para se perceber” (Cunha e Silva, 1999, p.201). E a possibilidade deste conceito de fractal permitir uma (re)construção do que existe, mas também a possibilidade de criar o novo, porque “a fractalidade permite a construção daquilo a que chamaríamos um *património do sentido*, património

inventariado e a inventariar (e também a inventar, desde que faça sentido)” (Cunha e Silva, 1999, p.202).

Quer a noção matemática/física de fractal defendida por Mandelbrot, quer a aplicada ao corpo por Cunha e Silva, a ideia de que a parte tem de conter o todo faz com que cada movimento seja a dança toda, cada *peça-puzzle* contenha em si toda a estética e construção deste meu corpo que dança. Em situação limite, um corpo em palco sem movimento, conseguiria comunicar todo o movimento criado para aquela peça (e toda a minha dança) e toda a intenção artística daquela obra coreográfica (e toda a minha estética enquanto criador).

Pensamento II – O caos.

Porque o caos só existe no momento em que ele ocorre. No momento seguinte, o meu olhar encontra regularidades e procura a unidade e o sentido. Mas assumir esse momento caótico, com todas as possibilidades a existirem, permite-me criar. Mas o que é na matemática/física um sistema caótico? E como funciona? O matemático Ivar Ekelend apresenta uma ideia:

“Os sistemas caóticos são fundamentalmente instáveis: pequenos desvios iniciais provocam rapidamente grandes afastamentos. Esta instabilidade mecânica deveria logicamente conduzir a uma instabilidade numérica: pequenos erros de cálculo, erros de arredondamento, por exemplo, deveriam rapidamente alterar a solução” (Ekelend, 1995, p.71).

Assumir a possibilidade desses *pequenos desvios* durante a criação coreográfica, leva-me a *grandes afastamentos* da ideia inicial. Deste modo, todo o processo criativo torna-se dinâmico, partilhado e sempre surpreendente.

Ekelend diz-nos ainda que “o caos existe, já o encontrei” (Ekelend, 1995, p.13). O filósofo José Gil apresenta-nos um *pequeno caos* e dá-nos pistas de como sair desse caos (encontrado), reforçando a (minha) teoria criação-puzzle na área da dança:

“Sai-se do caos traçando uma linha de fuga com o qual o artista procura construir, compor, uma obra em conexão com um novo território, o território é a instância artística e transartística de onde brotam as forças que o artista transforma em signos e imagens singulares. É o bloco de espaço-

tempo onde o artista conecta as suas forças com as forças sociais, naturais e cósmicas” (Gil, 2018, p.431).

Quer a noção matemática/física de caos apresentada por Ekeland, quer a que diz respeito ao corpo/movimento/criação de Gil, a ideia de que as condições iniciais se alteram, provocando um comportamento caótico em todo o processo criativo, faz com que esse processo seja uma verdadeira aventura. Deste modo, em cada momento estou atento à alteração das condições iniciais: um ensaio que não começa porque não há luz, alguém traz um texto que não estava previsto, quero explorar uma nova música, uma cena que não funciona e é preciso abandonar, ... - e sou capaz de, caoticamente, criar.

Pensamento III – A sociopoética.

A *sociopoética* foi fundada pelo filósofo e pedagogo Jacques Gauthier e define-se, antes de mais, como um método. Ou como diria Edgar Morin, citado por Sandra Haydée Petit: “Uma ajuda à estratégia do pensamento” (Petit, 2014, p.21). A autora apresenta-nos ainda a pesquisa sociopoética como “um novo método de construção coletiva de conhecimento que tem como pressupostos básicos que todos os saberes são iguais em direitos e que é possível fazer da pesquisa um acontecimento poiético (do grego *poesis* = criação)” (Petit, 2014, p.21).

Esta ajuda à *estratégia de pensamento*, a possibilidade de *construção coletiva do conhecimento* e a *pesquisa como acontecimento poiético*, leva-nos à nossa criação coletiva, partilhada e democrática, onde o pesquisador/facilitador (o coreógrafo) é mais uma peça do *puzzle-criação*. Os outros participantes (intérpretes/criadores) são também parte integrante da pesquisa/criação, no contexto deste método, porque:

- A) há negociação/discussão dos temas a explorar;
- B) há diálogo permanente, porque há que “garantir a escuta sensível e a participação de todos durante o processo” (Petit, 2014, p.31);
- C) há uma avaliação regular dos processos, com reflexões, pensar e repensar cada momento (cena, coreografia);

- D) em cada ensaio há momentos de relaxamento, escolha/exploração de técnicas de movimento e partilha/aprofundamento de conceitos (sobre o corpo e sobre a criação);
- E) há análise coletiva da produção de dados (construção de conhecimento sobre o corpo) e consequente contra-análise, para se reiniciar o processo e se voltar à negociação/discussão dos temas e explorar;
- F) há ainda a socialização – tornar pública a pesquisa.

Mas que corpo é este, que se individualiza como mais-valia desta pesquisa, mas que tem também de se redefinir no coletivo? Que técnicas a utilizar para que tal aconteça? Sandra Petit encontrou no pensamento de Gauthier pistas para dar algumas respostas a estes questionamentos, possibilitando e potenciando a construção do nosso *corpo-conhecimento*:

“Por isso precisamos de técnicas que favoreçam a emergência, a tomada de consciência do que é ‘escondido’ na profundidade do corpo ou que corre na superfície da pele e dos sentidos. [...] É uma característica da Sóciopoética buscar além (ou dentro) do corpo, um outro corpo [...] um corpo recalcado. [...] Este corpo sabe [...] muito mais do que a fala explícita e consciente, muito mais do que a razão” (Petit, 2014, p.29).

As técnicas exploradas na construção das minhas coreografias/peças coreográficas são uma pesquisa com o corpo todo e há a possibilidade real de uma *transformação poética das pessoas*: “A libertação das capacidades artísticas adormecidas é geralmente vivida pelo grupo-pesquisador como um fluxo de autolibertação muito importante, ao descobrir ou reativar suas potencialidades abafadas no dia a dia. Assim, a Sociopoética contribui para a transformação poética das pessoas – inclusive dos pesquisadores oficiais –, gerando um conceito de cientificidade mais humano” (Petit, 2014, p.29).

E, deste modo, todo o (meu) processo de criação é explorar o corpo dentro de cada corpo, onde os afetos e os desejos se podem materializar em movimento, com a possibilidade de se criar dança, de se criar uma obra artística.

É potencializar *a dimensão poética da pesquisa*.

Pensamento IV – Pesquisa como coreografia.

(Dialogando com o artigo *Research as choreography* de Susan W. Stinson, 2007)

20% é o que faço. 80% é como o faço.

A Dança Prospetiva (a dança que olha para o futuro, que procura novas tendências, conceitos ou formas de movimento/expressão) é *aquela que faz ver adiante e ao longe?* Questiono-me sobre o processo de sentir e compreender. Como prestar atenção ao que se está fazendo e, em seguida, refletir sobre o que se observa? E o ver adiante, o sentir, o compreender, a atenção, o refletir, ... , levam-me à *Pesquisa?* E como essa pesquisa é *Coreografia?*

A dança que faço/ensino e as minhas coreografias partem de uma procura. Nem sempre consciente, mas quando se concretizam em performance, mais que a *procura da verdade* é a *procura de significado* que é mais evidente. Porque é sobre ensinar/coreografar, mas é também sobre pesquisa – porque envolve *atender* (prestar atenção) e *refletir, sentir e fazer sentido*, num processo dinâmico, na relação biunívoca entre professor/alunos e coreógrafo/intérpretes. E planejar aulas/estruturar ensaios envolve a minha própria exploração/formação, mas envolve também o outro, com o seu percurso, histórias, formação e estratégias de exploração. É a procura de um *sentido*. Mas a partilha da procura desse *sentido* tem um preço, porque não me basta um executar ou um saber fazer. É necessário, mas não suficiente. Proponho mais: fazermos um percurso juntos, sem esquecer o ver adiante e ao longe, numa estética discutida e dinâmica. Proponho mais: encontrar sentido(s) em cada movimento e movimento(s) para tudo aquilo que se sente e se quer partilhar.

Para o artista (pesquisador), trata-se sempre de uma experiência pessoal: como olha para mundo, que partes do mundo quer olhar e que lentes usa para esse olhar. Mas para o artista (pesquisador) na área da dança é o movimento, e não a palavra, que tem maior protagonismo. Será que *as palavras não são suficientes?* Mas temos de ter essa voz ou temos de dar voz a pessoas da dança que a não têm. E fazer com que a pesquisa não seja vista como uma forma alienígena de comunicação. A relação triangular movimento(s) - palavra - coreografia poderá, deste modo, representar um modo de ver a criação artística (na dança). O(s) *movimento(s)* são a coleta/recolha de tópicos, informação, intenções, estéticas, técnicas, estruturas,

etc. A *palavra* é o meu pensar sobre o que encontrei nos movimentos e o que ainda quero acrescentar a esse *corpo-conhecimento*. Que pode ter como objetivo um *artigo final* ou um *quadro teórico*, que sustenta conceptualmente e dramaturgicamente o trabalho desenvolvido. E depois vem a dança, a performance, o movimento partilhado.

E dançar passa a ser não só o que fazemos, mas essencialmente como o fazemos! Numa razão de 20 para 80. Vinte por cento é o que faço, oitenta por cento é como o faço.

Pensamento V – Escuta sensível.

A sua implicação implica o outro – defendido por René Barbier e citado por Ângela Cancherini no seu artigo *A Escuta Sensível como possibilidade metodológica* (2010), é o mote para a criação de mais um vetor na minha forma de criar com o outro.

A escuta sensível é, acima de tudo, “ouvi-lo com muita atenção” (Cancherini, 2010, p.4). E, a partir daí, “adentrar nos sentimentos, escolhas e implicações pessoais” (Cancherini, 2010, p. 1) e ser capaz de cada um envolver o seu olhar, o seu pensamento e o seu conhecimento. De facto, esta noção de *escuta sensível* tem impacto no pesquisador/criador, tal como defende a autora:

“(…) submetem o pesquisador a uma relação de compromisso e envolvimento com os sujeitos, aceitando que as dimensões pessoal, social e mítica de todos os atores de pesquisa estejam presentes, interfiram e tenham relevância” (Cancherini, 2010, p.3).

Deste modo, não posso (e nem quero) ignorar os desejos, intenções, medos, sonhos, limitações e capacidades ainda não manifestadas de cada um dos intérpretes/criadores. É nesse *olhar olhando, escutar escutando* que vou encontrar a singularidade de cada corpo e a intenção pessoal, potenciadora de uma interpretação singular (num coletivo).

Dentro desta noção de *escuta sensível*, Barbier defende ainda que existem três tipos de *escuta*:

“(…) a *científico-clínica*: com a metodologia da pesquisa-ação; a *poético-existencial*: que conta com o imprevisível, concernente com as ações das minorias e das especificidades individuais e a *espiritual-filosófica*: que

considera os valores mais profundos, isto é, aquilo que dá sentido à vida, no qual mais se investe aquilo que é íntimo, que é da cada um” (Cancherini, 2010, p.6).

Encontro-me fundamentalmente na *poético-existencial* e na *espiritual-filosófica*. Porque é acreditar que serei capaz, na (minha) *escuta sensível*, de considerar o outro na sua totalidade, com o seu corpo único, estabelecendo uma relação de confiança, olhando-o e colocando-o no centro do processo criativo.

É uma *sensibilidade* que permite sentir e transformar o real.

É uma *sensibilidade* que permite *sentir mais*.

Pensamento VI – Dar a ver, dar que pensar.

Quero ver de novo. Mas o que é ver de novo?

Amador Fernández-Savater, no seu artigo *Dar a ver, dar que pensar: contra o domínio do automático* (2019), apresenta-nos uma resposta/conceito: “Recriar o nosso olhar sobre algo, vê-lo de outra forma” (Fernández-Savater, 2019, p.1).

Quero prestar atenção. Mas o que é prestar atenção?

O autor apresenta-nos uma possibilidade de resposta: “(...) atender a outro plano da realidade, outro tipo de sinais” (Fernández-Savater, 2019, p.1).

No meu ato de criar, imagino-me a promover esta transformação da atenção e da percepção. E assim, ser capaz de aprofundar o (meu) *corpo-conhecimento*, a partir de novas possibilidades:

Renomear a Realidade

Corpos que viajam com malas deixam de ser um êxodo de homens e mulheres (numa terra em guerra), para serem corpos que caminham em direção ao sítio de existir, que ainda está por criar/encontrar.

É *renomear a realidade*. E, ao fazê-lo, “vemos algo distinto e a nossa atenção ativa-se” (Fernández-Savater, 2019, p.1). Porque já não é só uma viagem, é uma construção de uma possibilidade de salvação, de verdade, de acreditar, de existir. Porque já não é só uma viagem, é a minha conceção do próprio mundo, numa direção do passado para o futuro, sempre no acreditar e no ser/estar no momento.

Pensar a partir de detalhes

Falar do que não entendo (porque quero entender), é uma das razões por que não consigo não criar. E assim, construir um *caderno de detalhes* e deixar que esses momentos-zoom permitam um ver de novo, um entender. Como?

“Pôr um pouco entre parênteses as teorias e pensar a partir dos detalhes: essa foi a minha maneira particular de *parar o mundo para ver*. Um modo de entrar em contacto, deixar-se tocar e afetar pelo que acontecia” (Fernández-Savater, 2019, p.3).

A cor de cada mala carregada por cada um (cada homem e cada mulher com uma mala própria), o material de que é feito cada uma delas, a forma como cada homem e cada mulher a carrega e como se senta em cima dela, é a construção de uma dramaturgia a partir dos detalhes. Porque o *detalhe* “(...) não é ilustração, metáfora ou reflexo de um código prévio. É o que está por ver e por pensar. Não é a conclusão de algo, mas uma abertura, um início de viagem. Não tem ainda sentido: *é o que abre a via da criação do sentido*” (Fernández-Savater, 2019, p.3).

E é esse abrir de possibilidade de criação de sentido que faz com que a cena criada comunique e possibilite o espectador fazer, também ele, a sua própria viagem. Não é mostrar o que *há para pensar*, é *dar que pensar*.

Intensificar um sabor

Não pretendo que os intérpretes/criadores sintam insegurança e fragilidade no ato de criar, porque não dominam todas as técnicas de movimento/criação. Não pretendo que os intérpretes/criadores sejam repetidores daquilo que digo e faço. Como não cair nessa armadilha? Através do pensamento: “Pensar é escapar deste encarceramento. Autorizar-se a pensar a partir dos detalhes que nos afetam, como o único modo de produzir algo distinto e próprio” (Fernández-Savater, 2019, p.3).

É voltarmos também à nossa noção de *fractal*, agora aplicada ao detalhe:

“O detalhe não é o pequeno, o isolado, o que encontra o seu sentido noutra parte (*a parte de um todo*), mas sim o que contém em si o todo (*o todo está na parte*). Podemos distender o detalhe: tirar e tirar dele até desvelar o mundo inteiro que contém” (Fernández-Savater, 2019, p.3).

E se o detalhe for um sabor, sejamos capazes de *intensificar esse sabor*.

Crer no mundo

Acredito numa *ideia fecunda do mundo*. Por isso, a minha forma de criação é uma forma de privilegiar o novo, o que ainda não existe, mas que faz parte de uma vontade. O autor esclarece esta ideia e reforça a minha convicção na possibilidade de todos sermos criadores de arte/pesquisadores de movimento, porque todos somos *detalhes*, temos *potência*:

“(...) a imagem fecunda *faz acontecer algo*, relança e partilha algo que nos aconteceu. Permite-nos assim voltar a *crer no mundo*: há *coisas que ver*, *coisas que pensar*, *coisas que fazer*. A imagem fecunda abre-nos à riqueza do que é tido por óbvio, daquilo que o estereótipo aprisiona. O que (nos) acontece importa. O mundo está cheio de detalhes e, portanto, de pontos de potência. Podemos confiar nele” (Fernández-Savater, 2019, p.4).

E é nessa forma de ver o outro, em cocriação, que me faz estar mais *presente no mundo*, de *estar vivo na vida*.

Pensamento VII – Caminhar como prática estética.

E se enlaçar palavras existentes em três tabelas verticais distintas fosse o ponto de partida para criar ações? E se essas ações fossem mais do que simples ações de locomoção e se tornassem possibilidade de movimento/existência?

Francesco Careri, na sua obra *Walkscapes – O Caminhar como Prática Estética* (2020), propõe-nos esse desafio. Porque, segundo o autor, essas ações têm um poder estético-criativo: “Ações que só recentemente começaram a fazer parte da história da arte e que podem revelar-se um útil instrumento estético, com o qual é possível explorar e transformar os espaços nómadas da cidade contemporânea” (Careri, 2020, p.27).

Caminhar, segundo o autor, “(...) transformou-se numa fórmula simbólica que tem permitido que o homem habite o mundo” (Careri, 2020, p.27). E daí o *percurso*, como *espaço atravessado*, passa a ter uma importância na criação artística, pois ele “(...) foi a primeira ação estética que penetrou os territórios do caos, construindo aí uma nova ordem sobre a qual se tem desenvolvido a arquitetura dos objetos situados” (Careri, 2020, p.27).

Para mim, é a *coreografia dos corpos em performance: povoar corpos e ir adiante*.

atravessar	um território	caminhar
abrir	um sendeiro	
reconhecer	um lugar	
descobrir	vocações	
atribuir	valores estéticos	
compreender	valores simbólicos	
inventar	uma geografia	orientar-se
conceder	os topônimos	
descer	um barranco	
subir	uma montanha	
traçar	uma forma	
desenhar	um ponto	
pisotear	uma linha	perder-se
habitar	um círculo	
visitar	uma pedra	
relatar	uma cidade	
percorrer	um mapa	
perceber	os sons	
guiar	os odores	errar
observar	os espinhos	
escutar	os buracos	
celebrar	os perigos	
navegar	um deserto	
cheirar	uma floresta	
adentrar	um continente	Imergir-se
encontrar	um arquipélago	
hospedar	uma aventura	
medir	um entulhamento	
captar	alhures	
povoar	sensações	
construir	relações	vagar
achar	objetos	
pegar	frases	
não pegar	corpos	
perseguir	pessoas	
assediar	animais	
entrar	num buraco	penetrar
interagir	um engradado	
escalar	um muro	
pesquisar	um recinto	
seguir	um instinto	
deixar	um trilho	
não deixar	rastos	ir adiante

3. O corpo-poesia

3.1. Os corpos biográficos

Hoje não sou uma tábua rasa. Tenho passado e presente. Tenho uma história pessoal, familiar, social e cultural. É o meu *estado das coisas*.

E a seguir, o que acontece? Marie-Christine Josso, no seu artigo *O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala* (2012), apresenta uma ideia do que pode ser o movimento-tempo-espaço a seguir a esse *estado das coisas*: “(...) descobrir as potencialidades de um alargamento da consciência integrando todas as dimensões do nosso ser-no-mundo” (Josso, 2012, p. 21).

Mas é esse *ser-no-mundo* de cada um que me motiva a criar. Além disso, são corpos não treinados, em oposição aos corpos da academia (os *corpos académicos*⁶). São corpos que têm uma *história* e que se permitem criar um seu movimento, a partir da (minha) estética de movimento.

A autora apresenta ainda a ideia de *Caminhar para si*, que reforça esta minha preferência por estes corpos, o que eles transportam e as suas potencialidades:

“(...) se trata, de facto, da atividade de um sujeito que empreende uma viagem ao longo da qual ele vai explorar o viajante, começando por reconstruir o itinerário e os diferentes cruzamentos com os caminhos de outrem, as paragens mais ou menos longas no decurso do caminho, os encontros, os acontecimentos, as explorações e as atividades que permitem ao viajante não apenas localizar-se no espaço-tempo do aqui e agora, mas, ainda, compreender o que orientou, fazer o inventário da sua bagagem, recordar os seus sonhos, contar as cicatrizes dos incidentes do percurso, descrever as suas atitudes interiores e os seus comportamentos. Em outras palavras, ir ao encontro de si visa à descoberta e à compreensão de que viagem e viajante são apenas um” (Josso, 2012, p.21).

⁶ Entendo como *corpos académicos* os corpos que exploraram, com profundidade, diferentes técnicas de movimento em contextos académicos (escolas e conservatórios de dança, teatro e circo).

Deste modo, acredito na ideia de que eu e a minha viagem são um mesmo movimento, são o meu *lugar de existir*. E é no empreendimento desse *caminho biográfico* de cada um, que encontro terreno fértil para a criação. Mas esse processo de criação promove, por si próprio, a possibilidade de *transformar a vida* “(...) numa obra inédita a construir, guiada por um aumento de lucidez (...)” (Josso, 2012, p. 22). O *aumento de lucidez* permite-me pensar na minha *existencialidade*, que, segundo a autora, permite “(...) entrar em cena um sujeito que se torna autor (...), que começa, de facto, a elaborar-se um projeto de si” (Josso, 2012, p. 23).

Em outras palavras, são *corpos biográficos* porque elaboram/constroem a sua narrativa de vida e conseguem, a partir daí, dar sentido a cada matéria dessa mesma narrativa. É organizar um sentido de existência, na construção de uma nova história (a sua história). É, segunda a autora:

“(...) uma prática de encenação do sujeito que se torna autor ao pensar a sua vida na sua globalidade temporal, nas suas linhas de força, nos seus saberes adquiridos ou nas marcas do passado, assim como na perspetivação dos desafios do presente entre a memória revisitada e o futuro já atualizado, porque induzido por essa perspetiva temporal.” (Josso, 2012, p. 23)

E assim: são *corpos biográficos* porque têm uma história e assumem essa história como fonte de construção de uma dramaturgia do corpo, um movimento individual que se identifica com o movimento do coletivo.

3.2. Exploração/pesquisa de movimento

A exploração do (meu) movimento, e a forma como a trabalho com o outro, é cada vez mais pessoal e particular. Deste modo, fui construindo, sem que fosse um processo totalmente consciente, o que já defini como um *corpo-conhecimento*. É um corpo que pensa, mas é um corpo que encontra no *agir* sentidos e movimentos para cada um desses pensamentos. Mas é também um corpo que encontra pensamento e sentido para cada um dos movimentos. É um *pensar/agir/pensar* em tempo real.

O espaço do corpo. O corpo no espaço. Corpo a corpo. O corpo criativo.

O *mimo* que eu posso dar ao meu corpo. Para que um dia se possa tornar *consciência*, trabalhando a relação entre o conhecimento e o sensível. Este espaço do corpo, afetivo, desenvolvido através dos sentidos, da dinâmica da percepção e da aprendizagem cognitiva dos sistemas do corpo humano, é apresentado como técnica *Body-Mind Centering* (criada por Bonnie Bainbridge Cohen) e explorada por Ida Mara Freire no artigo *Dança Educação: O corpo e o movimento no espaço do conhecimento* (2001). Há, de facto, uma simbiose entre corpo e mente, uma relação dinâmica que possibilita uma qualidade de movimento:

“(...) uma jornada experimental dentro do vivo e cambiante território do corpo. O explorador é a mente, nossos pensamentos, sentimentos, alma e espírito. Através dessa jornada, caminhamos para o entendimento de como a mente é expressa por meio do corpo em movimento. O nosso corpo, explica Cohen, move-se como a nossa mente se move. As qualidades de qualquer movimento são as manifestações de como a mente é expressa através do corpo em movimento. As mudanças nas qualidades de movimento indicam que a mente mudou o foco sobre o corpo. Ao contrário, quando dirigimos a nossa mente ou a atenção para diferentes áreas do corpo e iniciamos o movimento a partir dessas áreas, mudamos a qualidade do nosso movimento. Então, achamos que o movimento pode ser um modo de observarmos a expressão da mente por meio do corpo; isso também pode ser uma maneira de produzir mudanças na relação mente-corpo” (Freire, 2001, p.46).

Onde o corpo se move? Aonde nos leva o impulso natural do movimento? Ao espaço. E assim a importância do domínio do movimento no espaço circundante. São as *Categorias de Movimento* (Anexo 1), elaboradas por Rudolf Laban e apresentadas/explicadas no livro *Laban for all*, de Jean Newlove e John Dalby (2011). São, por exemplo, os movimentos diretos e os movimentos curvos flexíveis, que se concretizam numa atitude linear ou

flexiva com o espaço. E ainda: localização das formas, planos do movimento, níveis do espaço que são utilizados pelo bailarino. É um corpo no espaço que encontra sentidos na dinâmica movimento/deslocação.

Quando o espaço do corpo está explorado e o corpo consegue definir um percurso/dinâmica pelo espaço, este corpo encontra um outro corpo. E algo novo tem de acontecer. Gil Mendo prevê essa inevitabilidade: “O corpo é feito para se conectar com os objetos e com os outros corpos” (Gil, 2001, p.71). Reforçando esta ideia, mas colocando-a diretamente na dança a dois, posso dizer que cada corpo é um corpo, porque tem uma identidade. Mas quando dançamos com o outro, é um corpo que se relaciona, há uma alteridade – uma pulsão intensa entre o eu e o outro. A partir dessa *pulsão* surge a necessidade de trabalhar em par/conjunto, o (seu) corpo em contacto com o (outro) corpo. É o processo criativo a dois (ou em grupo), onde há movimento com apoio mútuo e com uma mudança de equilíbrio coletivo. Ou com uma tentativa de equilíbrio coletivo, que acontece com e sem contacto. Uma das técnicas que vai ao encontro desta ideia é o *Contact-Improvisation (Contacto-Improvisação - CI)*, criada por Steve Paxton. José Gil dedica um capítulo a este investigador de movimento, intitulando-o *A comunicação dos corpos: Steve Paxton*. Porque é uma *comunicação* – que se refere simplesmente ao *tocar*. Mas que exige uma prática/técnica complexa. O autor diseca esta ideia de *técnica*:

“CI é uma forma de dança (...), que assenta no contacto entre dois corpos: estabelece-se entre eles uma comunicação tal que começa uma espécie de diálogo em que o movimento de cada um dos pares é improvisado a partir das «perguntas» postas pelo contacto do outro; «resposta» improvisada, mas que decorre do tipo de percepção que cada um tem do peso, do movimento e da energia do outro; «resposta» dada num movimento ainda e sempre de contacto que engendra uma nova «pergunta» para o parceiro, e assim sucessivamente: os corpos deslizam uns sobre os outros, enrolam-se, lançam-se uns sobre os outros, rolam por terra, ficam costas com costas, etc.” (Gil, 2001, p.135-136).

É desta possibilidade de dançar a dois, onde o movimento surge da linguagem sensorial da pele, como o calor, o peso, o toque, a pressão, a direção e a velocidade, que surge a possibilidade do entendimento. Um entendimento a dois mas que comporta, como um fractal, o conhecimento de si próprio, como indivíduo. Mas é, sem dúvida, um movimento partilhado. Uma partilha corpo-a-corpo, mas também uma partilha corpo-a-todos-os-outros-corpos. É uma dança em grupo, sem esquecer o indivíduo.

E é aí, nesse lugar de existir, onde o espaço do corpo é, onde o corpo no espaço se concretiza e onde o corpo a corpo acontece, que surge o (meu) corpo criativo.

A qualidade de movimento. A definição de movimento. A intenção de movimento.

Ao ver alguém dançar, o que nos atrai? Se o meu olhar ficar fixo num determinado bailarino, num determinado movimento, qual a razão para essa diferenciação? Porque posso dizer “Aquele é o melhor bailarino” ou “Foi quem eu mais gostei de ver dançar”? A forma como cada bailarino/intérprete explora o movimento/coreografia proposta, pressupõe que seja clara a forma como aquele corpo foi capaz de pesquisar a *qualidade de movimento*, a *definição de movimento* e a *intenção de movimento*. Foi capaz de concretizar a relação 20% / 80%, na nossa *pesquisa como coreografia*.

Num primeiro momento é preciso perceber qual a *qualidade de movimento* proposta para aquela coreografia e/ou para aquele momento coreográfico. Entenda-se essa *qualidade* a partir da forma como o corpo se movimenta, a partir da energia que cada um impulsiona e que se concretiza no corpo todo, sem esquecer as partes. Pode ser o movimento fluido e contínuo, que surge de um abrir e fechar do corpo, valorizando a viagem/tempo entre um fechar e um abrir, com suspensões nos momentos mais abertos ou mais fechados. E esse movimento que procura um diferente tempo, onde a viagem e as suspensões se tornam parte de um mesmo momento, distinto na construção, mas em continuidade para o olhar externo. Mas pode ser um corpo que se move a partir de impulsos, numa descontinuidade temporal, que leva a um movimento *stacatto* (os movimentos são executados com suspensões entre

eles). E esse movimento provoca, em quem vê, uma sensação de descontinuidade temporal e estranheza daquele corpo disruptivo.

Quando é clara uma determinada *forma de dançar*, é preciso perceber o *desenho* que esse corpo consegue concretizar no espaço. As linhas de cada parte do corpo, a relação visual que se estabelece entre diferentes extremidades desse mesmo corpo e a imagem que cada momento dançado é percebida por cada olhar externo, reforçam o que se já construiu (como qualidade de movimento), potenciando a fruição do que se vê dançar, a partir de uma objetiva *definição de movimento*.

É já um corpo que dança, com uma qualidade e definição de movimento estabelecidos. Mas um corpo que não acrescenta mais nenhuma camada de pensamento/exploração, é um *corpo-operário*. Ou seja, é um corpo que executa, que tem uma capacidade física de movimento, que reproduz uma determinada coreografia/momento coreográfico. É necessário que o bailarino/intérprete seja capaz de acrescentar um *seu sentido* ao que está a dançar. Esse *sentido* (que é a dança em si, mas exige consciência) é que vai possibilitar uma comunicação afetiva com o outro, o olhar externo. É o que cada um tem para dizer, que faz com que aquela dança seja única e possível de partilhar. É nesse momento da *intenção de movimento* que é possível a comunicação ao nível dos afetos e chegar ao patamar tão caro a qualquer manifestação artística: a possibilidade de (re)construir a realidade.

Gravidade. Verticalidade. Braços como satélites. Olhar que me projeta.

Quando exploro *o espaço do corpo* e *o corpo no espaço*, quatro outros vetores construtores do (meu) *corpo-conhecimento* surgem como potenciadores dessa mesma construção.

Eu:

“Posição neutra. Pés paralelos, ligeiramente afastados. Corpo vertical, peso bem distribuído pela planta dos pés. Sentir o centro do corpo. Como se tivesse dois pesos, um atrás outro à frente. Posso colocar uma mão à frente outra atrás para sentir esse peso. Uma força a puxar para baixo. Sentir a força da gravidade. Relação com o centro da terra. Mas em vez de ceder a esta

gravidade, vamos usá-la a nosso favor. Joelhos ligeiramente dobrados/fletidos. Tranquilos. Ir pelo espaço, ainda com as duas mãos a sublinharem essa força. Depois tirar as mãos e explorar o movimento livre pelo espaço. Usar a gravidade e dançar. Voltar posição neutra.

Pensar agora na verticalidade. Relação com o universo. Uma linha imaginária que atravessa a minha coluna e se prolonga até ao infinito. Não pensar na gravidade. O corpo já sabe. Sentir a construção da verticalidade na posição neutra. Ir pelo espaço. Movimento. Usar conscientemente a gravidade e a verticalidade em conjunto. Perceber como se entrelaçam e possibilitam um dançar. Sem tanto esforço, mais fluído. Um *corpo-conhecimento* a ser mais dança.

Braços como satélites. O braço que se movimenta a partir das omoplatas, passa pelos ombros, braço, antebraço, mãos e vai além de cada um dos dedos. Uma sensação de prolongamento. São eles que me fazem deslocar, mas que antes me dão segurança, equilíbrio, como se fossem a Lua e o meu corpo a Terra. Movimentos de rotação do meu corpo, mas também de translação, que permitem encontrar uma *organicidade* de movimento, um esforço (mínimo) necessário para que a dança aconteça no espaço. Deixar ir. Os braços como satélites a serem motor para o movimento. Não penso na gravidade nem na verticalidade. O corpo sabe. Foco nos braços como satélites a serem mais conhecimento, mas também a serem mais dança. Usar conscientemente a gravidade, a verticalidade e os braços como satélites. Em cada momento, em cada movimento do corpo no espaço (ou mesmo em cada pesquisa do espaço do corpo), as três ideias se complementam, mas se evidenciam quando necessário: às vezes são os braços que iniciam o movimento; outras o uso da gravidade que me leva para o chão; muitas vezes a verticalidade possibilita um deslocar. E depois deste pensar primeiro, deixar ir. Não pensar. O corpo sabe. Depois, simplesmente dançar. Respira e sente como o corpo está mais consciente. Deixa o movimento ser mais calmo, *saboreando* cada momento, consciente da gravidade, verticalidade e dos meus braços como satélites. Deixa esse movimento ser gravado na memória de cada órgão, tecido, célula. Procura esse território de construção de um (teu) corpo.

Agora acrescenta a esse tempo de escuta e movimento o olhar que te projeta. Um olhar que pode iniciar um novo movimento ou um novo percurso pelo espaço. Mas é também um olhar que me faz chegar mais rapidamente a um outro espaço-tempo, desafiando as noções *newtorianas* do mesmo. É uma ideia. Um olhar sobre o que é o movimento e o que pode ser este corpo que integra. Mas é ainda o reforço da intenção de movimento e possibilitar que o seu corpo seja, de facto, um corpo biográfico em movimento.

Explorar as quatro ideias/conceitos/vetores. Sentir que o corpo é capaz de os integrar, dando visibilidade a cada um deles, conforme a necessidade. Depois do pensar, dançar.

Que corpo é este que pensa primeiro e dança depois? Que diferenças trouxe ao (meu) movimento a gravidade, verticalidade, braços como satélites e o olhar que me projeta? Que espaço-tempo é este que Einstein vem propor? Para mim é uma pesquisa que me tem levado a um movimento mais consciente, identitário e que me possibilita, cada vez mais, a construção de um corpo-biográfico-conhecimento.

3.3. O corpo-poesia

Entendo por *corpo-poesia* o corpo que, depois de explorar diferentes técnicas de movimento, encontra uma forma própria de dançar, sendo capaz de comunicar afetivamente com o outro, a partir do seu lugar de existir.

É o *corpo biográfico* que explora diferentes técnicas de movimento, construindo-se como um *corpo-conhecimento*, assente na descoberta de *sentido* (que é a minha dança, mas também é a dança toda, numa conceção fractal do movimento). Mas esse *sentido* é também uma *intenção*, aquilo que quero dizer, como quero que seja o mundo, qual o meu *pulsar* – é o meu *corpo criativo*.

É um corpo que comunica, que se conecta com o outro e é capaz de sentir, criar afetos, na construção/reforço do seu lugar de existir.

É o (meu) *corpo-poesia*.

4. Mala Utopia

4.1. A utopia e a mala

Entendo por *utopia* o lugar que não existe (ainda). Mas à luz do caos, ele passa a existir no momento seguinte ao meu pensamento. É o *movimento 1*, onde o *lugar de existir* acontece. Deste modo, a *utopia* é já agora.

Entendo por *mala* o objeto que me permite carregar os meus casacos, meias e perfumes. Mas também é o sítio onde recordo os meus sonhos, vejo as minhas cicatrizes, avalio os meus comportamentos e onde o meu pulsar encontra espaço de movimento. E, com esse movimento, consigo que o *lugar de existir* aconteça. Deste modo, a *mala* permite-me o agora.

Defino *Mala Utopia* como um pleonasma de intenção poética, porque ambas acontecem já, simultaneamente, e ambas constroem, nesse mesmo instante, o meu *lugar de existir*.

MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante é um projeto/espetáculo para 13 intérpretes (dos 17 aos 60 anos, com e sem experiência em dança) e concebido no âmbito do mestrado em Artes Cénicas: Dança – Composição Coreográfica. O projeto foi desenvolvido em Vila do Conde/Porto, com apresentações no Teatro Helena Sá e Costa/Porto (junho 2023), no Auditório Municipal de Vila do Conde (fevereiro 2024), no evento *Expressão da Liberdade*, Vila do Conde (abril 2024) e no Festival INART, Teatro Meridional/Lisboa (junho 2024). O projeto é a terceira parte de um tríptico de criação de peças de dança: *O homem e a mala* (solo) e *Mala Utopia* (quarteto), desenvolvidos e apresentados ao público no contexto da Pós-Graduação em Dança Contemporânea (2021/2022), são as duas primeiras partes desse tríptico.

As três criações permitiram a continuidade do meu questionar em dança, dando-me pistas e resposta à questão central da minha pesquisa:

Como pode cada corpo que dança ser um corpo-poesia.

4.2. O homem e a mala (solo)

Apresentado no Teatro Helena Sá e Costa, Porto (ver Anexo 2).

Criação/interpretação: Pedro Carvalho

Apoio à criação: OPART, E.P.E/Estúdios Victor Córdon

*como não tenho lugar no silêncio onde morrem as gaivotas,
despeço-me no oceano e deixo que o céu me conheça.
talvez a serenidade possa ser as minhas mãos a serem uma
brisa sobre a terra e sobre a pele nua de uma mulher.
esse dia, esperança de amanhã, poderá chegar e eu estarei dormindo.
hoje, sou um pouco de alguma coisa, sou a água salgada
que permanece nas ondas que tudo rejeitam e expulsam
na praia. as gaivotas sobrevoam o meu corpo vivo. os meus
cabelos submersos convidam o silêncio da manhã, raios de sol atravessam
o mar tornados água luminosa. aqui, estou vivo e sou alguém
muito longe.*

José Luís Peixoto, *A Criança em Ruínas*

O homem e a mala - o que é?

Um homem que existe na sua relação com o passado, no presente preenchido, na busca de um futuro. Numa viagem não linear, com uma mala metáfora de todas as memórias que tem, das que constrói e as que quer concretizar. É sobre o aqui e o agora, mas é também sobre o que foi e o que quer ser. É sobre a dança, mas também é sobre o que a dança, por si só, quer dizer. E é uma pesquisa, da minha dança/interpretação, num querer perceber onde estou aos 50 anos e que mundo posso (re)contruir com a minha atividade artística.

O homem e a mala parte da minha necessidade de continuar a pesquisar e a desenvolver um estudo na área da dança contemporânea. Abordar a dança como uma técnica, onde a fisicalidade e a interpretação são, em si mesmas, a estética do trabalho (que depois defini como *pesquisa como coreografia*). E,

nesse sentido, o tema da criação é apenas um pretexto para continuar um trajeto que começou há mais de 30 anos e que se quer dinâmico, hoje.

O homem e a mala é uma pesquisa sobre o movimento e sobre as minhas capacidades de que esse movimento seja construído a partir de um corpo dança/interpretação. Não como duas ideias separadas, que se alinham temporariamente, mas como uma dinâmica bivalente, onde o movimento é a própria interpretação, e esta é a causa-efeito do meu dançar. É possível explorar-se as capacidades de movimento (a partir de aulas técnicas), promover a improvisação, relacionar o corpo/criação com a ciência/pensamento e com a poesia e deixar que a intuição e a escuta sensível (estar na verdade) contaminem a criação. É o reforçar da ideia de que esse processo criativo é uma necessidade, uma urgência, e, portanto, não consigo não dançar, não consigo não criar.

O homem e a mala é uma criação/investigação. Criação porque parte do impulso inato para a construção de um objeto artístico. Mas também investigação porque pretende que todo o processo seja sistemático, no estudo de materiais e fontes, com o objetivo de estabelecer factos e alcançar novas conclusões. É uma experiência sempre pessoal: como olhamos para o mundo, que partes do mundo queremos olhar, que lentes usamos para esse olhar. E ainda: que mundo queremos nós construir?

4.3. MALA UTOPIA (quarteto)

Apresentado no Teatro Helena Sá e Costa, Porto (ver Anexo 3).

Criação/Coreografia: Pedro Carvalho

Interpretação/Cocriação: David Meco, Francisco Oliveira, Pedro Carvalho e Victor Rigonatti

Mala Utopia? As memórias por vir

Como se desenvolve o processo criativo? Como se constrói um *corpo-conhecimento* e qual a estética que se define como identitária? Será que este corpo, em performance com o outro, se torna um *corpo-poesia*?

Corpo, movimento, dança, pesquisa, criação.

Cada cena do espetáculo é um capítulo/movimento que se questiona como fractal. É em si próprio um objeto, mas é também a parte que contém o todo. E depois tentar olhar para esse todo não apenas como a soma das partes (peças de puzzle), mas como um *todo-big-picture*, que se apresenta como um objeto artístico, que traduz e reforça uma estética própria. E o *corpo-mala* e o *corpo-poesia* apresentam-se como os corpos que questionam, provocam e constroem esse *corpo-conhecimento*, que será também um corpo que comunica e que tem algo para dizer.

Um *corpo-que-dança*? Um *corpo-poesia*?

Capítulo 0

A Mala

A mala carregava os trajes de um rancho folclórico de Viana do Castelo. Viajou pela Europa e era cofre seguro da matéria que reforça uma identidade de ser e de dançar. Foi abandonada, porque essa dança acabou. Resgatada pelo respigador-criador que sabia que iria dar sentido novo a esse corpo, foi guardada na garagem, com tempo e espaço suspensos. Em 2018, uma colaboração com o Teatro Municipal da Guarda, que culminou na criação/apresentação do espetáculo *O homem que está sentado à porta e a mulher que sonhava* - uma peça de dança e música ao vivo (piano de Élia Fernandes), provocou o seu resgatar e deu-lhe novo tempo de existir. A mala volta a ser cofre seguro de caixinhas de música, mas também de memórias e sonhos. Contudo, a morte da pianista provoca novo abandono deste objeto e o tempo suspenso volta a ser uma realidade. Até que, em 2021, *O homem e a mala* surge como necessidade de criação. Inserida na Oficina de Criação da Pós-Graduação em Dança Contemporânea (ESMAE), esta criação resgata novamente este corpo e dá-lhe mais um tempo de existir.

E a mala passa a ser um *corpo-mala*. Aí, nesse espaço de procura e pesquisa, a sua plasticidade, a forma como contribui para um novo movimento, as histórias que constrói, ... - são também movimentos do mundo que ressoam nesta caixa de ressonância que é o nosso corpo.

Para a Élia. Para o António.

Capítulo 1

Viagem I – Devir

O que está para chegar? O que poderá vir a ser? Qual a passagem deste contrário? É uma viagem. É o devir.

Mas para isso é necessário construir um corpo. Não um corpo que executa movimento estilizado ou sequências dançadas e reproduzidas infinitas vezes. É necessário encontrar o *espaço do corpo*. Tem a ver com a gravidade, verticalidade, braços como satélites e o olhar que me projeta. Mas também tem a ver com dançar com o corpo todo sem esquecer as partes. É um corpo que é conhecimento, que requer tempo e pesquisa, na procura de significado, mais do que na procura da verdade.

E quando se está em performance, ou se dá algo a ver, comove-se e afeta-se, recria-se o olhar do outro e faz-se pensar, ou não. E é isso que faz da simplicidade do movimento um conjunto complexo de técnicas e conhecimentos. É ser imagem fecunda, neste corpo em viagem e em relação, mas centrado em si.

Capítulo 2

A espera

O espaço do corpo é visível. Encontra, mesmo na aparente imobilidade, essa consciência. Na relação com a verticalidade, com o deixar-se ceder à gravidade, com os braços a terem sensores que comunicam com os outros e o olhar que me leva ao momento que ainda não aconteceu, na construção das memórias por vir.

Capítulo 3

Coreografia I – Impulsos

Esperar pelo impulso, numa parte específica do corpo. Mexer a partir desse impulso, num movimento súbito e linear. Construir uma pausa física, sem respirar – suspensão. Improvisar, usando os impulsos. Cada vez mais impulsos, com menos tempo de suspensão entre eles. Até à pausa conjunto dos quatro intérpretes. Coreografia em uníssono e a mesma coreografia em cânone, a partir do impulso e da suspensão. Posição final conjunta.

Esta descrição é pesquisa de movimento *ou* é coreografia?

É pesquisa porque é conhecimento que se explora com os corpos dos intérpretes, a partir de propostas concretas de movimento, numa exploração individual do conceito. O objetivo é que cada corpo tenha uma unidade no movimento do grupo, sem contudo perder a sua identidade. Porque a dança de cada um é única e estimulada, mas há o movimento coletivo, que se constrói com uma certa *qualidade de movimento, definição de movimento e intenção de movimento*. É coreografia porque é o que se apresenta, como momento cénico, estruturado a partir de um desenho coreográfico. Mas o que se apresenta é a pesquisa. Dá-se ênfase à capacidade dos corpos construírem o movimento (na sua qualidade, definição e intenção), sendo menos importante o desenho coreográfico. Ou seja, a coreografia só comunica se a pesquisa do que se dança é o foco de todo o processo de criação. É mais importante o *como se faz* do que o *que se faz*.

É pesquisa *como* coreografia.

Capítulo 4

Homens-mala

Mas onde o corpo se move? Aonde nos leva o impulso natural para o movimento? Ao espaço. E assim a importância do domínio do movimento no espaço circundante: movimentos diretos ou curvos flexíveis, que se concretizam numa atitude linear ou flexiva com o espaço; localização das formas, planos e níveis, que possibilitam a visão tridimensional do espaço onde o corpo dança; percursos e outras dinâmicas espaciais, que desenharam uma cartografia do movimento. Ao dançar, cada corpo ocupa, preenche, rasga, atravessa o espaço. Mas também constrói esse espaço de ação.

É *o corpo no espaço*.

Capítulo 5

Instalação das Malas + Poesia + Corpo a Corpo

Como o sangue, corremos dentro dos corpos no momento em que abismos os puxam e devoram.

Atravessamos cada ramo das árvores interiores que crescem do peito e se estendem pelos braços, pelas pernas, pelos olhares.

As raízes agarram-se ao coração

e nós cobrimos cada dedo fino dessas raízes que se fecham e apertam e esmagam essa pedra de fogo.

Como sangue, somos lágrimas. Como sangue existimos dentro dos gestos.

As palavras são, tantas vezes, feitas daquilo que significamos.

E somos o vento, os caminhos do vento sobre os rostos.

O vento dentro da escuridão como o único objeto que pode ser tocado.

José Luís Peixoto, *Antídoto*

A obra literária é, muitas vezes, ponto de partida para a criação coreográfica. Não uma dramaturgia clássica, de encenação de um texto, mas a palavra como construção de conteúdos para o corpo habitar. Como um *subtexto*, que dá volume ao corpo no espaço e possibilita o reforço do espaço do corpo. Mas se a palavra for *palavra dita*, como se constrói a cena?

A técnica *Contact-Improvisation (Contacto-Improvisação)* é, muitas vezes, a essência do trabalho a dois (ou em grupo). É a partir da pulsão intensa que existe nos corpos em relação que se constrói a dança coletiva. É um processo criativo a dois (ou em grupo). É sobre o tocar e em última instância é sobre tocar a própria pele. É uma comunicação de pele, portanto. Ou seja, o movimento surge da linguagem sensorial da pele, como o calor, o peso, o toque, a pressão, a direção e a velocidade. Há, portanto, um entendimento. É *o corpo a corpo*. Quando existe a palavra dita e dois corpos em contacto, a construção da cena passa a ser entre esses dois movimentos. A palavra dita e os dois corpos em contacto tocam-se, comunicam na pele. E, deste modo, não é o texto que influencia a dança a dois nem é o movimento construído por esta dança a dois que dá hipótese de existir à palavra. Pretende-se que sejam construção conjunto e simultânea. Como se o corpo-palavra e o corpo-a-corpo não fossem realidades espaço-temporais diferentes: são corpos em relação, uma alteridade em criação coletiva.

Capítulo 6

Coreografia II – Malas

E se as malas falassem a voz dos humanos? O que nos diriam? O corpo-mala a ter tempo de fala, como outro corpo em relação.

Mala 1: “A qualidade de movimento explorada é caracterizada pela lentidão, em contínuo, marcada por suspensões respiradas e sinto que sou uma extensão daquele corpo humano.”

Mala 2: “A definição de movimento provoca-me. É preciso definir cada movimento, desenhá-lo com o rigor de um quadro cubista e fazer do desenho coreográfico uma construção matemática rigorosa.”

Mala 3: “A intenção de movimento é o meu sentido de existir. É uma frequência que cria dramaturgia. Sou um corpo que conta estórias e cria sentidos. E por isso, sou *o corpo criativo*.”

Mala 4: “Quem nos viu dançar, teve a possibilidade de criar sentidos. Porque não dizemos o que havia para pensar, demos a pensar.”

Capítulo 7

Cartografias/Dramaturgias do Corpo

É o espaço do corpo, o corpo no espaço, o corpo a corpo e o corpo criativo.

A gravidade, a verticalidade, braços como satélites e olhar que me projeta.

É a qualidade de movimento, a definição de movimento e a intenção de movimento.

Cartografias de um corpo que dança.

Dramaturgias de um corpo que tem coisas para dizer.

Ser um corpo todo, num movimento total.

Capítulo 8

Viagens II – Utopia

O corpo-conhecimento.

Os afetos.

E a utopia.

É o corpo-poesia.

4.4. MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante (grupo)

Apresentado no Teatro Helena Sá e Costa, Porto, Auditório Municipal de Vila do Conde, evento *Expressão da Liberdade*, Vila do Conde e no Festival INART/Teatro Meridional Lisboa (ver Anexo 4).

Como pode cada corpo que dançar ser um corpo-poesia.

Criação de dança para treze intérpretes (profissionais e não profissionais – trabalho com a comunidade), desenvolvida a partir da ideia de *viagem*. Chegamos de algum sítio (temos um passado) e queremos ir, em frente (para o futuro). No presente; criamos relações, dançamos e somos um *corpo-poesia*.

Criação/Direção Coreográfica: Pedro Carvalho

Cocriação/Interpretação: Alexandra Marques, Ana Amélia Gomes, Ana Ferreira, Ana Perera, Ana Raquel Araújo, Angelica Crottini, Carla Pacheco, Ema Guidi, Filomena Moreira, Lucía Pérez, Nita, Pedro Carvalho e Rosário Lorangeira

Cena 1

A Viagem

O que está para chegar? O que poderá vir a ser? Qual a passagem deste contrário? É uma viagem.

Sou a mala que é carregada. Mas sou também a mala que conduz. Guardo as memórias do ontem, mas construo as memórias do que está para vir. Em viagem, sou uma *imagem fecunda*. Dou algo a ver, comovo e afeto, recrio o olhar do outro e faço pensar. Sou uma imagem aberta e inacabada, que requer de todos um movimento. *O já não ser para passar a ser*. Renomear esta realidade para se reconstruir e ser dança novamente.

Mas que corpo é este que me impele ao movimento e à criação? É um corpo indicial: tem sempre alguém ali, tem alguém que se esconde, que mostra algo de si: uma orelha, um pé, um olhar. Este corpo que me segura, que me dá movimento, a mim mala que nunca fui dança, é alguma causa ou algum efeito.

Este corpo provoca algum modo de “ali”, de “lá”, bem perto ou bastante longe, no querer existir.

Cena 2

O despertar

O corpo é visível. O meu querer também. Porque são a mesma coisa. São a intenção do meu movimento, mas são também a consciência do espaço que habito e que posso transformar.

Cena 3

Lugar de ser

O corpo é visível. O meu querer também. Porque são a mesma coisa. São a intenção do meu movimento, mas são também a mala que transporto. Porque a mala que transporto é uma mala, mas também é a extensão do meu braço. Porque a mala que transporto é uma mala, mas também é a extensão do meu querer. A mala é que eu quiser ser. Num lugar partilhado com o outro, mas a partir do processo de construir o meu lugar de ser, lugar de existir.

Cena 4

Povoar corpos (frases)

Sou mala alinhada com outras malas. Tenho um lugar/espço de ser. Observo os treze corpos que nos olham, a nós malas. E esses corpos são imagens saturadas e saturantes. São um sentido empacotado. *Aqui não há nada para ver* – diz cada um deles a cada uma de nós. Mas há algo para caminhar (a partir de Careri):

Encontrar um lugar e perder-se. (Lucía)

Construir um muro e ir adiante. (Ema)

Navegar um deserto devagar. (Carla)

Instinto. Seguir um instinto e ir adiante. (Ana Perera)

Seguir uma intuição. Ir adiante. (Filomena)

Construir relações e caminhar. (Alexandra)

Observar corpos e caminhar. (Rosário)

Escalar um espinho e perder-me. (Ana Ferreira)

Habitar uma montanha e orientar-se. (Nita)

Traçar relações com vagar. (Ana Amélia)

Estar numa aventura, mas continuar a segui-la. (Engy)

Desenhar um ponto e perder-me. (Ana Raquel)

Povoar corpos e ir adiante. (Pedro)

Cena 5

Eu vou! (corridas)

Mas nós malas continuamos ali. Queremos dar a pensar. Temos sombras, contradições, impurezas, confusão do real e temos dignidade: a coisa que somos é tratada como um fim e não com um meio. Somos potência, damos lugar a novos olhares, ideias e ações. Mas os corpos que dançam continuam ali, a reproduzir o movimento em conjunto, mas que é de cada um. Aquela dança em conjunto é um caminhar correndo e é também a memória coletiva da construção do próprio conceito de *dança*.

Que não fique nada por ver, que não fique nada por pensar, que não fique nada por dizer!

Cena 6

Mala Utopia

Somos treze malas e são treze corpos que nos manipulam. E há um parar o mundo, para depois se ver. No nosso caso, parar o mundo significou também questionar os conceitos de tempo e espaço utilizados pelos corpos que dançam, os que constroem o movimento e nos manipulam. Pôr entre parênteses as teorias e pensar a partir de detalhes. Os corpos que dançam deixaram-se tocar e afetar pelo que acontecia. Fomos nós, as malas manipuladas, o detalhe: um golpe de cor, de voz, de afeto e de intensidade. Fomos o que estava por ver e por pensar. Nós é que chamámos a atenção dos corpos que dançam, não foi a sua atenção que nos descobriu. Nós exigimos, de cada um deles, uma atenção flutuante: disponibilidade para uma escuta dos pensamentos que atrapalham. Fomos o que possibilitou o abrir a via de criação de sentido. E quem nos viu dançar, teve a possibilidade de o fazer. Porque não dizemos o que havia para pensar, demos a pensar.

Cena 7

Na estação

O meu corpo é o corpo no espaço que encontra possibilidades de viagens. Como se uma estação de comboios fosse o *renomear a realidade*. Na minha *personagem*. Porque eu posso dar a ver a minha verdade.

Cena 8

O unísono começa aqui e depois temos de ir

A intenção de movimento é o meu sentido de existir. É uma frequência que cria dramaturgia. Sou um corpo que conta histórias e cria sentidos. E por isso, sou um *corpo criativo*.

Cena 9

O corpo à procura da poesia

Mas os corpos que dançam continuam ali, a reproduzir o movimento em conjunto e em unísono: estereótipos que anestesiam a nossa perceção. Mas não são frios ou desapaixonados, afinal: dão gozo e inflamam. Porque aquela dança em conjunto e em unísono é também a memória coletiva da construção do próprio conceito de *dança*. É o mais íntimo, o mais profundo ou o mais autêntico do corpo/ser que constrói um seu movimento e que dança com o outro. Esta dança partilhada, em movimentos em conjunto e unísono pode me emocionar, inflamar, levar-me às lágrimas.

Apaixono-me por aquela repetição – reconheço-me e identifico-me.

Cena 10

Utopia

Voltamos a ser treze malas que observam os treze corpos que nos manipulam. E há o mesmo movimento repetido. Mas, afinal, nem todas somos manipuladas. Mas o movimento está lá. Repetido, como quando nos manipulavam. O que faz com que seja possível de novo parar o mundo, para depois se ver. E, mais uma vez, não dizemos o que havia para pensar, demos a pensar.

Cena 11

O caos em tempo real

“Os sistemas caóticos são fundamentalmente instáveis: pequenos desvios iniciais provocam rapidamente grandes afastamentos” (Ekelend, 1995, p.71).

Cena 12

O corpo-poesia (que é o Olafur)

Sou a mala utopia, que faz acontecer algo, mas também relança e partilha algo que já aconteceu. Sou a mala utopia e volto a crer no mundo, porque há *coisas que ver, coisas que pensar, coisas que fazer*. Corpo que dança, podes confiar em mim, podes confiar no mundo. Corpo que dança, meu *corpo-poesia*, não desistas de pensar e dar que pensar, porque isso é aprender de novo a ver e a prestar atenção. É aprender a estar presente no mundo. É estar vivo na vida.

Cena 13

Ir adiante

Volto à viagem. Sou novamente uma imagem fecunda. Sou o *corpo-poesia*.
Povoar corpos e ir adiante.

5. Conclusões: Povoar corpos e ir adiante

O processo de criação do espetáculo *MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante*, após os projetos *O homem e a mala* e *Mala Utopia* – trio, foi uma nova oportunidade para rever conceitos, perceber metodologias, introduzir pensamento e reforçar uma estética. O meu percurso artístico tem sido uma busca de sentidos, a partir do corpo, onde o movimento se transforma em dança por necessidade. O projeto reflete um modo identitário de performance, mas também a forma particular como se desenvolve todo o processo de criação. A partir da exploração técnica de movimento (espaço do corpo, corpo no espaço, corpo a corpo e corpo criativo), passando pela forma como o corpo se constrói (qualidade de movimento, definição de movimento e intenção de movimento) e após intensificar as possibilidades de ele se conectar (gravidade, verticalidade, braços como satélites, olhar que me

projeta), foi possível reforçar o meu conceito de *corpo-conhecimento*. Mas desenvolvendo um pensar/ação, concretizado em *Pensamentos* (Noção de Fractal; O caos; A Sociopoética; Pesquisa como coreografia; Escuta Sensível; Dar a ver, dar que falar e Caminhar como prática estética), permitiu-me a construção de um outro *corpo-conhecimento*, que trouxe novas possibilidades para todo o processo criativo. Deste modo, com este reforçado *corpo-conhecimento* e partindo daqueles 12 corpos (que tinham histórias para contar, mas não tinham técnicas de dança desenvolvidas - os *corpos biográficos*), foi possível construir um *corpo criativo*. *Aí, é possível que a dança seja, por si só, o próprio sentido*. Mas cada um dos intérpretes/criadores foi capaz de acrescentar uma sua intenção, um seu EU, integrando todas as valências deste processo de criação, fazendo com que o pensamento e o movimento se tornassem um só.

E, assim, o corpo em performance foi capaz de comunicar. Foi um corpo-que-dança, porque foi também um corpo que sente, se emociona e faz emocionar os outros.

Sim, um *corpo-poesia*.

Bibliografia

Livros

Careri, F. (2020). *Walkscapes, o Caminhar como prática estética*. Gustavo Gili.

Cunha e Silva, P. (1999). *O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal*. Instituto Piaget.

Ekeland, I. (1995). *O Caos*. Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Instituto Piaget.

Gil, J. (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água.

Mandelbrot, B. (1998). *Objectos Fractais*. Ciência Aberta/Gradiva.

Newlove, J, e Dalby, J. (2011). *Laban for all*. Nick Hern Books

Peixoto, J.L. (2003). *Antídoto*. Temas e Debates.

Artigos

Cancherini, A. (2010). A escuta sensível como possibilidade metodológica. *Universidade Católica de Santos, Brasil*.

<https://arquivo.sepq.org.br/IVSIPEQ/Anais/artigos/49.pdf>

Freire, I.M. (2001). Dança-Educação: O Corpo e o Movimento no Espaço do Conhecimento.

Cadernos Cedes. Brasil.

<https://www.scielo.br/j/ccedes/a/DCrTySKB3KpC9knsrTg7Drf/?lang=pt>

Josso, M.C. (2012). O Corpo Biográfico: corpo falado e corpo que fala.

Educação & Realidade, Porto Alegre, Brasil.

<https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/21805>

Petit, S.H. (2014). SOCIOPOÉTICA: Potencializando a Dimensão *Poiética* da Pesquisa. *Editora UECE, Fortaleza, Brasil*.

http://www.geocities.ws/liasilveira2001/html/artigo_sandra_metodologia.html

Savater, A.F. (2019). Dar a ver, dar que pensar: contro o domínio do automático. *Revista Punkto*.

<https://www.revistapunkto.com/2019/03/dar-ver-dar-que-pensar-contra-o-dominio.html>

Stinson, S.W. (2006). Research as choreography. *Research in Dance Education*.

http://libres.uncg.edu/ir/uncg/f/s_stinson_research_2006.pdf

Filmes/Documentários

Cherkaoui, S.L.; Voelker, T.; Jalet, D. e Kerkouche, M. (2020).

Contemporary Choreographers: Creating Today. *Opera de Paris, França.*

<https://play.operadeparis.fr/en/p/contemporary-choreographers-creating-today>

Anexos

Anexo 1 | Categorias de Movimento de Laban - a partir da obra Laban for all, de Jean Newlove e John Dalby (2011)

O ESPAÇO – atitude flexiva ou linear com o espaço	
Movimento Direto linha de direção reta direção linear sensação motora cortante	Movimento Curvo Flexível linha de direção ondulosa sensação motora flexível
	
O TEMPO – atitude de contração ou de extensão do tempo	
Movimento Rápido sensação motora leve, súbita, efêmera impressão de descontinuidade	Movimento Lento sensação motora longa, eterna impressão de continuidade
O PESO – atitude energética ou relaxada perante o peso	
Movimento Pesado sensação motora de peso impressão terrena	Movimento Leve sensação de leveza, suspensão impressão aérea
O FLUXO – atitude de retenção ou libertação do fluxo	
Fluxo Motor Livre sensação de uma corrente que escorre e se propaga do centro para as extremidades movimento expansivo	Fluxo Motor Controlado sensação de densidade intensidade, concentração fluxo contínuo mas retido, contido resistência ao movimento

Anexo 2 | O homem e a mala

INICIETUO 2023

AULA ABERTA

DIREÇÃO ARTÍSTICA CLÁUDIA MARISA

MOSTRA COREOGRÁFICA

POÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA CONTEMPORÂNEA
& 3º ANO DA LICENCIATURA EM TEATRO - LUZ & SOM

29 jan
19h³⁰ TEATRO HELENA
SÁ E COSTA

04 & 05 fev
18h⁰⁰ A LESTE
STUDIO

EXERCÍCIO 1

Produção e Assessoria e Direção
Isabela Silva

Reserve via email para:
info@leste.studio

Apóio:

ALUSO | OFUT | ESTÚDIOS VÍCTOR CORDÓN | INDANCE | THSC | ESMAE



Foto: Cristiana Piorro Viola

Vídeo: <https://youtu.be/KoZLDsPa78U>

Criação/Ensaios nos Estúdios Victor Córdon (Lisboa)

1º CICLO

Beatriz Lourenço,
Cláudia Marisa
& Rafael Pólvora
dir.

Pedro Carvalho
prod.

Henrique Miranda e
Bárbara Salazar
dir.

Natalia Mendonça
produtora

Escola Superior
de Dança (ESD)
Escola Superior de
Música e Artes do
Espetáculo (ESMAE)
Faculdade de Artes da
Universidade Nova de
Lisboa (FNAU)
Fórum Dança
Associação

Programa distribuído a vários pontos:
Teatro Fontal, com o objetivo de apoiar
a criação de uma performance única. Neste
contexto, de EVC, contemplamos este
grupo artístico e suas propostas
presentando parcerias com vários
estabelecimentos locais, regionais e
nacionais - Escola Superior de Dança
(ESD), Escola Superior de Música e Artes do
Espetáculo (ESMAE), Faculdade de
Artes da Universidade Nova de Lisboa
(FNAU) e Fórum Dança.



Fotos: Henrique Miranda



Anexo 3 | MALA UTOPIA



Foto: Cristiana Piorro Viola

Vídeo: <https://youtu.be/QyP03n0Xzmw>

Fotos: Carlos Filipe





Anexo 4 | MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante

2023 **P. PORTO**

MARATONA DE DANÇA DA ESMAE

11 de junho
16h00

Teatro Helena Sá e Costa
Entrada gratuita

Coreógrafa(o)s convidada(o)s para a temporada de 2023
HELENA MAGALHÃES
MÓNICA PERESTRELO
PEDRO CARVALHO

Guarda-Factos
Helena Magalhães
Duração: 35 minutos

Terra do Silêncio
Mónica Perestrelo
Duração: 55 min

MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante
Pedro Carvalho
Duração: 50 minutos

MARATONA DE DANÇA | ISC | ESMAE

Movido em Artes Cénicas | MARATONA DE DANÇA DA ESMAE | Interação e Direção Artística

MALA UTOPIA



POVOAR CORPOS E IR ADIANTE

Pedro Carvalho

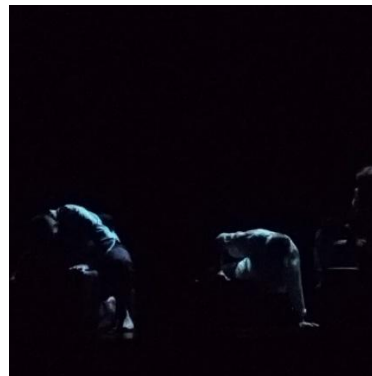
Teatro Helena Sá e Costa
Rua da Igreja 101, 4000-045 Porto

11 Jun 2023
16h-19h

ISC | ESMAE

Vídeo: <https://youtu.be/-rGQJhQriCE>

Fotos: Mónica Perestrelo





MARATONA DE DANÇA #1
ESMAE/Ventos e Tempestades

2 e 3 fevereiro 2024
Audatório Municipal de Vila do Conde

3 fevereiro
MALA UTOPIA
POVOAR CORPOS E IR ADIANTE
21h30

Como pode cada corpo que dança ser um corpo-poesia. Cada corpo que dança é um corpo que explora um movimento próprio. É um corpo que encontra no outro corpo a possibilidade de ser ressonância dos movimentos do mundo. São corpos biográficos, que contam uma história, partilham uma experiência artística e, em palco, constroem um objeto dança. Ai, nesse lugar de existir, emocionam-se e conseguem emocionar os outros. São um corpo-poesia.

Criação/Direção coreográfica: Pedro Carvalho
Cocriação/Interpretação: Alexandra Marques, Ana Amélia Gomes, Ana Ferreira, Ana Perera, Ana Raquel Araújo, Angélica Crottini, Carla Pacheco, Ema Seidi, Filomena Moreira, Lúcia Pérez, Nita, Pedro Carvalho e Rosário Larangeira
Música: Bobby Kritic, Nils Frahm, Kimmo Pohjonen e Ólafur Arnalds
Desenho de Luz: Cláudio Silva
Duração: 55 minutos [aprox.]
Agradecimentos: Cláudia Marisa, Rancho da Praça- Rendilheiras de Vila do Conde e Teatro Municipal de Vila do Conde

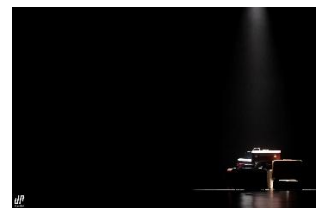
Projeto desenvolvido no âmbito do mestrado em Artes Cénicas - Interpretação e Direção Artística da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo (ESMAE/IPP).

CASA MUNICIPAL DE VILA DO CONDE | VENTOS E TEMPESTADES | HIS | ESMAE | REPORTO

Vídeo: <https://youtu.be/BCtVoparemI>

Fotos: JP Martins







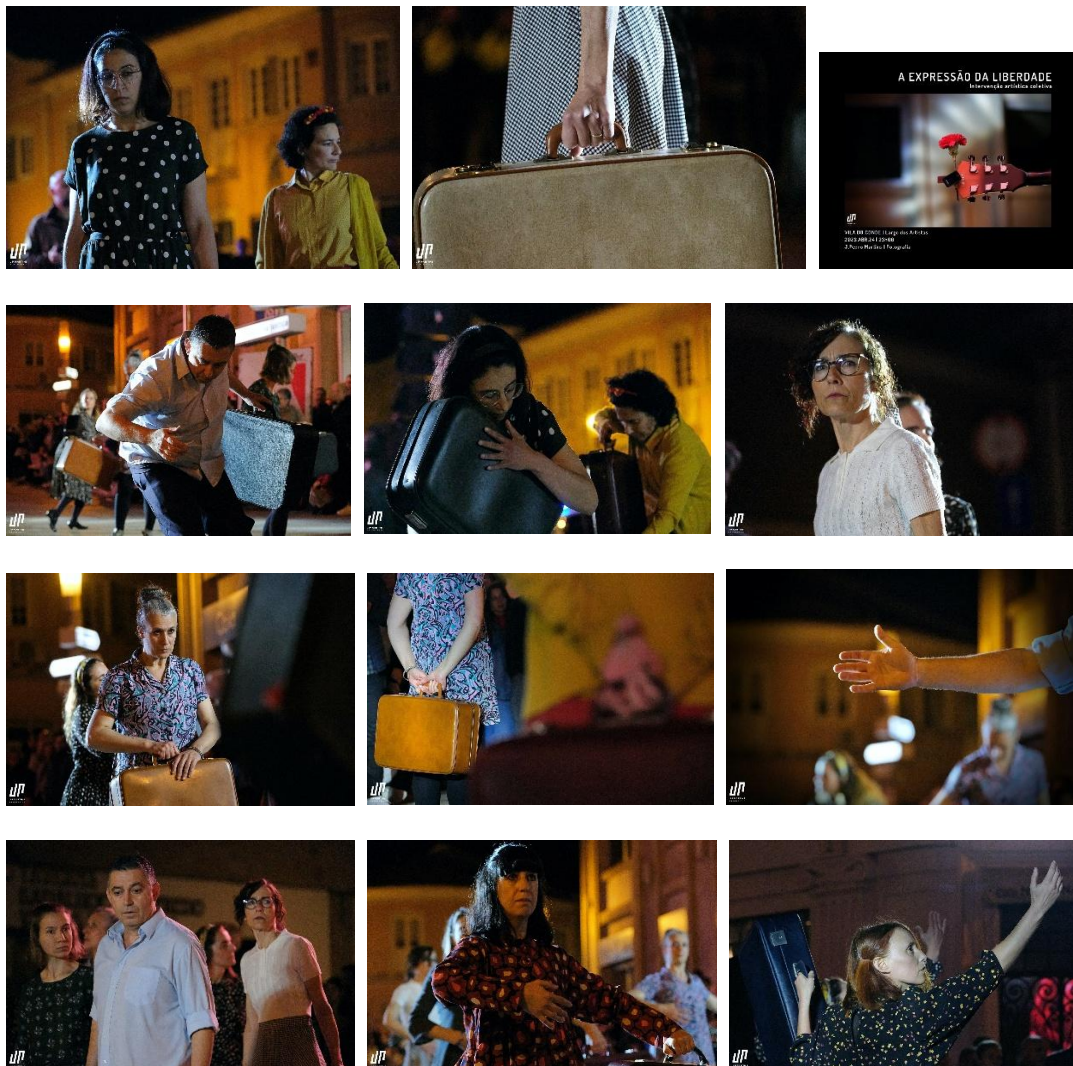
Cabe Cave - Associação Cultural
3 d · 📍

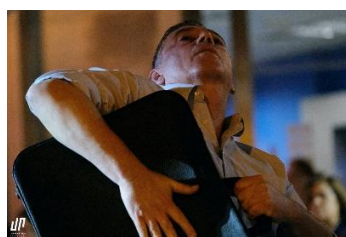
24 abril (23h00) Largo dos Artistas
A EXPRESSÃO DA LIBERDADE é uma intervenção artística colectiva que pretende celebrar, com música, palavra e movimento, a Revolução de Abril, em Vila do Conde, no âmbito das Comemorações do 25 de Abril.

PEDRO CARVALHO nasceu em Portimão, em 1972.
É Pós-Graduado em Dança Contemporânea e frequenta o mestrado em Artes Cénicas - Interpretação e Direção Artística (Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo, Porto). É coreógrafo, professor fundador e diretor da Ventos e Tempestades - Associação Cultural, com sede em Vila do Conde.

Vídeo: <https://youtu.be/CxHGGsUT5BY> | https://youtu.be/nQ_KGJbCfM8

Fotos: JP Martins







Vídeo (promocional): <https://youtube.com/shorts/sbD9Kp3wD04>

Fotos: Intérpretes/produção de *Mala Utopia*



E ainda ... (um processo)

Fotos: Intérpretes/produção de *Mala Utopia*





ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO

M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
DANÇA – COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA

MALA UTOPIA povoar corpos e ir adiante
Pedro Miguel Gonçalves da Cruz Carvalho

