



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

DOI: <http://doi.org/10.20873/WAYSOFMATER>

MODOS DE MATERIALIZAR A OBRA COREOGRÁFICA: UM SISTEMA DE ANÁLISE

WAYS OF MATERIALIZING THE CHOREOGRAPHIC WORK: A SYSTEM OF ANALYSIS

FORMAS DE MATERIALIZAR EL TRABAJO COREOGRÁFICO: UN SISTEMA DE ANÁLISIS

João Carlos Martins Parreira Fernandes¹
Madalena Xavier²

Recebido 10/10/2024	Aprovado 07/01/2025	Publicado 17/01/2025
------------------------	------------------------	-------------------------

RESUMO: Muitos dos atuais estudos na área da dança centram-se na reflexão sobre os métodos de criação e poucos exploram a essência das obras do ponto de vista dos recursos técnicos. Através de uma análise crítica e bibliográfica sobre a criação coreográfica contemporânea, procura-se estabelecer linhas orientadoras para análise coreográfica que poderão vir a ser dialogantes com o discurso do criador, visando confrontar as opções técnicas com os propósitos artísticos. Desta análise, conclui-se que a sistematização dos modos de materializar as coreografias está ancorada nos seguintes pressupostos: a escolha dos intérpretes; a natureza da proposta; os recursos utilizados; a estruturação e configuração dos materiais; e a relação com outros elementos.

¹Professor Adjunto e Coordenador da Licenciatura em Dança na ESD-IPL e Investigador no INET-MD. Doutorado em Motricidade Humana (Dança) pela FMH-UL. Desenvolve investigação em criação/interpretação em dança contemporânea. ORCID: 0000-0002-9495-5814. E-mail: jfernandes@esd.ipl.pt

²Professora e Coordenadora do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na ESD-IPL e investigadora no INET-MD. Doutorado em Motricidade Humana (FMH-UL). Desenvolve investigação em criação/interpretação em dança contemporânea. ORCID: 0000-0003-4713-6397. E-mail: mxavier@esd.ipl.pt



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

PALAVRAS-CHAVE: sistema de análise; obra coreográfica; opções técnicas; propósitos artísticos

ABSTRACT: Many of the current studies in the field of dance focus on the reflection of creation methods, while few explore the essence of works from the perspective of technical resources. Through a critical and bibliographic analysis of contemporary choreographic creation, this study seeks to establish guiding principles for choreographic analysis that may engage in dialogue with the creator's discourse, aiming to confront technical choices with artistic purposes. From this analysis, it is concluded that the systematization of ways to materialize choreographies is anchored in the following assumptions: the selection of performers; the nature of the proposal; the resources used; the structuring and configuration of materials; and the relationship with other elements.

KEYWORDS: analysis system; choreographic work; technical options; artistic purposes

RESUMEN: Muchos de los estudios actuales en el campo de la danza se centran en la reflexión sobre los métodos de creación, y pocos exploran la esencia de las obras desde el punto de vista de los recursos técnicos. A través de un análisis crítico y bibliográfico sobre la creación coreográfica contemporánea, se busca establecer principios orientadores para el análisis coreográfico que puedan dialogar con el discurso del creador, con el objetivo de confrontar las opciones técnicas con los propósitos artísticos. De este análisis, se concluye que la sistematización de los modos de materializar las coreografías está anclada en los siguientes supuestos: la elección de los intérpretes; la naturaleza de la propuesta; los recursos utilizados; la estructuración y configuración de los materiales; y la relación con otros elementos.

PALABRAS CLAVE: sistema de análisis; trabajo coreográfico; opciones técnicas; fines artísticos

INTRODUÇÃO

A análise de obras coreográficas do ponto de vista das opções técnicas do coreógrafo tem vindo a ser explorada, fundamentalmente, ao nível dos



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

métodos e processos de criação. São vários os coreógrafos que criaram objetos de mediação sobre os seus modos de fazer, exemplos disso são: Anne Teresa de Keersmaecker, Jonathan Burrows e Wayne McGregor. Para além disso, têm sido elaboradas várias monografias referentes aos percursos dos coreógrafos que se centram de forma genérica na descrição biográfica ou em breves apontamentos sobre os modos de operar em estreita relação com os contextos históricos e socioculturais. Contudo, são escassos aqueles que se debruçam sobre os propósitos artísticos das obras do ponto de vista dos recursos técnicos convocados na concepção da coreografia.

Procura-se assim, através de uma análise crítica e bibliográfica sobre a criação coreográfica contemporânea, estabelecer algumas linhas orientadoras para a análise coreográfica que, posteriormente, poderão ser dialogantes com o discurso do coreógrafo, visando confrontar as opções técnicas com os propósitos artísticos. A escolha dos intérpretes; as estruturas e configurações coreográficas; a relação com os elementos sonoros, luminotécnicos e cenográficos, mas também a escolha de outros elementos de comunicação e expressão artística como o texto e o vídeo, são alguns dos exemplos que poderão ser alvo de análise. Estas combinações servem os propósitos do coreógrafo e a forma como este olha para o mundo, interferindo, eventualmente, nas opções de materialização tomadas no processo de criação e na forma como são dirigidos os intérpretes. Não obstante a dança contemporânea pressupor diversas leituras sobre a mesma obra, parece-nos importante compreender “quais os recursos da criação coreográfica utilizados?” (opções técnicas) em função de “com que intuito se faz?” (propósitos artísticos). Desta forma, poderá ser possível olhar para a produção



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

coreográfica também como um reflexo sobre os modos de fazer ver. Assim, este sistema de análise promoverá uma maior consciência sobre a forma como surgem e se concretizam os propósitos da obra.

A materialização da obra coreográfica centra-se, tecnicamente, no movimento do corpo, no espaço e no tempo e na combinação que pode ser concretizada com outros elementos que reforçam e ampliam os seus significados. Contudo, “a produção de sentido em cena é demasiado rica e fluída para ser explicada em termos de uma série de objetos discretos com o seu papel representativo” (Barros, 2009, p.63). A dança quando utilizada para a materialização da obra coreográfica, procura criar sentidos e significados, aliados a zonas temáticas de reflexão utilizando “[...] regras que permitem o significado a ser comunicado e recebido entre a performance-espectador” (Barros, 2009, p.63). A evolução do ato de coreografar tem sido redefinido por novos olhares sobre os modos de operar, que podem ter emergido, pelas novas concepções hierárquicas entre o coreógrafo e o intérprete e, conseqüentemente, pela democratização do discurso coletivo dos elementos envolvidos na criação (Butterworth, 2009). Não obstante este lado democrático existe, indiscutivelmente, uma figura que dirige, cria e assina a obra, pois “o coreógrafo é um artista criativo que captura a essência de uma ideia na dança. O seu ofício é a habilidade de criar obras distintas, de autoria única [...]” (Flatt, 2019, p.18, tradução nossa)³. As suas escolhas, sejam elas do foro da organização coreográfica ou da própria escolha dos intérpretes, são determinantes para o processo de mediação do sujeito com o mundo. A este

³ “The choreographer is a creative artist who captures the essence of an idea in dance. Their craft is the ability to create distinct, sole-authored works (...)” (Flatt, 2019, p.18)



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

propósito, Burrows (2010, p.40, tradução nossa)⁴ refere que "a coreografia é sobre fazer uma escolha, incluindo a escolha de fazer uma escolha". Neste sentido, "há várias razões pelas quais os coreógrafos emergentes começam a criar. Pode ser porque há um impulso de comunicar por meio da coreografia ou uma ideia que simplesmente não lhes sai da cabeça" (Flatt, 2019, p.18, tradução nossa)⁵. Ou seja,

No início de cada peça, existem duas coisas, ou pelo menos uma: o propósito e o tema. O tema é o que se configura primeiro, é a base a partir da qual os bailarinos podem estabelecer um entendimento. O propósito é mais da ordem do objetivo ou do intencional (Louppe, 2012, p. 269).

No contexto da filosofia, a ontologia da obra de arte "[...] estuda o estatuto metafísico daquelas entidades envolvidas nas artes que são geralmente consideradas os focos principais de interesse estético e artístico" (Lopes, 2013). Parece-nos, assim, fundamental pensar também na ontologia da obra coreográfica como a definição da sua essência. A essência da obra coreográfica reside, primeiramente, na combinação de movimentos executados pelos intérpretes e na sua intenção artística. "Geralmente, o ponto de partida de qualquer obra remete para [...] a necessidade, a própria urgência de dizer, e, por vezes, de gritar ao mundo o sentido e o desejo transbordantes de que é portador" (Louppe, 2012, p. 69). A seleção e organização do material

⁴ "Choreography is about making a choice, including the choice to make a choice" (Burrows, 2010, p.40).

⁵ "There are a number of reasons why apprentice choreographers begin to create. It could be because there is an urge to communicate as choreography an idea that simply won't go away" (Flatt, 2019, p.18).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

coreográfico são escolhas baseadas na estética desejada, nas intenções de expressão e por isso,

[...] a força do propósito e o seu tratamento na composição, que deve ser livre e coerente, são exigências absolutas da consciência artística na dança contemporânea. [...] O problema para o leitor de dança será a identificação desse propósito, que não é forçosamente narrativo (Louppe, 2012, p. 269).

A criação coreográfica pode ser impulsionada por diferentes estímulos (Smith-Autard, 2010; Burrows, 2010). O coreógrafo e os intérpretes exploram e desenvolvem um conjunto de ideias através do movimento, procurando expressar a sua intenção artística. Concomitantemente, a relação da coreografia com o espaço cênico, onde se interage com outros elementos como os ambientes musicais, os ambientes luminotécnicos e a cenografia também desempenham um papel crucial para a interpretação da obra. Desta forma, é criado "o significado ou a lógica que surge quando se colocam as coisas umas ao lado das outras, que se acumulam em algo que faz sentido para o público [...]. Parece uma história, mesmo quando não há uma história" (Burrows, 2010, p. 40, tradução nossa)⁶. Assim, através da interseção entre os vários elementos do espetáculo constroem-se significados, passíveis de serem interpretados, e por isso, "[...] deverão ser considerados na descrição, na análise e na interpretação sempre que o seu contributo é considerado

⁶ "The meaning or logic that arrives when you put things next to each other than accumulates into something which make sense for audience. [...] It feels like a story, even when there is no story" (Burrows, 2010, p. 40).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

fundamental para a criação do sentido ou para a eficácia do evento no seu conjunto” (Fazenda, 2012, p. 92).

A análise dos vários elementos e intenções artísticas fundamentam a concepção e desenvolvimento coreográfico. Explorar a relação entre o coreógrafo e o mundo, permite identificar a essência da obra e a sua assinatura coreográfica, veiculada pelas opções técnicas em prol dos propósitos artísticos.

Esta investigação promove uma compreensão mais profunda sobre a natureza da dança enquanto forma de arte e da riqueza de significado e expressão que as obras podem conter. Se, as práticas coreográficas

[...] são universos de singularidade que procedem da posição ocupada pelos sujeitos e do seu contexto biográfico, da manipulação de convenções coreográficas, de acordo com objetivos artísticos próprios e com a especificidade do contexto sociocultural e político em que o criador desenvolve o seu trabalho (Fazenda, 2014, p. 71),

desvelar os modos como o criador articula todos os elementos e lhes confere significado, potenciará um melhor entendimento sobre a relação dos modos de operar e dos seus propósitos.

Nesta primeira fase, será fundamental, através da análise bibliográfica criar um possível sistema de análise norteada pelas seguintes linhas orientadoras:

1. A escolha dos intérpretes;
2. Da natureza da proposta coreográfica à definição da temática;
3. Os recursos utilizados na performance do intérprete;
4. A estruturação e a configuração dos materiais de movimento;



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

5. A relação com outros elementos do espetáculo.

É importante destacar que se reconhecem limitações nesta proposta. Uma dessas limitações é a subjetividade inerente à criação coreográfica e à sua interpretação, a qual em momento algum se pretende anular. Tendo em conta a subjetividade inerente à dança contemporânea, deseja-se que com esta proposta em confronto com o discurso de cada coreógrafo, se ampliem as possibilidades de objetivar, não no sentido da interpretação da obra, mas sim no sentido do fazer artístico. “[...] a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que a obra de arte nos faz, ela ensina-nos como se faz” (Louppe, 2012, p. 27). Estando este modelo pensado e estruturado, pretende-se validá-lo e adaptá-lo através da sua aplicação na análise de percursos de coreógrafos.

1. A ESCOLHA DOS INTÉRPRETES

A escolha do intérprete de dança contemporânea pode advir de diferentes fatores. Destacam-se: (1) as diferentes possibilidades de participação e intervenção nos processos de criação; (2) as competências técnicas e artísticas associadas ao domínio do corpo e sua capacidade de adaptação e incorporação de diferentes linguagens; (3) as competências criativas; e (4) as características individuais referentes à singularidade de cada sujeito. Dependendo do coreógrafo, estes fatores podem ser convocados individualmente ou relacionarem-se entre si.

Fazenda (2012) propõe um conjunto de fundamentos para que a designação de intérprete tenha ocupado um lugar central na definição dos agentes que materializam a obra. Estas resultam de duas razões fundamentais.



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

A primeira é a participação ativa desses *performers* no processo de criação; a segunda é a sua escolha pela singularidade, que amplia os domínios e o espectro de capacidades técnicas valorizados durante a seleção para integrar um processo de criação. Na realidade, a ascensão desta ideia do intérprete está também ligada à sua capacidade de transformar os elementos que lhe são propostos, atribuindo-lhes novos significados, posteriormente, comunicados a um público. A este propósito João Sousa Cardoso refere que,

[...] o intérprete é aquele que interpreta, aqueles que tem uma interpretação perante alguma coisa. Se estivermos a falar das artes performativas e do teatro gosto particularmente da ideia do intérprete como aquele que interpreta um texto. A partir do momento que o interpreta, está a acrescentar uma camada, está a acrescentar o seu lado, a sua visão, o seu ponto de vista, em cima ou perante aquela situação ou questão seja uma frase de movimento, seja um quadro (Galhós, 2020, p. 37).

Existe, assim, a necessidade de um sujeito ativo no contexto do pensamento e da sua execução. A materialização de um pensamento resulta não apenas das perspectivas e posicionamentos sobre ele, mas também da forma como, através do movimento (criado pelo próprio ou transmitido por outros), adquire significado. Neste contexto, as capacidades de interpretação e expressão tornam-se, conseqüentemente, fatores determinantes na escolha dos interlocutores da obra.

Na obra *Colher e Semear* de Galhós (2020), emergem vários conceitos-chave que definem a pluralidade de funções do intérprete na contemporaneidade, tais como: intérprete-criador, intérprete-executante, intérprete-cocriador e intérprete-autor, entre outros. Esses conceitos



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

aproximam-se das categorias propostas por Butterworth (2009), que destaca diferentes funções dos intervenientes no contexto dos métodos e processos de criação. Ambas as perspetivas focam, sobretudo, no processo operativo da conceção da obra, ou seja, no tipo de participação e intervenção do intérprete na materialização da obra.

Tendencialmente, na contemporaneidade, apela-se a esta necessidade de participação ativa no processo de criação em dança. Esta participação envolve não só o pensamento e discussão sobre as questões inerentes ao universo temático, mas também, ao contributo na pesquisa dos materiais coreográficos, espoletados através de competências criativas. Estes são descobertos, comumente, através de mecanismos de improvisação, que permitem ampliar as possibilidades de interpretação no contexto do processo de criação. O coreógrafo Francisco Camacho

[...] confere liberdade criativa aos intérpretes e espera que o espetáculo tenha o contributo do que em cada um deles é único. [...] A partir de propostas de trabalho [...] os intérpretes realizam improvisações cujo desenvolvimento vai sendo orientado pelo coreógrafo (Fazenda, 2012, p. 203).

Em contraponto, a coreógrafa Tânia Carvalho tem um método de trabalho que não é permeável a uma intervenção dos intérpretes tão participativa no processo de criação, visto que o seu “[...] trabalho tem como base a criação de movimento, faço coreografia que passo aos intérpretes tal como se fazia no que se pode chamar de escola antiga” (Xavier, 2017, p. 181). Estes são dois exemplos antagônicos, mas que certamente influenciarão a escolha dos intérpretes. É necessário, além da capacidade de expressão e interpretação,



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

identificar as capacidades que, ora mais criativas, ora mais centradas na execução, melhor correspondem ao tipo de processo adotado por cada coreógrafo. Neste contexto, parece existir uma crescente tendência para a pluralidade de competências essenciais na definição deste sujeito. Ehrenberg (2021, p. 167, tradução nossa)⁷, a partir de diferentes autores, sistematiza e apresenta várias designações “do corpo” que vão ao encontro desta perspectiva: “[...] ‘o corpo eclético’ (Davida, 1992); ‘corpos híbridos’ (Louppe, 1996); ‘corpo versátil’ [...] (Fisher, 2014)”. Estas designações não se centram unicamente no domínio de diferentes linguagens de movimento, mas também na capacidade de rápida adaptação e na resposta a desafios criativos propostos pelo coreógrafo.

A par com as competências de movimento, surgem outras que decorrem do esbatimento de fronteiras entre áreas artísticas, especialmente entre a dança e o teatro. Por isso, existe “[...] uma vontade assumida em convocar para os seus processos [dos coreógrafos] não só competências associadas ao domínio estrito do movimento, mas também à exploração do texto e da voz” (Neto, Fernandes; Xavier, 2020, p. 31), conforme será discutido adiante.

Contudo, a escolha do intérprete pode advir, paralelamente, da necessidade de encontrar características nos sujeitos que melhor servem o propósito da obra, na sua relação com a temática. Uma das características da dança contemporânea é a da permeabilidade. Anteriormente, existia um estereótipo grupal do tipo de corpo que podia intervir no contexto da dança teatral, especialmente associado ao *ballet* clássico. Contudo, na dança

⁷ “[...] ‘the body eclectic’ (Davida, 1992); ‘hybrid bodies’ (Louppe, 1996); ‘versatile body’ [...] (Fisher, 2014)” (Ehrenberg, 2021, p.167).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

contemporânea, fala-se num estereótipo que é criado em torno da singularidade da obra. Este pode estar associado ao género, à morfologia dos corpos, à faixa etária, a outras características pessoais mais subjetivas, entre outros. Por exemplo, em *Velh@s* (2019) Francisco Camacho circunscreve a escolha do intérprete aos que tinham mais de 50 anos. Esta relação está diretamente associada à ideia que pretendia desenvolver no contexto temático. Porém, Francisco Camacho também “[...] valoriza o que os singulariza enquanto artistas e pessoas – dois aspectos indissociáveis” (Fazenda, 2012, p. 204). Já Victor Hugo Pontes, em *Porque é infinito* (2021) escolhe intérpretes com idades próximas às dos personagens criados por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, visto que o universo temático se centrava nessa obra literária. Desta forma, aproxima-se a personagem fictícia de uma nova realidade contemporânea.

Ao analisar espólios coreográficos é também comum encontrar recorrências nas escolhas dos intérpretes pelos criadores. Uma das mais conhecidas é o de Carlota Lagido, que chegou a ser apelidada de bailarina-fetiche de Francisco Camacho. Na verdade, Carlota Lagido tem, até hoje, colaborado com Camacho em várias das suas obras. Outros exemplos são Marco da Silva Ferreira ou Valter Fernandes, que colaboraram de forma recorrente e sucessiva em obras coreográficas de Victor Hugo Pontes. Parece, assim, que o conhecimento prévio dos intérpretes pode ser um fator determinante para a sua escolha como interlocutores da obra.

Em entrevista ao Jornal Público, Tânia Carvalho assumia que a tarefa de escolher intérpretes não era fácil. Para a criação “Orquéstica” (2006), não trabalhou com bailarinos que conhecia e necessitou de encontrar “[...] as



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

características necessárias [...]” (Canelas, 2006) que correspondessem às expectativas de interpretação daquela obra. Esta escolha pode estar relacionada com os universos temáticos que cada coreógrafo pretende desenvolver ou com o afeto sobre determinados modos de se mover/expressar. A escolha do intérprete pode ser a primeira ação do coreógrafo no sentido de circunscrever os agentes de comunicação das suas obras. Contudo, dependendo do contexto, este poderá também ter de “optar” por um universo de intérpretes com competências semelhantes, no caso do trabalho com companhias de repertório. Os contextos de criação, como será apresentado adiante, são também importantes para entender a origem e objetivo da obra coreográfica, pois podem ter várias especificidades que motivaram a definição ou redefinição dos propósitos de cada coreógrafo, face às suas motivações internas. Assim, parece que a escolha do intérprete na contemporaneidade se prende com uma expectativa sobre as suas capacidades que, por um lado, dão resposta aos estímulos provocados pelo autor da obra e, por outro, promovem a comunicação e expressão das ideias temáticas a apresentar, sejam elas derivadas características ou competências de interpretação.

2. DA NATUREZA DA PROPOSTA COREOGRÁFICA À DEFINIÇÃO DA TEMÁTICA

As estruturas artísticas são o principal motor para a criação coreográfica. Neste sentido, podemos identificar dois tipos de estruturas:

- a) Estruturas de criação autoral: estas fomentam exclusivamente a criação artística autoral e são dirigidas pelos próprios coreógrafos.



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

b) Estruturas de criação de repertório: estas fomentam a criação artística de vários coreógrafos mediante visão estética e criativa de uma direção artística.

Em Portugal a maioria das estruturas artísticas é de criação autoral. Este impulso foi gerado, fundamentalmente, após a extinção, em 2005, do Ballet Gulbenkian, pela vontade e necessidade de vários coreógrafos continuarem a tornar visível o seu trabalho artístico. Exemplos de estruturas de criação autoral em Portugal: Companhia Clara Andermatt, Companhia Olga Roriz, Companhia Paulo Ribeiro, Eira, Nome Próprio, Play False, entre outras. No que respeita às companhias de repertório, são exemplo a Companhia de Dança de Almada, Companhia Nacional de Bailado, Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Instável, Kale Companhia de Dança, entre outras. Não obstante, a criação artística também pode ser impulsionada por projetos singulares, potenciados por estruturas de programação, sejam elas espaços culturais ou estruturas artísticas que têm na sua missão a criação de eventos e festivais, ou ainda por desafios impulsionados por instituições de financiamento público ou privado.

Todavia, a criação coreográfica é sempre motivada por impulsos dos coreógrafos, mesmo quando advêm de propostas de outros. Neste sentido

[...] o impulso para a criação pode apresentar duas dimensões distintas: uma que parte da vontade e necessidade do próprio coreógrafo em concretizar determinada obra e outra que surge como resposta a uma solicitação ou a um desafio exterior (Xavier, 2017, p. 107).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

Naturalmente, quando a criação ocorre no próprio contexto é motivado por um impulso interior, ou seja, que se manifesta

[...] como uma força interior que, de forma quase inexplicável, os impele a produzir determinada ação, proporcionando a construção das obras coreográficas que materializam as ideias e os temas pelos quais se sentem seduzidos [...] (Xavier, 2017, p. 107).

No que respeita ao impulso exterior, este surge comumente a partir de desafios lançados por outros (diretores artísticos ou programadores), e apresenta-se como uma possibilidade de “[...] abrir caminho a universos temáticos para os quais não teriam uma curiosidade natural” (Xavier, 2017, p. 111). Contudo, estes também podem surgir da necessidade de acompanhar tendências associadas aos financiamentos públicos que balizam e condicionam à priori um conjunto de etapas da criação, desde a escolha dos intérpretes até à definição dos impulsos para a criação. Olhando particularmente para alguns programas de financiamento apresentados pelo Estado Português, designadamente pela Direção-Geral das Artes, é possível aferir algumas destas questões. Ora, se em 2022 se valorizou a inclusão de intérpretes emergentes, em 2021 procurou-se a inclusão nas equipas artísticas de pessoas com origens afro-descendentes. Já em 2023, foram abertos procedimentos concursais que visavam apoiar projetos que, em 2024, se centrassem nas temáticas associadas à liberdade, a propósito das comemorações dos 50 anos da Revolução de Abril. Assim, as propostas conceptuais e coreográficas apresentadas pelos coreógrafos vão sendo também modeladas por eventuais políticas culturais promovidas pelo Estado.



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

No caso de o coreógrafo trabalhar no contexto da sua própria estrutura, este é livre de definir as propostas artísticas, escolher todos os intervenientes da equipa técnica e artística, face às expectativas que tem para um determinado projeto artístico. No caso de colaboração com outras estruturas, poderá haver um menor grau de liberdade, ou seja, o coreógrafo intervirá num contexto predefinido. Este contexto poderá limitar a escolha dos intérpretes, a colaboração com outros profissionais (figurinistas, cenógrafos, etc.), a definição de temática e até mesmo a reestruturação dos modos de operar. Apesar dos métodos e processos poderem ser condicionados em função de cada contexto, existe certamente uma assinatura coreográfica patente em cada obra. Também no conjunto de obras de um coreógrafo, poderá ser possível definir uma identidade estética proveniente de recorrências na escolha dos recursos que cada coreógrafo considera ser a forma mais adequada para expressar as suas ideias, face às expectativas que detém ao concretizar determinada obra.

A dança constrói o plano de movimento onde o espírito e o corpo são um só porque o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dança é não significar, simbolizar ou indicar, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem (Gil, 2001, p. 95).

3. OS RECURSOS UTILIZADOS NA PERFORMANCE DO INTÉRPRETE

Os recursos convocados para a obra podem ser múltiplos. Em primeiro lugar, no contexto da dança, vem o corpo e movimento e todas as suas componentes. “Mas como pode o sentido ser dito de diferentes maneiras, pela



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

palavra ou pela imagem, pela narrativa ou pelo gesto puro, a dança recorre a estes múltiplos meios, integrando-os e transformando-os em movimento” (Gil, 2001, p. 95). Primordialmente, existe o movimento do corpo expressivo no espaço e no tempo. Contudo, há outros elementos que, por vezes, são convocados para a obra com o intuito de conferir alguma objetividade à eventual subjetividade do movimento. A palavra dita e o texto são disso exemplos.

O texto com o qual se escolhe trabalhar está em diálogo com o aspecto visual do que é criado. O texto narrativo pode fazer o movimento abstrato parecer leve e incidental, e os significados delicados que lemos na linguagem corporal são facilmente enterrados sob as palavras (Burrows, 2010, p.185, tradução nossa)⁸.

Cada um de nós, na generalidade, reconhece a palavra como algo que já foi apropriado. Algo onde já existe um domínio bastante concreto que se relaciona com os nossos sistemas de comunicação. O movimento e a dança entram num território do desconhecido ou da subjetividade, porque, independentemente da complexidade com que possa ser feito, são parcos os códigos que poderão fazer identificar ou associar “aquele movimento” com “aquele significado”. Esta é também uma função do espectador designadamente de reconhecer aquele gesto e convocar as suas experiências para lhe criar significados. Da mesma forma que esse trabalho acontece à

⁸ “The text you choose to work with is in dialogue with the visual aspect pf what you create. Narrative text can make abstract movement seem light and incidental, and the delicate meanings we read in body language are easily buried under words” (Burrows, 2010, p.185).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

priori com o próprio criador, na escolha dos elementos que mais se aproximam às suas visões sobre uma determinada ideia (Butterworth, 2012). Estes dois elementos são produzidos pelo corpo e estão diretamente ligados a sistemas de comunicação que veiculam (mesmo que subjetivamente) uma mensagem. Existem outros, não produzidos pelo corpo, que são recursos também importantes na concepção da obra, contudo, estes apenas serão abordados mais abaixo.

Na análise da obra coreográfica é inevitável destacar a linguagem de movimento. Segundo Fazenda (2012, p. 80) o termo linguagem é adotado “[...] quando os praticantes da dança o utilizam para se referir ao movimento que eles articulam a fim de exprimir forma de pensar e sentir para comunicar”. A seleção destes materiais, produzidos ao longo do processo criativo, confere uma identidade à peça, mas também convoca a ideia de estilo, defendida pela autora como “[...] um gênero de dança, de um coreógrafo, de uma determinada dança de um criador – pois um mesmo criador pode criar danças estilisticamente diferentes entre si –, ou ao estilo do movimento de um performer” (Fazenda, 2012, p. 80). Poderá também ser este um dos fatores de escolha dos próprios intérpretes – o domínio de uma determinada linguagem que contribuirá para reforçar as ideias temáticas do criador ou por, simplesmente, serem identificadas como o modo mais expressivo para comunicar uma determinada ideia. Esta linguagem está certamente impressa numa fisicalidade particular do intérprete, mas também pode ser desenvolvida ao longo do processo de criação. A escolha dos materiais de movimento produzidos e manipulados pelo coreógrafo que “[...] procura tocar o espectador, comunicar um sentido, visão, ideia, estilo, textura ou qualidade” (Blom; Chaplin,



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

1989, p. 30, tradução nossa)⁹. Logo, as componentes do movimento contribuem também para a interpretação do que está a ser comunicado. Será, então, a forma, o tamanho, a velocidade e o peso que promoverão uma leitura mais próxima da que o criador pretende num determinado segmento coreográfico ou na própria peça na sua totalidade. Esta constatação está fortemente relacionada com a própria sistematização da análise de movimento de Rodolf Laban. Cada coreógrafo escolhe a ação e articula-a com determinada qualidade de movimento, disposição ou ocupação espacial ou relação entre os corpos (ou outros elementos), expressando assim uma intenção para encaminhar o espectador a fazer a sua leitura e interpretação, pese embora possa, à partida, ser logo condicionada. Esta questão pode ser ilustrada pelos seguintes exemplos:

Se existissem movimentos fortes, impactantes, de luta entre dois bailarinos, o sentido seria sobre o conflito em vez da harmonia, ou, se os movimentos fossem lentos, suaves, envolventes, de apoio unificado no tempo e complementares no espaço, isso mostraria harmonia em vez de conflito (Smith-Autard, 2010, p. 20, tradução nossa)¹⁰.

Estes recursos e a linguagem do movimento entrelaçam-se, formando a base do processo criativo, permitindo que o coreógrafo expresse as suas ideias

⁹ “[...] seeks to touch the viewer, to communicate a sense, vision, idea, style, texture, or quality” (Blom; Chaplin, 1989, p.30).

¹⁰ If there were strong, striking, fighting movements between two dancers, agreement will be on conflict rather than harmony, or, if the movements were to be slow, gentle, surrounding supporting unified in time and complementary in space, it would show harmony rather than conflict (Smith-Autard, 2010, p.20).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

de forma única, enquanto convida o espectador a ter uma leitura subjetiva e reflexiva sobre o que está a ser comunicado através da obra.

4. A ESTRUTURAÇÃO E A CONFIGURAÇÃO DOS MATERIAIS DE MOVIMENTO

A composição dos materiais de movimento pode ser concretizada a partir do uso de determinadas ferramentas coreográficas. É possível que a manipulação e organização dos materiais estejam relacionadas com uma determinada ordem, seja de pequenos segmentos ou estruturas coreográficas mais complexas. Para além, disso, o uso de um conjunto de ferramentas pode influenciar a forma como os materiais são executados. Por exemplo, em *Accumulation* (1971) de Trisha Brown, são repetidos de forma sucessiva movimentos simples, que são interceptados pela acumulação de novos movimentos a cada repetição. Esta adição sucessiva, mantendo o que foi realizado anteriormente, pode ser interpretada como a evolução de uma repetição, no sentido da sua transformação. Já em *Rosas danst Rosas* (1983), Anne Teresa de Keersmaecker usa a repetição de forma exaustiva, no sentido de ir convocado um conjunto de movimentos para diferentes partes da peça. Esta repetição pode querer ilustrar uma ideia de rotina ou de ritual. Alguns destes conceitos, dos quais acumulação e repetição são um exemplo, foram sistematizados por autores como Flatt (2019) e Smith-Autard (2010), sendo que alguns deles foram apropriados da composição musical. Outros, possivelmente, surgiram de propostas coreográficas outrora desenvolvidas por diferentes coreógrafos.



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

Contudo, a composição dos materiais não surge unicamente associada a eventuais ferramentas de criação coreográfica, mas também está relacionada com a disposição dos corpos no espaço (recorrendo à ideia de diferentes perspectivas e de tridimensionalidade); à sincronia ou dessincronia dos movimentos realizados pelos intérpretes; entre outros. Estas ferramentas ou modos de compor geram imagens com significado num determinado episódio coreográfico, pois a relação que o coreógrafo/espectador estabelece com elas evoca universos próximos das suas realidades, fundamentalmente através da imagem, mas também das sensações.

Como já se constatou, a escolha do intérprete é determinante para cumprir, por um lado, os desafios propostos no processo de criação, por outro, o reconhecimento de determinadas características que poderão contribuir para estabelecer relações com o universo temático a desenvolver pelo coreógrafo. Neste seguimento, a escolha do número de intérpretes também pode ser é um fator determinante aquando da definição de temática. Para Smith-Autard (2010, p. 55, tradução nossa)¹¹ "o coreógrafo deve considerar cuidadosamente o número de bailarinos necessários, pois todos devem contribuir para a interpretação da ideia. Existem certas conotações expressivas que podem estar relacionadas aos números" e, por isso, "o número de pessoas com quem se trabalha é uma forte influência nas escolhas coreográficas que se podem

¹¹ "The composer should give careful consideration to the number of dancers needed because everyone must contribute to the interpretation of the idea. There are certain expressive connotations which can be related to numbers" (Smith-Autard, 2010, p. 55).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

fazer. Esse jogo de números é abstrato, mas, ao mesmo tempo, é tudo" (Burrows, 2010, p. 120, tradução nossa)¹².

As configurações coreográficas são vastas e, por si só, ilustrativas de um determinado propósito. Solos, duetos, pequenos e grandes grupos são alguns dos exemplos. Estas configurações podem, cada uma delas, ocupar o lugar da performance, mas também, no caso de grupos existirem de forma isolada, procurando um determinado encadeamento de ideias, como é tão evidente no caso do *ballet* clássico.

Pela forma como se dispõem espacialmente e interagem, confrontando-se ou distanciando-se, tocando-se ou afastando-se, eles reproduzem ou criticam os modos de organização intergrupal ou interpessoal no mundo exterior à própria dança e os calores e ideias implícitos a essa organização (Fazenda, 2016, p. 166).

Flatt (2019) elenca um conjunto de exemplos de peças coreográficas a solo, onde o número de intérpretes se relaciona com os universos temáticos que pretendem ser representados. Enquanto *Desh* (2011) de Akram Khan é uma peça a solo (autobiográfica) que visa explorar o seu próprio contexto cultural, já *Swan Lake* (1996) de Matthew Bourn é um fragmento coreográfico a solo de uma peça de grupo, que procura personificar a beleza e a masculinidade do líder de um grupo de cisnes. A ideia de destacar apenas um elemento, como foco na criação, poderá evidenciar a necessidade de circunscrever uma ideia temática ou dar voz à singularidade expressiva de um

¹² "The number of people you work with is a strong influence on the choreographic choices you can make. This number game is abstract, but at the same time it's everything" (Burrows, 2010, p. 120).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

determinado intérprete. Por seu turno, e como afirma Flatt (2019), as coreografias realizadas em duetos são, inevitavelmente, mais do que duas figuras que ocupam o mesmo espaço. Os diferentes tipos de relação que possibilitam a interação em dueto conferem também novas possibilidades de interpretação da cena coreográfica.

Pode-se introduzir uma relação espacial como um diálogo, ou sugerir uma conversa em movimento [...], um ponto de encontro ou um encontro que pode ser formal, informal ou intensamente íntimo como expressão humana e explorar a oposição ou o contraste (Flatt, 2019, p.129, tradução nossa)¹³.

Segundo Fazenda (2016, p. 167) nos duetos “[...] são atualizadas ideias sobre os gêneros, sobre as modalidades de interação entre eles e sobre as concepções de amor e sexualidade”. Esta ideia advém, por um lado, das convenções que foram criadas desde o *ballet* clássico e, por outro lado, das percepções sociais que são criadas em torno de ideias que se associam à interação entre dois corpos. A dança contemporânea tem, segundo a autora, rompido com o estereótipo de gênero, conferindo-lhe novas possibilidades de interpretação dessas relações, podendo elas serem associadas às diferenças de gênero ou até à sua neutralização (Fazenda, 2016). A adição de mais elementos à cena coreográfica acrescenta outras valências de interpretação da obra. Incluem-se aqui os pequenos e grandes grupos como o extremo das configurações coreográficas. Segundo Flatt (2019), essas relações são potencialmente mais complexas e podem também integrar as configurações

¹³ It can introduce a spatial relationship as a dialogue, or suggest a conversation in movement [...], a meeting point or encounter that may be formal, informal or intensely intimate as human expression and capitalize on opposition or contrast (Flatt, 2019, p.129).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

acima descritas. Poderão ser: a singularidade de cada intérprete dentro do grupo, a sua homogeneidade ou heterogeneidade técnica e artística, ou advinda de características próprias; as diferentes relações estabelecidas entre os intérpretes nesse grupo; mas também a ocupação do mesmo no espaço cênico, que confere um conjunto de indicadores passíveis de serem analisados e interpretados.

As várias modalidades de representação do grupo e da relação dos indivíduos uns com os outros são indissociáveis da concepção de espaço que o coreógrafo exprime e da forma como o trabalha e lhe dá visibilidade através do movimento dos bailarinos (Fazenda, 2016, p.173).

Neste sentido, também se pode afirmar, que a articulação das diferentes configurações coreográficas e a forma como se relacionam com o espaço e com o tempo, originam estruturas coreográficas que potenciam uma leitura da cena coreográfica, induzindo sentido e significados e, conseqüentemente, interpretação e correlações com os universos temáticos propostos pelo coreógrafo. Esta ideia é corroborada a seguinte afirmação:

Os tipos de estruturação para cada trabalho podem ser escolhidos deliberadamente ou surgir de forma intuitiva durante os ensaios, sem planejamento. É importante que o tipo de estrutura escolhido apoie a ideia. A estrutura carrega significado. (Preston-Dunlop, 2014, p. 147, tradução nossa)¹⁴.

¹⁴ Kinds of structuring for work may be deliberately chosen or intuitively appear during rehearsal, unplanned. It is important that the kind of structure decided upon supports the idea. Structure carries meaning (Preston-Dunlop, 2014, p. 147).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

Estas podem surgir de estruturas pré-definidas e relacionadas com as propostas coreográficas, como é o caso de trabalhos que se apoiam numa estrutura musical ou literária. No entanto, também existem outros que se estruturam de forma intuitiva e, por si só, criam um guião logicamente articulado com todos os materiais coreográficos produzidos, ou seja, se

[...] aqui falamos sobre estrutura no nível macro, onde consideramos a relação das partes com o todo, os destaques e os clímax, e ainda assim a forma também desempenha seu papel em cada pequena seção no nível micro. Cada cena numa peça, cada movimento numa sonata e cada seção de uma dança tem sua própria estrutura interna e lógica (Butterworth, 2012, p. 60)¹⁵.

logo, “são modelos com um padrão sequencial extraído do mundo natural que foram encontrados como eficazes artisticamente. Embora sejam estabelecidos, se abordados de forma criativa, podem produzir diversas realizações orgânicas” (Blom; Chaplin, 1989, p. 92, tradução nossa)¹⁶. Assim, a estruturação e configuração dos materiais de movimento não só moldam a forma da obra, como também são determinantes na expressão das ideias do coreógrafo, que, ao manipular o espaço, o tempo e os intérpretes, conduz o espectador a uma interpretação potencialmente diversificada da obra.

¹⁵ [...] here we speak about structure at the macro level, where we consider the relationship of parts to the whole, the highlights and the climaxes, and yet form also plays its part in every small section at micro-level. Each scene in a play, each movement in a sonata, and each section of a dance has its own internal and logical structure (Butterworth, 2012, p. 60).

¹⁶ “They are models having a sequential pattern gleaned from the natural world that have been found to work well artistically. Even though they are set, if approached creatively they can produce various organic realizations” (Blom; Chaplin, 1989, p.92).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

5. A RELAÇÃO COM OUTROS ELEMENTOS DO ESPETÁCULO

A concepção do espetáculo é também aliada de um conjunto de recursos que reforçam os significados que cada coreógrafo pretende dar à obra coreográfica. Estes elementos somam valor e sentido à composição do movimento no espaço e no tempo, criando um conjunto de camadas que aproximam o espectador de uma lógica coreográfica sustentada por ideias e conceitos que podem também orientar a leitura da obra nas suas diferentes dimensões. Não obstante, a dança contemporânea ter características associadas à democratização do olhar e interpretação sobre o que está a ser apresentado em cena, a conjugação destes elementos não decorre aleatoriamente. Ela ocorre com um propósito direcionado para a construção de um corpo-imagem representativo de um universo e de um contexto e, por isso,

Os vários elementos constitutivos de uma performance deverão ser considerados na descrição, análise e na interpretação sempre que o seu contributo é considerado fundamental para a criação do sentido ou para a eficácia do evento no seu conjunto (Fazenda, 2012, p. 92).

Destacam-se, entre estes, os ambientes sonoros e luminotécnicos, os figurinos, a cenografia e a maquilhagem.

O ambiente sonoro pode ser criado previamente, em colaboração com o criador, ou pode existir antecipadamente como obra autônoma. Comumente, pode estar associado a uma música, mas também à sua ausência, designadamente o silêncio. Pode ainda ser criado pelos intérpretes em relação



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

com o corpo e com o espaço. Se, por um lado, "a atmosfera criada pelo som ou pela música pode dar à performance um maior sentido ao significado, transmitido pela paisagem emocional do que ouvimos" (Burrows, 2010, p. 183, tradução nossa)¹⁷, por outro lado, "o silêncio durante uma performance pode ser muito desconfortável para o público; este pode ter a sensação que não é permitido sequer respirar" (Burrows, 2010, p. 184, tradução nossa)¹⁸.

O ambiente luminotécnico, por sua vez, permite isolar seções, criar ambientes e texturas, destacar o visível e reforçar o invisível. A existência da luz está sempre associada à ideia de cor, textura ou ambiente, e a sua ausência pode ocultar imagens em movimento ou destacar outros elementos como o som produzido pelos intérpretes ou melodias provindas do ambiente musical escolhido. Assim, "mudar a luz refresca o olhar de quem está a assistir, proporcionando outra ferramenta para manter o público focado. Essas mudanças adicionam outra voz ao contraponto dos eventos que impulsionam a peça" (Burrows, 2010, p. 191, tradução nossa)¹⁹.

Para Fazenda (2012), o figurino é a extensão do corpo. Neste contexto, designa-se por figurinos todos os elementos (figurinos, maquilhagem e caracterização) que funcionam como uma segunda pele do corpo e que pretende dar uma nova vida ao intérprete. Estes "[...] constroem uma personagem ou contribuem para transformar o corpo num elemento plástico" (Fazenda, 2012, p. 91).

¹⁷ "The atmosphere created by sound or music can give the performance a sense of greater meaning, carried by the emotional landscape of what we hear" (Burrows, 2010, p.183).

¹⁸ "Silence during a performance can be very uncomfortable for an audience; they can end up feeling like they're not allowed to breathe" (Burrows, 2010, p.184).

¹⁹ "Changing the light refreshes the eye of the person watching, providing another tool to keep the audience focused. These changes add another voice to the counterpoint of events driving your piece" (Burrows, 2010, p. 191).



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

A construção do espaço cénico é concretizada a partir da cenografia. Esta pode ser composta por um conjunto de objetos ou plataformas, mas também espaços virtuais, projeção de vídeo e imagem. A conjugação de um ou de vários destes elementos procura objetivar a performance, no sentido de trazer, potencialmente, um reconhecimento mais imediato ao espectador. A utilização destes recursos facilita a sua compreensão e, assim, confere maior objetividade à interpretação da obra.

A subjetividade do gesto e do movimento é complementada por diversos elementos que evocam experiências e imagens, as quais ajudam o espectador a interpretar a obra, mediadas pelas escolhas técnicas do criador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As linhas orientadoras aqui apresentadas procuram congregam um conjunto de elementos passíveis de análise no contexto da criação coreográfica contemporânea. Estas também contribuirão para a interpretação da obra por parte do espectador, sendo que o que as torna fundamentais, neste contexto, é a forma como podem ser confrontadas com os próprios autores, aquando das suas opções. As escolhas do criador serão certamente determinantes na leitura que este procura dar à obra, contudo, provavelmente muitas delas surgiram da sua intuição e da forma como percebe cada cena coreográfica.

Como já foi exposto, existe uma permeabilidade na dança contemporânea no que respeita à interpretação que pode ser dada às obras coreográficas. No entanto, por trás dessa liberdade interpretativa, há um pensamento estruturado por parte do coreógrafo que inevitavelmente orienta as



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

suas decisões criativas. Estas estarão relacionadas com a forma como experienciam o mundo. Eventualmente, os seus percursos formativos, as suas experiências enquanto profissionais das artes e do espetáculo, influenciarão o modo como olham para a imagem em movimento e lhe procuram dar significado.

Assim, parece-nos crucial olhar para as opções técnicas que o criador faz durante o processo criativo e compreender como estas se relacionam com os seus objetivos artísticos. Ao longo deste artigo, foram utilizados vários exemplos que vão ao encontro desta ideia. Embora as decisões possam surgir de forma intuitiva, estas refletem sempre uma percepção específica sobre determinado material ou conjunto de materiais. Assim, reconhecer a relação entre as escolhas técnicas e artísticas na criação coreográfica revela-se fundamental para aprofundar a compreensão tanto do processo criativo quanto da obra, independentemente das diferentes interpretações que o público possa ter.

Porém, a verdade que surge desta ligação, reforçará as intenções do coreógrafo e também dos seus interlocutores – os intérpretes. Neste sentido, também será esta consciência que potenciará ao próprio intérprete uma sólida consciência daquele ato performativo, que terá sempre como objetivo o espoletar de determinados mecanismos de comunicação para com uma audiência. A arte ecoa no espectador através destes mecanismos, reforçá-los ou torná-los mais conscientes amplia a capacidade de comunicação, potencialmente intensificando-a, mesmo que, na sua maioria, derivem de um grau de subjetividade inerente à prática artística e, por conseguinte,



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

permaneçam sempre ambíguos para o espectador, mas claros para todos os elementos de uma equipa artística.

REFERÊNCIAS

BARROS, Né. **Da materialidade na dança**. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2009.

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, Tarin. **The Intimate Act of Choreography**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989.

BURROWS, Jonathan. **A Choreographer's Handbook**. New York: Routledge, 2010.

BUTTERWORTH, Jo. **Dance Studies: the basics**. Oxon: Routledge, 2012.

BUTTERWORTH, Jo. Too many cooks? A framework for dance making and devising. *In*: BUTTERWORTH, Joo; WILDSCHUT, Liesbeth. **Contemporary Choreography - a critical reader** Oxon: Routledge, 2009. p. 177-194.

CANELAS, Lucinda. Tânia Carvalho estreia peça em que o rosto é o que mais dança. **Jornal Público**, Lisboa, jun. 2006. Disponível em: <https://www.publico.pt/2006/06/08/jornal/tania-carvalho-estrela-peca-em-que-o-rosto-e-o-que-mais-danca-82990>. Acesso em: 25 mar. 2024.

EHRENBERG, Shantel. **Kinesthesia and visual self-reflection in contemporary dance**. Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021.

FAZENDA, Maria José. Interações na cena da dança contemporânea: Duetos, solos e grupos. **Alicerces: Revista de Investigação, Ciência, Tecnologia e Arte**, Lisboa, ano 7, n. 6, p. 163-177, 2016.

FAZENDA, Maria José. A dimensão reflexiva do corpo em ação: Contributos da antropologia para o estudo da dança teatral. *In*: GODINHO, Paula. **Antropologia e performance: Agir, atuar, exhibir**. Castro Verde: 100LUZ, 2014. p. 53-76.



ISSN nº 2595-7341 Vol. 7, n. 3, Set-Dez., 2024

FAZENDA, Maria José. **Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações**. Lisboa: Colibri, 2012.

FLATT, Kate. **Choreography: Creating and Developing Dance for Performance**. Wiltshire: The Crowood Press, 2019.

GALHÓS, Cláudia. **Colher para semear**. Lisboa: Fundação GDA, 2020.

GIL, José. **Movimento Total: O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2001.

LOPES, António. **Ontologia da Arte**. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NETO, Ângelo; FERNANDES, João; XAVIER, Madalena. Um olhar sobre a criação coreográfica contemporânea no seu potencial educativo. **Revista Convergências**, [s./], v. 13, n. 26, p. 191-201, 2020. Disponível em: <http://convergencias.esart.ipcb.pt/?p=article&id=390>. Acesso em: 5 mar. 2024.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. **Looking at dances: a choreological perspective on choreography**. Hampshire: Noverre Press, 2014.

SMITH-AUTARD, Jaqueline. **Dance Composition**. London: Methuen Drama, 2010.

XAVIER, Madalena. **Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção artístico-pedagógica**. 2017. Tese (Doutorado em Motricidade Humana) - Faculdade de Motricidade Humana, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2017.