

Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia

Journal
of Artistic Research,
Creation
and Technology

Investigação artística
da ‘projectão espacial’
e da ‘plasticidade
corporal’ nos campos
da dança e da pintura

Artistic research
on ‘spatial projection’
and ‘body plasticity’
in dance and painting

Coord.
José Quaresma

N.5
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2022
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT



Alys Longley (NZ)

Artista; Investigadora em Dança;
Professora na Faculdade das Artes Criativas
e das Indústrias, Auckland.

Amelia Jones (US)

Professora (Robert A Day) e Vice-Presidente
do Centro de Investigação da
Roski School of Art & Design, University
of Southern California.

Ane Thon Knutsen (NO)

Artista e Designer Gráfica. Professora na Oslo
National Academy of The Arts.

Ana Telles (PT)

Investigadora em Música e Professora
da Universidade de Évora.

Annette Arlander (FI)

Artista; Investigadora em Performance
e Drama; Professora na Universidade
de Helsínquia e na Universidade de Estocolmo.

António Quadros Ferreira (PT)

Artista Plástico. Professor Emérito
da Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Bernadette Wegenstein (AT)

Ensaísta e cineasta. Professora de Media
Studies na Johns Hopkins University.
Directora do Center for Advanced
Media Study.

Carlos João Correia (PT)

Professor da Faculdade de Letras da UL;
Filósofo.

Corina Caduff (CH)

Vice-Reitora para a Investigação
na Universidade de Berna para as Ciências
Aplicadas BFH, Berna.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Professora da FBAUL; Historiadora de
arte; Crítica de arte; Curadora.

Danny Butt (AU)

Professor e Investigador no Victorian College
of the Arts, Faculty of Fine Arts and Music,
The University of Melbourne.

Dirk Dehouck (BE)

Artista Plástico; Filósofo; Professor
na Academia de Belas-Artes de Bruxelas,
na ARTS e na ULB.

Emilia Ferreira (PT)

Director of Museu Nacional de Arte
Contemporânea, Curator and Art Historian,
Lisboa

Estelle Barrett (AU)

Professora Honorária do Victorian College of
the Arts, Universidade de Melbourne.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Professor na FBAUL; Historiador de
arte; Curador; Presidente da Faculdade
de Belas-Artes de Lisboa.

Fernando Crêspo (PT)

Professor da Escola Superior de Dança
de Lisboa; Coreógrafo.

Filipe Figueiredo (PT)

Investigador do CET-FLUL, no qual
coordena a Linha de Investigação
“Teatro e Imagem”. Professor Auxiliar no
IADE-Universidade Europeia.

Filipe Rocha da Silva (PT)

Artista Plástico e Professor Catedrático na
Universidade de Évora. Investigador
do CHAIA/UÉ.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga,
Departamento de Artes e Estudos Culturais.
Coordenador do Centro de Investigação
Art as Forum, Copenhaga.

Gerd Elise Mørland (NO)

Art writer and curator currently employed as
Director of Learning at MUNCH in Oslo.

Hanneke Grootenboer (NL)

Professora e Coordenadora do Departamento de História de Arte da Kadaboud University.

Helena Ferreira (PT)

Artista Plástica, Professora e Investigadora do CIEBA.

Henk Borgdorff (NL)

Filósofo e especialista em Teoria da Música. Professor no Conservatório da Universidade das Artes em Haia e na Academia das Artes da Universidade de Leiden.

Henk Slager (NL)

Curador; Professor de Investigação Artística na HKU Universidade das Artes de Utrecht.

Jay David Bolter (US)

Coordenador do Wesley New Media e Co-Director do Augmented Environments Lab no George Institute of Technology.

Jessica Stockholder (US)

Artista plástica; Coordenadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Chicago.

João Castro Silva (PT)

Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)

Artista Plástico, Investigador em Artes, Professor da Faculdade de Belas Artes de Granada.

Kate Mondloch (US)

Professora de História de Arte Contemporânea na University of Oregon.

Kirsi Heimonen (FI)

Artista-investigadora. Investigadora convidada do Centro de Investigação em Performance da Academia de Teatro, University of the Arts Helsinki.

Laura Marks (CA)

Especialista em Media Art e Filosofia. Co-fundadora do Substantial Motion Research Network.

Madalena Xavier (PT)

Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde atualmente coordena o Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais.

Maibritt Borgen (DK)

Coordenadora do Laboratório de Investigação em Arte e Professora Auxiliar de Teoria da Arte na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

Maria José Fazenda (PT)

Professora da Escola Superior de Dança de Lisboa; Antropóloga.

Mark Harvey (NZ)

Professor and Researcher in Performance in the Department of Creative Arts, University of Auckland.

Martin Jay (US)

Investigador e Professor Emérito da University of California, Berkeley.

Michael Schwab (GB)

Artista e investigador em arte. Coordenador do Journal for Artistic Research (JAR).

Michel Guérin (FR)

Filósofo; Escritor; Professor Emérito da Universidade de Aix-en-Provence / Marselha.

Naomi Lefebvre Sell (CA)

Investigadora no Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance e responsável pelo Programa de Mestrado de Prática Criativa.

Peggy Phelan (US)

Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University.

Peter Osborne (GB)

Professor de Filosofia Moderna Europeia e Director do Centro de Investigação CRMEP, na Kingston University.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Artista Plástico; Investigador em Artes; Professor da Universidade Bordeaux Montaigne.

Rachel Armstrong (BE)

Investigadora e Professora de Arquitectura Regenerativa no Department of Architecture de UK Leuven, Bélgica.

Rebecca Schneider (US)

Professora de Teatro, Artes e Estudos de Performance, na Brown University em Providence, RI, EUA.

Richard Grusin (US)

Professor de Literatura Americana e Media Studies na University of Wisconsin-Milwaukee.

Robin Nelson (GB)

Professor Emérito da Manchester Metropolitan University; Especialista em Teatro, Performance.

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica. Professor Adjunto no Instituto Politécnico do Porto / Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Rune Gade (DK)

Professor Associado no Departamento de História de Arte da Universidade de Copenhaga.

Sabeth Buchmann (AT)

Art historian and critic, Berlin/ Vienna, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna.

Sandra Leandro (PT)

Professora e Investigadora de História de Arte Contemporânea. Escola de Artes da Universidade de Évora.

Sandra Vieira Jürgens (PT)

Crítica de Arte e Curadora. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Curadoria da FCSH da Univ. Nova, Lisboa.

Sierra Rooney (US)

Professora de História de Arte; Investigadora em Arte Pública e Práticas Comemorativas. University of Wisconsin.

Simone Osthoff (US)

Artista, escritora e Professora na School of Visual Arts, Pennsylvania State University.

Steven Henry Madoff (US)

Professor e Responsável-Fundador do Masters in Curatorial Practice Program na School of Visual Arts, Nova Iorque.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutoramento na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Editorial	8
José Quaresma	

ENSAIOS ESSAYS

Esboço para uma Investigação artística a partir da memória do corpo	16
António M Cabrita	
Geometrias da sintonia – uma investigação sobre ferramentas de improvisação transversais à dança e à música a partir do trabalho do coletivo TETO	39
Joana Franco	
Dança movimento terapia e a camada infantojuvenil	75
Miguel Santos	
Por uma corporização da palavra – Proposta de investigação artística sobre a tradução física da palavra no corpo que dança	125
São Castro	
CV's	146

DIÁLOGOS DIALOGUES

António Quadros Ferreira	151
---------------------------------	------------

Comissão Científica	171
International Committee	
Caracterização da RIACT	197
Description of RIACT	
Deontologia da RIACT e Condições de Submissão	199
Publication Ethics and Submitting Directions	
Meta-artigo Meta-paper	202
Chamada de Trabalhos	207
Call for Papers	

Editorial

“From the Heliconian Muses let us begin to sing, who hold the great and holy mount of Helicon, and dance on soft feet about the deep-blue spring and the altar of the almighty son of Chronos, and, when they have washed their tender bodies in Permessus or in the Horse’s Spring or Olmeius, make their fair, lovely dances upon highest Helicon and move with vigourous feet.”

Hesíodo, *Theogony*

“Heeding Cunningham’s unusual approach to collaboration, Rauschenberg often worked independently with little guidance. [...] Frequently dance, music, and decor came together only at the time of final rehearsals. Rauschenberg recalled, <<It was the most excruciating collaboration, but it was the most exciting, and most real, because nobody knew what anybody else was doing until it was too late.>>”

Jennifer Sarathy, *Rauschenberg and Cunningham*, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham>

Ao regressarmos ao mundo grego e ao período em que a dança se interligou com a pintura em cerâmica — tanto a de formas pintadas a negro sobre fundo vermelho, como a de formas pintadas a vermelho, fruto de “reservas” abertas nos fundos negros —, deparamo-nos com narrativas que expressam ritmos corporais cujas necessidades e orientações espirituais escapam ao nosso entendimento e afectação. Como nos indica Valérie Toillon: “Il est généralement admis que la danse en Grèce ancienne est, au moins depuis l’âge du bronze, intimement associée aux pratiques cultuelles en tant que moyen de communication privilégié permettant d’établir le contact avec le divin (...). Bien que ces rites, que l’on rattache aux « cultes à mystères », nous soient connus par les sources antiques, les danses et les états frénétiques qui leur sont associés nous restent en partie méconnus.”¹

¹ Valérie Toillon, “Danse et gestuelle des ménades : textes et images aux v^e-iv^e s. av. J.-C”, in *Théologiques*, 25 (1), 55-86, 2017. <https://doi.org/10.7202/1055240ar>

Olhando para essas realidades distantes, embora também nos agrade designá-las de realidades “paralelas”, que vemos realmente? A transcendência do poder congregador de uma mitologia que se encontrava com a natureza humana na forma de uma ânfora? Deduzimos e reconstituímos a função dessas peças de cerâmica no quotidiano dos gregos? Sim, fazemos estas inferências e imaginamos uma vida extra-quotidiana que se reflecte nas situações pintadas, sendo, no fundo, peças que entrecruzam duas narrativas, a saber: a narrativa inerente ao “sistema dos objectos” desse quotidiano, isto é, a diversidade de artefactos de cerâmica pintada, cada um com a sua especificidade de uso, e, por outro lado, o enlevo espiritual e mitológico que transe a vida helénica e que vem tocar-nos no presente. Na verdade, tudo isto aí se desenrola com uma cadência própria, projectando-se segundo as mediações específicas das duas expressões aqui em apreciação. Sucede que este conjunto de ritmos não se esgota na figuração emprestada à mitologia nem ao embelezamento dos objetos, sendo antes um fluxo que traz entrelaçadas pintura e dança, sem fins estritamente representativos, sem subserviência de uma para com a outra. Ou seja, nos exemplos mais fecundos desta confluência de expressões artísticas, nos casos em que a intermedialidade realmente funciona e desfaz hiatos criativos, abrindo espaço a um coabitar tenso e harmonioso de meios expressivos, não há grande destrição a fazer entre a plasticidade corporal da pintura e a plasticidade dos corpos que dançam, ocorrendo o mesmo entre a projecção espacial de ambas.

A dança, seja a de tempos remotos, seja a actual, como é consabido, tende a ser um fluxo que se caracteriza pelo encadeamento de movimentos de imersão, suspensão, e de novo emersão, desenvolvidos de forma impetuosa (seja para a expansão, seja para a contenção expressiva), movimentos longamente ensaiados, mesmo que espontâneos no seu recorte aparente. Estes procedimentos são similares aos do pintor, que lança matéria plástica (bidimensional ou tridimensional), tirando partido concertado da propagação dessa matéria no espaço, intensificando ou atenuando a marca dos seus gestos nas superfícies e objectos que selecciona para a sua instalação pictural. Esta similitude pode dar origem à constatação de que o entrelaçamento da pintura com a dança (às quais se pode juntar a música, ou outras mediações expressivas), pode consistir numa colaboração e numa desapossessão extrema (“excruciating

collaboration”), em relação à qual, por vezes, “nobody knew what anybody else was doing until it was too late”, como afirma Rauschenberg em epígrafe.

O Nº5 da RIACT tenta explorar estas e outras confluências a partir de duas orientações predominantes: *investigação artística*, ou seja, investigação fortemente enraizada na prática coreográfica e pictural, e, paralelamente, *investigação através das artes*, pois, algumas das propostas aqui apresentadas materializam na dança e no movimento do corpo determinadas finalidades extra-artísticas (como está bem patente no texto de Miguel Santos), isto é, trabalham com um duplo horizonte de indagação, tendo a dança como elemento determinante mas não exclusivo. Esta edição da RIACT tem ainda a particularidade de os quatro textos admitidos pela “revisão por pares” enveredarem pelo movimento na área da dança, ainda que quase todos contenham uma forte componente plástica e visual (fotografia, design gráfico, desenho), nomeadamente os trabalhos de Joana Franco, de António M Cabrita e São Castro.

Permitam-nos terminar este editorial com uma referência especial à entrevista que o Pintor e Professor Catedrático António Quadros Ferreira teve a amabilidade de nos conceder, na qual faz um excuro por diversos núcleos da sua actividade pictural, instalativa e investigativa, com especial ênfase na sua obra *Sem título*, de 1972.

“From the Heliconian Muses let us begin to sing, who hold the great and holy mount of Helicon, and dance on soft feet about the deep-blue spring and the altar of the almighty son of Chronos, and, when they have washed their tender bodies in Permessus or in the Horse’s Spring or Olmeius, make their fair, lovely dances upon highest Helicon and move with vigourous feet.”

Hesíodo, *Theogony*

“Heeding Cunningham’s unusual approach to collaboration, Rauschenberg often worked independently with little guidance. [...] Frequently dance, music, and decor came together only at the time of final rehearsals. Rauschenberg recalled, <<It was the most excruciating collaboration, but it was the most exciting, and most real, because nobody knew what anybody else was doing until it was too late.>>”

Jennifer Sarathy, *Rauschenberg and Cunningham*, <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/lightboxes/rauschenberg-and-cunningham>

As we look back upon the Greek world and the period when dance was interlaced with ceramic painting — both in black forms painted on a red background, and in the red painted forms opened in “reserves” left on black backgrounds —, we are faced with narratives that express body rhythms, whose needs and spiritual orientations escape our understanding and affect. As Valérie Toillon observes: “It is generally accepted that dance in ancient Greece is, at least since the Bronze Age, intimately associated with cult practices as a privileged means of communication for establishing contact with the divine (...). Although these rites, which are linked to “mystery cults”, are known to us by ancient sources, the dances and frenetic states associated with them remain partly unknown to us.”¹

¹ Translated from the original, Valérie Toillon, “Danse et gestuelle des ménades : textes et images aux v^e-iv^e s. av. J.-C”, in *Théologiques*, 25 (1), 55-86, 2017. <https://doi.org/10.7202/1055240ar>

Looking at these distant or parallel realities, what do we really see? The transcendence of the congregating power of a mythology that met with human nature in the form of an amphora? Do we deduce and reconstruct the function of these ceramic pieces in the daily lives of the Greeks? Yes, we make these inferences and imagine an extra-everyday life that is reflected in the painted situations, ultimately as pieces that intersect two narratives, namely: the narrative inherent in the “system of objects” of that daily life — that is, the diversity of painted ceramic artifacts, each with its own specificity of use —, and on the other hand, the spiritual and mythological ecstasy that outlasts the Hellenic life and comes to touch us in the present. In fact, all this takes place with its own cadence, projecting itself according to the specific mediations of the two expressions under consideration here. It turns out that this set of rhythms is not exhausted in the figuration lent to mythology or the embellishment of objects, but rather a flow that brings intertwined painting and dance, without strictly representative ends, without their mutual subservience. In other words, in the most fruitful examples of this confluence of artistic expressions, in cases where intermediality really works and undoes creative gaps, opening space to a tense and harmonious cohabitation of expressive means, there is no great distinction to be made between the corporeal plasticity of the painting and the plasticity of the bodies that dance, the same applying to the spatial projection of both.

Whether in remote or contemporary times, it is widely acknowledged that dance tends to be a flow, characterized by the chain of movements of immersion, suspension, and new emergence, developed in an impetuous way (either for expansion or for expressive containment), thoroughly rehearsed movements, albeit apparently spontaneous in their effect. These procedures are similar to those of the painter, launching plastic material into space (two-dimensional or three-dimensional), taking concerted advantage of the spread of matter in space, intensifying or attenuating the mark of gestures on the surfaces and objects selected for pictorial installation, and conceivably allowing us to confirm that the intertwining of painting with dance (to which music can be added, or other expressive mediations) may consist in a collaboration and an extreme dispossession (“excruciating Collaboration”) where, as Rauschenberg put it, sometimes “nobody knew what anyone else was doing until it was too late”.

RIACT's 5th edition seeks to explore these and other confluences from two predominant perspectives, crossing *artistic research* — that is, research strongly rooted in choreographic and pictorial practice — and *research through art*, since some of the proposals advanced here materialize certain extra-artistic purposes in the dance and movement of the body (as shown in the text of Miguel Santos); that is, they work with a double horizon of inquiry, taking dance as a determining but not exclusive element. This edition of RIACT also has the particularity that, although all the four texts admitted, most of them contain a plastic and visual component (photography, graphic design, drawing), namely the works of Joana Franco and António M Cabrita.

We close this editorial with a reference to the interview, graciously conceded by the Artist and Full Professor António Quadros Ferreira, in which he takes us on a tour through several nuclei of his pictorial and investigative activity, focusing specifically on a piece from 1972, *Untitled*.

ENSAIOS

ESSAYS

Esboço para uma investigação artística a partir da memória do corpo

RESUMO

Este artigo reflete sobre a problemática da falta de registos dos processos de criação coreográfica, e qual o impacto dessa lacuna, perante processos de investigação artística em dança. Numa primeira fase aborda-se a escassez de registos dos processos de criação, analisado a efemeridade dos processos de criação em estúdio. Propõe-se a construção de um método de resgate do registo de um processo de criação de uma obra que aconteceu em 2009, com base num processo de anamnese a partir das memórias físicas do corpo de um bailarino dessa criação. Numa segunda fase, menos formal, dá-se espaço à criatividade permitindo o surgimento de um novo processo intitulado – Processo Criativo a Partir das Memórias do Corpo. Convida-se por fim o leitor a assistir a um curto filme produzido especialmente para concluir esta pesquisa, sendo que foi o formato mais genuíno, encontrado pelo autor, para rematar de forma plena este artigo.

ABSTRACT

This article reflects on the lack of records of choreographic creation processes, and the impact of this gap, regarding the artistic research processes in dance. In a first phase, the scarcity of records of the creation processes is addressed, analyzing the ephemerality of the creation processes in the studio. Based on that analyses, It's proposed the construction of a method of rescuing the record of a process of creation of a work that took place in 2009, using an anamnesis process from the physical memories of the body of a dancer of that original dance piece. In a second, less formal phase, space is given to creativity, allowing the emergence of a new process entitled - Creative Process from Memories of the Body. Finally, the reader is invited to watch a short film produced especially to conclude this research, which was the most genuine format found by the author to complete this article.

INTRODUÇÃO

Although knowledge and understanding may well emerge as byproducts of artistic projects, this is not usually intended from the beginning. Perhaps more important is that artistic research as a rule does not start off with clearly defined research questions, topics, or hypotheses whose relevance to the research context or to art practice has been established beforehand. Much such research is not ‘hypothesis-led’, but ‘discovery-led’ research (Rubidge 2005: 8), in which the artist undertakes a search on the basis of intuition and trial-and-error, possibly stumbling across unexpected outcomes or surprising insights or farsights.

(Borgdorff, 2013)

Este trabalho propõe a criação de um esboço para uma investigação artística partir das memórias de um processo criativo passado. Este esboço será criado através de um processo de anamnese (Lyotard, 2004) a partir das memórias físicas do corpo de um dos bailarinos presentes nesse processo de criação. Pretende-se resgatar, recorrendo a “fragmentos impressos” na fisicalidade

desse corpo, “registos” de um processo de pesquisa para a criação de um dueto que aconteceu, em 2009. Sendo que, na maior parte das vezes, o registo dos processos criativos em dança que são elaborados a partir de um processo maioritariamente assente na pesquisa a partir do corpo, não perdurarem, visto não existirem materiais que os sustentem em termos de registo (Grove et al., 2005), proponho com este trabalho, lançar-me em terreno desconhecido, e de forma desprovida de qualquer pretensão, arriscar a construção deste esboço para uma investigação artística.

É importante referir que considero este trabalho um esboço, visto o âmbito do mesmo, não ter, por questões relacionadas especialmente com os fatores tempo, e disponibilidade de dedicação exclusiva, o rigor e profundidade que considero necessário para poder considerar um trabalho como investigação artística. No entanto, não quer dizer que o facto de considerar este trabalho um esboço lhe retire valor, não, apenas considero importante contextualizar o âmbito da investigação que ocorreu e que está registada neste documento. Sendo que poderá a mesma ser matéria para desenvolver no futuro, quer um estudo mais aprofundado ou quem sabe uma peça no contexto da dança teatral.

Atendendo ao que brevemente foi exposto, gostaria desde já materializar uma questão: Poderá um processo de criação artística de uma peça de dança teatral ocidental ser considerado investigação artística, sem termos acesso ao registo desse mesmo processo de pesquisa e criação?

É com base nesta questão que desenvolvi este trabalho. O processo criativo, que funcionará como matéria de onde, se propõe, resgatar através da memória do corpo esses “fragmentos impressos”, trata-se de um dueto construído no âmbito de uma peça intitulada O Aqui, dirigida pela coreógrafa Ana Rita Barata, estreada em 2009, no Teatro Camões em Lisboa, da qual fiz parte como bailarino (O Aqui, n.d.).

O processo criativo desta peça durou cerca de 2 meses em vários períodos de tempo e em vários locais de ensaio. No entanto, o momento desse processo de criação que pretendo convocar como fonte de pesquisa para a construção deste esboço, foi desenvolvido durante cerca de uma semana de ensaios em estúdio, em Lisboa. É importante referir que este projeto tinha uma particularidade, visto ter sido criado com intérpretes com paralisia cerebral e uma equipa de quatro bailarinos profissionais, todos integrantes do elenco.

É importante desde já relevar, que a escolha desta criação, não foi um mero acaso. Deve-se especialmente ao facto de a mesma ser uma peça, que pela particularidade de trabalhar no âmbito da integração de intérpretes com paralisia cerebral e bailarinos profissionais, destaca-se do ponto de vista da própria memória, tendo-se tornando num processo de criação, que se destacou de outros processos de criação nos quais estive envolvido. Aliado a este fator, outro dos motivos deve-se ao facto de ter sido um processo de criação maioritariamente construído através de processos de criação que partiram do movimento do corpo, utilizando gatilhos emocionais profundos, para gerar e produzir materiais coreográficos, ancorando essa mesma pesquisa no contexto do corpo e suas limitações (Xavier, 2017).

É ainda importante referir que, a opção de não ter contactado a companhia ou a coreógrafa de forma a ter acesso aos vídeos, textos e apontamentos do processo criação, deve-se ao facto de ter como foco para este esboço de investigação artística, a tentativa de resgate de alguns “registos” a partir da memória do corpo como único local de recolha para esta investigação.

Por último gostaria de referir que o modelo de apresentação que escolhi para expor esta investigação que partilho, embora parta de conceitos de apresentação formais, permiti que os mesmos fossem contaminados pelo próprio processo criativo inerente à pesquisa, na sua composição final. Sendo que o meu trabalho como coreógrafo, parte fundamentalmente de processos de pesquisa de movimento a partir do corpo, embora sempre alicerçados em pesquisas noutras disciplinas artísticas (RTP, 2019), proponho a utilização deste formato por vezes gráfico, com utilização de imagens, com o intuito de possibilitar uma maior aproximação do leitor às formas e modos como costumo pensar e organizar os materiais nos meus processos de criação.

Este contraponto é também ele mesmo na sua essência o que posso considerar o próprio reflexo da condição de investigação artística no âmbito académico. Há desde logo, uma dualidade subjacente ao trabalho de investigação artística, por vezes tornando-se a própria investigação artística numa espécie de “animal híbrido” difícil de se domar. O facto de ser neste trabalho o artista e o investigador, estar por dentro e por fora, é uma posição deveras complexa, mas neste caso específico a única forma que encontrei para poder mais profundamente iniciar-me nesta demanda da investigação, tal como nos sugere Borgdorff (2013):

”Do artists have privileged access to the research domain, then? The answer is yes. Because artistic creative processes are inextricably bound up with the creative personality and with the individual, sometimes idiosyncratic gaze of the artist, research like this can best be performed ‘from within’.

Em termos de organização este trabalho divide-se em duas grandes partes. A primeira consiste num registo descritivo e mais formal. A segunda, é uma extensão desse mesmo registo descritivo e mais formal, mas com características criativas e poéticas, com uma organização mais simbólica e abstrata.

Termino o trabalho com um link de um vídeo original produzido por mim no âmbito desta investigação. Sugiro que o mesmo possa ser interpretado, como o que gostaria de poder considerar ser, a conclusão da conclusão.

FRAGMENTOS DE MEMÓRIA DE UM ENSAIO PARA A INVESTIGAÇÃO A PARTIR DA PERSPETIVA DO BAILARINO



*Fragmentos de memória de um ensaio para a
investigação a partir da perspetiva do bailarino.
fotografias digitais, © António M Cabrita*

FASES DO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO

O processo de investigação que levou à concretização deste trabalho passou por cinco fases distintas:

1ª —

Numa primeira fase, foi escrito um documento que explorava através de uma linguagem bastante técnica e formal, algumas ideias acerca dos processos utilizados para a criação do dueto que, consta neste trabalho final, reorganizado e reduzido no capítulo CONTEXTUALIZAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO. No fundo, foi a partir desse documento que se gerou a possibilidade de resgatar algumas ideias que levaram ao esboço de investigação que este trabalho representa.

2ª —

Numa segunda fase, foi explorado, com base na memória física do meu próprio corpo as ideias que havia colocado e resgatado a partir de alguns fragmentos de memória do processo de criação do dueto original.

De forma a materializar o processo de “resgate dessas memórias” com o meu próprio corpo, fotografei uma sessão de pesquisa a partir da minha perspetiva visual aquando da execução dessa sessão de pesquisa.

3ª —

A quarta fase, consistiu num “afastamento” propositado e necessário, do ponto de vista da reflexão e registo de ideias, no âmbito desta investigação, de forma a poder ganhar perspetiva sobre a mesma.

4ª —

A quinta fase, consistiu maioritariamente no retomar do projeto, no âmbito da sua escrita e registo. No entanto com um novo mindset, visto o ponto de vista do mesmo se ter alterado significativamente. Passando de um modelo mais formal, a permitir uma reflexão e construção mais criativa. Nesta fase foi construído um texto a partir de um processo de anamnese (Lyotard, 2004) a partir das memórias do meu próprio corpo, assim como a criação de todo o material fotográfico original, que no fundo são, na sua essência, os materiais que representam e constituem o fulcro do esboço deste processo de investigação.

5ª —

A última fase consistiu na organização e construção deste documento.

CONTEXTUALIZAÇÃO DA INVESTIGAÇÃO

PROCESSOS E REGISTO

Quando me debrucei pela primeira vez em torno da problemática que proponho abordar nesta investigação, conclui de imediato, que o foco teria de ser o corpo e a sua fisicalidade como matéria de trabalho. Como anteriormente foi descrito, na dança, os processos de criação, que partam de uma pesquisa alicerçada na construção de uma linguagem coreográfica a partir do movimento do corpo, tendem a ficar perdidos, visto não existir, por enquanto, forma de, a partir de mecanismos de registo, se consiga registar a essência do acto efémero que é dança, nas suas várias dimensões, processos de criação e/ou processos performativos. Pese embora a existência de sistemas de notação tais como Benesh e Laban, que permitem o registo coreográfico, os processos de criação são maioritariamente desprovidos de registo que integrem notação ou outros formatos menos formais, de forma a proporcionar o resgate desses mesmos processos de criação posteriormente.

No entanto, há outros meios de registo dos quais gostaria de salientar dois que considero importantes. O primeiro é o registo do movimento a partir de mecanismos técnicos, através de captação de imagem vídeo ou captura tridimensional do corpo, assim como de outros formatos mais experimentais, tais como nos propõe o artista Ka Fai Choy, apresentando um pseudo-processo de registo e transmissão do movimento coreográfico a partir dos impulsos elétricos dos músculos dos corpos dos bailarinos (Margani, 2016).

Por outro lado, temos outros formatos mais convencionais de registo. Textos, imagens, desenhos, e outros meios, que embora se afastem da matéria de onde partem, que é o corpo, têm o potencial de a partir do seu formato, aproximarem-se, mesmo que indiretamente, da essência do próprio acto criativo e performativo da dança, tal como nos sugere Grove (2005), “With luck, literary drafts give us unexpected glimpses of the individual author’s mind, but more even than that, they may show something about the processes of creation”.

É importante referir que, para esta investigação, optei também por não recorrer a materiais de registo da obra finalizada, nomeadamente o vídeo da peça, isto porque, para manter-me fiel à reconstrução através das memórias do processo, considero que, se tivesse acesso a esses registos, iria decerto distorcer o próprio âmbito e objetivos deste trabalho.

Deparo-me, no entanto, de imediato com uma questão.

Que formato de registo utilizar para este novo processo de investigação acerca de um processo de criação do qual não há registo?

Neste caso específico, utilizei aquele que mais fez sentido, não só pelo âmbito deste trabalho de investigação ter uma componente escrita, mas também porque é o que mais se aproxima do tipo de registos que costumo utilizar nos meus processos de criação. (Xavier, 2017)

Por último, a opção de abordar o processo de criação de um dueto que faz parte de uma peça que não é da minha autoria, centra-se essencialmente no facto de ter sido um dos bailarinos/cocriador desse mesmo processo de criação, e do ponto de vista prático, ter acesso direto ao que considero no âmbito deste trabalho de investigação, ser uma das únicas fontes de registo desse mesmo processo criativo, ou seja, o meu próprio corpo. (Grove et al., 2005)

Nesse sentido, lancei-me no desafio de imaginar de que forma poderia resgatar essas memórias inscritas na pele, nos ossos, nos músculos, e iniciar esse processo de resgate a partir da memória física do corpo.

SOBRE O JORGE GRANADAS

O Jorge, é um intérprete com paralisia cerebral que colabora com a Companhia CIM desde 2007. Uma das dificuldades inerentes à sua condição física, era a impossibilidade de conseguir levantar-se do chão e adquirir a verticalidade sozinho. Sem a ajuda de uma outra pessoa, ou sem se apoiar em algo sólido, essa faculdade básica do ser humano, era-lhe aparentemente negada por via da sua condição. Desde que começou a caminhar, caso caísse, não conseguia voltar a levantar-se, se estivesse num local em que não existissem objetos ou outras formas de apoio que funcionassem como mecanismo externo ao seu corpo, para adquirir de novo a verticalidade.

O Jorge tinha, na época a que se refere este texto, 38 anos, nunca na sua vida havia experienciado algo que uma criança adquire de forma natural entre os 10 e os 14 meses de vida, estar no chão e progredir até à verticalidade, sem a ajuda de terceiros, sejam elas pessoas ou objetos.

Esta dificuldade física, fazia com que a sua relação com o espaço no estúdio fosse por vezes vivida com alguma tensão, exacerbada pelo facto que, devido às próprias características da sua paralisia, que ao invés de lhe conceder rigidez ao corpo, lhe confere uma oscilação muscular constante,

através de espasmos de dimensões aleatórias. Com isto torna-se ainda mais complexo a manutenção da verticalidade e o próprio acto de andar acarreta em si um risco, pois o facto de existir sempre a possibilidade de cair, faz com que exista uma constante preocupação, que se traduz em tensão física, que por sua vez lhe confere mais espasmos. É um ciclo de causa efeito bastante complexo de gerir. Embora o Jorge tomasse, há data do período a que este texto se refere, medicação para reduzir significativamente os espasmos musculares, não contorna o facto de que os mesmos aconteciam, sendo que eram simultaneamente influenciados pela ansiedade, tendo esta, uma relação estreita com o próprio medo de se desequilibrar e cair.

O Jorge adquiriu ao longo dos anos uma série de competências específicas à sua própria natureza, que sugerem a criação intuitiva de uma espécie de técnica que foi desenvolvendo de forma mais ou menos consciente, com a alguma ajuda de técnicos especializados em fisioterapia e motricidade. Através de exercícios e decerto uma enorme força de vontade, essa “técnica específica” do seu próprio corpo foi-se naturalizando na sua própria “personalidade física”. O conceito de “personalidade física” que sugiro, não se refere à imagem que se tem do próprio corpo, mas sim do conjunto de gestos e interações motoras que compõem o movimento natural do corpo de um ser humano, e que por sua vez têm o potencial de o identificar, como se de uma “impressão digital” se tratasse, sem a necessidade de observar outros traços de identificação.

O Jorge para ficar imóvel, dentro do que imóvel é na conjuntura aleatória de espasmos do seu corpo, tinha de segurar as mãos uma na outra. Controlar o movimento dos pés, para ficarem o mais estáveis possível. Andar descalço era praticamente impossível, sendo necessário ter um calçado de sola muito larga e plana de forma a conceder-lhe uma base de apoio forte na relação com o plano do chão.

PROCESSO DE CRIAÇÃO DO DUETO ORIGINAL

O dueto começou com um desafio, trabalhar a partir da ideia de equilíbrio. Sendo este um dos pontos frágeis do Jorge e por oposição um dos pontos fortes do bailarino, os dois intérpretes decidiram que iriam estabelecer entre si uma relação de confiança a partir deste contraste. Após abordarem estes conceitos a partir de processos e ideias mais conceptuais, o mote de trabalho em torno da ideia de equilíbrio, foi expandindo-se dessas ideias para

uma pesquisa mais física, simples e direta. Trabalhar o risco da queda e sua subsequente resolução. Iniciaram o trabalho do dueto com um pressuposto muito simples, o Jorge teria de estar o mais estável possível e o bailarino iria desafiar o seu próprio equilíbrio executando movimentos muito rápidos pelo espaço em torno do Jorge sem lhe tocar, mas arriscando através dessas deslocções, o próprio equilíbrio do Jorge. Inevitavelmente o Jorge caia, e o bailarino ajudava-o a levantar-se.

Sendo este processo demasiadamente redutor do ponto de vista criativo e de leitura bastante imediata, os dois, decidiram, aprofundar as questões do equilíbrio propondo-se em conjunto, a partir de processos criativos, explorar a mesma ideia, mas através de modelos mais profundos do ponto de vista da criação. Chegaram à conclusão que o dueto deveria explorar o facto real, da impossibilidade do Jorge conseguir levantar-se sozinho.

De forma muito intuitiva, o bailarino, alicerçado em anos de treino e conhecimentos técnicos de dança no seu corpo, começou por copiar, mimetizando ao pormenor a “identidade física” na sua complexidade de movimentos, do Jorge. Após bastante tempo pesquisa, e de atingir um patamar de “fluxo” (Hefferon & Ollis, 2006) pediu ao Jorge que se tentasse levantar sozinho, mas desta vez iria mimetizar toda a sua gestualidade e movimentação. O Jorge chegava sempre a um ponto sem retorno, em que caia. O bailarino, através da análise intuitiva da fisicalidade do corpo do Jorge, impregnando por sua vez o seu próprio corpo até ao mais ínfimo detalhe, com os *inputs* cinestésicos do mesmo, apropriando-se por sua vez da sua “identidade física”, percebeu que existia um pormenor, muito simples, em relação à própria postura do corpo, que poderia “resolver” o facto do Jorge não se conseguir levantar sozinho do plano do chão. A cabeça, deveria ficar o mais em baixo possível durante todo o processo de elevação das restantes partes do corpo, sendo, por sua vez, a mesma, a última parte a erguer-se. O Jorge após observar e por sua vez mimetizar esta proposta a partir do corpo do bailarino, apropriando-se agora ele da “identidade física” do mesmo, conseguiu após algumas tentativas, pela primeira vez em 38 anos, erguer-se sozinho do chão.

A cena passou a fazer parte do espetáculo.

Após o Jorge e o bailarino caírem os dois no chão, o bailarino levanta-se de imediato e o Jorge toma o seu tempo, que pode ser mais de um minuto a levantar-se sozinho, sem a ajuda do bailarino profissional que fica ao seu lado

apenas como observador. Esta imagem forte, por vezes dura, dá ao público a possibilidade de observar o próprio processo de pesquisa em tempo real, sendo que o Jorge, não finge não se conseguir levantar. O processo a ser experienciado quer pelos intérpretes quer pelos espectadores. A verdade em tempo real.

Este processo de criação só foi possível, após terem-se estabelecido relações de confiança maduras entre os intervenientes, quer do ponto de vista físico, quer das próprias interações pessoais. Só a partir do momento em que se estabeleceram este tipo de relações é que começaram a surgir oportunidades para pesquisas coreográficas em formato de duetos, em que se estabeleciam, pela própria natureza do projeto, desafios entre os interpretes. É importante referir que este projeto era dirigido com base numa linguagem de dança bastante física, e que quase todas as abordagens de pesquisa, eram executadas em estúdio, recorrendo à linguagem abstrata da linguagem da dança contemporânea. O facto, de num projeto como este, a dança ser um meio para a pesquisa, contribui para que a relação que se estabelece entre os métodos de pesquisa e os processos de criação tenham como elemento principal o “instrumento corpo”.

PROCESSO DE FLUXO DO BAILARINO

O bailarino num processo como o que anteriormente foi descrito deixa de racionalizar o seu corpo e passa utilizá-lo como uma extensão intelectual de interação com o espaço e o tempo que o rodeia. O bailarino atinge idealmente o ponto de fluxo permitindo que as sensações fluam de forma orgânica, potenciando a criatividade e por sua vez a descoberta de novos movimentos, interações com os outros, com a música, com o espaço, com o plano das ideias (Hefferon & Ollis, 2006). Este apuramento partir deste estado faz com que “pareça” que deixem de existir limites. Refiro que, “parece”, pois considero que é apenas um estado latente em que o corpo se funde com a mente e em que a sensações físicas percecionadas pelo corpo se fundem com a imaginação. Desta forma, conseguem-se atingir patamares mais elevados de perceção, que por sua vez, fazem com que a relação entre a execução física do movimento e das ideias passem a estar alinhadas no mesmo plano criativo. Como se o corpo se tornasse ele próprio um laboratório de pesquisa, tal como sugere Chouinard, citada por Albright (1997), “When I dance, my body becomes a laboratory for experiences . . . physical, mystical and other kinds.

By working with the body you can make openings for the flowing of life.”

É importante referir também, que o facto de se estar num ambiente de criação desprovido de tensões e objetivos terapêuticos, e estar-se a trabalhar no patamar da abstração e criatividade sem barreiras, permitiu estabelecer-se um ambiente propício à criatividade.

É este tipo de formato de relação entre o corpo e o acto criativo que se pretende resgatar na parte que se segue deste trabalho de investigação.



Perspetiva de uma parede do ponto do meu ponto de vista aquando do processo de investigação para este trabalho, fotografia digital, 2022, © António M Cabrita

Anamnesis is at first sight something completely different. It explores the meanings of a given ‘present’, of an expression of the here and now, without immediate concern for (referential) reality, and it does this by means of associations which are said to be ‘free’ (Freud; and perhaps Benjamin’s notion of aura). This is not about researching the past to establish its truth. (Lyotard, 2004)

ANAMNESE DO PROCESSO CRIATIVO A PARTIR DA MEMÓRIA DO CORPO

Estou deitado no chão frio. A roupa que me cobre o corpo não é suficientemente grossa para me proteger. O chão está sujo. Tenho os olhos fechados. Sinto pó perto dos lábios que tocam o chão sem querer. Pequenas partículas de terra fina contatam arranhando subtilmente a minha cara.

Respiro lentamente. A pele derrete em torno dos músculos, que por sua vez derretem em torno dos ossos. O corpo passa a ser matéria desprovida de um tempo, ou de forma. Não há música, apenas o som insípido de um latejar constante no peito. O peso do corpo faz pressão sobre o músculo bomba. O corpo move-se subtilmente a partir dessa força motriz de fluídos vivos. Caio num estado profundo de atenção. Caio porque quero cair. É preciso que caia para encontrar este estado, este desequilíbrio estático.

As subtilidades de movimentos internos oscilam por entre as várias camadas de corpo. Lentamente perco a noção de onde estou. Abro um pouco os olhos de forma a poder suprimir esse estado de quase sono. A realidade desfaz-se em pequenas partículas, como o pó que roça os lábios. Sinto-me a separar-me em partes, uma mistura estranha de corpo, uma reconfiguração. Cada vez mais pesado, cada vez mais pesado, cada vez, mais, pesado. Entretenho-me por momentos a inscrever palavras importantes no interior dos ossos.

PESO; ESPASMO; VERDADE; ESTRANHO; PURO

Concentro a minha atenção nesse lugar real, que transporto diariamente a cada passo.

Aprofundo a imaginação e decido começar.

COMEÇO.

Continuo deitado no chão frio. A roupa continua a não me aquecer o corpo.

Sinto-me a ser observado. Uma fome ligeira surge inesperadamente de sobressalto, desvia-me a atenção para o centro do corpo. Lugar importante agora que decidi começar a subida à verticalidade humana. Imagino o interior dos órgãos que me sustentam, que me enchem por dentro.

Processos de descoberta ativam-se. Recorro ao vazio. Esqueço o que sou. Prendo-me ao presente. Movo-me microscopicamente a partir das palavras anteriormente inscritas nos ossos. Deixo que a força da gravidade me cole ao chão. Subtis movimentos surgem a partir do braço em antecipação do gesto de uma mão que se espalma contra o chão. Os cotovelos ativam-se. A mão fecha-se. O cotovelo dobra. Um dedo estica. O peito descola. A cabeça gira. As pernas dobram. A mão fica. Um braço perde-se. Um pé vira. A nuca sobe. A testa retira-se. A mão esquerda para. O tronco contrai-se. A boca treme. Um pulso opõe-se. A anca sobe.

Quero levantar-me e não consigo.

O meu corpo é um labirinto de descoordenação.



COMPOSIÇÃO A, fotografia digital;
manipulação com app Fotos do iPhone e Pages,
2022, © António M Cabrita



COMPOSIÇÃO B, fotografia digital,
manipulação com app Fotos do iPhone e Pages,
2022, © António M Cabrita



COMPOSIÇÃO C, fotografia digital,
manipulação com app Fotos do iPhone e Pages,
2022, © António M Cabrita

PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO PROCESSO CRIATIVO

Os textos e imagens que apresentei anteriormente, são obviamente distintos nos seus formatos. Os primeiros evidentemente de carácter analítico, técnico e descritivo, o segundo de carácter criativo e com uma tonalidade poética e abstrata.

Após ler estes textos e observar as imagens, fico sempre com a sensação que embora partam os dois da mesma fonte, do mesmo processo, do mesmo objeto de reflexão, parecem que não fazem parte do mesmo universo.

A CRIAÇÃO DOS TEXTOS

A criação do texto intitulado ANAMENSE do processo criativo a partir das memórias do corpo, seguiu um processo de escrita criativa a partir de ideias e sensações que surgiram através do recordar do processo pesquisa para o dueto com o Jorge. Foi a forma mais genuína que encontrei para registar a memória desse momento, à semelhança do que faço em alguns dos processos de criação mais recentes. A composição das palavras através da relação entre os seus significados, ritmo, métrica, possibilitam uma aproximação semiótica ao contexto do corpo.

O registo de um processo criação não pode ser apenas uma colagem de “racionalidades” impressas, escritas em papel, há todo um conjunto de sensações, emoções, estados de espírito, que são fulcrais para que durante o processo de criação a obra nasça.

Gostaria de partilhar um dado que considero importante e que acredito ter o potencial para ser alvo de uma pesquisa mais aprofundada:

Aquando do processo de criação e revisão destes textos, enquanto os textos mais formais, foram alvo de inúmeras alterações entre o processo de escrita e a sua configuração final, o texto de âmbito criativo não sofreu qualquer alteração, entre o momento da sua escrita e a sua configuração final.

A CRIAÇÃO DAS IMAGENS

Em relação à criação das imagens apresentadas no decorrer deste trabalho, partiram de um conjunto único de fotografias capturadas numa sessão de pesquisa a partir do movimento do meu próprio corpo. Uma das regras que criei, foi que, as composições de imagem para funcionarem de forma

simbólica, como uma extensão do pensamento do corpo, teriam de ser unicamente criadas a partir das fotografias originais dessa mesma sessão.

A criação destas imagens estáticas, a partir de imagens fotográficas do meu próprio corpo, foram construídas a partir da perspetiva do meu próprio olhar enquanto pesquisava de forma física os resquícios de memórias do processo criativo do dueto.

Em termos técnicos, foram fotografias produzidas com um smartphone de última geração, o que, proporcionou separar do ponto de vista da composição o objeto fotografado do fundo.

As fotografias foram tiradas ao ar livre, com o chão ou o céu como fundo, sendo umas tiradas de pé e outras tiradas a partir da perspetiva do nível do chão.

A justaposição das imagens surgiu a partir da ideia de dois corpos. Num primeiro momento as imagens não tinham qualquer espaço entre elas, em seguida foram separadas existindo um espaço branco entre elas. E numa fase final a linha simbolicamente eixo do nível do chão que foi o motivo pelo qual do ponto de vista das ideias estimulou a criação original do dueto.

É interessante verificar que só após ter terminado a montagem final das mesmas é que reconheci o facto destas duas perspetivas, do plano do céu, e do plano do chão, estarem totalmente alinhadas com o próprio pensamento que deu origem à pesquisa para o dueto original, reporto-me naturalmente para o facto de ser um dueto que trabalhava essencialmente estes dois níveis, simbolicamente, por contraste.

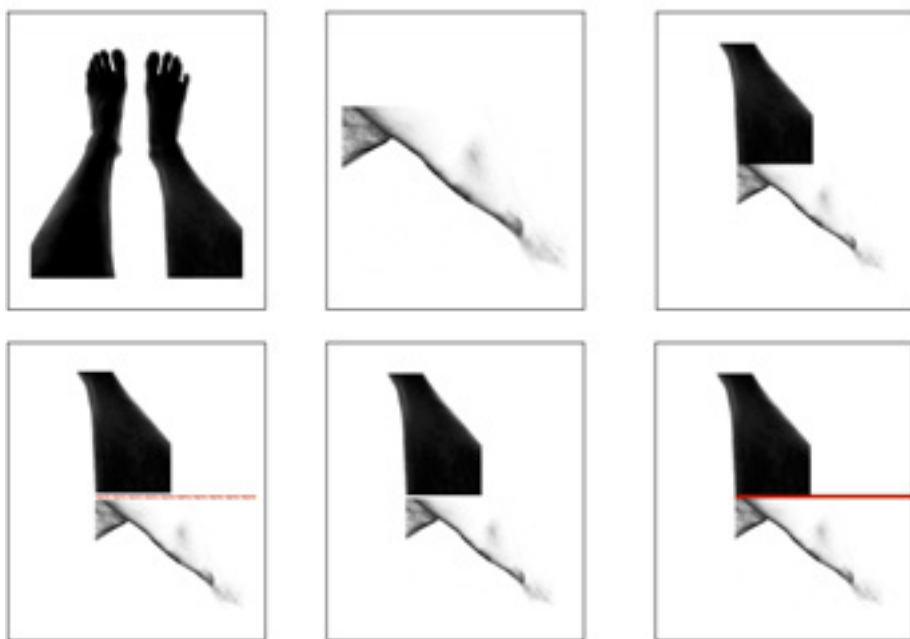
É curioso apercebermo-nos destas leituras, que o próprio trabalho nos dá. Quase como se fossemos observadores da própria filigrana que compõe o invisível poético da própria obra que materializamos.

ALGUMAS FASES DO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO / CRIAÇÃO DAS IMAGENS

Uma primeira abordagem que remete para a relação com o chão do espaço onde foi construído o dueto original.



Há uma desconstrução visual da memória que tinha do espaço. O chão era grená. Tinha linhas brancas que separavam geometricamente o espaço, visto tratar-se de um ginásio. Estas linhas eram utilizadas no processo criativo como marcação e orientava-nos em relação ao desenho espacial da peça. É interessante referir que o cenógrafo da peça, O Aqui, utilizou também esta métrica no chão do espaço cénico no palco.



Exemplo visual do processo de criação da imagens originais até à imagem final.

CONCLUSÃO

Aquando do meu contacto recente com várias configurações de processos de investigação artística, uma das problemáticas que me deparei de imediato, foi com o facto da efemeridade intrínseca da obra dançada. As expressões do corpo no formato de dança, são muito frágeis no âmbito do seu registo (Stevens et al.). É praticamente impossível registar verdadeiramente os processos. Mesmo recorrendo a outros meios para o registo, serão sempre, a meu ver, apenas um aglomerado de memórias que sem o interlocutor original para os decifrar, reconfigurar, e materializar no corpo, tenderão a ficar perdidos para sempre. Podemos traduzir um gesto por palavras, imagens, vídeos, fotos, ou até a partir da relação entre estes, mas ao contrário de um processo como o de um pintor, que poderá ver na prática lado a lado os estudos, e a obra finalizada, na dança esses estudos, na sua essência, ficam apenas gravados na memória física de quem os fez. Partindo do pressuposto de que um processo criativo do qual não há registo não poderá ser considerado investigação artística, visto não existir meios que sustentem esse mesmo processo de investigação, parti para este trabalho com um objetivo. Tentar perceber, se a partir das memórias físicas de um corpo que passou por um processo do qual não havia registo se consegue resgatar algo que represente e seja minimamente fiel ao processo original.

Embora nunca tenha tido a pretensão de encontrar uma resposta concreta, considero que este trabalho, poderá ser interpretado como uma espécie de esboço para no futuro, quem sabe, se constituir efetivamente numa investigação artística. No entanto, penso que o mais provável será este esboço de investigação artística tornar-se num solo dançado.

Nesse sentido, gostaria de partilhar que há quase sempre uma espécie de construção plástica das ideias quando imagino uma obra coreográfica, mas nunca este lugar de expressão é partilhado e explicitado, normalmente fica num esboço, num caderno, guardado e não faz qualquer caminho até ao público. Neste projeto, inverti esses papeis, dei lugar a que o processo de investigação se materializasse primeiro, deixando espaço para que o acto criativo fosse surgindo naturalmente.

Scholars in other areas have long known how valuable such evidence can be.
With luck, literary drafts give us unexpected glimpses of the individual author's

mind, but more even than that, they may show something about the processes of creation.

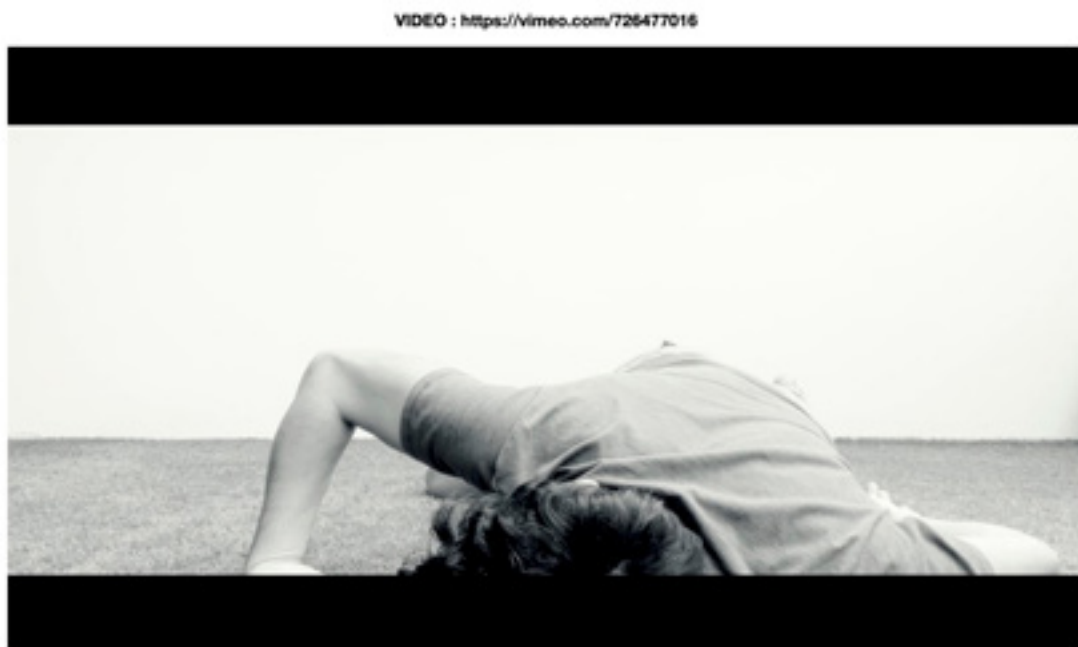
(Grove et al., 2005)

O facto de ter utilizado um processo de criação que me marcou, não só pelo processo, mas pelas relações humanas que se estabeleceram, foi muito importante para que não só fosse mais fácil encontrar um fio condutor para o resgate dessas memórias, mas também por ser um forte catalisador do próprio prazer criativo que esse acto de pesquisa proporcionou.

No entanto fiquei sempre com uma questão que não me sai da cabeça:

Onde fica a dança? O corpo e os seus significados? Os seus registos e as suas ações? Efetivamente, não os encontro. Encontro apenas ideias latentes que se não inscritas no corpo, poderão ser tudo, menos dança.

Neste sentido gostaria de convidar o leitor, sendo que não é possível fazê-lo de outra maneira, a assistir ao vídeo que se encontra na página seguinte. Sinto que esta seria a forma certa, verdadeira, no meu entendimento, como artista, de concluir esta viagem que foi a construção deste esboço de investigação artística.



Anamnese, 2022
Interpretação e Sonoplastia
António M Cabrita

REFERÊNCIAS

- Albright, A. C. (1997). *Choreographing Difference: The Body and Identity in Contemporary Dance* (Studies. Engineering Dynamics Series;9) (Illustrated ed.). Wesleyan University Press.
- Borgdorff, H. (2013). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Grove, R., Stevens, C. J., & McKechnie, S. (2005). *Thinking in Four Dimensions*. Amsterdam University Press.
- Hefferon, K. M., & Ollis, S. (2006). 'Just clicks': an interpretive phenomenological analysis of professional dancers' experience of flow. *Research in Dance Education*, 7(2), 141-159. <https://doi.org/10.1080/14647890601029527>
- Lyotard, J. F. (2004). *Anamnesis. Theory, Culture & Society*, 21(1), 107-119. <https://doi.org/10.1177/0263276404040483>
- Margani, M. (2016, November 3). *Choy Ka Fai: body, memory, speculations*. Digicult | Digital Art, Design and Culture. <http://digicult.it/news/choy-ka-fai-body-memory-speculations/>
- O Aqui. (n.d.). Teatro São Luiz. Retrieved July 1, 2022, from <https://www.teatrosaoluiz.pt/wp-content/uploads/2019/04/o-aqui-2017.pdf>
- RTP. (2019, January 13). *Portugal Que Dança - São Castro e António Cabrita* [Video]. RTP Palco. <https://www.rtp.pt/play/palco/p3906/e352915/portugal-que-danca>
- Xavier, M. (2017). *Processos de criação coreográfica contemporânea em Portugal: uma proposta de intervenção arQs-co-pedagógica* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa, Faculdade de Motricidade Humana

Geometrias da sintonia

**Uma investigação sobre
ferramentas de improvisação
transversais à dança
e à música a partir do trabalho
do coletivo TETO**

RESUMO

“Geometrias da sintonia” explora um conjunto de ferramentas de improvisação desenvolvidas pelo coletivo TETO (Joana Franco, João Gato, Lara Maia e Samuel Dias), com o objetivo de propor uma relação simbiótica entre dança e música no contexto de investigação artística em estúdio. Em primeiro lugar, são introduzidas algumas características da improvisação na dança e na música, desenvolvidas depois numa secção sobre a ferramenta “composição instantânea”. De seguida, aborda-se o conceito de transversalidade, isto é, o entendimento comum de conceitos inerentes à prática de dança e de música, analisados através do “gráfico”. No terceiro capítulo, fala-se da temporalidade das ações performáticas, concluindo-o com a partilha da experiência da ferramenta “monotonia”. Por fim, é apresentado o conceito de esforço, utilizando o exemplo da ferramenta “tema e variação” para aprofundar a sua aplicação prática.

ABSTRACT

“Geometrias da sintonia” explores a set of improvisation tools developed by TETO collective (Joana Franco, João Gato, Lara Maia and Samuel Dias), with the aim of proposing a symbiotic relationship between dance and music in the context of practice-led artistic research. First, some characteristics of improvisation in dance and music are introduced, later developed in a section on the “instant composition” tool. Then, the concept of transversality is addressed as the common understanding of concepts inherent to the practice of dance and music, analysed through the “graph”. In the third chapter, the temporality of performance actions is discussed, concluding with the sharing of the experience of the “monotony” tool. Finally, the concept of effort is presented, using the example of the “theme and variation” tool to deepen its practical application.

INTRODUÇÃO

“In the 1940s, Merce Cunningham and his life partner, composer John Cage, developed a radical new concept: music and dance could exist independently within the same performance. The dancers’ movements would no longer be tied to the rhythms, mood, and structure of music.”¹

(Merce Cunningham Trust, 2021)

- 1 Tradução pela autora: “Na década de 1940, Merce Cunningham e o seu parceiro, o compositor John Cage, desenvolveram um novo conceito radical: a música e a dança poderiam existir de forma independente numa mesma performance. Os movimentos dos/as bailarinos/as deixavam assim de estar sujeitos ao ritmo, ao ambiente e à estrutura musical.”

“[Trisha] Brown’s early improvisations were set to breath, silence, and the sounds of footfalls; without strong aural components, audiences could focus more on the movements than on the accompaniment.”²
(Walker Art Center, 2022)

“With *The show must go on*, Jérôme Bel dissects the performance mechanisms, staging about twenty performers and a DJ who plays the last thirty years hits one after another. He plays with the performance expectations and with mirror-effects between performers and spectators.”³
(Association RB, 2016)

Os três exemplos apresentam diferentes propostas de relação entre dança e música. Cunningham encontra uma associação em pontos sensíveis, provocados pelo acaso, em que os dois planos, coreográfico e musical, se cruzam. Brown encontra uma outra através de um “corpo-orquestra” que, enquanto dança, gera igualmente som através das suas manifestações fisiológicas e da sua movimentação no espaço. Bel encontra ainda outra relação quando dá destaque a temas musicais que ativam sensações e evocam memórias nos espectadores, acompanhando-os com situações corporais que sublinham essas imagens, numa relação quer de adição, como de oposição. Contudo, o motor criador destes contextos é a criação coreográfica, o que predetermina uma visão a partir do prisma da dança onde as variadas formas de utilizar música pretendem alargar as suas fronteiras em vez de estudar modelos de complementaridade entre as duas linguagens artísticas.

Proponho-me a refletir e a indagar uma possível relação simbiótica entre dança e música, através da articulação de conceitos comuns e sugerir um

- 2 Tradução pela autora: “Nas primeiras improvisações de [Trisha] Brown apenas se ouvia a sua respiração, silêncio e os sons dos seus passos; sem fortes componentes auditivas, o público podia concentrar-se mais nos movimentos do que no acompanhamento.”
- 3 Tradução pela autora: “Com *The show must go on*, Jérôme Bel dissectiona os mecanismos do espetáculo, colocando em palco cerca de vinte performers e um DJ que lança hits dos últimos trinta anos uns atrás dos outros. O coreógrafo joga com as expectativas da performance e com efeitos-espelho entre performers e espectadores.”

entendimento uno dos seus principais componentes. A minha pesquisa parte do trabalho de investigação do coletivo TETO, no qual me insiro, e que tem vindo a explorar esta relação através da criação de ferramentas de improvisação e da sua manipulação em estúdio.

Depois de uma breve contextualização sobre a proposta do coletivo, cada capítulo deste trabalho esmiúça conceitos específicos associados a cada uma das ferramentas. Em primeiro lugar, são introduzidas algumas características da improvisação na dança e na música que podem ser potenciadoras de um trabalho artístico investigativo, desenvolvidas depois numa secção sobre a ferramenta “composição instantânea”. De seguida, aborda-se o conceito de transversalidade, isto é, o entendimento comum de conceitos inerentes à prática de dança e de música, analisados através do “gráfico”. No terceiro capítulo, fala-se da temporalidade das ações performáticas, concluindo-o com a partilha da experiência da ferramenta “monotonia”. Por fim, é apresentado o conceito de esforço, utilizando o exemplo da ferramenta “tema e variação” para aprofundar a sua aplicação prática.

Todas as ilustrações foram retiradas dos apontamentos das várias residências artísticas em estúdio realizadas pelo coletivo.

Os desenhos, geralmente de teor esquemático, procuravam resumir as imagens mentais dos conceitos criados e explorados pelo TETO.

COLETIVO TETO

Joana Franco e Lara Maia, licenciadas pela Escola Superior de Dança (ESD), e João Gato e Samuel Dias, licenciados pela Escola Superior de Música de Lisboa, criaram o coletivo TETO em outubro de 2021⁴, movidos/as pelo interesse em colaborar interdisciplinarmente com outros/as jovens artistas e em resposta à pouca promoção de contacto entre alunos/as das escolas artísticas. Numa primeira fase, o seu trabalho desenvolvia-se num ambiente de partilha, de experimentação livre e de diluição de fronteiras interdisciplinares, com vista a propor um novo contexto de apresentação performativa de simbiose entre dança e música. No entanto, os encontros

4 João Gato integra o coletivo apenas desde março de 2022, tomando o lugar de João Almeida.

em estúdio foram rapidamente dominados por uma vontade coletiva de investigar aprofundadamente possíveis ferramentas comuns a ambas as linguagens. Por isso, o TETO tem vindo a intercalar pesquisa prática em contexto de residência artística com reflexão teórica sobre os conteúdos explorados, colocando constantemente em diálogo as propostas de ponto de vista teórico com o acto de criação de elementos cinéticos e sonoros. Até ao momento, o coletivo trabalhou em quatro períodos de residência artística em estúdio, na OSSO – Associação Cultural, nos Estúdios Victor Córdon (EVC) e na ESD. Ao longo dessas várias etapas, foi criando e desenvolvendo diversos materiais, documentando o processo através de registos de vídeo das suas explorações, apontamentos esquemáticos de ideias e gravações de áudio de discussões sobre conceitos, entre outros. Estes elementos foram compilados numa apresentação informal em junho de 2022, nos EVC, no formato de performance e exposição.

JOANA FRANCO é uma jovem artista. A sua formação reflete um olhar transdisciplinar, tendo passado pela Escola Artística Soares dos Reis, pela Escola Superior de Dança e pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Recentemente, tem vindo a realizar projetos de dança, performance, vídeo, design gráfico e webdesign.

JOÃO GATO é um saxofonista com formação na área do jazz, que se tem dedicado nos últimos anos a explorar improvisação sem barreiras formais. Atualmente co-lidera o projeto Apophenia e integra projetos como Filipa Franco Quinteto, Sonic Voyaging, S.E Pony e Orquestra de Jazz de Setúbal.

LARA MAIA é artista, em grande parte, na área da dança e da performance. Destacam-se as obras “encontros corporais”, “Não era nada disto, o amor” e “Bjs” — em cocriação com Joana Franco. Colabora com outros artistas em vídeo e fotografia. É diretora artística do festival VAGEM. Licenciou-se pela Escola Superior de Dança, tendo também formação em música e artes visuais.

SAMUEL DIAS, músico improvisador e compositor, faz da bateria o seu principal veículo de exploração e pesquisa artística. Na sua formação passou pelo conservatório de música de Torres Vedras, pela Escola de Jazz do Hot Clube de Portugal e pela Escola Superior de Música de Lisboa.

[Ver Anexo 1]

Este processo insere-se no campo da investigação em artes, que visa “encontrar, tematizar e defender publicamente novos sentidos para a realização artística (...) e para a reflexão sobre a mesma (...), de uma forma rigorosamente plural, exigindo das instâncias académicas um comportamento mais poroso e relacional” (Quaresma & Dias, 2015, p.13). De facto, o TETO procura a ampliação do conhecimento das matérias em

estudo, propondo novas possibilidades para a prática artística, mas não o fazendo através de um objeto artístico. Estas características aproximam-se das da investigação que Borgdorff (2012, p.147) caracteriza como “for the arts”, ou seja, a prática artística é tida como o objetivo (e não como o objeto de estudo), não contemplando a criação de um objeto. Ainda assim, a expressão “investigação para as artes” parece-me que manifesta uma distância entre o processo de investigação e a prática artística, o que não espelha o trabalho do TETO. Por outro lado, Frayling (1993, p.5) adota o termo “through art” — investigação através da arte — para descrever processos investigativos onde são estudados materiais, desenvolvidas ferramentas ou adotadas práticas diarísticas, continuadas e experimentais que atuam no campo artístico e alargam as suas possibilidades. Estas características são igualmente compatíveis com o processo que o TETO tem vindo a adotar na sua pesquisa. No entanto, não contemplam a prática artística como veículo metodológico. Penso que seja importante referir-me ao modelo de investigação do TETO também como “practice-led”, na medida em que a prática artística, o conhecimento especializado e o processo criativo levam a um entendimento específico que pode ser comunicado num formato de dissertação escrita (Smith & Dean, 2009, p.5).

IMPROVISACÃO

A investigação do TETO em contexto de estúdio tem sido feita através de métodos de improvisação estruturada. Quer na dança contemporânea, quer na música, é comum improvisar em resposta a tarefas ou instruções precisas como forma de gerar material de movimento ou de som, o que poderá trazer vantagens para a exploração das linguagens (DeLahunta et al., 2011).

Em primeiro lugar, a improvisação potencia a descoberta de novas propostas, algo que nem sempre poderia ser encontrado através de um processo predefinido e sistematizado. Carter (2000) sugere que a improvisação envolve a suspensão de estruturas próprias de uma prática específica e a introdução de elementos não tradicionais. No caso do TETO, não seria benéfico optar-se por um modelo particular a uma das matérias e, por isso, o recurso à improvisação oferece o poder de inventar espontaneamente novas formas que não estão condicionadas a nenhuma das práticas, fomentando a contribuição de diferentes conhecimentos.

Em segundo lugar, tanto a dança como a música encontram-se no campo das artes performativas, implicando uma presença corporal obrigatória na ativação de qualquer objeto artístico criado por estas matérias. Nesse sentido, a improvisação permite um estado de alerta físico, conceptual e emocional que interfere a todo o momento com o material gerado, isto é, possibilita uma tomada de decisão constante, subordinada a um determinado plano de pensamento, mais ou menos amplo de acordo com o tipo de estímulos a que se decide atentar (Matteucci, 2022). É possível encontrar nesta situação uma consciência dupla: os/as performers experienciam simultaneamente a ação do seu corpo (interior), através da propriocepção, e o objeto que coletivamente fazem existir a cada momento (exterior). Como a impermeabilidade entre o interior e o exterior ao corpo é impossível, existe uma circulação energética entre bailarinas e movimento, músicos e som, bailarinas e som, músicos e movimento, artistas e matéria, conceitos e materialização.

Por último, a improvisação permite um formato de criação não-hierárquico, correspondendo à dinâmica de coletivo. Como escreve Leão (2014, p.4), “as improvisações artísticas são alcançadas a partir de uma definição aberta de papéis, que demanda por consenso, respeito às diversidades de posição crítica e artística, que encoraja a cooperação, a interdependência e a alternância, que se influenciam e se redefinem mutuamente”. Para além de proporcionar a todos os elementos do TETO um espaço homogéneo de contribuição, iguala também a influência das duas linguagens no trabalho desenvolvido, o que não aconteceria, por exemplo, numa situação de colaboração entre um/a coreógrafo/a e um/a compositor/a para a criação de uma obra musical para uma peça de dança.

COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA é uma ferramenta de improvisação onde os conteúdos musicais e coreográficos são pensados como uma peça, atentando à composição.

O pensamento que dá origem à composição instantânea parte de um método de improvisação, da estética da improvisação livre em música, desenvolvido informalmente pelo saxofonista Yedo Gibson. Na sua prática, Gibson pesquisa uma improvisação “sem lama” — expressão usada pelo próprio, que pretende fomentar a exclusão de momentos vazios de intenção

ou direção e o desenvolvimento de um pensamento composicional. Neste método, é dada especial atenção à noção de forma e à clareza das secções que compõe o todo, desde o primeiro ao último momento da improvisação. No contexto da investigação do TETO, o conceito foi aplicado à improvisação simultânea de dança e música, de forma a complexificar a sua relação e a potenciar a qualidade artística dos materiais gerados. Apesar de não haver parâmetros de avaliação que distingam claramente o resultado de uma improvisação livre e o de uma improvisação segundo a composição instantânea, nem regras específicas inerentes à própria ferramenta, existem alguns aspetos a ter em conta, com influência nas tomadas de decisão do/a performer. De forma a abolir imprevistos e experimentações, é importante que o/a performer se abstraia do papel de criador, abdicando das suas intenções criativas em prol de um objeto artístico “sem autoria”. Ao mesmo tempo, é igualmente relevante o entendimento do desenvolvimento dos materiais ao nível da dimensão temporal, registando mentalmente as possíveis subdivisões da peça, ainda que as transições entre elas possam ser subtis. Por fim, quanto maior o nível de consciência da contribuição de cada intérprete para o todo composicional, maior a clareza e precisão dos gestos criados e menor a probabilidade de momentos redundantes ou de pesquisa de movimento ou som.

É importante salientar que esta ferramenta de improvisação não implica um planeamento prévio dos eventos, mas sim, um estado de alerta físico e mental para os estímulos internos e externos. Buckwalter (2010, p.10) descreve a experiência de improvisação entendida como composição em tempo real: “You are not out there in the performance space all alone. You’ve got the space and your relationship to it and your relationships in it; you have time on your hands to shape like clay by marking it with activity or lack of it; and in many instances, you also have the other improvisers.”⁵

No exercício de composição instantânea, antes do primeiro gesto coreográfico ou musical, geralmente, os/as performers precisam de um

5 Tradução pela autora: “Não estás no espaço performativo sozinho/a. Tens o espaço e a tua relação com ele e as tuas relações nele; tens tempo nas tuas mãos para moldar como plasticina, ao marcá-lo com momentos de mais ou de menos atividade; e, em muitos casos, tens também outros improvisadores.”

breve momento para se concentrarem: cada um/a desenvolveu o seu método de preparação, desde ficcionar que a peça a ser interpretada fora criada por outra pessoa, a inventar um cenário de apresentação da peça, ou a imaginar um espaço vazio a ser preenchido com os materiais gerados durante o exercício.

[Ver Anexo 2]

TRANSVERSALIDADE

O principal objetivo da investigação do TETO é encontrar um ponto de vista que sobreponha totalmente os conceitos inerentes à dança e à música. A certeza das coordenadas desse ponto vai oscilando de acordo com os avanços no entendimento híbrido das duas linguagens: geralmente, os momentos de clara divergência têm sido encontrados através da experiência prática e resolvidos numa reflexão teórica posterior. No regresso à prática, existe uma procura por uma exploração corroboradora desse novo entendimento e o levantamento de novas questões. Como no pensamento por trás de *Points in Space*, numa nova referência a Cunningham (que, por sua vez, se inspira em Albert Einstein), não há pontos fixos no espaço e todos são válidos e pertinentes. É bastante evidente que a experiência artística de dança e de música, tanto do lado do/a performer, como do lado do público, é diferente, nem que seja porque são maioritariamente apreendidas por dois sentidos diferentes — a visão e a audição, respetivamente. Por isso, o coletivo tem-se focado em todo o processo anterior ao instante em que é materializado um movimento ou um som, idealizando um modo de pensar idêntico, a partir do qual pudesse ser gerada dança ou música. No contexto do TETO, essa decisão está dependente do conhecimento prévio de uma das linguagens, ou seja, as bailarinas automaticamente respondem com movimento e os músicos com som.

GRÁFICO é uma ferramenta de improvisação conjunta onde um gráfico serve de base comum para a dança e a música, agilizando a natureza híbrida da sua junção e propondo novas formas dinâmicas ou de direção.

O eixo horizontal representa a progressão temporal. O eixo vertical pode ser lido segundo conceitos transversais às duas linguagens: densidade, propagação, tensão, coerência de contexto e altura.

Esse paralelismo tem vindo a ser explorado pelo TETO através de um exercício de leitura coletiva de um gráfico de linha. Foi criado um pequeno programa digital “compositor-maestro” para gerar aleatoriamente a linha do gráfico e guiar a sua leitura. A oscilação vertical da linha orienta a produção de movimento pelas bailarinas e de som pelos músicos, que partem em conjunto para o exercício com um dos parâmetros definidos para o eixo vertical em mente. Cada parâmetro dirige a atenção do/a performer para uma componente específica da sua linguagem. É evidente que, dada a natureza distinta das duas linguagens, o parâmetro atua de forma diferente na dança e na música. No entanto, essa separação acontece apenas ao nível da materialização, já que o conceito é claro na sua forma abstrata. Atente-se a cada um.

[Ver **Anexo 3**]

Por densidade entende-se grau de condensação ou espaçamento da informação no tempo. A cada momento, quanto mais afastada a linha do eixo horizontal, mais quantidade de movimento ou de som é gerada. A frequência dos movimentos e dos sons é percecionada sobretudo a partir do momento inicial de cada um, ou seja, existe igualmente uma maior concentração de tomadas de decisão de produção de algo novo ou de novo. De facto, é precisamente a possibilidade de fragmentação das frases coreográficas e musicais que permite um entendimento do nível de densidade. Em momentos de zero densidade, tanto é possível optar-se pela pausa ou silêncio, como pelo prolongamento de um único movimento ou som.

A “propagação” é o nível de ocupação do espaço pelo movimento — dimensão e projeção espacial — ou pelo som — volume. O termo “tensão” representa o nível de energia aplicado para gerar dança ou música, ou seja, o grau de atividade muscular aplicada à ação performativa. É importante salientar que, numa primeira instância, a tensão poderá aparentar estar diretamente relacionada com a propagação. No entanto, e apesar de movimentos e sons produzidos com maior tensão serem geralmente também de maior propagação, é possível romper esse padrão. Por exemplo, um corpo poderá aplicar uma grande quantidade de energia numa determinada direção, utilizando o grupo muscular específico para o efeito, ativando igualmente o grupo muscular contrário com uma quantidade de energia

semelhante. Apesar da enorme tensão, a anulação das forças origina um movimento ou um som de pouca propagação. O mesmo poderá acontecer com a utilização de forças exteriores ao corpo, como é o caso da força da gravidade, para diminuir a tensão e aumentar a propagação: o baterista pode deixar cair o braço que segura na baqueta em direção a uma das peças da bateria (pouca tensão), produzindo um som de grande volume (muita propagação).

O parâmetro “coerência de contexto” é interpretado como o grau de concordância do indivíduo perante a base. Este conceito direciona a atenção para o produto produzido a cada momento coletivamente, em vez de encarregar a coerência do grupo apenas à leitura da linha do gráfico. Deste modo, cada performer precisa de fazer uma distinção entre a sua ação e o conjunto das ações dos outros três elementos, para poder contrariar ou alinhar-se com o material gerado. O grau de coerência refere-se sobretudo às características do movimento e do som abordadas individualmente em cada outro parâmetro: o nível de esforço (tensão) e a sua relação com o espaço (propagação) e com o tempo (densidade). Devido à combinação destes elementos num único gesto performativo, individual ou coletivo, cada intérprete identifica uma dessas características como a mais notória e, dependendo da geografia da linha do gráfico, produz um outro gesto com características mais ou menos semelhantes.

Por fim, a “altura” pode ter vários significados. Um deles aciona uma componente espacial, ou seja, convoca a noção de distância entre um ponto (base) e um outro (extremidade), segundo um eixo vertical. Para este exercício, define-se que, no caso da dança, “altura” se refere à distância de uma determinada parte do corpo ao solo, tendo em conta a estrutura corporal de um indivíduo em posição vertical neutra. Em termos práticos, o topo da cabeça é o ponto mais alto e a planta dos pés o mais baixo. Contudo, na música, “altura” é um dos principais termos do vocabulário musical, apesar de não estar relacionado com espaço. O uso desta palavra está associado à frequência das ondas sonoras, ou seja, aos sons graves e agudos — frequências mais altas originam sons mais agudos. Neste exercício, a “altura” tem como limites o registo do instrumento, isto é, o som mais grave e o mais agudo passíveis de serem produzidos pelo saxofone e pela bateria. É importante referir que, mesmo não sendo a bateria um instrumento melódico, é na mesma possível organizar as frequências

sonoras criadas pelo instrumento por altura. Graças à distribuição espacial das peças da bateria, pode ser igualmente explorada a perspetiva de “altura” mais próxima da aplicada ao corpo, na medida em que a linha do gráfico define a peça a ser utilizada, de acordo com a sua distância do solo. Esta dupla possibilidade mostra alguma fragilidade na transversalidade do termo “altura”, evidenciando as qualidades espaciais do movimento e a dificuldade em estabelecer um paralelo para o “tom” musical no vocabulário da dança. Ao mesmo tempo, demonstra o natural afeto entre sons graves e movimentos mais próximos do chão e sons agudos e movimentos com tendência a elevarem-se do solo.

TEMPORALIDADE

Uma das primeiras retas traçadas pelo TETO que intersecta os planos da dança e da música toca na particularidade de serem artes no tempo, isto é, “a necessidade comum de um sistema de organização de tempo compreensível e consistente com a natureza física e psicológica do ser humano”⁶ (Zallman, 1971, p. 79). No caso da música, existe efetivamente um sistema de notação utilizado de forma maioritariamente global que, graças ao seu longo processo de desenvolvimento a par dos avanços musicais, permite transcrever com bastante precisão as relações temporais e dinâmicas entre notas. Na área de dança, existem também algumas propostas de codificação de movimento usadas para documentação, educação e investigação sobre dança, entre as mais conhecidas, a Kinetography Laban ou Labanotation, desenvolvida por Rudolf von Laban (International Council of Kinetography Laban, 2020); contudo, a sua complexidade ou pouca eficácia na aplicação prática não as torna equiparáveis ao estabelecido sistema de notação musical. Ainda assim, no âmbito da improvisação, é raro o recurso a qualquer tipo de partitura, o que não implica uma abstração da mencionada organização temporal. Tanto na dança, como na música, a sucessão de movimentos ou sons implica múltiplos inícios e fins, mesmo que estes se sobreponham ou se revelem

6 Texto original: “(...) the common need for a system for the organization of time comprehensible to and consistent with the physical and psychological nature of the human being.”

ambíguos. Todos acontecem sob desejo e ação de um ser humano e estão dependentes da persistência da sua disposição para os fazer acontecer. Apoiando-se em Laban, Gil (2001, p. 3) acrescenta que “o esforço, que é uma espécie de força vital, encerra já em si, quase no estado de latência, a forma do movimento que desenvolverá” – para esta investigação, poderá pensar-se igualmente em som, para além de movimento. Neste sentido, a intenção antecede e acompanha cada gesto que gera dança ou música e que preenche, em todos os instantes, um tempo de manifestação artística balizado por um início e um fim total.

MONOTONIA é uma proposta que pretende encontrar um estado de monotonia através da repetição de sons e movimentos durante um longo período de tempo. A série a ser repetida deverá ser concisa.

Num dos exercícios desenvolvidos pelo TETO, a exploração do conceito de “monotonia” permite um melhor entendimento da dimensão temporal das matérias em estudo e da sua relação com a intenção performativa. A proposta parte de três premissas: a experiência deve ser de longa duração, mas sem nenhuma especificação de valores exatos de tempo, nem acesso a uma cronometração; cada artista dá início à sua ação com um movimento ou um som específico; esse elemento deve ser repetido um número indefinido de vezes. Quando a ferramenta é posta em prática, surgem, geralmente logo nos primeiros instantes, os contornos de uma forma composta por movimento e por som, gerada a partir da intenção individual de cada performer. Apesar de, nos instantes seguintes, surgir automaticamente uma consciência do objeto coletivo, essa noção não se sobrepõe à intenção inicial, nem a altera. Por um lado, o fenómeno da repetição provoca uma habituação à estratégia de ação para a materialização do gesto, tornando-a possivelmente menos ponderada e consciente. Por outro, a contínua necessidade de ativação do gesto obriga à manutenção de, pelo menos, uma intenção de ação que o leve do início ao fim. Esta experiência dupla provoca uma sensação de circularidade dentro de uma semirreta temporal de fim desconhecido – a monotonia perdura desde que todos/as os/as artistas decidam permanecer ativos em sucessivas manifestações do “elemento base”. Segundo Lagaay (2018, p. 22), o neutro é inevitavelmente dinâmico: não evoca um evento com

um início e um fim, mas equivale a uma resistência continuamente ativa e dinâmica — um movimento persistente que nunca se deixa determinar definitivamente. A decisão de fim parte, geralmente, ou das primeiras hesitações que começam a destabilizar subtilmente a cadência da construção e cujo efeito exponencial quebra a monotonia, ou de uma suspensão coletiva e consequente anulação da intenção, que resulta em “pausa” e em “silêncio”.

A permanência da intenção de um gesto durante um longo período de tempo levanta questões relativamente à sua reprodução — será que vai sofrendo mutações? E, da mesma forma, será que a monotonia requiere obrigatoriamente uma repetição rígida dos elementos que a compõem (admitindo a possibilidade de repetição de um gesto)? No contexto da utilização da ferramenta criada pelo TETO, a noção de escala entre emissor e recetor pode ter algum impacto na consideração das respostas a estas questões. A monotonia do TETO é gerada e rececionada por corpos humanos: as bailarinas executam movimentos à escala da visão e da propriocepção do ser humano e os músicos produzem sons à escala das capacidades auditivas do ouvido humano. As oscilações inerentes ao funcionamento do ser humano tornam as ligeiras mutações pouco perceptíveis “a olho nu”, não prejudicando a monotonia e permitindo a conservação desse estado.

[Ver Anexo 4]

ESFORÇO

Retoma-se agora a noção de “esforço”, para a associar diretamente ao uso de uma força originadora de ação. De facto, para dançar, o/a bailarino/a exerce diversas forças contra a gravidade, através de uma superfície de sustentação, tal como, para tocar, o/a músico/a aplica forças diferentes no seu instrumento com o intuito de produzir vários sons. Numa primeira análise, uma clara divergência entre dança e música seria a aparente autossuficiência do corpo, na primeira, e a dependência de um instrumento musical, na segunda (excluindo a possibilidade de utilização de apenas o próprio corpo para a produção de som). No entanto, Costa (2018, p. 213) parte da sua experiência pessoal como baterista para afirmar que “(...) a energia do impacto, mediada por uma baqueta ou pelas próprias mãos, é profundamente absorvida pelo corpo, criando uma relação estreita entre

o som e o pensamento, que se manifesta também na sensação de intimidade, cumplicidade e prolongamento entre o intérprete e o seu objeto gerador de som”. Por sua vez, o/a bailarino/a também precisa de criar uma relação de proximidade com o espaço de uma forma em que “os seus movimentos se insiram no espaço com a mesma intimidade e a mesma familiaridade com a qual habita o corpo” (Gil, 2001, p. 20). Em suma, tanto a prática de dança, tanto a de música, procura um domínio dos elementos externos para que se tornem parte integrante do esforço para gerar movimento ou som. “As práticas artísticas, sendo incitadas por um desejo criativo e baseadas numa relação de incorporação do artista no médium do seu trabalho, desenvolvem uma capacidade de profunda intensificação sensório-percetiva, a partir dos quais exploram a construção de sentidos e a relação corpo-mundo” (Lima, 2018, p. 119).

Segundo Laban (1978, p.126), o esforço pode ser descrito como uma dinâmica, uma textura, uma cor, uma emoção ou uma atitude. Juntando esta conceção ao pensamento desenvolvido no início deste capítulo, poderá dizer-se que o esforço é simultaneamente funcional e expressivo, ou seja, é responsável pelos usos quantitativo e qualitativo da energia.

TEMA E VARIAÇÃO é um exercício que tem como objetivo perceber como a poética associada a conceitos influencia formalmente um determinado material musical ou coreográfico.

O “tema e variação” pretende provocar oscilações no esforço, requisitando diferentes qualidades de movimento ou de som, sugeridas pela interpretação poética de diversas palavras. Para isso, é criado um tema, considerado como o conjunto composto por uma frase de movimento e outra de som — complementares. As reinterpretações do tema, estimuladas pelas palavras, dão origem às variações. Geralmente, tanto a frase de movimento, como a de som, são criadas em colaboração entre todos os elementos do coletivo, optando-se por criar uma delas primeiro e a outra em função da primeira. É de interesse que o tema não seja nem muito curto, para que a exploração das variações possa ser aprofundada, nem muito longo, para que possa haver um domínio sobre a sua forma num breve momento de estudo das frases. No que respeita às palavras, normalmente cada elemento sugere um conjunto de palavras, das quais são selecionadas algumas para estimular as

variações. Este processo acontece pouco tempo antes do início do exercício para que não haja uma manipulação prévia do tema, já que as variações são geradas através da improvisação, em apenas duas tentativas. Como mencionado anteriormente, a poética da palavra é transformada na qualidade do esforço. Por exemplo, a palavra “ferver” propõe um esforço rápido, flexível e inconstante, enquanto a palavra “algodão” sugere um esforço controlado, leve e suave. Este processo de tradução parte da capacidade metafórica intrínseca ao processo cognitivo do ser humano, através da qual “é feita a transferência de sentidos, sensações e percepções gerados no domínio experiencial e sensório-somático para o sentido projetado em conceitos linguísticos relativos a domínios conceptuais, abstratos e imaginativos” (Lima, 2018, p.112).

[Ver **Anexo 5**]

PERSPETIVAS DE FUTURO

Em agosto de 2022, o TETO apresentou no Festival A Estrada uma improvisação estruturada em quatro partes, cada uma regida por uma das ferramentas descritas neste artigo. Esta apresentação funcionou como uma primeira tentativa de transformação do projeto de investigação num objeto performático independente, com a preocupação de prolongar para esse contexto a pesquisa que caracteriza o trabalho do coletivo. Por um lado, a familiaridade das ferramentas previamente exploradas em estúdio permitiu que o grupo se mantivesse em sintonia durante toda a improvisação. Por outro, a vulnerabilidade associada à partilha pública de um material gerado em tempo real trouxe uma camada de imersão no espaço envolvente que aproximou o público dos/as performers. Aqui, é importante salientar que o festival acontece em “vários palcos integrados na paisagem e no ambiente dos lugares que os acolhem, pondo em evidência o potencial da região” (Festival A Estrada, 2022). Por isso, o TETO procurou integrar elementos externos na apresentação, utilizando-os como estímulos na ativação das ferramentas. Por exemplo, a linha de acidentes geográficos e de elevação das árvores na paisagem foi utilizada como linha para o “gráfico”.

Contudo, o material apresentado não refletiu na totalidade a profundidade da investigação, uma vez que o objeto performático não abriu janelas para a mecânica das ferramentas, nem evidenciou a proposta de entendimento

uno de conceitos associados às duas linguagens. Consequentemente, o coletivo decidiu operar em duas frentes, dissociando o processo de ativação e desenvolvimento das ferramentas dos possíveis materiais gerados através delas. A nova leva de trabalho procurará criar um formato de workshop para um público especializado em dança ou em música, onde serão partilhadas as ferramentas e testadas as suas amplitudes no confronto com outros conhecimentos. Paralelamente, o TETO utilizará o seu próprio legado de exploração conjunta para criar um objeto artístico que parta do material de investigação mas que não tenha por objetivo refleti-lo explicitamente. Em ambos os casos, o coletivo continuará a jogar entre a teoria e a prática, mantendo-se fiel à procura de uma relação simbiótica entre dança e música.

EST ALA CTE

Coletivo
TETO

performance
exposição

3.6.22
12.30-14

Estúdios
Victor
Córdon

Anexo 1
*PERFORMANCE
+ EXPOSIÇÃO*



Anexo 1
*PERFORMANCE
+ EXPOSIÇÃO*

1- COLOCO-ME NO ESPAÇO

meço distâncias entre o meu corpo

e as paredes

e os objetos

e a Lara

penso no espaço
como se visto
de cima

dirijo-me a esse lugar e avalio

ajusto

escolho uma posição

neutra
no chão
vertical
muito confortável
diferente
não muito básica

pausa

espera

ajuste

os outros

prontos?

2- INÍCIO

já começou

avanco eu

avança o Gato

avança a Lara

avança o Samuel

?

3- PRIMEIRA SECÇÃO

o início faz parte da primeira secção

lanço-me a um movimento

Samuel

Lara

surge uma ideia
uma sensação
uma imagem
uma figura
um estado
um conceito

Gato

foramulares:

adicionar

repetição

mudança

de tamanho

(...)

acumulação

mudar de

parte do

corpo

destacação

espacial

novos movimentos

CONTRIBUIR PARA

o que está
a fazer a
Lara?

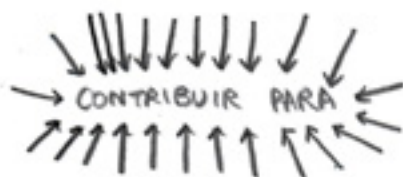
4?



4 - SEGUNDA SECÇÃO



5 - RESTANTES SECÇÕES



— juntar mais peças (relembrar as anteriores)

— consciência do todo (temporal)



1) PROCESSO ASSENTA, PARA MIM, NA IMAGEM E NAS CARACTERÍSTICAS FORMAIS DA COMPOSIÇÃO.

A FORMA É UM DOS ASPECTOS MAIS IMPORTANTES, DEIXAR CLAROS OS LIMITES DE CADA SECÇÃO DE MODO A ORGANIZAR COM MAIS CLAREZA A NOSSA CONSCIÊNCIA DO TODO. PARA ESTE FIM, COLOCO-ME POR CIMA DA PEÇA, NUMA POSIÇÃO DE VANTAGEM QUE ME PERMITE VER O TODO MAIS QUE ME CONFERE UMA DISTÂNCIA EMOCIONAL QUE ME MANTÉM OBJETIVO (É COMO SE PLANASSE IMÓVEL POR CIMA, SEM ME PRÉNDER E SEM INTERFERIR).

PENSO QUE O ABANDONO DO EGO É MUITO IMPORTANTE NESTE PROCESSO: APENAS MANTENDO UMA OBJETIVIDADE RACIONAL (O QUE NÃO INVALIDA A EMOCÃO INERENTE À ARTE), SOMOS CAPAZES DE ANULAR O NOSSO LADO DE "HUMANO INTERPRETE" DE MODO A COLOCAR TODA A NOSSA ATENÇÃO NAS DECISÕES ASSERTIVAS QUE DELIMITAM SECÇÕES E MANTÉM UMA DIREÇÃO E ÍMPETO PARA TODA A PEÇA.

POR ÚLTIMO, COLOCO-ME TAMBÉM NA PELE DO COMPOSITOR NO SENTIDO EM QUE REALIZO UM PROCESSO DE FILTRAÇÃO E POLIMENTO PARA TODAS AS IDEIAS E INTENÇÕES DE MODO A ~~REMANEJAR~~ ELIMINAR REDUNDÂNCIAS E APENAS EXPRESSAR A VERSÃO MAIS CRISTALIZADA E CLARA DAS IDEIAS, TAL COMO O COMPOSITOR QUE VAI RETIRANDO AS IMPUREZAS DO PATEL ATÉ TER APENAS O ESTRITAMENTE NECESSÁRIO PARA A PEÇA. TODA ESTA FILTRAÇÃO É, NO ENTANTO, SUBVENCIONADA, NÃO É UM PROCESSO A QUE RECORRER DURANTE O ATO.

FRAME

1/6/22

fatores que poderão influenciar/definir esta decisão inicial:

DECISÃO PRÉ-COMPOSIÇÃO
ONDE $\Rightarrow$ ME COLOCO
NO ESPAÇO EM CERTA
SITUAÇÃO ~~TESTA~~ CORPORAL.

① - quem? - quem está a partilhar o espaço comigo
& ~~se não~~ alguém a ver?
tudo a fazer? que corpos
estão a integrar o todo-
composicional?

(intencional)

③ - onde? Relação dos
corpos/objetos com
o espaço envolvente

(dimensão da sala,
distâncias entre os
visas; cores; formas;
luz (...).

② - como? - que linguagens
~~de~~ artísticas estão envolvidas
(corpo + ~~instrumentos~~ instrumentos
musicais? que instrumentos?)

expectativa 'pre-conceitual' (?)

- sobre as possibilidades
- que estas linguagens
- (+ estes instrumentos
(e etc) ?
- (+ estas pessoas

que não poderão evocar/
concretizar

(memória)
- dados que
uso como
chão/pé
de fundo
do meu
raciocínio
intuitivo

④ quais

condições -
nantes do
caráter @
subjeto
tipo o meu
estado de
espírito,
o que fiz
antes,
hora do
dia, etc ...

apreensão pré dos
objetos artísticos envolvidos
na composição:

- 1 corpo (JOANA)
- 1 corpo - instrumento (SAMUEL)
- " " (GATO)
- 1 bateria
- 1 saxofone
- objetos "cênicos"
(...)

!!!
e estética

processamento intuitivo
das dimensões/tatuações
~~as distâncias~~ ~~entre os~~
destes "corpos/objetos"

(uma ~~quase~~
percepção quase
enroscada
da CENA)

(A PARTIR DESTA ENQUADRAMENTO, TOMO A DECISÃO DE INTEGRAÇÃO NESSE TODO)

MOMENTO DE DECISÃO !!!



Esquema metafórico e simbólico de 1 possibilidade de integração inicial

INÍCIO COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA

- várias cabeças a pensar - VÁRIOS EMISSORES DE CONTEÚDO

ex. TETO 4

... alguém começa ...

(o todo avança) - mesmo que só um princípio,
o todo já começou.

(A partir deste momento, tudo o que acontece)

Gerualmente, ~~estando~~^{ou} desenvolvo algo que derivará naturalmente do frame inicial = a partir da minha intuição corporal / física - O tempo com isso.

Estas primeiras "VONTADES" ~~se~~ são automaticamente "uma seção A". Não sei até quando irá, se se tratará de apenas 1 seção - a A - durante toda a composição, ... ~~acome~~ ou até aconteça algo que não consigo prever agora.

Mas ~~existe~~ existe grande probabilidade de nunca primeira

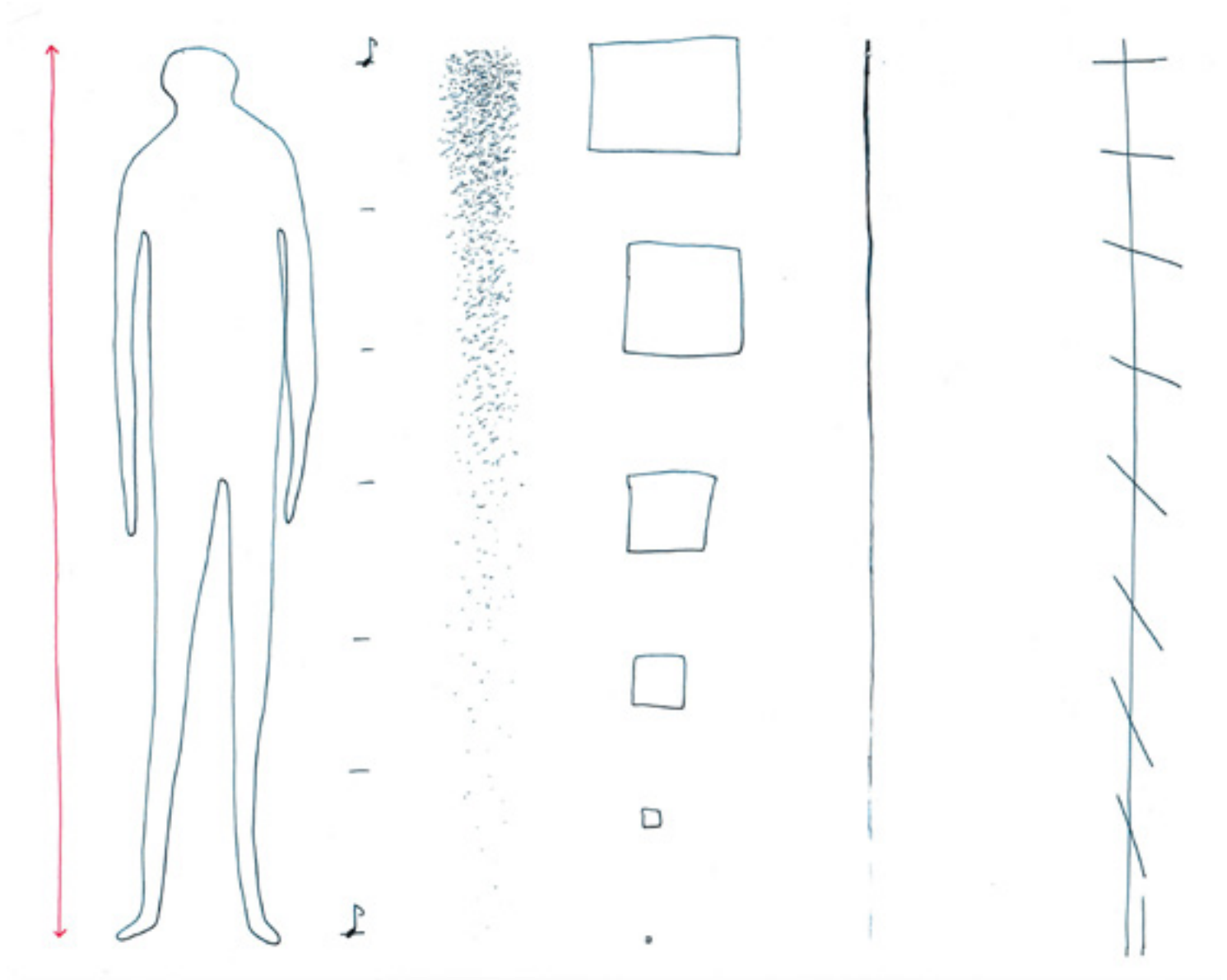
Somi

Um dos processos potencialmente enriquecedores na improvisação livre é um que se foca inteiramente no produto final e não no processo. Mas, claro, ~~que~~ há um processo para que o foco possa estar no produto final e não no processo em si. Cada um tem o seu, mas resolveremos chamá-lo de "Composição Instantânea". O termo "composição" implica um processo que se foca no produto final. Geralmente é impregnado de raciocínio, questionamento, tentativa e erro, idealização, etc., e pode ser um método que dura horas, dias, semanas, anos... mas no final só interessa uma coisa: o produto final. Em contrapartida, na improvisação dá-se geralmente mais foco ao processo em si do que ao produto final, o que ~~me~~ levou a questionar: "será que o produto das ~~minhas~~ improvisações é equiparável, em "qualidade" (por mais subjetiva que seja a atribuição desse valor), ao de uma composição? As ~~minhas~~ composições? Seriam as minhas improvisações dignas de serem composições?". Surgiu assim a tentativa de criar Composições instantâneas. Se à partida já temos todas ideias diferentes, parecidas, díspares, congruentes, incongruentes, etc. (basicamente muitas ideias) sobre o que se deve fazer numa composição, o mesmo acontece em relação ao processo de cada um para tentos campos em tempo real. Passo a falar do meu:

Para mim ficou claro que, se ~~vou~~ ^{vou} apresentar uma composição, ajuda-me muito pensar que então a composição já existe, já foi feita, e eu serei apenas um intérprete. Uma série de imagens se criam na minha cabeça para emular o momento em que ~~interpreto~~ essa peça é interpretada:

"Os músicos estão em palco. É uma orquestra, e a meu olhar está maioritariamente focado no maípe da percussão. O maestro entra, ouvem-se aplausos. Coordenadamente, toda a gente abre as partituras. O maestro levanta os braços e a música começa." ~~Depois~~

A partir daí a imagem está criada e acompanha todo o momento. O papel em que me faz sentido colocar-me não é o de intérprete, nem compositor, nem maestro. É como se o meu corpo e a minha bateria fossem apenas um rádio por onde sai o som desse concerto. Sou apenas um veículo que transmite o som dessa composição que foi profundamente pensada e concretizada por alguém.



Anexo 3
GRÁFICO

Interpretação de um gráfico como produto:

A linha de um gráfico é uma ferramenta valiosa para a improvisação conjunta, no sentido em que serve como base comum para a música e dança (agilizando a natureza híbrida da sua junção) e propõe formas dinâmicas ou de direção possivelmente pouco ortodoxas.

Estabelecemos alguns parâmetros possíveis na interpretação do gráfico, mantendo em mente a necessidade de os temas serem transversais, para que a dança e a música se mantivessem no mesmo plano de relevância no produto final:

— Altura $\Rightarrow$ Parte do corpo ativa no movimento ou registo do instrumento (CABEÇA AGUDO $\uparrow$)
TRONCO/PAZAS MÉDIO
PERNAS/PÉS GRAVE $\downarrow$

— Densidade $\Rightarrow$ Grau de condensação ou espaçamento da informação (sonora ou de movimento) no tempo (Condensada e frenética, intensa $\uparrow$)
Espaçada, com delimitação claras, separadas por pausas $\downarrow$

— Propagação $\Rightarrow$ Nível de propagação do movimento/som pelo espaço

Remete para a utilização do espaço em torno do corpo origem $\swarrow$ Remete para o nível de propagação sónico, a dinâmica

Ocupa muito espaço — Alto $\uparrow$
Ocupa pouco espaço — Baixo $\downarrow$

— Coerência de contexto $\Rightarrow$ Grau de concordância do indivíduo perante a base. A adversidade pode ser provocada através de uma vertente textural, harmonia, da abertura dos estímulos do conjunto, da insistência em gestos...

— Tensão $\Rightarrow$ Nível de energia aplicado (Movimento tenso/constrangido $\uparrow$ Som forçado/em esforço
Movimento relaxado $\downarrow$ Som aberto)

A monotonia é um estado de transe. Mas não é. É auto-consciente, ~~que~~ estamos entediados.

A monotonia é um estado de transe. Mas não é. É auto-consciente, ~~que~~ estamos entediados.

A monotonia é um estado de transe. Mas não é. É auto-consciente, ~~que~~ estamos entediados.

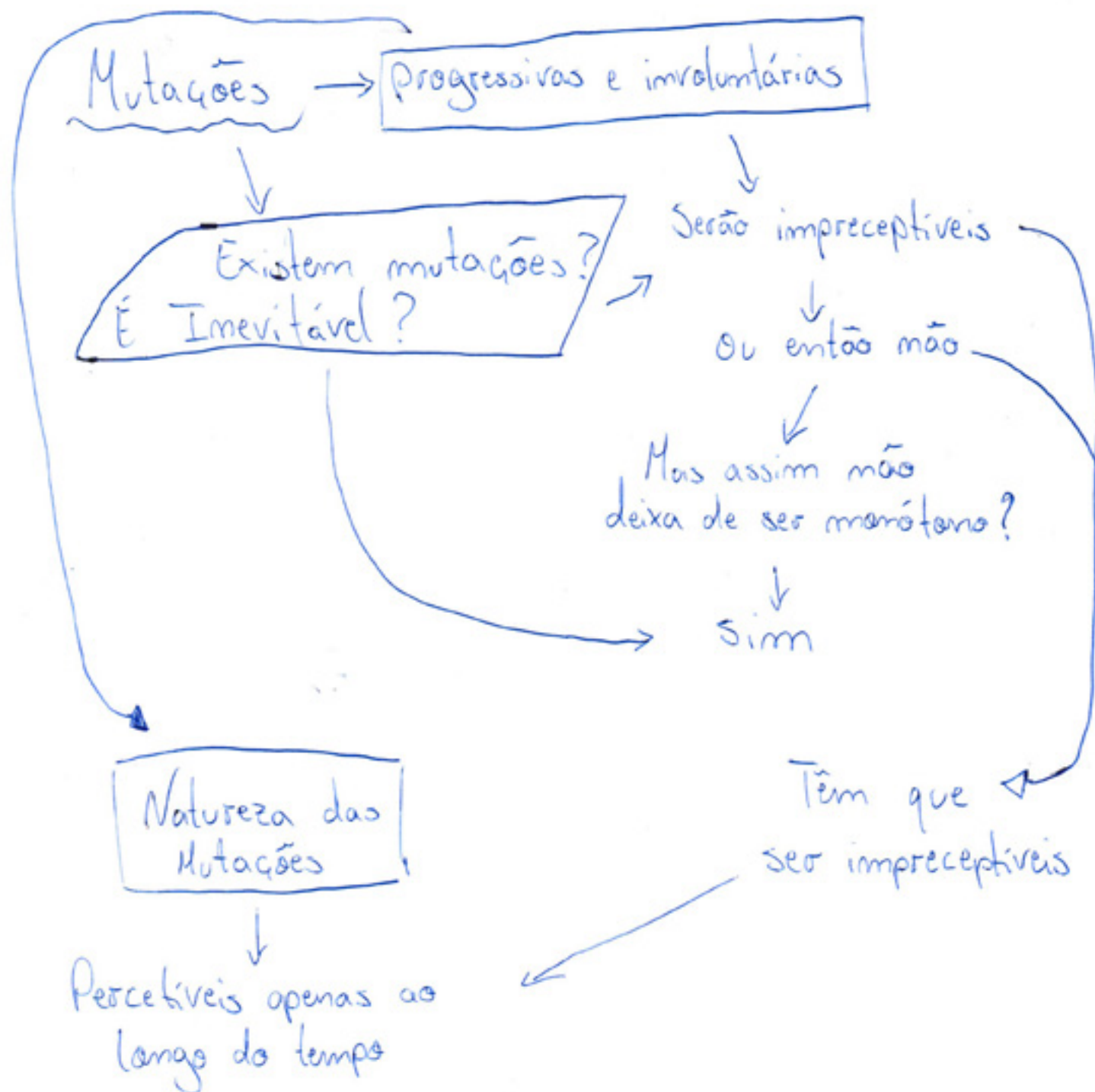
A monotonia é um estado de transe. Mas não é. É auto-consciente, ~~que~~ estamos entediados.

É auto-suficiente. A monotonia existe sem a nossa presença.

NÃO HÁ NADA MELHOR PARA FAZER, NÃO PODE HAVER NAQUELE MOMENTO. ISSO IMPLICA HAVER UMA DIREÇÃO, UMA ESPERANÇA. A MONOTONIA É O FIM, NUNCA O FIM. O MEIO, NÃO. A MONOTONIA É O FIM, NUNCA O MEIO.

A MONOTONIA É INFINITA. ENGLOBA MUDANÇAS, MAS ESTAS SÃO TÃO INSIGNIFICANTES OU VÊM NUMA ALTURA EM QUE O CÉREBRO JÁ NÃO AS PROCESSA.

EU NÃO TOCO A MONOTONIA A REPETIR. A MONOTONIA SÓ COMEÇA QUANDO DEVIA ACABAR.



Monotonia

Agarrar uma ideia e não a largar. Nunca.

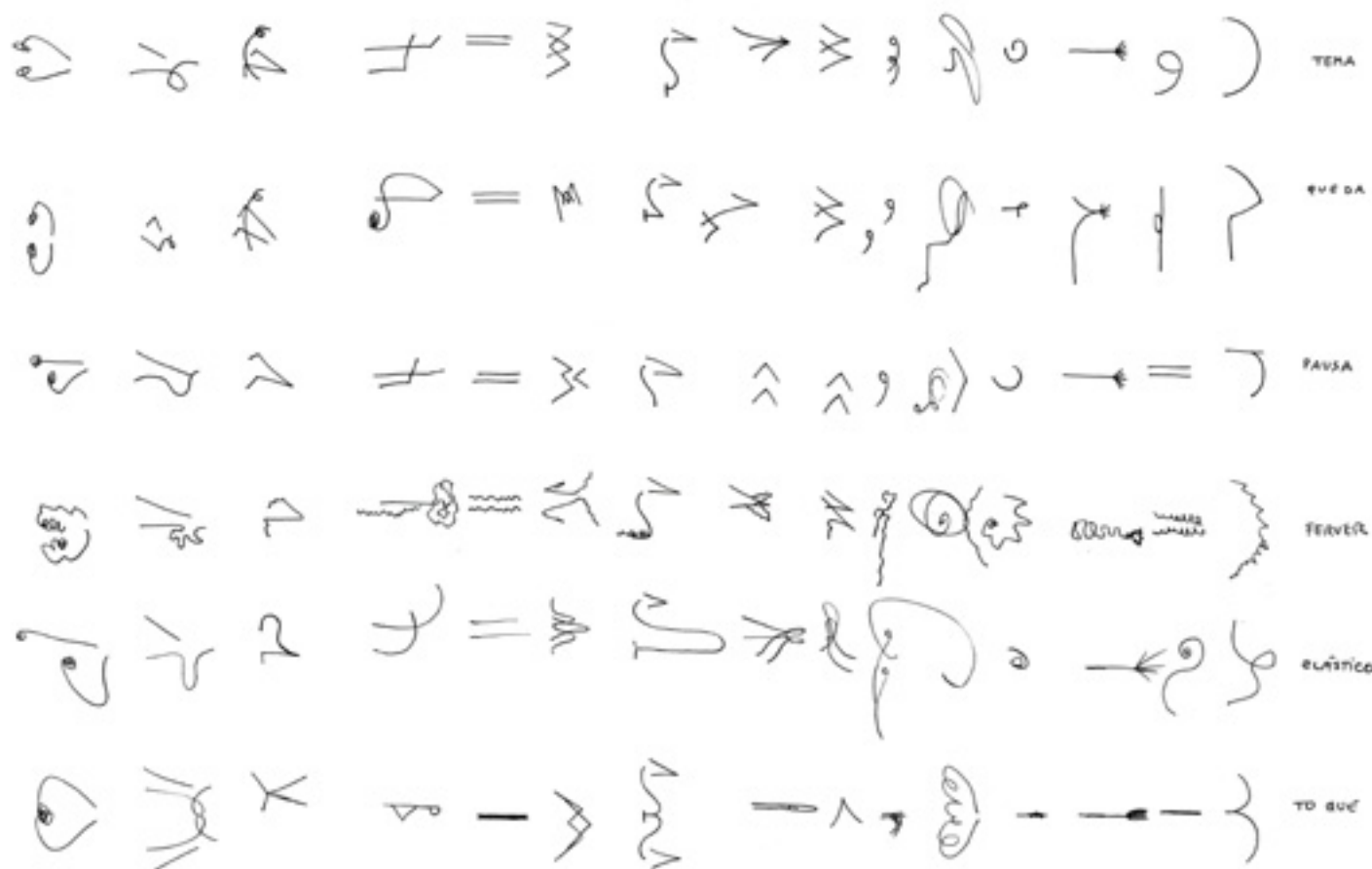
Desenvolver essa ideia? É uma possibilidade. E se não a desenvolver?

Fica monótono. Certo. O que é monotonia? É uma coisa chata?

Conservativa? Uma pessoa cansada sente coisas, uma mente cansada viaja facilmente. Viajar é bom. Porque não explorar isso?

O exercício da monotonia procura criar um mantra em que tudo o que passa pela cabeça das pessoas está certo. Não há o perigo de distração. Nenhum momento se perde. O som e o movimento são sempre iguais. Não há nuances. A única coisa dinâmica é a viagem mental de quem está a assistir. Os performers também terão as suas viagens mentais.

Aquilo que no início era, no fim já não é, mesmo que plásticamente seja igual.



QUEDA
CASA
PAUSA
ALGODÃO
FERVER
PRISAÇÃO
ELÁSTICO
TOQUE
HORTELÃ
OUTTER SPACE

PODEMOS PARTIR DO CONCRETO PARA O ABSTRATO
 TEMA E VARIAÇÕES IMPROVISADOS, SEM REPETIÇÕES, APENAS
 COM A IDÉIA DE MOV. BASE A SER MUDADA, SEM LIMITE E NO

O QUE É O PRODUTO?
 O TEMA OU AS VARIAÇÕES?

ELIMINAR A BARREIRA ENTRE SUPORTES

criar som e
 dança ao mesmo
 tempo (TEMA)

O limite de um
 gesto é diferente
 do limite do som?



LEVANTA O PROBLEMA DE
 SEREM REPRODUÇÕES LITERAIS

PODEM SER
 PROCESSOS PARALELOS
 E AUTÔNOMOS

Até que ponto
 devem ser autônomos

MÍMICA NÃO É COMPLEMENTO,
 O LITERAL NÃO É SÍMBOLO

SERÁ QUE A PULSAÇÃO COMUM PODE
 SER ABOLIDA?

O DESFASAMENTO COMO
 FERRAMENTA

TORNA-SE NUMA
 VARIAÇÃO

NÃO VIÁVEL!

INTERPRETAÇÃO
 PESSOAL

VARIAÇÕES

SERÁ QUE
 RETIRAM O CARÁTER
 COESTIVO?

SERÁ ÚTIL <<<
 DISCUTIR PARÂMETROS
 DE INTERPRETAÇÃO OU
 FICAMOS PELA IMAGÉTICA
 INSTINTIVA

SERÁ RESTRITIVO?

COMPOSIÇÃO
 +
 INTERPRETAÇÃO

SERIALISMO
~~DELEGATÓRIO~~

QUÊ FUNDO PODEMOS
 IR
 SOBREPOSIÇÃO DE VARIAÇÕES

JUNÇÃO DOS
 PARÂMETROS DO
 GRÁFICO AS
 VARIAÇÕES

ABSTRATO E CONCEPTUAL

E JOANA A LARA O SAMUEL O JOÃO A JOANA A LARA O SAMUEL O JOÃO A LARA O JOÃO SAMUEL O JOÃO
 CERVANTA ESTICA JOANA RORA ABAALA ATIRA DO DOBRA DEIXA APDIA AMBA JOANTA JOANTA OLHA DÁ LEMSA FÉ ESQUERDO CALCANHAR A PERNA DIREITA A PLANTA DO PÉ ESQUERDO E DÍALITO
 AS PÉS O BRACO A PALMA DA MÃO O PEITO O BRACO BRACO ESQUERDO A AS DUAS PERNAS A CABEÇA AS MÃOS AS PÉS AS MÃOS AS PÉS O O A PERNA DIREITA



Anexo 5 TEMA E VARIAÇÃO

REFERÊNCIAS

- Association RB. (2016). The show must go on (2001). <http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=6&ctid=1>
- Authentic Movement Institute. (2017). Authentic Movement. <https://www.authenticmovementinstitute.com/authenticmovement>
- Borgdorff, H. (2012). The Production of Knowledge in Artistic Research. In H. Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (pp. 140-173). Leiden University Press.
- Buckwalter, M. (2010). *Composing while dancing: an improviser's companion*. The University of Wisconsin Press.
- Carter, C. L. (2000). Improvisation in Dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 181-190.
- Costa, G. (2018). Expressividade na música eletroacústica. In E. Vilela & N. Barros (Ed.), *Performances no Contemporâneo* (pp. 213-223). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- DeLahunta, S., Clarke, G., Barnard, P. (2011). A conversation about choreographic thinking tools. *Journal of Dance & Somatic Practices*, 3(1-2), 243-259.
- Festival A Estrada. (2022). *O Festival*. <https://festivalaestrada.pt/>
- Frayling, C. (1993). *Research in Arts and Design*. Royal College of Art Research Papers, 1(1), 1-5.
- Gil, J. (2001). *Movimento Total: O Corpo e a Dança*. Relógio D'Água Editores. International Council of Kinetography Laban. (2020). ICKL. <https://ickl.org/> Laban, R. (1978). Domínio do movimento. Summus Editorial.
- Lagaay, A. (2018). On the impossible (neutral, indifferent) task of philosophy: An attempt to think the “unground” – with Salomo Friedlaender (1871-1946). In Vilela, E. & Barros, N. (Ed.), *Performances no Contemporâneo* (pp. 109-138). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Leão, G. (2014). *Liberdade, acaso e ironia: Isolamento de recursos da Improvisação com potencial formativo em contexto de trabalho inter-artístico* (Tese de doutoramento). Universidade de Lisboa.
- Lima, C. (2018). Pensamento Transversal: entre um sentido sensoriale um sentido conceptual. In Vilela, E. & Barros, N. (Ed.), *Performances no Contemporâneo* (pp. 109-138). Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Matteucci, G. (2022). Improvisation as Resonance. In A. Bertinetto & M. Ruta (Eds.), *The Routledge Handbook of Philosophy and Improvisation in the Arts* (pp. 33-46). Routledge.

Merce Cunningham Trust. (2021).
Merce Cunningham. <https://www.merce-cunningham.org/about/merce-cunningham>

Quaresma, J. & Dias, F. R. (2015).
*Investigação em Artes:
A Oscilação dos Métodos.*
Faculdade de Letras
da Universidade de Lisboa.

Smith, H. & Dean, R. T. (Eds.) (2009).
*Practice-led Research, Research-
led Practice in the Creative Arts.*
Edinburgh University Press.

Walker Art Center. (2022). Trisha Brown.
<https://walkerart.org/collections/art-ists/trisha-brown>

Zallman, A. (1971). Music and Dance.
In M. J. Turner, *New Dance:
Approaches to Nonliteral
Choreography* (pp. 71-93).
University of Pittsburg Press.

Dança movimento terapia e a camada infantojuvenil

RESUMO

Este ensaio recai na necessidade, que vejo emergir a cada dia que passa, em incorporar a um bem-estar psicológico, uma terapia centrada no momento presente e que visasse a arte e as nossas heranças culturais como meio privilegiado de ação. Dança Movimento Terapia (DMT) unifica esta completude, entre a minha área de profissionalização, a dança e o meu interesse na saúde mental. O presente texto tem como objetivo perceber as bases que fundaram a DMT e em que circunstâncias, podendo, numa fase final deste ensaio, refletir sobre a sua relevância numa população jovem. Primeiramente, abordando a sua relevância histórica, bem como as noções básicas que definem a DMT, na sua vertente psicoterapêutica e na sua vertente de movimento, refletindo ainda sobre os alicerces de uma sessão. Por último, face aos recentes resultados que mostram o estado psicológico, degradado, da comunidade infanto juvenil, fazendo uma reflexão nos benefícios que a DMT proporciona e que efeitos teria esta abordagem ao nível da consciência física, cognitiva, emocional e psicológica.

ABSTRACT

This essay will analyze the need, that I see emerging every day, to incorporate to a psychological well-being, a therapy centered in the present moment and aimed at art and our cultural heritages as a privileged means of action. Dance Movement Therapy (DMT) unifies this completeness, between my area of professionalization, dance, and my interest in mental health. The present text, aims to understand the bases that founded DMT and in what circumstances, being able, in a final phase of this essay, to reflect on its relevance in a young population. First, addressing its historical relevance, as well as the basic notions that define DMT, in its psychotherapeutic and movement aspects, reflecting on the foundations of a session. Finally, given the recent results that show the degraded psychological state of the child-youth community, reflecting on the benefits that DMT provides and what effects this approach would have on physical, cognitive, emotional and psychological awareness.

INTRODUÇÃO

Esta Investigação surgiu de um interesse profundo pelo bem-estar psicológico e desenvolvimento pessoal através das artes e da cultura, tal como Rancière (2010) refere, “é preciso um teatro sem espectadores, no qual quem assiste aprende, em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de ser um *voyeur* passivo”. Como espectador, já é possível através de um papel consciente ativo fazer-se uma catarse de emoções e as “Terapias pela Arte” vêm colocar essa catarse na primeira pessoa, pela experiência do processo, sem a necessidade nem o rigor técnico exigido aos profissionais da área da cultura. Utilizando então a área que me é mais próxima, a dança, desenvolvo uma investigação em Dança Movimento Terapia (DMT).

Mas não só de dança se tratando, o espírito científico da parte terapêutica embrenha-se nesta pesquisa criando assim uma investigação híbrida, onde exploro como a poesia de uma arte tão expressiva como a dança pode influenciar o discurso científico e como os dados inegáveis da

vertente analítica da terapia podem invadir o sentimentalismo do movimento do discurso, tal como a DMT o é.

Existem variadíssimas formas de conexão entre corpo, o movimento e a mente, todas elas têm algo em comum, a valorização do momento presente, o prazer sentido após a sua realização e os *insights* que seriam praticamente impossíveis de alcançar através da palavra.

Dança é uma das formas de expressão artística, cultural e pessoal mais antigas e que nos atravessa em qualquer período, raça ou género, ela tem um poder ritualista muito forte, ela pode ser utilizada com uma função religiosa de conexão espiritual, como forma de festejo ou de luto, ela pode servir para impressionar, aproximar, afastar ou até mesmo em contextos sociais, como forma de comunicação. Entre tantas outras formas que a dança pode assumir, ela abrange uma panóplia imensa de possibilidades e em todas elas o corpo é o objeto principal, é o veículo condutor desta forma de expressão.

Dança pode ser compreendida como um conjunto de movimentos executados pelo corpo, de uma forma intencional ou não, ou seja, coreografadas ou de uma forma livre, portanto, dança num teor mais contemporâneo pode ser considerado qualquer movimento produzido pelo corpo.

No conceito generalizado que temos sobre dança, existem *caixas* onde conseguimos alocar e condicionar o que é dançado através de tipologias, nomeadamente, dança clássica, dança de salão, dança hip hop, dança tradicional portuguesa, entre muitos outros estilos. A dança terapêutica vem desorganizar estes padrões, não tendo uma tipologia própria, este conceito de dança não pertence a nenhuma *caixa*, pertence apenas ao corpo que gera os movimentos de uma forma que considera natural, não sendo preciso qualquer experiência ou conhecimento sobre dança, apenas vontade e abertura para que essa conexão real exista.

Não é nenhum segredo que a dança tem benefícios ao nível da saúde física e mental, com resultados extraordinários, podendo resolver problemas mais simples e objetivos, como correção postural, libertação de tensões acumuladas, problemas de sociabilidade, estimulação da memória, mas pode ir muito mais fundo e conseguir melhorias substanciais de foro psicológico.

Não tendo muitas barreiras linguísticas, o movimento e a ausência dele pode ser interpretado de uma forma holística, sendo ele potenciador de

desbloqueios emocionais, desenterrando traumas esquecidos pelo estado consciente, mas que o corpo guardou no inconsciente físico, podendo mesmo evidenciar e conectar quadros clínicos de doenças e problemas físicos a momentos decisivos emocionais, trazendo do inconsciente para o consciente.

Dança não tem uma única forma de ser dançada, ela adaptasse às necessidades pessoais e culturais, nesta perspetiva existem códigos de compreensão, para que ela seja percecionada e entendida pelos demais à sua volta. Esses códigos revestem de significado e intenção os movimentos criados a partir dos corpos que o geram, com isto, por exemplo a técnica de dança clássica, que consiste num conjunto de movimentos padronizados que unificam um conjunto de pessoas com o intuito de preparar o corpo e a sua fisicalidade para a exigência dos bailados clássicos, no reino animal, por exemplo, nos rituais de acasalamento de algumas espécies, que consiste num conjunto de comportamentos e movimentos codificados, em ordem para chamar à atenção e cativar a fêmea, que depois vai escolher quem melhor executou esse espetáculo. Na DMT esses códigos requerem um contexto e prendem-se à qualidade de movimento e não o quão tecnicamente perfeitos os movimentos são executados.

Desde há algum tempo, que a sociedade portuguesa, onde nos inserimos, tem notado um decréscimo na preocupação com o corpo e na sua conexão com as imensas possibilidades terapêuticas de que ele é capaz, principalmente nas camadas mais jovens, em que as estatísticas feitas pela Organização Mundial de Saúde (OMS), publicadas na revista científica *Lancet Child and Adolescent Health*, apontam para uma percentagem que rondam os 84% de sedentarismo entre as idades dos 11 anos aos 17 anos, que normalmente fazem-se acompanhar de uma taxa bastante elevada de problemas de distúrbios mentais. Números lançados pela Unicef num estudo em 2019, em que um em cada sete jovens entre os 10 anos e os 19 anos têm pelo menos um distúrbio mental e sendo que este estado pandémico veio agravar ainda mais os sintomas, agora com um em cada cinco jovens entre os 15 anos e os 24 anos, que se sente frequentemente deprimido ou com pouco interesse em executar tarefas, vieram desenterrar preocupações de uma sociedade débil, que se perspetiva doente e incerta.

A pandemia veio evidenciar uma série de problemáticas e com as sucessivas quarentenas, a sociedade viu-se privada do toque,

da socialização na sua forma presencial, viu-se privada de contactar com a natureza e de criar novas memórias, como se estas quarentenas representassem um vazio, o momento em que a vida da sociedade parou.

Esta parece-me a altura ideal para falar de saúde mental e de uma das formas psicoterapêuticas que tem vindo a ganhar terreno aos poucos, onde a conexão com o corpo é primordial. Utilizando a dança, o presente intensifica-se, sendo possível através do movimento estar no lugar de escuta do agora, numa sociedade ansiosa e sedente por ação e evolução, a DMT convoca um tempo diferente, um tempo onde paramos, sentimos, conectamos e resignificamos.

ESTADOS INVESTIGATIVOS

“Can it contribute new ways of thinking about interdisciplinarity? Can it help reconfigure the conventional ways of conceptualising the difference between making something and studying it?” questiona Elkins (2005) quando considera a pertinência e o que uma investigação pode significar para a academização da investigação artística, onde identifica três modelos diferentes, Investigação em arte, uma investigação que aos olhos de Frayling (1993) é uma forma bastante direta sobre o seu intuito, nomeadamente o de dar informação histórica sobre a pesquisa em causa, dando uma perspetiva estética ou percetual do assunto, bem como teorizar as várias possibilidades sobre esse mesmo assunto e onde recai a presente investigação.

Existem ainda duas outras formas menos comuns no contexto académico e profissional, uma delas sendo a investigação através da arte, ou por palavras de Elkins (2005), “the dissertation is equal to the artwork”, pois acredito que o balanço entre a teoria e prática é de extrema importância e acredito na veracidade daquilo que é experimentado, o corpo, quando escutado com atenção, não nos engana. Frayling (1993) define este modelo como a procura dos *materiais de investigação*, tirando proveito de parcerias que possam aliciar e acrescentar informação, bem como o *trabalho de desenvolvimento*, que pretende fazer um pensamento crítico e inovador, onde se experiencia, neste caso, através do corpo e de estudos de caso, e se encontram pontos de intermedialidade e sinestesia entre matérias, partilhando por meio da escrita os seus resultados. Por fim, a *pesquisa de ação*, que intensifica ainda mais a necessidade da ligação da prática de estúdio aos resultados apresentados, sendo que Frayling (1993) afirma

sobre esta prática, que o resultado escrito serve como contextualizador das pesquisas e dos casos de estudo em estúdio.

Por fim, o modelo mais radical, o terceiro modelo em que a investigação é o próprio objeto artístico e onde existe mais debate no mundo acadêmico e profissional, em que o objeto artístico é a personificação do pensamento crítico e da investigação, bem como o seu principal objetivo não ser o de explicar via verbal os resultados, mas sim via artística.

Em “Fourteen Reasons to Mistrust the PhD” de James Elkins, ele abre um debate sobre as problematizações, discriminações e métodos de academizar as investigações com bases artísticas. A razão 3 é para mim um dos pontos essenciais desta ferida aberta, Elkins evidência a problemática temporal, pois um artista quando acaba a sua formação acadêmica encontra-se praticamente na casa dos 30 anos e existe uma necessidade imanente artística que pede para uma reavaliação dos objetivos acadêmicos em relação às formações com base em arte, pedindo que considere a complexidade contemporânea das várias direções da arte.

Por fim, para mim as outras duas razões mais importantes em polos opostos da equação, mas com a mesma premissa, são a razão 10 e a 11. Na razão 10 Elkins expõe de forma controversa a não especialização de artistas, onde é reivindicado através de excertos de dois reitores em instituições de ensino artístico, que tenho como sendo de extrema relevância, o primeiro sendo de Carol Becker, que coloca o trabalho de um artista como um trabalho global, possível de encaixar em diversos âmbitos, consoante o seu foco, reforçando a ideia de que existe uma exclusão acadêmica de artistas por falta de flexibilidade dos programas já existentes, sendo assim necessário criar programas específicos para artes sem necessidade aparente. Quando a comunidade acadêmica começar a aceitar os trabalhos/teses de investigação artística no seu seio, vai começar a existir também o reconhecimento intelectual que a arte pode alcançar.

“But to think one has to isolate them into their own program because they will not fit, won’t make it, can’t get recognized in their programs, is to separate the work and to fall into the same problem from a different angle” (Becker, C. por Quaresma & Dias, 2015)

Por fim, a razão que potencia e coloca a investigação no plano acadêmica e profissional, é a razão 11 e inicia-se assim: “There is a standard criterion for new academic programs in many countries: they have to

demonstrate that they possess a methodology for research and that they generate new knowledge” (Elkins, J. por Quaresma & Dias, 2015). Ela coloca a investigação artística com as mesmas bases que qualquer outra investigação, particularmente a que tem de produzir conhecimento novo e estar apoiada numa metodologia, ora, isto permite que a investigação possa pertencer a outros ramos académicos, criando ainda programas específicos para artistas, abrindo a porta para colocar em “pé de igualdade” os objetivos de uma investigação. Elkins continua este discurso colocando sobre a mesa 5 pontos para desenvolver este assunto, questionando o próprio conceito de investigação, que é definido como algo sustentado, rigoroso, critico e sistemático, logo existe uma ênfase nas suas questões base, no seu contexto e nos seus métodos. A arte não tem questões? A arte não tem contexto? A arte não tem métodos? Em “The Routledge Companion to Research in the Arts”, Hans-Peter Schwartz diz, “It does seem to be high time to stop doubting whether art-based research exists at all and accept that it has long ago become an everyday occurrence in most art universities.”, concluindo a pertinência da proximidade de investigação artística e investigação científica, pedindo que haja equilíbrio e flexibilidade entre ambas, quando colocadas lado a lado, definindo ainda os tipos de investigação académica, desde os mais convencionais aos mais radicais, como explicado a cima, terminando o seu raciocínio com duas posições antagónicas:

“1. It should be defined because that is the only way to institute a reliable, repeatable pedagogy, or to give a department or institution a usefully specific profile

2. It should not be defined because art research has an intrinsic openness, which is either the result of its visual nature or of its institutional position” (Elkins, J. por Quaresma & Dias, 2015)

PSICOTERAPIAS ATIVAS (TERAPIAS ARTÍSTICAS) E RELEVÂNCIA HISTÓRICA DA DMT

Segundo Alberto B. Sousa (2005), na grande maioria das vezes as artes são perspetivadas e consideradas de um ponto de vista contemplativo, ou seja, passivo, nomeadamente “contemplar os quadros expostos numa galeria

de arte, apreciar as esculturas num museu, contemplar um monumento arquitectónico, ouvir um concerto, assistir a uma peça de teatro, a um espectáculo de dança, a um filme, etc.” (Sousa, 2005).

Assumindo e amalgamando teatro, dança e outras expressões artísticas à imagem de Rancière (2010), este propõe que se expurgue os erros e que se inverta a missão da qual estas formas de expressão se apoderaram, ou seja, entre balizas de polos opostos, nomeadamente, “o da indagação distante e o da participação vital” (Rancière, 2010). A ideia é reformar o agente passivo e singular e transformá-lo no agente ativo e coletivo, onde é possível pela simples observação gerar uma tomada de consciência, uma “maneira de ocupar um lugar e um tempo, como o corpo em acto oposto ao simples aparelho das leis, como um conjunto de percepções, de gestos e de atitudes que precede e pré-configura as leis e as instituições políticas”, apelando a um ritual purificador, uma catarse emocional, onde possa ver refletidas as suas experiências e reflexões.

O elo emocional através da dança existe desde os primórdios da humanidade, sabendo que, segundo Alberto B. Sousa (2005), as danças tinham quase sempre associado processos ritualistas e procuravam ser uma forma de manifestar a “sua atividade psíquica, dos seus receios, angústias, desejos, alegrias e tristezas” (Sousa, 2005). Estas danças acompanharam o Homem ao longo da sua história, desde as representações paleolíticas em cavernas, as danças em honra de deuses das mais variadas civilizações, a encarnação de espíritos e animais, cerimónias religiosas e em todas elas é possível, nos dias de hoje, perceber a dimensão simbólica que elas pretendiam representar, sendo visível o contexto terapêutico, mesmo que desconhecido à época das danças, da exteriorização dos sentimentos e a procura de um alívio psicológico, “podendo-se considerar todos estes tipos de dança como formas iniciais de dançaterapia” (Sousa, 2005).

Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta de origem suíça, faz as primeiras relações psicoterapêuticas do corpo emotivo com o movimento, remontando os objetivos da DMT às danças primitivas, que era o de “obtenção do êxtase transcendental” (Sousa, 2005), nomeadamente a catarse emocional, cuja várias elações tiradas da Poética de Aristóteles, definiram o rumo da sua definição e desenvolvimento.

Ora vejamos, segundo a edição da Fundação Calouste Gulbenkian de 2004, no prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira, são duas as principais

aplicações, designadamente a ritualista “que, por meio de danças violentas conducentes ao esgotamento, obtinham uma “purificação pelo delírio”, isto é, através do movimento pretende-se “romper a realidade e atingir uma transcendência mística que os liberta das frustrações e ansiedade da humanidade” (Sousa, 2005). A segunda aplicação deste lexema é relativo ao sentido médico, como se de uma purgação se tratasse, tal como Pappas (2005) define em “the Routledge Companion to Aesthetics”, numa espécie de laxante intestinal através dos sentimentos de compaixão e temor induzidos pela tragédia, definida por Aristóteles, e ambas as aplicações tencionam libertar sentimentos incontrolados deixando-os fluir livremente até que o individuo volta a um estado neutral, possibilitando expurgar o corpo e a alma do mais variados terrores que são mantidos em segredo do inconsciente e despertados pelo terror de uma tragédia feita com os pressupostos aristotélicos.

Sendo a conotação médica a mais comum aplicação da catarse aristotélica e segundo Pereira (2004), “o esclarecimento do sentido do lexema na *Poética*, esclarecimento esse que, no fundo da questão, como escreveu Lear, 1992: 315, “Tem dominado a filosofia ocidental e a crítica literária desde o Renascimento”, existem assim diversos entendimentos discordantes.

São várias as exegeses em discussão, no entanto e dada a importância que a doutrina de Bernays representou e repercutiu nos estudiosos da altura e atuais, é de extrema importância referenciar a sua visão discordante e controversa sobre a “katharsis” aristotélica. Segundo Porter (2015), são dois os aspetos que diferenciam a teoria de Bernays das outras. Primeiramente, Bernays não considera a descarga emocional como um acto purgação e silenciamento das emoções, nem como uma eliminação de quantidades indesejáveis de afeto, como Aristóteles descreve, mas sim como uma forma de solicitação e descarga de estados internos, físicos e psicológicos, que se encontravam inativos à espera de serem expressos e que, é desejável manter e inclusive nutrir. Em segundo, Bernays desapega a catarse do seu sentido trágico para que possa desenvolver uma resposta teórica emocional mais ampliada, uma em que a patologia não tenha um significado tão mórbido, mas mais generalista na sua real terminologia em alemão, Porter (2015) acrescenta que a ambivalência do termo permitiu a que houvesse flutuações e diferentes interpretações, dando espaço para que Bernays se aproveitasse

dessa mesma ambivalência, afirmando assim que a catarse é um efeito moral e espiritual e não um efeito patológico e médico redutor.

É importante também mencionar o contexto histórico-cultural em que foi desenvolvida esta doutrina, a de Bernays, nomeadamente o do início da psicanálise com Sigmund Freud e da psicologia analítica com Carl Gustav Jung, que privaram e colaboraram durante a sua vida pessoal e profissional tornando-se em nomes de referência. Sendo esta uma doutrina controversa, não era facilmente aceite, inclusive pelo próprio S. Freud, no entanto com o avançar do desenvolvimento da psicologia e das suas pesquisas, Freud num momento mais avançado da sua carreira acaba por aceitar e validar esta doutrina.

Quadro 1 - Fases da Investigação em Psicoterapia (Moreira, Gonçalves & Beutler 2005)

	1ª Fase (Antes de 1954)	2ª Fase (Entre 1954-1969)	3ª Fase (De 1969 à actualidade)
Marcador Histórico	Desenvolvimento da psicanálise, aplicação do método experimental à psicoterapia	Publicação do artigo <i>The effects of Psychotherapy: an Evaluation</i> , por Eysenck – originou um surto de investigação como resposta	Criação da Society for Psychotherapy Research, organização para investigação da psicoterapia
Tipo de Questão	A psicoterapia é uma actividade científica?	A psicoterapia funciona?	Há diferenças entre as diferentes abordagens terapêuticas?
Contexto Histórico	Afirmação da Psicologia como ciência, aplicação do método experimental à psicoterapia; necessidade de serviços de saúde mental pós-guerra; financiamentos para a investigação em psicoterapia	Necessidade de avaliar os ex-combatentes da Segunda Guerra Mundial e dar resposta aos problemas mentais que apresentavam	Grande proliferação de abordagens terapêuticas
Perspectiva de Análise	Comportamentos do terapeuta	Avaliação dos comportamentos do cliente	Variáveis internas que medeiam o processo terapêutico; mecanismos de mudança
Objecto de Investigação	Avaliação dos resultados (perspectivas rogerianas)	Avaliação dos resultados	Avaliação dos resultados e processo; interações entre clientes e terapeuta
Metodologia	Método científico: rigor e objectividade operacional (princípios de controlo das variáveis, etc.)	Metodologias quantitativas, direccionada para os resultados (randomização; análise de frequências)	Metodologias quantitativas e qualitativas

Figura 1. Fases da Investigação em Psicoterapia
Soares, Luisa. (2011). O Estado da Arte
Psicoterapêutica: evolução histórica e bases
epistemológicas da Psicoterapia.

Dança movimento terapia (DMT), começa a ganhar forma e noções mais esquematizadas, no início do século XX, à luz da “descoberta, por S. Freud e os seus continuadores, da compreensão de um processo psicológico inconsciente” (Sousa, 2005), que proporcionou face à entrada da dança moderna no role das danças expressivas, “uma área de inter-relacionamento entre o cognitivo, o criativo, o intuitivo, o emocional e o somático” (Sousa, 2005), ou seja, abriu portas para a noção de que o corpo pode ser um veículo holístico e capaz de se auto curar perante circunstâncias terapêuticas.

Aparece também de uma forma rudimentar em 1916, quando Carl Gustav Jung, utilizando a *Depth Psychology*, nome dado por Eugen Bleuler, que foi diretor da Clínica Psiquiátrica Burghölzli, clínica essa onde Jung estagiou e que através de Bleuler toma contacto com o trabalho de Freud. Jung começa a estudar e a perceber o corpo como veículo de tornar consciente o inconsciente, bem como padrões e dinâmicas de motivação e da psique, segundo Sousa (2005) chegou em 1961, a utilizar uma técnica que desenvolveu, intitulada como “dança dos próprios sonhos”, a propósito das suas técnicas de imaginação ativa, que abre uma via para a psicoterapia através de um corpo em movimento. Leva a cabo a conceptualização do coletivo inconsciente, de comunidade que se transforma numa das bases iniciais da DMT, prática tornada em 1942, por Marian Chace, bailarina e considerada a mãe da DMT, institucionalizado pela primeira vez, no hospital *St. Elizabeth*, em Washington.

Os benefícios da utilização da dança e do movimento começam a ser notórios, os relatos de bem-estar e melhoria são cada vez mais evidentes e começam a chamar a atenção da comunidade médica, sendo que alguns médicos locais começaram a reencaminhar pacientes para as instalações onde ela estava.

Wilhelm Reich, ao analisar que o trauma emocional cria tensões físicas, sistematizou uma análise do carácter baseado nas defesas do corpo e no processo de readquirir a mobilidade e sugere a libertação dessas tensões, chegando a recomendar exercícios corporais de desbloqueamento das áreas tensionadas.

Nos anos 50 a DMT chega à Europa por Mary Starks Whitehouse, que esteve anteriormente nos EUA, na década de 40, como pupila de Martha Graham e de Mary Wigman, pioneiras da dança moderna. Através de uma análise pessoal durante o seu período em Los Angeles, começa a

desenvolver o seu trabalho como professora de dança criativa e estabelece, entre os seus alunos e o movimento expressivo, conexões simbólicas que a levam a prosseguir para o *Jung Institute*, em Zurique, onde cria e aprimora uma técnica apelidada de *authentic movement*, primeiramente chamada *movement-in-depth*, bem como a definição de um desígnio seu, a Polaridade, algo que ““está presente no corpo físico, através da personalidade, em todos os pares opostos [...] No mundo do movimento, quem dança não pára de pensar em curvo/direito, aberto/fechado, cima/baixo, pesado/leve, contracção/extensão, a presença da polaridade nos padrões de movimento” (M. S. Whitehouse, 1985)” (Sousa, 2005) e através dos seus ensinamentos, a DMT começou a crescer e a desenvolver-se cada vez mais.

Ainda na década de 50 surge o nome de Blanche Evan, formada no *Institute of Individual Psychology*, na visão adleriana, que apesar de ter desenvolvido os seus princípios com adultos, mais tarde na sua carreira dedica-se à DMT com crianças.

Em 1966 a *American Dance Therapy Association* é criada e a DMT instala-se finalmente como uma profissão reconhecida na América e é importante ainda destacar que as pioneiras da DMT são todas mulheres, numa altura em que o feminismo, na forma como conhecemos hoje, começa a aparecer nos Estados Unidos da América, terra mãe da DMT.

A partir de 1970 a DMT começou a ganhar espaço na comunidade médica e a desenvolver-se ao ponto que a conhecemos atualmente. Entre 1970 e 1990 houve um período de descobertas e aprofundamento desta prática, dessas descobertas surgiram variadíssimas ramificações, com apoio em várias técnicas psicoterapêuticas e com contributos indispensáveis para o desenvolvimento da DMT. No início da década de 70 Siegel enfatiza o facto de a DMT ser uma abordagem terapêutica com foco no paciente, em que defende que não existem dois indivíduos iguais, logo não existem dois quadros clínicos iguais. A partir de 1982 Irmgard Bartenieff, que baseada numa perspetiva somato-psiquiátrica, começa a desenvolver o trabalho com crianças com dificuldades neuro-motoras na Europa. Marion North, discípula de Laban, que desenvolve e apresenta uma metodologia de base labaniana de observação quantitativa do movimento, de análise e notação, que mais tarde dá frutos, culminando na sua teoria da avaliação da personalidade através do movimento, entre outros variadíssimos contributos.

Na década de 80 diversas associações e institutos começaram a aparecer, com principal foco na Europa, em países centrais deste continente, como na Inglaterra em 1982 e mais tarde em 1986 com a criação do primeiro curso de formação de terapeutas em DMT na Europa, na Áustria, Suíça e Alemanha por volta de 1986, em França em 1984, entre outras, incluindo também países fora da Europa, como Israel, Austrália mais no final dos anos 80.

Em Portugal, a DMT ainda não é reconhecida entre a comunidade médica, nem como profissão, enquanto ela se vai desenvolvendo e florescendo, principalmente nos Estados Unidos da América e no norte da Europa, a DMT só chega a Portugal, de forma estabelecida, por volta dos anos 2000, tem, ainda assim, o seu primeiro contacto em 1980 com Alberto B. Sousa, que efetuava sessões no Centro de Saúde Mental Infantil, mas era uma terapia muito circunscrita no seu núcleo médico e recebida com algum ceticismo. Ainda de uma forma muito desconhecida tenta chegar à comunidade geral, quando em 2015 e passados 50 anos depois de ser profissionalizada na América, é criada a primeira associação, a Praia – Associação Portuguesa de Dança Movimento Terapia (APDMT), sendo esta mesma associada da *European Association Therapy* e por volta da mesma altura abre o primeiro curso em Portugal na Faculdade de Motricidade Humana.

Ainda com um longo caminho a percorrer em Portugal, os terapeutas desta prática trabalham consistentemente e acreditam na profissionalização desta forma terapêutica, que através da Praia – APDMT fazem constantes aproximações e sensibilizações à comunidade.

A DMT, tal como musicoterapia, drama terapia e arte (plástica) terapia, fazem parte do role de psicoterapias ativas e todas elas, apesar das suas especificidades, partilham as mesmas características relativamente à dimensão ativa, sendo que é transversal a necessidade do paciente estar a colaborar de livre vontade, mostrando disponibilidade intelectual de se integrar nas propostas com o desejo de melhorar a sua vida. As sessões são bastante permeáveis e permissivas, com bastante espaço para espontaneidade e vão sempre de encontro com a ambiência ativa que elas propõem, estimulando a exteriorização expressiva, imagética, criativa e original, através das premissas de cada uma das terapias artísticas.

Neste tipo de psicoterapias com vertente artística é muito fácil cair na tentação de querer apresentar um produto final, visto que a dimensão não medicinal das formas artísticas das psicoterapias ativas, na sua regularidade, assumem a forma de um objeto artístico final, no entanto, quando inserimos o teor terapêutico associado às psicoterapias ativas, o produto final deixa de fazer qualquer sentido, porque é através do processo das atividade artísticas que se chega à catarse emocional, através da exteriorização expressiva, aliviando assim as sobrecargas psíquicas, fazendo do objeto final apenas o resultado de um processo de reequilíbrio pessoal.

Por fim, segundo Sousa (2005), os objetivos imediatos que unem todas as técnicas de psicoterapias ativas e que estão presentes de uma forma consistente em todas as sessões, são a expressão, a criatividade, a ab-reação e a transferência.

A expressão, imediatamente associado com catarse, anteriormente analisada na investigação, é talvez a mais importante, pois “no seu sentido mais lato, “Expressão” poderá mesmo significar a própria vida, dado que toda a acção humana pode ser considerada como expressiva” (Sousa 2005). J. Piaget, que deixou um legado imprescindível na área da psicologia e epistemologia, sendo ele fundador da epistemologia genética, que atualmente é uma das bases do conhecimento do desenvolvimento humano, refere-se à expressão como a exteriorização da personalidade, que resumindo é tão simplesmente o “Eu”, tanto quanto possível completo.

Depois dos trabalhos de H. Spencer e F. Galton, no século XIX, que apresentam a ideia de inteligência como uma capacidade mental diferenciadora e superior, despoletando a abertura de caminhos para novas investigações, Koheler faz o mesmo entre 1914 e 1920, quando nas suas investigações, encontra algo que ele vai nominar como *insight*, um contributo importante que desencadeou uma série de estudos sobre a capacidades criativas do ser humano. *Insight* está de mãos dadas com a criatividade, pois ele é potenciador da criação e inovação humana, capaz de desenvolver novas construções, diferenciando a espécie humana dos restantes animais, que tem uma inteligência meramente instintiva, com o âmbito da sobrevivência e satisfação das suas necessidades biológicas.

A Ab-reação é uma consequência da expressão e da catarse através de *insights*, ou seja, “ele é um termo psicanalítico que denomina a exteriorização consciente da carga emocional ligada à recordação de um

acontecimento traumático inconsciencializado, deixando deste modo de constituir factor patogénico” (Sousa, 2005). Sendo que o corpo guarda os acontecimentos traumáticos, o facto de já não haver memória consciente desse evento, tendo sido recalcado e remetido ao esquecimento por forma de aliviar o sofrimento, não significa que ele tenha desaparecido, estando continuamente a causar sofrimento, criando sintomas que não se sabe a causa e a provocar bloqueios psicológicos.

Por fim, a transferência, que é outro termo usado na psicanálise para definir a ligação afetiva entre o paciente e o terapeuta, este é um fenómeno comum entre relações humanas que são definidas pelas “suas situações de identificação, de projecção e de introjecção, em que o imaginário e o simbólico desempenham um importante papel” (Sousa, 2005), ou seja, os vários momentos da vida afetiva vão ser, em certo modo, reexperienciados durante as sessões com o terapeuta, revelando-se por meio de aproximação e afastamento.

Em qualquer dos objetivos propostos pelas psicoterapias ativas, em principal foco o da transferência, tem de haver uma especial atenção à ética e relação entre paciente e o terapeuta, que têm de ser nutridos e cuidados em ordem para catalisar o envolvimento emocional e exponenciar a experiência.

ARTE (PLÁSTICA) TERAPIA E DANÇA MOVIMENTO TERAPIA

Tal como a dança, a pintura e as artes plásticas acompanham a humanidade desde os seus primórdios, como é comprovado pelos diversos achados arqueológicos que nos mostram pinturas rupestres com milhares de anos e artefactos, dos mais variados géneros, deixados pelos nossos ancestrais. O Homem sempre teve a necessidade de se expressar e não tendo uma linguagem verbal que acompanhasse a evolução das suas necessidades, o corpo encontrou formas por meios expressivos e criativos de comunicar.

Ambas as psicoterapias ativas surgem na mesma época, na década de 40 durante a fase final da II Guerra Mundial, que está implicitamente relacionada a uma fase muito conturbada e com um aumento exponencial de casos médicos de foro psicológico, tal com Sousa (2005) refere. Surgiu assim a oportunidade de explorar e ramificar o conhecimento do Homem, procurando novas técnicas de aliviar a dor da psique surgindo assim, como já

referido, as perspectivas e técnicas freudianas e junguianas, que vão fundar as bases teóricas de análise psicoterapêutica destas terapias.

Nas suas definições, ambas vão divergir em direção ao seu foco artístico, mas o que as une além das bases dadas por Jung e Freud e os objetivos acima referidos, são também algumas características e perspectivas. Usando a tradução e síntese de Sousa (2005) sobre as características da arte (plástica) terapia dada por Lieberman, são algumas as que se cruzam com a DMT, tais como, a diluição de pressupostos de noções de “bonito” ou “feio”, “bem feito” e “mal feito”, onde o processo de criação pretende ajudar a tornar consciente os seus sentimentos em vez de os recalcar. Ambas são uma linguagem de cariz simbólico que quer através das artes plásticas, quer através da dança, têm como objetivo otimizar e privilegiar um meio de comunicação não-verbal.

A espontaneidade é incentivada em ambas as terapias como método revelador, ou seja, à imagem do mecanismo dos sonhos desenvolvido por Freud, o valor simbólico destas linguagens é muito forte e é trazido à tona pela espontaneidade e conexão com o inconsciente. A grande vantagem destas psicoterapias em relação aos sonhos, é que sendo ambos processos do inconsciente, o ser humano tem mecanismos de defesa e censura em relação aos sonhos, enquanto numa dança improvisada, ou nuns rabiscos esboçados num papel, o processo é consciencializado, tornando possível a sua discussão e, talvez a mais importante razão, ficam registados através de algum meio, para que seja possível um acompanhamento cronológico do desenvolvimento da terapia.

Por fim, no âmbito psicológico, as duas psicoterapias voltam a cruzar caminhos, sendo que a teoria da “terapia centrada no paciente” de Carls Rogers pode e deve ser aplicada a ambas e onde o principal objetivo é estar a viver o momento presente. Esta teoria define uma terapia com uma atitude não diretiva em relação ao paciente, sendo que cada individuo tem a capacidade de resolver os conflitos internos e já possui as respostas dentro de si, no entanto é preciso ter em atenção que não se pode ceder a uma posição completamente passiva e permissiva, ou seja, segundo Rogers, a posição do terapeuta não ocupa um lugar autoritário, mas sim de conselheiro, que através da empatia e confiança recíproca apoia e tranquiliza o paciente, mostrando interesse nas suas problemáticas e partilhando os momentos de êxito, alimentando o processo de transferência, a cima explicado.

CONCEITOS CHAVE DA DMT

Usando a definição oficial usada pela *American Dance Therapy Association* (ADMT), e pelo *Standing Committee for Arts Therapies Professions*, que Payne (1992) transcreve diz que existem dois princípios fundamentais, ou seja, o uso expressivo do movimento e da dança como veículo, através do qual o indivíduo se compromete num processo de integração e crescimento individual, apoiado no princípio de que existe relação entre a ação e a emoção, e que pela exploração de um vocabulário de movimento mais vasto, as pessoas experienciam a possibilidade de sentirem mais enraizadas e ao mesmo tempo espontâneas e com mais adaptabilidade. Através do movimento e da dança, o mundo interior de cada pessoa torna-se mais tangível, indivíduos começam a partilhar muitos dos seus simbolismos pessoais e, dançando em grupo, esses relacionamentos tornam-se visíveis.

É importante evidenciar o papel do terapeuta de DMT e as suas funções, pois ele é parte integrante do processo, o terapeuta não só tem como objetivo movimentar-se com o paciente, para que o mesmo se sinta à vontade e num espaço livre, mas também deve trabalhar como observador e abster-se na passagem ou interferência de material de movimento que o paciente possa ter. A ação de esperar ou perguntar ao paciente uma possível explicação do conteúdo e significado do movimento, é de extrema importância, vai ajudar a desenvolver a relação entre ambos, alimentando a transferência afetiva, bem com uma exploração e entendimento mais profundo. O objetivo principal do terapeuta, é então, criar um ambiente seguro e prospero, onde a experiência possa ser expressa, reconhecida e comunicada. “As regras do silêncio, de não responder a perguntas de carácter pessoal e da recusa em efetuar quaisquer julgamentos são, nesta situação, mais importantes que nunca” (Sousa, 2005).

Payne (1992) refere que para o sucesso de um terapeuta de DMT, é essencial que o mesmo se comprometa à supervisão regular, com um terapeuta experiente fora do ambiente de trabalho.

Numa abordagem académica, a análise do movimento na DMT, é vista através de uma visão labaniana, que explica o uso das qualidades de movimento do corpo, no seu eixo e no espaço. Segundo Davies (2006) e Young (2017), Laban baseia o seu sistema de movimento em; *corpo, esforço, espaço e forma*, mas numa perspetiva da DMT e desenvolvimento de carácter,

o conceito que se aproxima mais desta prática é a *teoria do esforço*, que está diretamente relacionado com mudanças emocionais internas.

Fazendo uma introdução da teoria labaniana do esforço, Laban classifica as qualidades dinâmicas de movimento de acordo com quatro fatores: *espaço, peso, tempo e fluidez*, e cada um representa uma intenção interior, e cada um destes fatores de movimento podendo ser abordado com uma atitude de luta e resistência ou de entrega e cedência.

Em relação ao movimento do paciente, *fluidez* corresponde a *controlo*, *espaço* preocupa-se com *objetivo*, *peso* relaciona-se com *forças*, e *tempo* reflete o *ritmo*. Estas oito qualidades de *esforço* podem ser combinadas num infinito número de possibilidades. Ao nível psicoterapêutico, Laban relaciona os quatro fatores de movimento, *fluidez, espaço, peso e tempo*, com as quatro funções psicológicas de Jung, o fundador da psicologia analítica, *sentir, pensar, perceber e intuir*, respetivamente.

Motion Factor	Space	Weight	Time	Flow
Inner Participation	Attention	Intention	Decision	Progression
Concerned with	Where	What	When	How
Affecting man's power of	Thinking	Sensing	Intuiting	Feeling

Figura 2. Esforço: As Fases de Participação Interna
 Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors Association Journal, 1 (2), p. 80.

Durante as entrevistas foi salientado também o uso recorrente dos planos como meio de avaliação do estado relacional do paciente, que Laban descreve como sendo o *plano horizontal*, o *plano vertical* e o *plano sagital*. O *plano horizontal* que está diretamente relacionado com a fase de comunicação, com o dar e receber atenção, e também o sentido de exploração. O *plano vertical*, que se relaciona como sendo um plano de

intencionalidade, apresentação, avaliação e confronto. E por fim o *plano sagital*, que nos remete para o passado e para o futuro, está presente na tomada de decisões e comprometimento com alguma coisa.

Por fim, no domínio da psicologia, Feldman, Papalia e Olds (2001) introduzem uma série de perguntas extremamente importantes na introdução deste tema, especificamente focada na camada infantojuvenil, “As qualidades, o comportamento e as ideias que definem os seres humanos são inatas ou são adquiridas? Qual é o efeito do contacto social durante os primeiros anos de vida, e a sua falta pode ser superada?”

Sobre este tema é importante referir que existem várias teorias, que visam explicar o desenvolvimento das crianças, umas mais apoiadas nos fatores hereditários, outras mais relacionadas ao meio ou experiência de vida, salientando que qualquer uma das teorias do desenvolvimento da criança tem em conta ambos os fatores, o que difere é a perspetiva passiva ou ativa no seu desenvolvimento, e a realização por estádios ou não.

Nas figuras que se seguem, é apresentado em forma de quadro os principais períodos de desenvolvimento, e as suas aptidões inerentes, bem como dois quadros que comparam as principais diferenças entre as metodologias;

Período etário	Principais desenvolvimentos
<i>Estádio pré-natal (da concepção ao nascimento)</i>	Formação da estrutura básica do corpo e dos órgãos. O crescimento físico é o mais rápido do ciclo de vida. A vulnerabilidade às influências ambientais é máxima.
<i>Infância e período entre os 18-36 meses (nascimento até aos 3 anos)</i>	Todos os sentidos estão operacionais ao nascimento; a visão progride ao longo dos primeiros meses de vida. O cérebro cresce em complexidade e é altamente sensível a influências ambientais. O crescimento físico e o desenvolvimento motor são rápidos. A capacidade para aprender e recordar está presente, mesmo nas primeiras semanas de vida. A utilização de símbolos e a capacidade de resolução de problemas desenvolvem-se no final do segundo ano de vida. A compreensão e a utilização da linguagem desenvolvem-se rapidamente. Formação da vinculação aos pais e a outras figuras. Desenvolvimento da autoconsciência. Mudança da dependência para a autonomia. Aumenta o interesse por outras crianças.
<i>Período pré-escolar (dos 3 aos 6 anos)</i>	O crescimento é estável; a aparência torna-se mais delgada e as proporções do corpo mais semelhantes às do adulto. O apetite diminui e problemas de sono são frequentes. Surge a lateralidade; as competências motoras finas e grossas e a força progridem. O pensamento é algo egocêntrico, mas a compreensão pela perspectiva dos outros aumenta. A imaturidade cognitiva conduz a algumas ideias ilógicas acerca do mundo. A memória e a linguagem progridem. A experiência em contextos de educação pré-escolar é frequente. O auto-conceito e a compreensão das emoções tornam-se mais complexos; a auto-estima é global. A identidade de género desenvolve-se. O jogo torna-se mais imaginativo, mais elaborado e mais social. Aumento da independência, iniciativa, auto-conceito e higiene. O altruísmo, a agressão e os medos são frequentes. A família continua a ser o centro da vida social, mas as outras crianças tornam-se mais importantes.
<i>Período escolar (dos 6 aos 11 anos)</i>	O crescimento diminui. A força e as competências atléticas progridem. Problemas respiratórios são frequentes, mas, em geral, a saúde é melhor do que em qualquer outro período do ciclo de vida. Diminuição do egocentrismo. As crianças começam a ter um pensamento lógico mas concreto. Progressos ao nível da memória e da linguagem. Ganhos cognitivos permitem à criança beneficiar da escolaridade formal. Algumas crianças revelam necessidades educativas especiais e outras manifestam potencialidades maiores. O auto-conceito torna-se mais complexo, afectando a auto-estima. A co-regulação reflecte a mudança gradual do controlo da criança para os pais. Os pares assumem uma importância central.
<i>Adolescência (dos 11 até cerca dos 20 anos)</i>	O crescimento físico e outras mudanças são rápidas e profundas. A maturidade reprodutiva é alcançada. Aumentam os riscos principais de saúde (perturbações alimentares, consumo de drogas, doenças sexualmente transmissíveis). Desenvolvimento da capacidade de pensar de forma abstracta e de utilizar o raciocínio científico. O pensamento imaturo persiste em algumas atitudes e comportamentos. A escolaridade está centrada na preparação para a universidade ou para uma profissão. A procura da identidade, incluindo a identidade sexual, torna-se central. O relacionamento com os pais é, de forma geral, bom. O grupo de pares apoia o desenvolvimento e o testar do auto-conceito, mas pode igualmente exercer uma influência anti-social.

Figura 3. Principais Desenvolvimentos em Cinco Períodos do Ciclo de Vida Feldman, R. D., Papalia, D. E., & Olds, S. W. (2001). O Mundo da Criança. McGraw-Hill de Portugal, Lda.

Quadro 1-2 Cinco perspectivas do desenvolvimento humano						
Perspectiva	Teorias principais	Crêças básicas	Técnicas usadas	Estádios	Causas do desenvolvimento	Indivíduos activos ou passivos
Psicanalítica	Teoria psicossexual de Freud	O comportamento é controlado por poderosos instintos inconscientes.	Observação clínica	Sim	Factores inatos modificados pela experiência	Passivo
Aprendizagem	Teoria psicossocial de Erikson	A personalidade é influenciada pela sociedade e desenvolve-se através de uma série de crises.	Observação clínica	Sim	Interação de factores inatos e da experiência	Activo
	Teoria relacional de Miller	A personalidade desenvolve-se no contexto de relações emocionais.	Observação clínica	Não	Interação de factores inatos e da experiência	Activo
	Comportamentalismo ou teoria da aprendizagem clássica (Pavlov, Skinner, Watson)	As pessoas reagem; o meio controla o comportamento.	Procedimentos científicos rigorosos (experimentais)	Não	Experiência	Passivo
	Aprendizagem social (social-cognitiva) (Bandura)	As crianças aprendem num contexto social observando e imitando modelos; a pessoa contribui activamente para a aprendizagem.	Procedimentos científicos rigorosos (experimentais)	Não	Experiência modificada por factores inatos	Activo e passivo
Cognitiva	Teoria cognitiva de estádios de Piaget	Mudanças qualitativas no pensamento ocorrem entre a infância e a adolescência. A pessoa inicia activamente o desenvolvimento.	Entrevistas flexíveis; observação cuidadosa	Sim	Interação de factores inatos e da experiência	Activo
	Teoria do processamento de informação	Os seres humanos são processadores de símbolos.	Investigação laboratorial; monitorização tecnológica de respostas fisiológicas	Não	Interação de factores inatos e da experiência	Activo e passivo
Biológica	Teoria da vinculação de Bowlby e Ainsworth	Os seres humanos têm os mecanismos adaptativos para sobreviver; sentem-se biológicos e evolucionistas do comportamento e a predisposição para a aprendizagem são importantes.	Observação naturalista e laboratorial	Não	Interação de factores inatos e da experiência	Activo e passivo (depende dos factores)
Contextual	Teoria sociocultural de Vygotsky	O contexto sociocultural tem um impacto importante no desenvolvimento	Investigação transcultural; observação da interação da criança com uma pessoa mais competente	Não	Experiência	Activo

Figura 4. Cinco Perspetivas do Desenvolvimento Humano
Feldman, R. D., Papalia, D. E., & Olds, S. W. (2001). O Mundo da Criança. McGraw-Hill de Portugal, Lda

Fases psicossexuais (Freud)	Fases psicossociais (Erikson)	Estádios cognitivos (Piaget)
<i>Oral (do nascimento aos 12-18 meses). A fonte principal de prazer do bebé envolve actividades dirigidas para a boca (sucção e alimentação).</i>	<i>Confiança básica versus desconfiança (do nascimento aos 18 meses). O bebé desenvolve o sentido do mundo ser um lugar bom e seguro. Virtude: esperança.</i>	<i>Sensório-motor (do nascimento aos 2 anos). O bebé gradualmente torna-se capaz de organizar actividades em relação ao ambiente, através da actividade sensorial e motora.</i>
<i>Anal (12-18 meses aos 3 anos). A criança obtém gratificação a partir da retenção e expulsão das fezes. A zona de gratificação é a região anal.</i>	<i>Autonomia versus dúvida e vergonha (12-18 meses aos 3 anos). A criança desenvolve um equilíbrio de independência sobre a vergonha e a dúvida. Virtude: vontade.</i>	<i>Pré-operatório (2 aos 7 anos). A criança desenvolve um sistema de representações e usa símbolos para representar pessoas, lugares e acontecimentos. A linguagem e o jogo simbólico são manifestações importantes deste estágio.</i>
<i>Falica (3 aos 6 anos). A criança liga-se ao pai do sexo oposto e mais tarde identifica-se com o pai do mesmo sexo. A zona de gratificação muda para a região genital.</i>	<i>Iniciativa versus culpa (3 aos 6 anos). A criança desenvolve a iniciativa quando tenta coisas novas e não está preocupada com a culpa. Virtude: Finalidade.</i>	
<i>Latência (6 anos à puberdade). Tempo de relativa acalmia das pulsões entre fases mais turbulentas.</i>	<i>Mestria versus inferioridade (6 anos à puberdade). A criança deve aprender competências da cultura ou enfrenta sentimentos de incompetência. Virtude: competência.</i>	<i>Operações concretas (7 aos 12 anos). A criança pode resolver, logicamente, problemas se estiverem localizados no aqui e agora. Não pode pensar de um modo abstracto.</i>
<i>Genital (puberdade até à idade adulta). Tempo de maturação da sexualidade adulta. Ressurgimento das pulsões sexuais da fase falica.</i>	<i>Identidade versus confusão da identidade (puberdade ao jovem adulto). O adolescente deve determinar o seu próprio sentido do self ou sente confusão acerca dos papéis. Virtude: fidelidade.</i>	<i>Operações formais (12 anos até à idade adulta). As pessoas podem pensar de um modo abstracto, lidar com situações hipotéticas e pensar sobre possibilidades.</i>
	<i>Intimidade versus isolamento (jovem adulto). O indivíduo procura estabelecer compromissos com os outros; se mal sucedido pode sofrer de isolamento e auto-absorção. Virtude: amor.</i>	
	<i>Produtividade versus estagnação (vida adulta). O adulto maturo está preocupado com a confirmação e orientação da geração seguinte, ou então sente um empobrecimento pessoal. Virtude: cuidados.</i>	
	<i>Integridade versus desespero (vida adulta tardia). As pessoas mais velhas aceitam a sua própria vida, accitando a morte, ou então o desespero sobre a incapacidade de reviver a vida. Virtude: sabedoria.</i>	

Nota: todas as idades são aproximadas.

Figura 5. Estádios do Desenvolvimento Segundo várias Teorias Feldman, R. D., Papalia, D. E., & Olds, S. W. (2001). O Mundo da Criança. McGraw-Hill de Portugal, Lda.

CAPÍTULO 1 – NOÇÕES BÁSICAS

O QUE É DANÇA MOVIMENTO TERAPIA? O MOVIMENTO NA DMT

“Mover-se quando a palavra não chega para exprimir aquilo que nós sentimos.” (L. Viegas, comunicação pessoal, junho 22, 2022)

A DMT é uma psicoterapia que está abrangida pelas terapias expressivas, que incluem também a Drama Terapia, na vertente do teatro, Música Terapia, na vertente da música e Arte Terapia, na vertente das artes visuais, e em qualquer uma das vertentes o objetivo é, recorrer a forças expressivas como meio de comunicação entre o paciente e o terapeuta.

“A Dança Terapia utiliza o movimento como meio privilegiado de comunicação”, define Diana Seabra (comunicação pessoal, junho 21, 2022), que acrescenta “a finalidade como em qualquer terapia é promover uma integração cognitiva, emocional, psicológica e física do indivíduo, promovendo conhecimento mais aprofundado de si próprio.”

É importante evidenciar que para se ser dança terapeuta é necessário ter uma formação específica, tendo previamente uma licenciatura base, seja ela em dança ou psicologia. No entanto, e principalmente em Portugal, sendo que a DMT ainda é bastante rudimentar, muitos terapeutas usam a dança e o movimento para uma busca pessoal de autoconhecimento, sem que sejam necessariamente dança terapeutas, que recorrem maioritariamente a formações dadas por dança terapeutas creditados no estrangeiro, ficando com uma noção básica de como usar o movimento nas suas sessões.

Ao contrário da forma que o movimento é utilizado e desenvolvido numa técnica de dança, na DMT o movimento é visto como ações que servem para exprimir, utilizando o corpo como veículo demonstrativo, ou seja, numa sessão de DMT, não se considera se o paciente sabe ou não dançar e muito menos se tem técnica ou não. O movimento nesta prática rasga essas barreiras e pretende alcançar um corpo que se sente, que se relaciona entre si, os outros e o espaço, trazendo do inconsciente para o consciente, sendo feita uma análise pela sua qualidade e não pela sua tecnicidade.

“É preciso perceber que quando vais trabalhar com Dança Movimento Terapia, estás a usar o movimento como um veículo, ou como meio, para chegar à parte psicológica.” (D. Seabra, comunicação pessoal, junho 21, 2022)

Na DMT o foco principal é a autenticidade do movimento, sem que haja interferência por parte do terapeuta, apenas estímulos. Acredita-se que o uso do movimento e o aumento de um reportório mais vasto e versátil, vá potenciar um cérebro e uma mente mais ampla, abrindo o leque de opções experienciadas quer físicas quer mentais, ou seja, durante as sessões de DMT incentiva-se que o paciente experiencie ações e movimentos que não lhe sejam inatos, de forma que numa futura situação prática, o físico e o mental tenham acesso a um maior número de sensações corporais e motoras, como meio facilitador expressivo.

Marian Chace, a mãe da DMT, definiu quatro conceitos basilares:

- O uso da ação do corpo;
- O uso de atividade rítmica;
- O uso de imagética simbólica;
- Relação terapêutica do movimento;

De modo a validar os princípios pelos quais a DMT se rege, e que dizem que o corpo e a mente estão conectados e interligados, o movimento é tanto funcional como expressivo, o corpo e os seus padrões de movimento autênticos são ambos usados como forma de avaliação e intervenção de tratamento, e por último que o movimento reflete os traços de personalidade e história do indivíduo.

QUAIS SÃO OS CÓDIGOS QUE DEFINEM DMT?

“Todos nós temos um reportório natural, [...] e nada se pode interpretar fora de contexto” (D. Seabra, comunicação pessoal, junho 21, 2022)

Não existindo nenhuma técnica de dança que possa definir a DMT, ela apoia-se então na qualidade que o movimento possui, com base numa análise labaniana, que acompanhou e se relacionou desde muito cedo com

esta terapia, ainda na sua fase embrionária.

Embora hajam outras técnicas, como *Authentic Movement*, uma técnica, desenvolvida por Mary Whitehouse, e requer no mínimo duas pessoas, *the mover* e *the witness*, em que o indivíduo que se mexe tem os olhos fechados e tenta-se conectar com impulsos internos para executar movimentos, desvinculado qualquer imagem pré definida que tenha do corpo, enquanto a pessoa que observa abre um espaço livre e de confiança, para que cada um possa imergir, o *Mirroring*, que se baseia em espelhar o movimento do outro, através do eco e empatia conseguidos numa atenção plena e ativa do próximo, permitindo que o paciente se reveja no terapeuta. Outro exemplo é *Movement Metaphors*, que tal como o nome indica, através de uma metáfora ou imagética associada ao movimento, ou através de um adereço, o indivíduo encontra forças e motivos para se conseguir exprimir, validando os seus sentimentos e uma sensação de conquista, *Touching*, utilizado como forma de desenvolver a relação terapêutica entre o paciente e o terapeuta, no caso de sessões individuais, ou entre pacientes no caso de sessões de grupo, normalmente no formato de abraço, ou movimentos envolventes, que transmitam conforto, e para que possam trabalhar sobre o mesmo de modo relacional, *Exaggeration*, uma técnica aparentemente simples, mas eficaz quando se busca ir mais fundo na qualidade do movimento, ou para onde pode aquele movimento levar o indivíduo, *Organized movement sequences*, que implica a formação mais intelectual do movimento, desenvolvendo capacidades ao nível da memória e de modo a que consigam capturar em forma de resumo os sentimentos e seus significados de uma maneira coreográfica, Penfield, no livro de Payne (1992), descreve com as seguintes perguntas; “Is a client’s blind rage hitting out anywhere? Is it embedded and carried like a heavy load in the shoulders? Is there a sudden explosion or a slow wind-up of energy which is released only eventually through facial expression or body tension?”, tudo isto perceptível através da percepção coreográfica que o indivíduo tem sobre os movimentos, entre diversas outras técnicas, como meio facilitador, potenciador e de auxílio para gerar movimento.

De uma forma geral a DMT apoia-se sobre a perspetiva da qualidade de movimento através do método *Laban Movement Analysis* (LMA), que é usado para descrever, interpretar, visualizar e documentar todas as possibilidades de movimento do corpo. Este método não tem uso

apenas na área da DMT, e na área da dança e coreologia, este método por sua abrangência tem abordagens e contribuições multidisciplinares, nomeadamente no uso do estudo da anatomia, cinesiologia, música, antropologia, entre outros.

“At the heart of LMA is a recognition that movement is a psycho-physical process, an outward expression of inner intent. The emphasis is on objective description of movement itself.” (Groff, 1995)

Segundo Gambetta (2008), esta linguagem é muito rica em termos descritivos, que providencia aos seus praticantes uma visão global do corpo na sua totalidade e também local, nomeadamente de partes do corpo. Por outras palavras e utilizando a imagética de Gambetta (2008), podemos olhar para uma “floresta” inteira de movimento, ou focar numa “sessão de árvores” em particular, ou ainda selecionar uma única “árvore” como objeto de estudo.

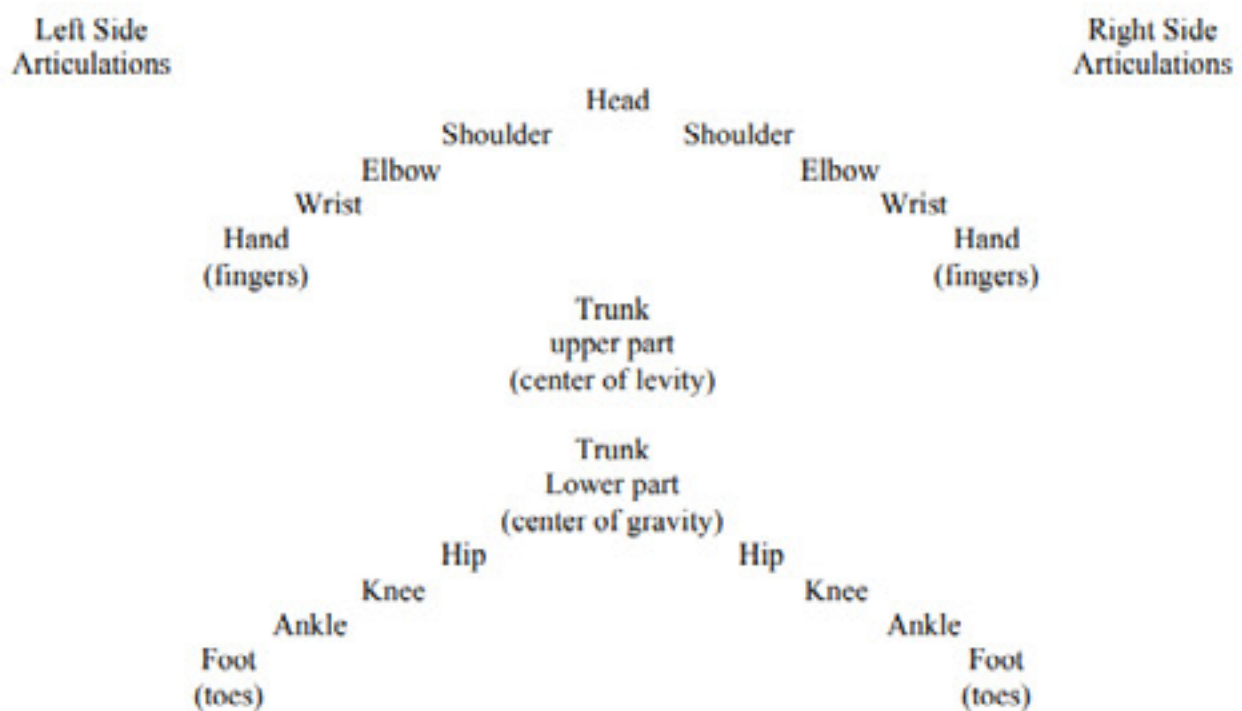


Figura 6. Subdivisões Básicas do Corpo

Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors Association Journal, 1:2, p.60.

Como dito anteriormente, a aplicação do método LMA, especificamente na DMT, prende-se diretamente com a *teoria de esforço*, reconhecida e aprofundada neste método, a teoria de esforço coabita com mais três: *corpo, forma e espaço*; no entanto esta categoria é a que descreve de forma qualitativa e providencia um vocabulário capaz de articular o espectro de dinâmicas no movimento expressivo.

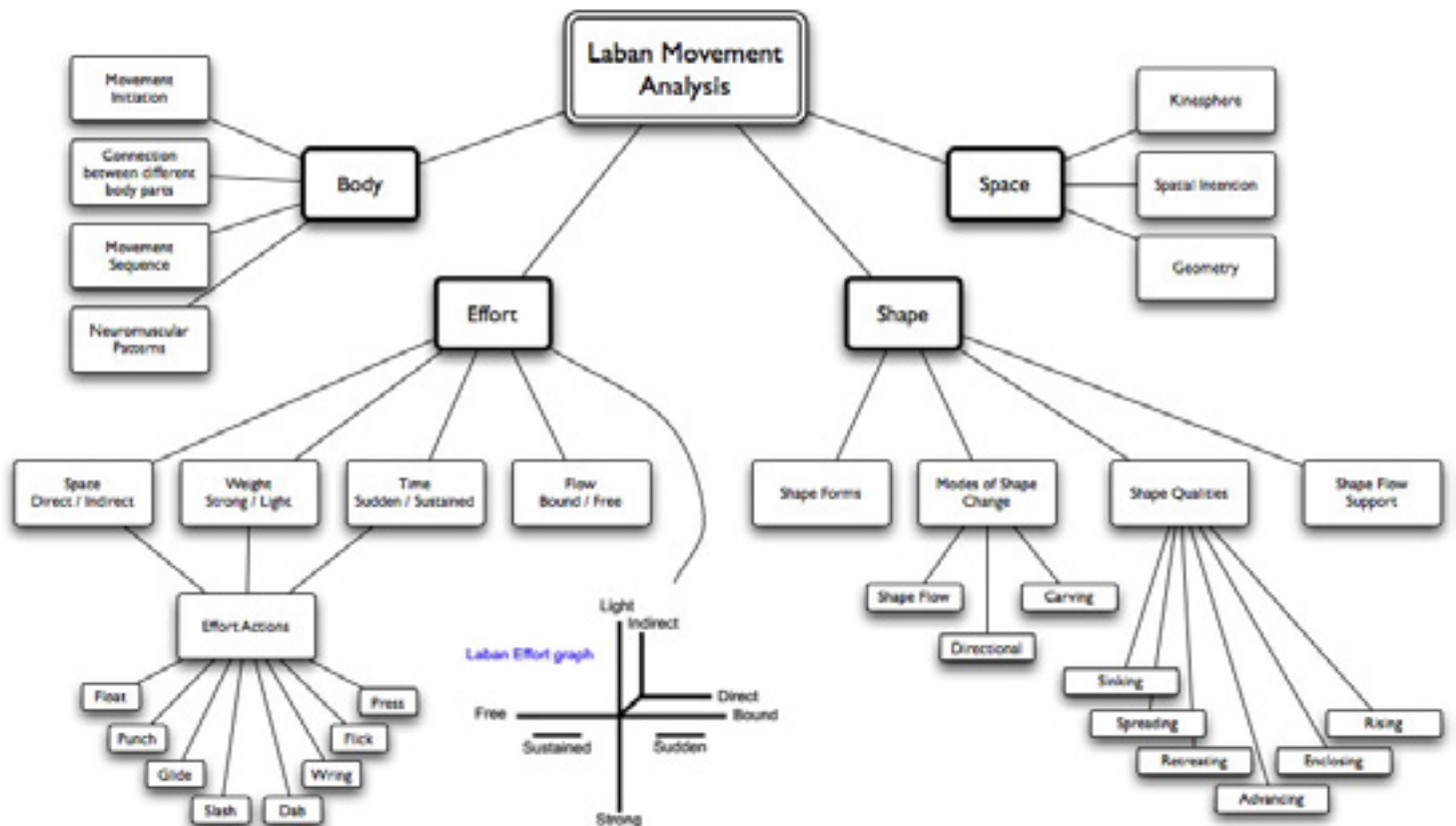


Figura 7. Gráfico Representativo do Método LMA
Ali Momeni. Labanotation. How to Move: Labanotation and Laban Movement Analysis.

Relembrando a figura 2, e nas palavras de Gambetta (2008) as *ações de esforço* estão diretamente ligadas a elementos, nomeadamente o *espaço* relacionado com o poder de pensamento, mostrando a capacidade de atenção de um individuo com o mesmo, podendo ser flexível, demonstrando uma qualidade multifocada e abrangente, ou direta, indicando um foco

linear. O *peso* relaciona a aptidão de percepção, revelando a intenção de ação, sendo ela leve e delicada, ou firme e forte. *Tempo* que relaciona a capacidade de intuir, e a tomada de decisão para se mexer com uma qualidade sustida, indulgente e persistente ou ao invés de forma rápida, urgente e acelerada, por fim, a *fluidez* que relaciona o poder de sentir e a sua progressão face ao movimento, sendo preciso e limitado, ou sem restrições e livre.

SPACE		WEIGHT	
Flexible	Direct	Light	Strong
indirect	linear	delicate	forceful
multi-focused	single focus	fine touch	impactful
roundabout	targeted	gentle	vigorous
plastic	threadlike	airy	firm
pliant	inflexible	feathery	powerful
all-encompassing	restrictive	buoyant	assertive
meandering	pinpointing	soft	solid
circuitous	accurate	decreasing pressure	increasing pressure
wavy	straight line	rarified	robust
expansive	narrowing	wispy	potent
scanning	zeroing in		

TIME		FLOW	
Sustained	Quick	Free	Bound
lingering	sudden	fluent	controlled
decelerating	accelerating	ready to go	ready to stop
unhurried	hurried	carefree	carefully
leisurely	urgent	letting go	holding back
stretching time	compressing time	released	tense
drawn out	instantaneous	streaming out	streaming in
prolonged	immediate	abandoned	withheld
lingering	abrupt	uncontrolled	cautious
indulging time	condensing time	unrestrained	restrained
slowing down	speeding up	easy	resistant

Figura 8. Exemplos Descritivos de Vocabulário dos Elementos de Esforço Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors Association Journal, 1:2, p.82.

Segundo North, citado por Gambetta (2008), elementos isolados de movimento raramente aparecem por um período prolongado de tempo, e esses mesmos elementos isolados podem sim aparecer momentaneamente como um modo de preparação ou movimento de recuperação.

Esta observação salienta a necessidade de vermos os elementos desta teoria qualitativa de movimento em constante correlação. Combinações em trios das qualidades que definem *espaço, peso e tempo*, estão mais ligadas a uma qualidade física, resultando nas oito ações básicas, figura 9, divididas em quatro pares opostos, respetivamente, *socar e flutuar, pressionar e sacudir, deslizar e cortar, tocar e apertar*, a *fluidez* quando adicionada à equação em pares, resulta em estados internos da mente do individuo, figura 10, atitudes que segundo North, citado por Gambetta (2008), ocorrem em todas as frases de movimento utilizadas no nosso dia-a-dia, por meio de sequencias denominadas por Laban, de *estados*, ou *esforço incompleto*. Aparecendo normalmente como transições entre as oito ações básicas de esforço, ou às vezes como substituição dos mesmos, dependendo da especificidade da situação, como por exemplo local de trabalho, ou esforços puramente expressivos, em que um dos elementos de esforço desaparece. No entanto é importante referir que este é o caso quando falamos de ações externas vazias, mas quando as mesmas aparecem como atitude emocionais ou mentais, elas representam estados de esforço completos.

BEA	Space Weight Time	compared with	BEA	Space Weight Time
Punch	Direct Strong Quick	its opposite	Float	Flexible Light Sustained
Press	Direct Strong <i>Sustained</i>	its opposite	Flick	Flexible Light <i>Quick</i>
Glide	Direct <i>Light</i> Sustained	its opposite	Slash	Flexible Strong Quick
Dab	Direct Light <i>Quick</i>	its opposite	Wring	Flexible Strong <i>Sustained</i>

Figura 9. As Oito Ações Básicas de Esforço em Pares Contrastantes Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors Association Journal, 1:2, p.84.

Motion Factors	State	coupled with	Motion Factors	State
Space Time	Awake		Weight Flow	Dreamlike
Space Flow	Remote	its opposite	Weight Time	Near
Space Weight	Stable	its opposite	Time Flow	Mobile

Figura 10. Os Seis Estados de Atitudes Internas ou Esforço Incompleto
Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors:
Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors
Association Journal, 1:2, p.87.

No entanto quando a *fluidez*, em vez de aparecer na equação, substitui um dos elementos das *ações básicas de esforço*, temos aquilo a que o Laban chamou de *impulsos transformacionais*, ou seja, quando a *fluidez* substitui um dos elementos, a experiência é profundamente diferente, pois a *fluidez* vem intensificar de uma forma transformadora os outros dois elementos, que constituíam *estados, atitudes internas* perante o movimento.

DRIVE	EFFORT ELEMENTS IN COMBINATION	TRANSFORMATIONAL ASPECT
Passion Drive	Flow Weight Time	Spacelessness
Vision Drive	Space Time Flow	Weightlessness
Spell Drive	Space Weight Flow	Timelessness

Figura 11. Os Estímulos Transformacionais
Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors:
Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors
Association Journal, 1:2, p.88.

Sendo que num estímulo relacionado com a *intenção da paixão*, o sentimento sobrepõe-se à razão e à racionalidade, cessando a sua atenção em relação ao *espaço*, para que haja uma progressão de *peso*, lembrando que o *peso* está ligado com intenção e a tomada de decisões. Quando a *fluidez* se sobrepõe ao *peso*, temos então aquilo que Laban denomina de *estímulo visual*, onde o individuo ganha uma noção de *timing*, na apreensão e relação de decisões no *espaço*. Quando o *estímulo espiritual* emerge, a *fluidez* substitui o *tempo*, dando *espaço* ao poder da *intuição* e da *percepção* desse estado mental.

Por fim e segundo Laban, citado por Gambetta (2008), “the body and its limbs are able to execute certain dynamic nuances in movements towards certain areas in space better than towards others”, ou seja, mais do que dinâmicas relacionais, Laban percebe que os membros do corpo se relacionam melhor com o espaço, criando formas desenvolvendo então aquilo que ele chama de afinidades de *esforço* e *forma*.

Motion Factor	Accepting Effort Element	Shape Affinity	Resisting Effort Element	Shape Affinity
Space	Flexible	Spreading	Direct	Enclosing
Weight	Light	Rising	Strong	Sinking
Time	Sustained	Advancing	Quick	Retreating

Figura 12. As Afinidades de Esforço e Forma

Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. College Orchestra Directors Association Journal, 1:2, p.90.

Ele observou durante a sua prática, que movimentos ao longo do corpo tinham uma afinidade com uma qualidade de movimento mais *direta*, enquanto movimentos *flexíveis* abriam para fora a relação com espaço. A *leveza* estava ligada com movimentos ascendentes, enquanto uma qualidade mais *firme* e *forte*, dirigiam os movimentos de uma forma descendentes. A relação com espaço traz uma qualidade de movimento de

direção, sendo um indivíduo com movimentos *rápidos* e *bruscos* por norma tende a retrair-se, enquanto movimentos *sustidos*, dava uma sensação de avançar no espaço.

O QUE É UMA SESSÃO?

“Tentar explicar um processo psicoterapêutico é sempre uma tarefa ingrata e condenada ao fracasso... Tal acontece porque estes processos são sempre co-criados pela dupla paciente psicoterapeuta, num espaço e tempo determinados, e nunca há processos idênticos.” (Malaquias)

Apesar de fazerem abordagens diferentes perante as experiências que tiveram e o *background* pessoal, especialmente na abordagem do movimento, podem vir a incorporar nas suas sessões yoga, meditação, métodos orientais tais como o T'ai Chi, ou até mesmo o uso de danças de origem cultural e étnica, entre outras variadíssimas formas de se moverem, mas existem alguns pontos partilhados por todos os terapeutas.

O contrato entre terapeuta e o paciente é bastante individual, mas é ponto imprescindível a qualquer terapeuta. Segundo Penfield, citada por Payne (1992), o contrato vem definir uma série de condições, quer a nível de pagamento e horários, quer a nível de procedimentos, onde são definidos os objetivos do paciente, e onde é discutido a melhor maneira de chegar até esses objetivos. “It sets the scene and although it changes nine times out of ten – a client begins therapy for one reason, then that reason changes – it is important that the contract is clear” (Payne, 1992), mesmo que haja a necessidade de reescrever o contrato, é importante ele ser discutido e abordado, ele vem formalizar modos de operação, de modo a aproximar e vincular a experiência, quer do paciente, quer do terapeuta, criando assim um ambiente seguro e prospero, comprometendo-se um ao outro para que as sessões sejam evolutivas e construtivas.

Marian Chace, elaborou uma estrutura, que até aos dias de hoje é aplicada como estrutura base para o desenvolvimento de uma sessão, na sua metodologia uma sessão tem um início, meio e fim, partilha Liliane Viegas, em comunicação pessoal, a 22 de junho de 2022, dividindo-se em quatro partes; o check-in, o aquecimento, o desenvolvimento e o fecho.

Começando com o check-in, ele serve, como a própria palavra indica,

para partilhar de forma verbal, o ponto de situação onde o paciente/grupo se encontra, no presente momento, no foro emocional, cognitivo e corporal, e onde o terapeuta acolhe e se coloca ao mesmo nível, como alguém tangível e possível de comunicar, num espaço seguro e disponível. “Para o psicoterapeuta, este é um momento privilegiado para receber informações que lhe permitirão reorientar a sessão planeada tendo em conta o estado atual do paciente/grupo.” (Malaquias).

O segundo momento da parte inicial da sessão, o aquecimento, “dependente também da maturidade do grupo, é orientado pelo terapeuta e partilhado por todos, [...] há uma partilha do movimento, porque partilhar o meu movimento e outro receber o movimento, inconscientemente eu também me movo como tu” (L. Viegas, comunicação pessoal, junho 22, 2022). Além de continuar a promover a confiança entre paciente/grupo e terapeuta, prepara o corpo para a expressão emocional, “aumentando a consciência corporal e permitindo que o paciente “chegue” ao espaço terapêutico. Se se trata de um grupo, esta fase é também importante para que este comece a criar a sua própria dinâmica.” (Malaquias).

Passando para a fase de desenvolvimento, chegamos a meio da sessão, onde “o processo propriamente dito chega no final do aquecimento, e é onde se vai realizar a dinâmica da sessão.” (Malaquias), aqui começando já a trabalhar a relação com o outro e com o espaço, e trabalhando também a exposição. O terapeuta nesta fase final do aquecimento já vai conseguindo perceber o vocabulário individual do paciente, ou de cada indivíduo, no caso de tratar de um grupo. É então aberto o espaço para a exploração de movimento, “dependendo do enquadramento terapêutico (indivíduo ou grupo, e tipo de população), o psicoterapeuta é mais ou menos ativo, tanto em mover-se como em dar orientações e indicações para promover a dinâmica do movimento.” (Malaquias).

E por fim o fecho, da integração, que passa pelo processo de sentir, analisar o que aconteceu durante o processo, quais foram as dificuldades, os insights, que pode ser feito pela palavra, pelo desenho ou pela escrita. “Esta fase é bem marcada na sessão para que o paciente / grupo possa ter a oportunidade de dar significado ao que viveu em movimento e se possa preparar para a saída do espaço terapêutico.” (Malaquias).

As sessões de DMT, podem ser feitas individualmente ou grupo, e umas das principais diferenças entre o tipo de sessões está relacionada

como foco, que numa sessão individual existe mais supervisão por parte do terapeuta, de modo a trabalhar em assuntos mais específicos e concretos, havendo um foco muito mais evidente do “Eu”, enquanto em sessões de grupo, o foco é mais a interação e integração social, o facto de se poder trabalhar situações relacionais com mais pessoas, de poder trabalhar de forma ampla a empatia e isso é especialmente visível, na maneira como uma sessão de grupo começa, nomeadamente, em roda, em que todos são vistos, e todos podem ver, colocando todos como partes iguais do processo, trabalhando um paradigma, muito importante, de inclusão, e depois mais à frente no desenvolvimento, onde o processo do grupo, pode ser mais livre, onde cada paciente se pode focar no seu tema, ficar com esse tema e desenvolve-lo, ou então propor um tema onde todos trabalhem para o mesmo foco e objetivo.

“O processo, as sessões e o movimento proposto podem ser mais ou menos estruturados: há populações em que é aconselhável uma maior estruturação do processo, com um planeamento das sessões e por vezes mesmo dos movimentos propostos. Num processo de desenvolvimento pessoal, o planeamento é mais livre e geralmente é dado espaço para que o movimento espontâneo aconteça.” (Malaquias)

As sessões de DMT podem variar o seu espaçamento e duração, dependente das necessidades do paciente, ou do grupo, e podem ainda ser utilizados objetos diversos, que sirvam como meio de auxiliar e potencializar a expressão através do movimento, bem como a utilização de música e outras formas oriundas das artes plásticas ou do teatro, como forma de complementar a expressão criativa e o processo.

CAPÍTULO 2 – DANÇA MOVIMENTO TERAPIA NA POPULAÇÃO JUVENIL

O EFEITO DA DANÇA MOVIMENTO TERAPIA NA CAMADA INFANTOJUVENIL A DMT E AS CRIANÇAS

“In DMT there is an engagement with bodily movement towards the aim of transformation. This takes place in a symbolic space. Winnicott believes therapy takes place in the overlap of two areas of playing, that of the patient and that of the therapist. This potential play space is that which is between the subjective object and the object which is subjectively perceived. It has to do with ‘two people playing together’ (Winnicott 1971: 38) and is very much about doing.” (Payne, 1992)

Segundo Payne (1992) os estádios da infância e adolescência, como visto antes na introdução, estão igualmente num tempo e espaço transitório, como à imagem da DMT, que pretende uma transformação, num espaço designado, que vai ao longo do tempo ganhar novos significados.

Ao longo do processo de aprendizagem da infância e adolescência de um individuo, são criadas os apoios basilares e crenças para o resto da sua vida, onde numa primeira fase aprendemos a confiar, a dar e a receber, lidamos com o toque, o apego e o desapego, começamos a desenvolver a capacidade de pensar, gatinhar e depois andar, falar, começamos a lidar com a descoberta da nossa própria identidade e sentimentos de alegria, de tristeza, de raiva, de medo e de nojo, começamos a perceber que temos responsabilidades e começamos a separar o que nos foi incutido como bom e mau, e somos esbarrados com a consequência dos nossos atos e como lidamos com ela, começamos a desenvolver gostos, e tudo isto enquanto a sociedade à nossa volta lida atualmente com questões ambientais, raciais, de gênero, cresce a cada dia que passa e evolui medicinalmente, tecnologicamente e ideologicamente.

O processo de crescimento não é fácil, muito menos face às adversidades que não controlamos, e isso coloca-nos num lugar onde sentimos medo, onde construímos muros, em vez de os deitarmos abaixo, no entanto, com a DMT pode ser prazeroso e saudável, existe permissão, existe

um espaço seguro, onde se pode através do corpo e do movimento, aprender a expressar os sentimentos, sem invadir o espaço do outro, e aprender a escutar o corpo e as suas necessidades.

Segundo o Children's Hospital Colorado, quando se trata de DMT para uma faixa etária infantojuvenil, os principais objetivos do terapeuta é criar e reforçar que aquele espaço onde estão, é um espaço divertido, onde podem brincar, é um espaço seguro para poderem sentir e mover-se, e acima de tudo é um espaço sem julgamento, uma das principais frustrações quando estão no dia-a-dia e na escola. Nas sessões trabalham com o objetivo de conhecer e respeitar as limitações e conquistas. Pretendem facilitar vias de comunicação e de manifestação com os outros. E focar no corpo, melhorando a sua consciência sobre o mesmo, espontaneidade e criatividade, criando uma imagem real e saudável de si mesmo, conseguindo, por fim, desenvolver uma nova relação com o corpo.

Payne (1992), refere dois conceitos nucleares, que se tem vindo a aperceber que são recorrentes nesta camada infantojuvenil, e são eles, resistência e rejeição, o seu material de pesquisa e investigação prática ao longo dos anos, mostra que é através destes dois conceitos que esta população se expressa nas sessões de DMT.

Graafsme e Anbeck, citados por Payne (1992), definem resistência como um comportamento que um individuo realiza para prevenir o aparecimento de impulsos indesejados, um afeto ou uma ação vinda dele ou dos outros. Resistência é uma resposta defensiva a uma sensação que ameaça o funcionamento diário e a integração de estímulos internos e externos.

Graafsme e Anbeck, citados por Payne (1992) descobriram ainda que nestas fases de crescimento a curiosidade pelo desconhecido é tentadora, mas assustadora ao mesmo tempo, eles temem influências que os possam deixar desamparados ou envergonhados. Receber ajuda pode então ser uma afronta, e coloca-os numa posição que intensifica a sensação de fracasso, criando assim estas resistências ao medo de fracassar, de perder o controlo.

“Themes such as control versus loss of control or loyalty and dependency versus independence are usual. [...] The presence of resistance expressed by a lack of motivation does not necessarily mean that the adolescent has no desire to change.” (Payne, 1992), e por norma esta resistência é manifestada em sessões de DMT, por via aborrecimento, podendo aparecer na forma de desculpas para não fazer o exercício ou a

sessão, por ausência, ou por outras palavras, não estar no momento presente na sessão, como se estivesse “na lua”, ou adormecido, e por fim, contacto físico, neste caso, apresentando imensas dificuldades como o toque, tocarem e serem tocados, que ao chegarem à fase da adolescência está em correlação com a tensão sexual, sendo que é uma fase de descoberta para eles.

A rejeição, o outro conceito nuclear encontrado por Payne (1992, p. 60), que tem bastante recorrência, que engloba temas como o sentimento de exclusão, problemas com lei da hierarquia, e especialmente no tema do abandono, que se sabe através de investigações, que está ligada à privação em estádios iniciais da vida, e pode ter implicações na capacidade da criança desenvolver a confiança e em estabelecer relações estáveis, afetando por consequência a capacidade de pensar e aprender, desenvolver o sentido crítico.

Algumas estratégias terapêuticas, apresentadas por Payne (1992) foram assim desenvolvidas de modo a recuperar a vitalidade e reverter as situações, como;

- *Juntar*; “Identified by Marshall (1982) as ‘joining’, the child is actively joined by the therapist in a variety of ways. Moving with the child has been a well-established technique in DMT, the therapist reflecting the child’s movement by shadowing, echoing, mirroring, and so on” (Payne, 1992)
- *Terapeuta em movimento*; “Since the therapist’s role is often active and with the client, in the movement she is able to:
 - a) influence the form and content of the movement in the direction of the therapeutic aims and objectives;
 - b) model the many possibilities in movement;
 - c) open a path to communication at a pre-verbal level;
 - d) engage the client in movement by showing that movement is desirable and important.” (Payne, 1992)
- *Espaço*; “It is important to have a consistent space for DMT sessions, one which is not used for regular lessons or other activities. Associations with spaces can make the work more difficult; for example, a space used with an adolescent group was also a ‘holding room’ at break times.” (Payne, 1992)
- *Regras básicas*; “Firm boundaries are essential, particularly with

adolescents. The times of sessions need to be adhered to by the therapist and the young people informed of them well in advance.” (Payne, 1992)

- *Sair da sessão*; “Although many children will be withdrawn for various reasons such as individual remedial lessons, speech therapy, physiotherapy, and so on, the DMT session is special because it is the one time they can creatively explore their conflicts and fears in a contained setting. Lessons often set up more conflict for such children and withdrawal gives a sense of relief and provides for the need for attention.” (Payne, 1992)
- *Abordagens combinadas*; “This refers to combined individual and group DMT sessions with the same therapist.” (Payne, 1992)

Issues	Concepts	Approach
Boredom	Resistance	Stimulate through varying pace and tasks in early stages, e.g. competitive movement games and self-competition.
Absence, lethargy	Resistance	Non-action, nurturing structures where the fear of being 'seen' by therapist is theme.
High anxiety	Resistance	Relaxation exercises or discharge of energy through vigorous movement. Clear ground rules.
Dependency/sexuality	Rejection	Clear boundaries. Playful action
Fear of self-disclosure	Rejection	No pressure, keep in abstract, not relating to real life.
Authority issues	Resistance and rejection	Therapist low profile, group analytic dance approach, group as focus.
Self-consciousness (fear of touch)	Rejection	All move at the same time, e.g. theme – we are all looked at by each other.
Fear of exclusion	Rejection	Each take a turn, we are all looked at individually by each other.

Figura 13. Tabela de problemáticas, conceitos nucleares, e sugestões de abordagens numa sessão de grupo de DMT, com adolescentes com distúrbios e delinquências

Payne, H. (1992). Dance movement therapy: theory and practice. Routledge, p. 62

E a sua eficácia, está comprovada?

Sim, Benzio & Shaw (2019) apresentam uma serie de investigações e estudos realizado ao longo dos anos, que compravam que a DMT é eficaz a resolver doenças de foro psicológico, e alguns dos exemplos mais recentes são:

“A study from the journal The Arts in Psychotherapy (2007) found that dance therapy had a positive effect on participants experiencing symptoms of depression.

A study from the American Journal of Dance Therapy (2004), in which 54 students participated in a dance therapy violence prevention program, found that aggression among participants decreased and pro-social behaviors increased.

A study from Alzheimer’s Care Today (2009) suggests that DMT can directly improve memory recall in people with dementia.

A literature review from the American Journal of Dance Therapy indicated that DMT may be a treatment option for children on the autism spectrum.”
(Benzio & Shaw, 2019)

UM ESTUDO SOBRE OS EFEITOS DA DMT COMPARATIVAMENTE AO ESTADO DE SAÚDE MENTAL E FÍSICA ATUAL DA CAMADA INFANTOJUVENIL

“Portugal entre os 11 países mais sedentários do mundo”, é a manchete de Cabo (2019) para a TSF, onde comenta também que segundo o Relatório Anual do Programa Nacional para a Promoção da Atividade Física, da Direção Geral da Saúde, em 2017 apenas 5% dos portugueses faziam desporto com regularidade, contra uns avassaladores 74% que nunca ou raramente praticavam, que representa um aumento de 8% no últimos oito anos, a TSF vai ainda mais fundo, afirmando que segundo o Relatório Anual a que teve acesso, 8% das doenças cardiovasculares são derivados desse sedentarismo, e temos assim o panorama de Portugal.

E em relação aos jovens?

“Portugal situa-se em 79% no ranking mundial de inatividade nos jovens

de 11 a 17 anos de idade. 84,3% dos jovens portugueses são sedentários!” (Araújo, 2020)

É assim que Araújo (2020) abre o artigo, os dados são da Organização Mundial da Saúde, de estudo efetuado pelos seus investigadores, o estudo foi publicado na revista científica *Lancet Child And Adolescent Health*, que nos coloca na 79ª posição, numa lista de 146 países. Sim, estes resultados são preocupantes, “segundo os autores do estudo, os níveis extremamente insuficientes de atividade física levantados no estudo são preocupantes. Isto deve-se ao facto de este facto poder pôr em risco a saúde atual e futura destes jovens.” (Araújo, 2020), e esses riscos são evidentes em artigos publicados por Teixeira (2022) e Rocha (2021), quando dizem que quase um quarto dos portugueses entre os 15 e os 34 anos já tentaram suicidar-se, e que 26% toma ou já tomou medicamentos para ansiedade. “É a sensação de não conseguires mudar a tua realidade, não tens força, mas tens de continuar a viver”, é assim que Cardoso, citada por Teixeira (2022), descreve o que é viver aos olhos dela, e tal como ela, 31% dos jovens e adolescentes portugueses sentem o mesmo.

A saúde mental tem sido tema de conversa em vários palcos, mas a realidade de distúrbios mentais nas camadas mais jovens tem vindo a piorar constantemente, sendo que isso tem um impacto fortíssimo na relação das mesmas com o corpo e a imagem que têm dele, “segundo dados recentes apresentados pela Fundação Francisco Manuel dos Santos (FFMS) no retrato Os jovens em Portugal, hoje: Quem são, que hábitos têm, o que pensam e o que sentem, coordenado por Laura Sagnier e Alex Morell, a saúde mental dos jovens portugueses precisa de mais atenção” (Teixeira, 2022), e os dados revelam que 12% dos jovens, com idades compreendidas entre os 15 e os 34 anos, já autoinfligiram lesões corporais, 5% sofrem ou sofreram de transtornos alimentares e mais de metade desta população está insatisfeito com o próprio corpo.

“A pressão é um dos fatores em jogo e aquele que, segundo os especialistas, mais peso tem desde cedo: pressão para ter boas notas, pressão para não desiludir os pais, pressão para arranjar um emprego, pressão para ser um adulto bem-sucedido.” (Teixeira, 2022).

Fatores externos representam assim um grande peso na saúde mental de população juvenil, e muitas vezes no núcleo familiar, e segundo Rocha

(2021) esse é o caso, por exemplo, no Algarve, onde muitos dos pais vêm-se obrigados a ter mais do que um emprego, às vezes três, e a instabilidade vivida, a sensação de abandono, rejeição que é vivida pelas crianças nesse núcleo familiar tem um impacto bastante visível, como já vimos nos números anteriormente apresentados. Pedro Dias, pedopsiquiatra, tece comentários a Rocha (2021), e afirma que “é muito provável que os casos de depressão estejam sub-diagnosticados. Fatores ambientais tão importantes como a adversidade social, os conflitos familiares e o isolamento psicossocial causado pela pouca densidade populacional da região podem ter aumentado substancialmente, e com eles os estados depressivos”.

É urgente reformular as políticas laborais, é urgente reformular as políticas pedagógicas educacionais, é urgente rever a capacidade de resposta médica e terapêutica, face às necessidades atuais, e isso é protuberante nos comentários de Maria Gouveia, a Teixeira (2022), que afirma que nós enquanto sociedade, estamos a passar valores errados aos jovens, de competição, de que têm de ser os melhores, gerando um enorme stress e ansiedade, ou então na falta de informação que rodeia o tema da saúde mental, como Maria Gouveia e Maria do Carmo Candeias reconhecem em entrevista a Teixeira (2022), apelando ao investimento em campanhas e ações de prevenção.

Estas preocupações referidas, são questões pré-pandémicas, mas que as contínuas quarentenas, e o estado pandémico, que a 18 de março de 2020, numa carta do Presidente da República, declara estado de emergência, vieram agravar o estado de saúde mental, aumentando a frequência e a gravidade dos problemas. Correia (2021) constata que 11% da população inquirida no estudo “A saúde dos Portugueses: um BI em nome próprio”, levada a cabo pela Médis, no âmbito dos seus 25 anos, com a colaboração de Return On Ideas e acompanhada pela Professora Doutora Maria do Céu Machado, sem diagnóstico prévio de doença física ou mental, sentem não ter controlo sobre o seu estado de saúde, e 55% deste número, atribui esse sentimento ao contexto pandémico.

Segundo a Lusa (2021) pandemia e os seus sistemáticos isolamentos, trazem um aumento de percentagem de adolescentes entre os 13 e os 16 anos que apresenta uma sintomatologia depressiva elevada, sendo que a mesma equipa de investigadores da Universidade de Coimbra, realizou dois estudos, um durante a crise portuguesa de 2009-2017, e outro durante a

pandemia, e os resultados são respetivamente 8% e 14%, e mostram um aumento que quase duplica os números.

“Segundo a UNICEF, a saúde mental das crianças e jovens já era um desafio anterior à pandemia, mas o actual cenário, marcado por diversas perturbações nas rotinas, nomeadamente ao nível da educação e do lazer, veio adensar essa realidade.” (Lusa, 2021),

“Olhando para o impacto da pandemia, que ainda hoje se faz sentir aos mais variados níveis, a professora Margarida Gaspar de Matos reconhece ainda que “temos de aprender a lidar com a incerteza, mas com uma incerteza que tem de ser prudente”, uma espécie de “flexibilidade psicológica”, que é “como ter um conjunto de propostas que nos protejam do ponto de vista psicológico e físico” face ao que nos rodeia.” (Teixeira, 2022)

Sabendo os benefícios e o impacto que a DMT tem num individuo, não só uma vertente terapêutica como uma via para combater os efeitos negativos exacerbados pela pandemia da COVID-19, mas também o impacto físico e relacional positivo que a DMT traz, faz todo o sentido introduzir cada vez mais cedo esta forma terapêutica, que relaciona o corpo e mente de forma tão eximia, nas vidas das crianças.

A DMT pode aparecer em vários contextos, o mais direto e eficaz seria no seio escolar, onde todas as crianças e jovens teriam a oportunidade de experienciar esta prática, mas a logística de gerir turmas com um número elevado de alunos, requer muita preparação e cuidado, mas existem outras formas de aparecer, como oficinas em centros de Atividade de Tempos Livres, mais conhecidos por ATL, também em clinicas de desenvolvimento e hospitais, entre outros lugares, partilhados em comunicação pessoal, pelas terapeutas, Diana Seabra, Liliane Viegas e Sofia Ferreira.

“O estudo — coordenado pela empresa de consultoria “Return On Ideas” e com acompanhamento de Maria do Céu Machado, presidente do Conselho Disciplinar da Ordem dos Médicos — sugere que a dimensão real do problema da saúde mental “possa ser superior à atenção que lhe é prestada”.” (Correia, 2021)

O IMPACTO DA DMT NA VIDA DAS CRIANÇAS

É necessário primeiramente conduzir sessões de esclarecimento comunitário sobre os preconceitos e paradigmas que sobrevoam estes conceitos tão polémicos, como a dança numa visão terapêutica, na comunidade médica, e com uma visão de julgamento sobre técnicas de dança, fazendo julgamentos sobre si mesmo, se sabe ou não dançar, se tem técnica, a ideia automática de exposição, e a dança na DMT, cai longe destas definições, não é necessário saber-se dançar, ou ter técnica, tal como confirmada por todas as entrevistadas, técnica poder ser, inclusive, uma barreira na DMT, a dança e o movimento na DMT tem um sentido de veículo de conhecimento, de conexão e liberdade, e reabilitação física. Depois é necessário reforçar, que a palavra terapia, não tem uma carga negativa e não está associada só a situações de doença, ela representa muito mais, ela pode estar associada à descoberta pessoal, á reabilitação psicológica e à conexão do “eu” e das experiências vividas.

Os benefícios da DMT na camada infantojuvenil são, em tudo, idênticos aos benefícios em qualquer outra idade, tal como Pereira (2020) menciona;

- Diminui a tensão e rigidez muscular;
- Melhora a coordenação motora;
- Permite a liberdade do movimento;
- Melhora a noção espacial;
- Estimula uma boa circulação sanguínea;
- Melhora a frequência respiratória;
- O corpo adquire uma nova elasticidade e habilidade de movimento sem trauma e dores;
- Mal-estares como dor da cabeça, dor de costas, contraturas, podem desaparecer em consequência de uma nova modalidade do uso e da percepção do corpo;
- Possibilita que a criança descubra em si novos movimentos e novas maneiras de se expressar;
- Melhora e aumenta a autoconsciência e autonomia pessoal;
- Possibilita conectar-se com a memória corporal, desbloqueando sentimentos ou pensamentos oprimidos, proporcionando uma nova oportunidade criativa de ser;
- Melhora os recursos da comunicação;
- Estimula a criatividade e livre expressão;

- Promove autoconhecimento físico e emocional;
- Estimula a descoberta e redescoberta das potencialidades adormecidas;
- Proporciona a aceitação e o respeito ao próprio ritmo interno e ao tempo do outro;
- Melhora a autoestima, a autoconfiança, despertando o “sim, eu sou capaz”;
- Facilita a expressão de sentimentos muitas vezes difíceis de serem colocados verbalmente;
- Permite o reconhecimento das próprias limitações, que se tornam fonte de busca e descoberta de novas possibilidades;
- Promove a atenção, presença e a escuta do ser;
- Facilita e estimula a integração social;
- Proporciona aceitação e a valorização das diferenças;
- Desenvolve as capacidades cognitivas, a motivação e a memória.

De facto, são inúmeros os benefícios da DMT na vida de uma pessoa, ainda mais quando experienciados numa fase mais jovem das suas vidas;

“Eu acredito que muito cedo nos é roubado, e é roubado às crianças o prazer de ter um corpo, e o prazer desse corpo se expressar. É nos roubado porque somos sentados nas secretárias das escolas e temos que aprender as matérias, e tudo bem! Faz parte da nossa vida. Mas poderia haver um espaço, e só há esse espaço para quem escolhe, quem escolhe que quer ir para dança, quem escolhe que quer fazer coisas com o corpo, porque para quem não escolhe, esse espaço é retirado, e o corpo guarda em si tudo o que tu vives.” (D. Seabra, comunicação pessoal, junho 21, 2022)

Numa altura onde a tecnologia é privilegiada, a dança e a DMT evocam um tempo diferente, um tempo onde se está no momento presente, e esta forma expressiva terapêutica, cria um canal de ligação e conexão com a mente e com corpo, que é tão importante, ainda para mais num período de desenvolvimento, como o das crianças.

Apesar das várias formas de perspetivar a psicoterapia, como foi dito na introdução, todas elas visionam fases de crescimento, interligadas com aptidões e crenças, e quanto maior for o autoconhecimento físico e mental

das crianças, mais saudável vai ser o seu crescimento, e a DMT proporciona isso, aliado ao conhecimento das suas próprias limitações, dando a possibilidade de trabalhar nessas limitações, criando seres mais empáticos, e mais capazes de resolver os seus problemas. Sendo assim, obvia, a ligação que a DMT teria com o impacto direto na educação mais formal destas crianças, e na capacidade de lidar de uma forma mais saudável com o planeta e os seus problemas.

As crianças são o nosso futuro, e é imperativo dar cada vez mais importância à saúde mental, aliada a uma conexão com o corpo, é imperativo educar indivíduos que saibam estar no momento presente, e que saibam criar relações, saberem escutar o próprio corpo, e permitirem-se a sentir, a dar-se tempo;

“E eu acho que é por isso que a dança é tão especial, que é, tu estás no momento presente, porque não há forma. Se tu realmente estiveres a ter uma experiência corporal significativa, emocionalmente e socialmente significativa, tu estás no momento presente e isso é raro, hoje em dia as pessoas estarem no momento presente. Nós estamos sempre no passado ou no futuro” (D. Seabra, comunicação pessoal, junho 21, 2022)

REFLEXÕES FINAIS

“Como atividade, como processo de desenvolvimento pessoal e social, a dança normalmente é em grupo, portanto há a questão social, da interação com espaço, a relação do corpo, as relações, o distanciamento e a empatia”. (S. Ferreira, comunicação pessoal, junho 21, 2022)

Vindo de uma experiência de estúdio e de intérprete, uma das principais diferenças e talvez a mais pertinente, é realmente a não vinculação a uma técnica de dança específica. A DMT pressupõe o movimento orgânico e natural a cada indivíduo, num vocabulário próprio também a cada um, enquanto numa técnica de dança existe um vocabulário pré-definido, que é transversal a todos os que a praticam.

Outra das grandes diferenças entre a dança na vertente terapêutica é a verbalização e reflexão dos exercícios, que define e permite à vertente terapêutica dar outra dimensão aos significados dos movimentos

produzidos e que não existe numa aula de dança, pelo menos não com fins terapêuticos.

Numa técnica de dança como prática comum, é também bastante usual ser acompanhada da vertente artística, onde os alunos são desafiados e treinados a desenvolver capacidades expressivas e de palco, bem como a sua possível organização coreográfica, que não pertencem aos objetivos de uma sessão de DMT.

No entanto é inegável as vantagens de utilizar a dança como prática regular, “usar o corpo como forma de expressão, como forma de aprendizagem.” (S. Ferreira, comunicação pessoal, junho 21, 2022). É bastante vantajoso em diversas áreas de desenvolvimento, começando logo por ser um território que nos coloca no momento presente, com atenção plena no que está a acontecer e no que estamos a executar, permitindo trabalhar, tal como na DMT, as questões sociais, Sofia Ferreira (comunicação pessoal, junho 21, 2022) explica que numa aula de dança, que normalmente acontecem em grupo, “ou temos à vontade para estar com uma pessoa, ou não temos” e permite criar empatia ao nível do inconsciente, quando fica difícil explicar por palavras.

A prática regular da dança é um complemento que traz inúmeros benefícios à saúde física, cognitiva e mental, ela melhora a capacidade cardiovascular, o tónus muscular, o equilíbrio e a coordenação. A dança tem também a capacidade de aliviar o stress e a ansiedade e promover as relações, havendo uma melhoria exponencial do humor da pessoa, pode melhorar a imagem que o individuo tem do si e do seu corpo, ou seja, a dança toca em muitas coisas que a DMT trabalha, mas num nível, por vezes, inconsciente.

“Normalmente quando é terapêutico, existe um processo reabilitativo por trás” (S. Ferreira, comunicação pessoal, junho 21, 2022) e as vantagens da DMT são essas mesmo, a possibilidade de levar a dança e o movimento a outro patamar, de utilizar uma arte expressiva num processo de descoberta, reconhecimento e cura.

“Sei que depois de 14 anos de experiência, a intervenção feita nos doentes através do corpo permite uma mudança imediata na sensação do presente, há um efeito que se traduz na descida no nível da ansiedade, por exemplo.” (Viegas, citado em Alves, 2018)

Um dos princípios, que já foi dito antes nesta investigação, mas que considero como um dos mais importantes, é a “conexão entre mente e corpo, uma vez que as alterações ao nível do movimento têm reflexos a nível emocional e cognitivo, afectando o funcionamento global do indivíduo.” (Malaquias), pois, o corpo é a materialização do nosso cérebro, sem ele não seria possível deslocar, concretizar ações, não seríamos capazes de verbalizar, de ter expressões, logo é de extrema importância que ambos estejam conectados.

“Nós existimos através do corpo” (L. Viegas, comunicação pessoal, junho 22, 2022)

A DMT, tal como todas as outras psicoterapias ativas, não são terapias fechadas e concluídas na sua matéria, sendo elas apoiadas nas bases da psicoterapia e psicanálise, como a figura 1 indica tão bem e sendo elas passíveis de alterações e evolução, é de normal pressuposto que se entenda que são matérias bastante flexíveis e permeáveis a novos estudos e investigações. Se estas premissas se colocam à vertente científica e olhando para o contexto histórico da DMT, percebesse então que, ao nível de técnicas de análise de movimento, tal como à imagem do período entre as décadas de 70 a 90, é de fácil ilação deduzir que o surgimento de novas técnicas sejam possíveis influenciadoras de novos procedimentos de análise de movimento.

REFERÊNCIAS

- Alves, A. L. (2018, março 24). Dançaterapia: este baile pode curar. *Observador*. <https://observador.pt/especiais/dancaterapia-este-baile-pode-curar/>
- Araújo, M. (2020, fevereiro 1). 84,3% dos jovens portugueses são sedentários. *Sapo*. <https://maemequer.sapo.pt/desenvolvimento-infantil/desenvolvimento-fase-a-fase/desenvolvimento/jovens-portugueses-sedentarios/>
- Aristóteles (2004). *Poética*. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Benzio, K., Shaw, D. (2019, março 31). What are Some Dance Movement Therapy Techniques? *Honey Lake Clinic*. <https://www.honeylake.clinic/what-are-some-dance-movement-therapy-techniques/>
- Cabo, M. M. (2019, janeiro 24). Portugal entre os 11 países mais sedentários do mundo. *TSF*. <https://www.tsf.pt/sociedade/portugal-entre-os-11-paises-mais-sedentarios-do-mundo-10484297.html>
- Chodorow, J. (2013, outubro 27). The Body as Symbol: Dance/Movement in Analysis. *Reflections on Psychology, Culture and Life. The Jung Page*. <https://www.jungpage.org/learn/articles/analytical-psychology/88-the-body-as-symbol-dancemovement-in-analysis?showall=1>
- Colorado, C. H. *The Ponzio Creative Arts Therapy Program. Dance/Movement Therapy*. <https://www.childrenscolorado.org/doctors-and-departments/departments/child-life/ponzio-creative-arts-therapy/dance-movement-therapy/>
- Costa, R. N. (2021, outubro 5). Um em cada sete jovens tem um distúrbio mental. *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/nacional/um-em-cada-sete-jovens-com-disturbio-mental-14188788.html>
- Correia, A. M. (2021, maio 18). Saúde mental: 37% dos jovens portugueses pedem mais acompanhamento. *Expresso*. <https://expresso.pt/sociedade/2021-05-18-Saude-mental-37-dos-jovens-portugueses-pedem-mais-acompanhamento-b0af4206>
- Davies, E. (2006). *Beyond Dance: Laban's Legacy of Movement Analysis*. Routledge.
- Elkins, J. (2005). The Three Configurations of Practice-Based PhDs. Printed Project, 4, 7-19.
- Feldman, R. D., Olds, S. W., & Papalia, D. E. (2001). *O Mundo da Criança*. McGraw-Hill.
- Frayling, C. (1994). *Research in art and design* (Royal College of Art Research Papers, vol 1, no 1, 1993/4).

- Gambetta, C. (2008). Laban Movement Analysis for Conductors: Creating a Fresh Approach to Conducting Gesture. *College Orchestra Directors Association Journal*, 1:2, 55-95.
- Gaut, B. & Lopes, D. M. (2005). The Routledge Companion to Aesthetics (2nd ed.). Routledge.
- GoodTherapy (2018). *Dance / Movement Therapy (DMT)*. <https://www.goodtherapy.org/learn-about-therapy/types/dance-movement-therapy>
- Groff, E. (1995). Laban Movement Analysis: Charting the Ineffable Domain of human Movement. *Journal of Physical Education, Recreation & Dance*, 66:2, 27-30. <https://doi.org/10.1080/07303084.1995.10607038>
- Hagensen, K. P. (2015). Using a Dance/Movement Therapy-Based Wellness Curriculum: An Adolescent Case Study. *Am J Dance Ther*, 37, 150-175. <https://doi.org/10.1007/s10465-015-9199-4>
- Hornthal, E. (2015, fevereiro 19). Therapy That ‘Moves’ You: Dance/Movement Therapy with Children. *North Shore Pediatric Therapy, Guest Blog*. <https://www.nspt4kids.com/parenting/therapy-moves-dancemovement-therapy-children/>
- Labanotation. How to Move: Labanotation and Laban Movement Analysis. <https://labanotationandlma.weebly.com/lma.html>
- Lusa (2021, fevereiro 24). Pandemia teve impacto negativo na saúde mental dos jovens portugueses. *Público*. <https://www.publico.pt/2021/02/24/impar/noticia/pandemia-impacto-negativo-saude-mental-jovens-portugueses-1951917>
- Lusa (2021, outubro 5). Um em cada cinco jovens entre os 15 e 24 anos mostram sinais de depressão. *Público*. <https://www.publico.pt/2021/10/05/mundo/noticia/cinco-jovens-15-24-anos-mostram-sinais-depressao-1979920>
- Malaquias, S. *Dança Movimento Terapia – O que é*. <https://praiaapdmtblog.wordpress.com/danca-movimento-terapia/>
- Moore, C. (2009). *The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance According to Rudolf Laban: An Examination of His Unpublished Writings and Drawings*. The Edwin Mellen Press.
- Payne, H. (1992). *Dance movement therapy: theory and practice*. Routledge.
- Payne, H. (2006). *Dance movement therapy. Theory, Research and Practice* (2nd ed.). Routledge.

- Pereira, C. (2020). *O que é Dança Terapia e quais os principais Benefícios para as Crianças?* <https://educamais.com/o-que-e-danca-terapia/>
- Porter, James I. (2015). Jacob Bernays and the Catharsis of Modernity. In Billings J. & Leonard M., *Tragedy and the Idea of Modernity* (15-41). Oxford University Press.
- Pratt, S. *Dance /Movement Therapy*. <https://www.sheppardpratt.org/knowledge-center/treatment/dance-movement-therapy/>
- Quaresma, J. & Dias, F. R. (2015). *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro.
- Roberts, N. G. (2016). Embodying Self: A Dance/movement Therapy Approach to Working with Concealable Stigmas. *Am J Dance Ther*, 38, 63-80. <https://doi.org/10.1007/s10465-016-9212-6>
- Rocha, J. (2021, outubro 11). Depressão afeta quase um em cada três crianças e adolescentes. *Jornal de Notícias*. <https://www.jn.pt/especiais/descobrir-mentes/depressao-afeta-quase-um-em-cada-tres-criancas-e-adolescentes-14207712.html>
- Sousa, A. B. (2005). *Psicoterapias Activas (Arte-Terapias)*. Livros Horizonte.
- Teixeira, D. C. (2022, janeiro 1). Ansiedade, depressão e até pensamentos suicidas. Como está a saúde mental dos mais jovens? *CNN Portugal*. <https://cnnportugal.iol.pt/geral/ansiedade-depressao-e-ate-pensamentos-suicidas-como-a-saude-mental-de-toda-uma-geracao-esta-a-ficar-arruinada/20220101/61cdf2630cf2c7ea0f101774>
- Wood, L. L., & Young, J. (2018). Laban: A guide figure between dance/movement therapy and drama therapy. *The Arts in Psychotherapy*, 57, 11-19. <https://doi.org/10.1016/j.aip.2017.09.002>

Por uma corporização da palavra

**Proposta de investigação
artística sobre a tradução física
da palavra no corpo
que dança**

RESUMO

Este artigo é uma reflexão sobre a prática artística enquanto ação estabelecida numa dinâmica constante de procura, desdobrando os conceitos alegadamente paralelos de “pesquisa” e “investigação”, a partir da própria tradução para português do termo inglês “Artistic Research”. A pesquisa é ela própria uma investigação ou depende do artista-criador comprometer-se com o processo formal de uma investigação? Expondo um percurso pessoal de aproximação a um corpo com sentido e de construção de um campo de significação no corpo que dança, com uma aproximação ao território teórico da semiótica, pretende-se analisar a dimensão simbólica de um movimento/gesto, relacionando os planos da expressão e do conteúdo, constituindo-se como instrumento de produção de sentido. A palavra torna-se recurso para a construção de movimento e a utilização da Língua Gestual Portuguesa, como idioma gestual que alicerça o objetivo de conjugar o signo, o conceito e a sua representação física. A ação de *corporizar* a palavra, torna-se assim pensamento criativo e método de trabalho, num processo constante de análise sobre a competência técnica, expressiva e poética do corpo como ferramenta de comunicação não-verbal por excelência.

ABSTRACT

This article is a reflection on artistic practice as an action established in a constant dynamic of search, unfolding the allegedly parallel concepts of “research” and “investigation”, from the translation into Portuguese of the English term “Artistic Research”. Is research itself an investigation or does it depend on the artist-creator to commit to the formal process of an investigation? By exposing a personal journey of approach to a body with meaning and of construction of a field of meaning in the dancing body, with an approach to the theoretical territory of semiotics, it is intended to analyse the symbolic dimension of a movement/gesture, relating the planes of expression and content, constituting itself as an instrument for the production of meaning. The word becomes a resource for the construction of movement and leads to the use of Portuguese Sign Language, with the aim of combining the sign, the concept and its physical representation. The action of *embodying* a word thus becomes creative thinking and a working method, in a constant process of analyzing the technical, expressive and poetic competence of the body as a non-verbal communication tool par excellence.

INTRODUÇÃO

A reflexão que desencadeou a escrita deste artigo, é proveniente de uma certa premência em compreender os trilhos subjetivos de uma Investigação Artística, considerando que me encontrei perdida no meio da densa floresta com vários caminhos disponíveis (fazendo uso da metáfora do título do livro “Investigação em arte – uma floresta, muitos caminhos”, Quaresma, J., Dias, F. R., Guadix, J. C. R., 2010).

Com o objetivo de enfatizar a prática artística como investigação, iniciou-se um questionamento sobre qual o itinerário proposto ou entendido como necessário pelo artista, que promova um encontro deste com a investigação artística. Numa reflexão profunda sobre um percurso assente na procura e pesquisa inerente aos processos criativos de um artista-criador, como se constituirá e construirá este labor como espaço de investigação.

Pelos meandros das leituras empreendidas sobre o acto investigativo associado à própria prática artística, fez-se presente e relevante o pensamento associado à identificação dessa prática e em que momento do processo emerge a lucidez sobre uma possível metodologia que se permite à análise e disponível a uma identificação ou exposição.

Sendo a linguagem e por conseguinte o discurso, a única forma de comunicação razoável para um entendimento, esta tornou-se um ponto de relevo significativo na minha prática do fazer artístico, constituindo-se o movimento do corpo como mensagem e único veículo de comunicação entre emissor e receptor. Para que se efective a comunicação, para além da disponibilidade do receptor, estará implicado um certo desafio na desconstrução da mensagem. Desta forma, na área da dança, o corpo em movimento que se constitui linguagem, mesmo que apenas visível e não audível, pretende encontrar mecanismos para ser discurso em movimento, recorrendo a signos e processos de significação para que o “texto” faça algum sentido, mesmo que apenas despertando percepções e escorregando entre interpretações.

Através de um encontro com a semiótica será possível perceber a importância dos signos como representações responsáveis por algo que se pretende transmitir e da ligação possível com o corpo, sendo ele próprio um símbolo da existência, carregando toda uma experiência desde o seu lugar de observador de um mundo carregado de imagens.

Considerados os signos como elementos que contêm uma informação, composta por uma imagem e um sentido, a sua implicação na área da dança, poderá constituir uma razão para o desenvolvimento do pensamento de como a informação contida num movimento poderá ser percebida pelo espectador, considerando a efetividade da relação entre o corpo em movimento e o sentido que o acompanha.

O movimento com um sentido. A articulação entre um discurso físico, as intenções pretendidas e o filtro do corpo como recipiente de subjectividade.

“A própria essência da linguagem é assim um acto (euergeia) de representação do pensamento” (Ducrot, O., Todorov, T., 1998). A imagem que poderá criar-se a partir do pensamento ganha corpo através do movimento do corpo. No sentido de dar forma e volume contextual ao movimento, acedo ao conhecimento existente e próximo com a Língua Gestual Portuguesa, de forma a servir-me dos seus gestos (signos) com o objetivo de ampliar a

dimensão da mensagem, mesmo que apenas compactada e reconhecida no processo de criação, mas insistindo desta forma numa experiência física que incorpore as palavras através dos gestos que as identificam. Estes gestos não são usados na sua forma e configuração habitual, são redimensionados, contextualizados e inseridos na composição coreográfica, através de um intenso processo conceptual do próprio gesto em movimento, estando implicado o corpo no seu todo e o seu potencial técnico e expressivo.

O discurso do corpo, dos mais complexos discursos a que se assistirá, pauta a relação entre corpo-arte. Na poética da sua presença, sente-se a base de toda a experiência existencial e assim o corpo assume-se como ferramenta de manifestação do sentir e de comunicação por excelência.

UMA REFLEXÃO SOBRE INVESTIGAÇÃO ARTISTICA

A designação de Investigação Artística irrompe dentro das instituições académicas por volta dos anos 90, quando a prática artística e a Academia cruzam caminhos e estabelece-se como parte determinante do ensino no campo das Artes. Admito que só recentemente me dediquei à exploração dos meandros que norteiam a relação entre a Arte e a Academia, entre a Academia e os artistas, entre os artistas e o potencial teórico da sua própria prática artística. E de onde surge a Investigação Artística?

Art practice-in-itself e art practice-as-research (Borgdorff, 2006) foram de imediato dois conceitos que abalaram o meu entendimento sobre a atividade que contorna o lugar onde os artistas-criadores se movem considerando a esfera da criação. A questão colocada por Henk Borgdorff: “Can criteria perhaps be formulated that can help to differentiate art practice-in-itself from art practice-as-research?” (Borgdorff, 2012), provocou alguma indignação, no sentido que sempre encarei a prática artística como um terreno em que prospera o acto da pesquisa para dar origem a uma qualquer criação. Assim, os dois conceitos pareciam não invocar qualquer distinção. Até se esclarecer, do meu ponto de vista, que a questão residia na palavra *research*.

Em português a tradução assumida da palavra *research* foi “investigação”. Neste caso, ao contrário de “pesquisa”, que se afirma maioritariamente como um lugar de trânsito, em que decorre a recolha de informação e matéria teórica, ferramentas fundamentais para o artista-criador na sua tarefa de encontrar conteúdos para os conceitos e temáticas

que aplica nas suas criações artísticas, a “investigação” comporta uma realidade ontologicamente mais próxima do formato institucional e de um processo formal de descoberta, promovida pelas condições necessárias à procura de informação ou conhecimento para fundamentar o estudo de um particular fenómeno ou conceito. Poderá afirmar-se que é um lugar que se aproxima de uma conclusão, mesmo que temporária. Neste processo está inerente uma espécie de racionalização para que todo o processo e conhecimento artístico do artista-criador possa fecundar território não só teórico mas sistematizado, baseado num rigor de procedimentos analíticos e de uma metodologia que juntamente com um compromisso assumido pelo artista, com total consciência da função e inerente postura, lhe seja reconhecido igualmente o ofício de investigador.

Mas será este ofício um objetivo do artista-criador?

É um facto que a difícil compatibilidade entre criação, reflexão e investigação, empurra o artista-criador a focar-se afincadamente na sua obra, sendo que esta lhe exige um nível de dedicação e envolvimento quase selvagem, implicada que está a sua defesa como objeto artístico relevante e original.

“To summarise, an artist is, above all, more interested in creation (the sense of possibility) than on observing and describing things (the sense of reality)” (Correia, J., Dalagna, S., Benetti, A., Monteiro, M., 2018). Esta realidade no ofício do artista-criador do sentido de perseguir as possibilidades, desmembrando o real e criando outras realidades e leituras do que o rodeia, desencadeia nele uma obsessão saudável pela perfeição, pela verdade, pela autenticidade do que pensa e sente através da sua matéria criativa. O seu tempo é dedicado a esta perfuração criativa no seu ser. Desta forma, pouca da sua atenção será dirigida para uma observação externa da sua prática para definir metodologias e conceitos que sejam dignos de uma exposição relevante. O seu fazer concentra-se na ação de fazer, não no pensar o modo de fazer, mesmo que esteja automaticamente implicado o pensamento na ação, a reflexão que acompanha a ação do fazer artístico é preenchida pela intuição, pela estética, pela motivação, pela incorporação de conceitos, pela poética. O que prevalece será a ampliação de conhecimento que permita valorizar o objeto artístico e não a procura por factos de forma a provar a sua relevância perante a Academia e demais instituições.

“Inadequate idealizations apart, the link between the two worlds is of vital importance for artistic research, for it prevents it from falling into purely academic goals and at the same time gives it a scope, or a wider range of scopes. But also the opposite: artistic research is having more and more of an impact on the art world” (Almeida, 2015).

Esta afirmação convoca indiretamente os artistas a olhar a investigação artística como um campo de interesse. Não se questiona aqui a capacidade que os artistas terão em se comprometerem com uma investigação artística, quando criam os seus trabalhos e percorrem os densos trilhos da criação artística. A intenção com que inicia um projeto artístico, poderá ser a de uma extensão de consciência e reflexão apropriadas a uma resposta puramente artística ou abordar a ação artística como propósito e veículo de uma dissecação das questões que circundam as ideias a explorar e os métodos integrados, confrontada com a validação do estudo no contexto investigativo, podendo simultaneamente a investigação ser embutida no próprio objeto artístico, passando este a ser um importante elemento comprovativo de todo o processo e resultado da investigação. Neste caso, poderia dizer-se que o objecto artístico se apresentará como uma espécie de “metainvestigação”, no sentido de se questionar se chegará a ser óbvia essa relação entre o que determinou a investigação e as conclusões que dela provêm. Poderá conseguir sê-lo para espetadores que tenham um “treino” intelectual e cultural frequente, como artistas, agentes culturais, especialistas e pensadores nas áreas em questão, ou permanecerá no território subjetivo e metafórico para o comum dos espetadores, aguardando um qualquer reconhecimento.

Transformado que é o objeto artístico num elemento de mediação, no caso das artes performativas, deveras efémero, dissolve-se um qualquer valor epistemológico e cognitivo do objeto de arte praticamente no momento em que é apreciado. E esta questão da efemeridade, especificamente na área da dança, poderá sustentar a relevância e importância da dimensão do compromisso de um acto investigativo integrado num processo criativo.

Encontram-se assim objetivos aparentemente distintos mas que poderão complementar-se em nome de uma extensão temporal e uma tenacidade do objeto artístico: o artista-criador cristaliza o seu exercício artístico, o investigador (que pode ser o próprio artista-criador) cristaliza todo o conhecimento que advém desse exercício artístico e o difunde. Só

assim garante que o seu trabalho criativo permaneça num qualquer lugar distante do efêmero, em que a sua obra permanentemente se instala.

Procurando evitar que quer o processo, quer a investigação, sejam apenas uma “ação instrumental” (definição de Habermas citada por José Quaresma) sem a densidade, objetividade e uma coerência interna que validem uma argumentação e a sua disseminação, será imperativo que seja revelada a qualidade e pertinência dos dados adquiridos e todos os aspectos do foro cognitivo, para que seja verdadeiramente processada uma construção de conhecimento que argumente um consistente contributo na área artística em que se insere. Esta será uma função bem entregue aos artistas-criadores, ramificando-se estes em duas parcelas de intervenção: a de criador e a de investigador. Para tal será fundamental ampliar a motivação dos artistas-criadores a envolverem-se com a investigação artística de forma a que se amplie igualmente a informação e documentação sobre a prática e a criação artística, neste caso específico, na área da dança. Algo que se vê como necessário.

“And there will likewise be an impact on artistic practice, on our conceptions of art creation and of what art is” (Borgdorff, 2011).

A LINGUAGEM NO E DO CORPO

O corpo em movimento, apesar de um dos mais naturais impulsos do ser humano, não cativa e prende a atenção do público como desejaríamos nós, os artistas da área da Dança. “I cast the conceptual limelight on moments in which dance enables embodied enunciations to be perceived and received as equal to verbal language. In that moment of intervention dance interrupts those systems of signification that marginalise dancers and their audiences” (Mills, 2017, p. 4). Esta ideia de marginalização, advém do lugar-comum que a dança ocupa como arte que “não se entende”. Na realidade a dança não pretende ser entendida ou compreendida, estando disponível às mais variadas interpretações, a Dança pretende, no mínimo, ser alvo de algum envolvimento por parte do público. Está sempre inerente o objetivo de promover uma qualquer intervenção no indivíduo e consequente reacção, mesmo que apenas reflexiva.

Como artista-criadora, o corpo é a minha matéria de trabalho, a forma como escolho comunicar. Ou mais do que comunicar, criar uma conexão com o mundo e desta forma com o outro. A arte tem esse propósito. O do

imaginário emocional, onde a natureza humana é livre, dando lugar a uma reflexão para além do tempo e das formas, capaz de despertar para o essencial humano. “I’d like to think art’s purpose is to keep channels open. To open channels to the humane. I think that’s what art is meant to do” (Pite, 2017 in Winship, 2017).

Esses canais são construídos através da linguagem (artística) como instrumento de comunicação. Linguagem que se constitui discurso construído e composto pela matéria que o artista utiliza nos seus modos de operar. Sendo a linguagem um sistema ou conjunto de sinais que servem a codificação e decodificação de informação, no contexto artístico provoca uma compreensão sobre a maneira como organizamos e expomos o pensamento, sabendo à partida que o discurso será composto por sinais, signos e códigos, autênticos produtores de subjetividade.

Esta subjetividade é representada através de um espaço e tempo de construção de um território de ação, que na dança acontece através do corpo como matéria de discurso visível e não-verbal. Será sempre num espaço de contraponto entre um lugar livre, intuitivo e o lugar do concreto, que se faz emergir as condições para que uma obra artística nasça. A entrega ao desafio da construção de um território de acção, em que o questionamento torna-se matéria de discurso visível.

É exactamente com este pensamento no discurso visível que eu dirijo o corpo, concentrando objetivos numa escrita metafórica do que se vê e se sente, de forma a reorganizar toda a informação teórica recolhida, em leituras não-verbais do mundo. Ou mais especificamente, em leituras não-verbais do que compõe o mundo: temáticas sociais, políticas ou culturais

A linguagem na dança acontece através de um *saber* do corpo que através do seu movimento pretende elaborar construções de sentido e potenciar possibilidades de significação, com a intenção de ser compreendido. Merleau-Ponty chama a um dos capítulos de um dos seus livros “A linguagem indireta”, onde através da reflexão sobre a escrita e a pintura, alega que a tentativa de significação através duma linguagem permanecerá sempre oblíqua e indireta: “Mas quando se trata da palavra ou do corpo ou da História, sob pena de destruir o que ela procura compreender, e de achatar por exemplo a linguagem sobre o pensamento ou o pensamento sobre a linguagem, só se pode fazer ver o paradoxo da expressão” (Merleau-Ponty, 1974, p. 122). A dança terá essa particularidade

de se fazer ver como linguagem indireta, constituinte dos métodos a que o artista recorre para traduzir o pensamento em ação, em que a mensagem é transmitida a partir de diretrizes visuais (e sonoras) compostas por uma materialidade física através de conteúdos simbólicos que expressam uma intenção – fragmentos da temática ou conceito escolhido pelo artista. Poderemos associar a função metalinguística a esta linguagem indireta, em que o foco da mensagem é o código, quer seja linguístico (escrita ou oral) ou extralinguístico (música, pintura, dança, etc). Assim, a dança permeia-se de códigos, gerados através dos movimentos do corpo, na tentativa de produzir significado e sentido. “A diferença entre o *sentido* e a *significação* é análoga à diferença entre *ser* e *parecer*” (Bártolo, 2007).

A compreensão da imagem do corpo e o que ele representa quando dança e se movimenta pelo espaço, conjuga ambas as experiências associadas ao reconhecimento do corpo como espaço existencial (social, político, cultural) e da capacidade que o corpo tem como construtor aplicado no desdobramento de sentidos. “Seguramente estes níveis são atravessados por uma *discursificação* e uma *praxis* dinâmicas, envolvendo uma série de mecanismos e competências, para dar conta dos quais iremos recorrer à noção de *máquina semiótica*, que deve ser entendida como plano sócio-semiótico de produção de sentido do corpo” (Bártolo, 2007).

Desta forma, poderemos olhar o corpo na dança numa perspetiva de significação e incluí-lo numa pesquisa baseada na semiótica, no sentido desta ser “...a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenómeno como fenómeno de produção de significação e de sentido.” (Santaella, L., 1983).

CORPO E SIGNIFICAÇÃO – UMA APROXIMAÇÃO À SEMIÓTICA

Como seres sociais, somos intelectualmente e fisicamente moldados pelo contexto geográfico, político, social e cultural em que vivemos e a nossa aproximação ou entendimento sobre qualquer situação ou acontecimento, está dependente do nosso conhecimento, relações e interesses, partes constituintes da nossa estrutura como indivíduos. “O corpo que dança, ao estar inserido em contexto social, político e cultural específico, adquire significados, não é neutro, o que possibilita-lhe ser mediador de discursos, perceções e representações de um imaginário social compreendido por meio

de suas ações” (Mortari, 2013). A percepção do que nos rodeia acontece por meio de uma composição comunicativa com os signos e símbolos inerentes a uma qualquer representação.

Charles Sanders Peirce, filósofo, cientista e matemático, desenvolveu um consistente território teórico do qual surge toda a sua teoria lógica, filosófica e científica sobre a linguagem: a semiótica. Para este filósofo a ideia de representação é o algo que está no lugar de outra coisa : “Thinking in terms of Peircean semiotics, the idea of representation is that there is something in the place of another thing (see Peirce, 1994). A receiver is in contact with the representative and through it they get the idea of what is being represented” (Rochelle, 2015).

A semiótica revela-se na arte, analisando-a na sua dimensão simbólica e nos seus conteúdos de significação, num posicionamento de análise das formas de representação contidas num objeto artístico, relacionando os planos da expressão e do conteúdo. Recorrendo ao estudo dos signos, representativos de um significado e de sentido para o ser humano e abrangendo as linguagens verbais e não-verbais, a semiótica traduz-se no significado e interpretação que o ser humano atribui a tudo o que está ao seu redor. “Na obra de arte estão contidos ícones e índices, qualidades e reações que produzem interpretações do mundo. Como lógica expressiva, a arte tem, portanto, um status de Terceiridade, pois enquanto signo consiste num símbolo que justifica outro símbolo.” (Netto, 2013 in Steinmetz & Citadin, 2017). A referida terceira, pertence às três “categorias fundamentais do pensamento e da natureza”, criadas por Peirce: Primeiridade, Secundidade e Terceiridade. A Primeiridade é a “categoria do sentimento imediato e presente das coisas... da sensação sem reflexão”, a Secundidade é a “categoria da comparação, da ação, da realidade, da experiência no tempo e no espaço” e a Terceiridade é a “categoria que promove uma síntese intelectual através da aproximação entre a Primeiridade e a Secundidade. É portanto a categoria da representação, da comunicação, dos signos, da interpretação” (Marín, 2005)

Em termos gerais e fazendo um paralelismo com a forma como o espectador apreende um objeto artístico, diríamos que a Primeiridade se relaciona com a observação da obra, estando implícita a necessidade de uma disponibilidade temporal (naquele tempo específico em que o espectáculo acontece); a Secundidade com a conexão com a obra, numa disponibilidade

emocional (de forma a que se predisponha à conexão com o espetáculo) e a Terceiridade com a reflexão sobre a obra, numa disponibilidade reflexiva (podendo predispor-se a uma reflexão e leitura do que vê).

Como seres que se movem num universo de símbolos, onde as representações sempre fizeram parte da composição comunicativa da existência humana, a dança é o corpo em movimento que intencionalmente se propõe a conjugar referências e manipular signos, com o objetivo de comunicar uma ideia, um conceito, expressar emoções e modos de narrar os pensamentos e sensações. Como se diante do espectador se desenrolasse um texto visual, em que o potencial dramático do corpo cumpre a sua função de desvendar o enredo. Questionada a fiabilidade do corpo ter a capacidade de se estruturar como texto visual ou o corpo como exemplar tradutor de um discurso verbal ou escrito, assume-se como elemento pouco concreto, não conseguindo competir com a objetividade e inteligibilidade de uma palavra dita, estando susceptível à interpretação e receção do observador/espetador, que será sempre influenciado pela sua condição e presença social, intelectualmente e fisicamente moldado pelo contexto geográfico, político, social e cultural em que vive.

O corpo será antes escrita metafórica de frases soltas que remetem para uma situação, ou mesmo palavras soltas que remetem para uma ação. Esta escrita do corpo será sempre num contexto poético, metafórico e abstrato que fazendo um paralelismo com a literatura, já que falamos de texto, a dança será poesia, no sentido em que prevalece a estética, a imagem, a composição e o metafísico.

Desta forma não se controlará a interpretação do objeto artístico, mas será algures no processo de criação que se poderá encontrar e revelar o desenvolvimento do pensamento de como a informação contida num movimento poderá ser percecionada pelo espectador, considerando a efetividade da relação entre o corpo em movimento e o sentido que o acompanha. Algures no processo de criação, o corpo compromete-se com uma espacialização e plasticidade física, simultaneamente investindo numa procura por significado e intenção visível.

Considera-se assim a dança, como um conjunto de movimentos em que o corpo envolvido manipula a informação que pretende partilhar, através da variação de gestos, movimentos e expressão, como signos e códigos constituintes do discurso físico como lugar de conhecimento.

Não se trata somente da constante representação física de um conceito ou ideia, mas também da criação e produção de movimento com base no que os conceitos e ideias suscitam, reivindicando o valor do corpo como gerador de vocabulário físico, que ocupa um espaço premente e necessário como elemento não meramente expressivo, mas comunicativo.

UMA CORPORIZAÇÃO DA PALAVRA

Num lugar de construção de material coreográfico, em que o movimento do corpo adquire uma expressão quase verbal e se transforma em linguagem indireta, a palavra é frequentemente convocada no meu processo de trabalho. O movimento que se torna uma extensão da palavra. Se no contexto social a palavra é a matéria de diálogo com o outro, num contexto artístico, na área da Dança, o corpo/ movimento será a matéria de diálogo e conexão com o outro. Assim, a decisão de trabalhar sobre e com a palavra, constitui-se como tentativa de que o movimento adquira um sentido e significado, como se de uma tradução se tratasse. Uma tradução física da palavra. Dar-lhe um corpo.

E foi neste processo individual de descoberta, com o pensamento num conceito de *corporização* assente na ideia do corpo como um lugar de trânsito para as ideias e pensamentos, que a palavra se tornou num dos recursos basilares para a composição de movimento. Desta forma foi surgindo uma aproximação a uma metodologia baseada numa ideia de *corporização da palavra*.

A palavra dita contém já em si o significado, sujeito e definição e de certa forma a palavra verbalizada é detentora de um “corpo” imaterial e invisível que tem uma forma sonora e que viaja com uma mensagem específica e concreta.

Pode a recepção e sua compreensão ter várias interpretações e abordagens, mas essa é a resolução da multiplicidade de personalidades e modos de ser e estar que existe entre os indivíduos. Não encontraremos facilmente o abstrato associado à palavra, todas elas são compostas por uma ideia de significado, mais ou menos, concreta.

Pelo contrário, no corpo e seu movimento, existe sempre algo de abstrato, implicando a reflexão e o olhar/interpretação de quem o vê. O movimento do corpo não pressupõe à partida uma história, mas tem a capacidade para construir histórias e a partir de narrativas desencadear o seu potencial dramático.

A palavra desdobra-se em significado e significante. É conceito e imagem. Ou seja, tem um conteúdo/contexto e a capacidade de se apresentar como imagem no nosso pensamento, quando a ouvimos. Da relação entre eles, nasce o que se denomina por significação.

Um corpo que se compõe de palavras e da sua tradução. A escrita do corpo através da forma e volume das palavras. As palavras contêm memória e carregam uma imagem, um sentimento, uma emoção.

Mergulhar no significado da palavra e retirar a ação física que ela propõe. Usar o significante para dar forma e volume ao corpo. As palavras comunicam no espaço do silêncio, reclamando o seu lugar numa poética cénica, no desenho de um corpo expressivo.

Pretende-se assim incorporar a palavra como se o corpo pudesse tornar-se ele próprio o significante (imagem) de uma série de unidades lexicais, simples ou compostas, que se utilizam como ponto de partida para se traduzir a ideia contida numa palavra, a especificação de um significado que assume a forma material (corporizada). Esta forma material não terá a objetividade e inteligibilidade de uma palavra dita. Estará susceptível ao entendimento e à interpretação de cada espectador que observa, à disponibilidade do mesmo em envolver-se numa qualquer desconstrução dos signos (movimentos) de forma a descodificar um discurso físico que decorre diante dos seus olhos. Torna-se claro que este discurso físico não exige uma leitura sistematizada, com uma ordem na mensagem característica no discurso verbal. Assume-se nesta investigação proposta sobre uma corporização da palavra, que a metodologia aqui apresentada pretende apenas que o corpo e seu movimento se aproxime de uma ideia de tradução de um discurso verbal, sem pretender que consiga ser um exemplar tradutor desse discurso, sendo que não existe um dicionário palavra-corpo, não existe um movimento definido e institucionalizado para cada palavra, existindo apenas a possibilidade de esta ter uma imagem associada, o já referido significante. No caso da dança, o receptor/espetador não conhece as regras discursivas inerentes no processo criativo do artista-criador, portanto o que se espera dele será a disponibilidade de se conectar com a obra potenciando uma reflexão sobre a mesma, através da “informação colateral”, como lhe chama Peirce, que se desprende do todo da obra (movimentos, figurinos, música, cenário, luz e até o texto que possa ter acesso através da folha de sala — neste caso um texto concreto sobre o

conceito do trabalho) e todo o conhecimento que já traz consigo: “...when presented with a work of art and trying to interpret it, the receiver does not know the rules tangled in the creation of the meanings of that work, and they will try to get to those meanings by using other references and experiences they might have (what is called by Peirce, 1994, collateral information) as well as particular perceptions derived from the work in question” (Rochelle, 2015).

Assim, um movimento do corpo tentará ser um signo que conjugará um conceito e sua representação física. Mas este tipo de tradução já existe de certa maneira e está institucionalizado e reconhecido como uma língua e expressão cultural.

Trata-se da Língua Gestual Portuguesa (LGP), que desde 1997 é reconhecida pela Constituição da República Portuguesa, como língua específica e utilizada maioritariamente pela comunidade surda. Como qualquer língua é constituída por palavras, num formato gestual e visual, em que se utiliza o corpo, mais especificamente a parte motora superior (braços e mãos), mas o espaço de articulação estende-se desde a cabeça à cintura. Assim como um qualquer outro idioma, a Língua Gestual difere de país para país, sendo que cada um assume os seus próprios signos, gerados e contextualizados pelas próprias comunidades surdas, estando inerentes as diferenças lexicais entre elas. A sua condição de idioma visuo-espacial e a diferença que é possível imprimir nos gestos, derivada pela fisionomia da pessoa que os faz, sendo que o corpo como identidade física assume características particulares que poderão sobressair na forma como uma pessoa se move e neste caso particular, se exprime através do gesto, são elementos que estão presentes na própria prática da dança.

Não iremos aqui desenrolar o pensamento nos princípios básicos de organização linguística da LGP, onde se poderia desenvolver o entendimento da morfologia derivacional desta Língua, da compreensão da mão-dominante ou mesmo a existência de um sistema de escrita dos gestos da Língua Gestual, o *SignWriting* (figura 1 e 2) criado por Valerie Sutton, que por sinal e curiosamente foi bailarina e o primeiro sistema de escrita que criou foi o *DanceWriting*.

Este sistema de escrita viria fazer com a Língua Gestual se afastasse da sua dependência da memória, para se apoiar num sistema gráfico que permita um outro registo e consequente leitura dos gestos, que antes apenas contava com o uso do vídeo.



Figura 1.



Figura 2.

Desde o primeiro contacto estabelecido com a Língua Gestual, através da observação de um diálogo entre pessoas surdas que utilizavam a Língua Gestual para operar a comunicação entre eles, nasceu um fascínio pela movimentação particular das mãos que se refletia no corpo todo e a expressividade colocada em cada gesto, a qual revelava eximamente as emoções envolvidas no discurso. Para mim, tornou-se o expoente máximo no que diz respeito ao acto de comunicar através do corpo. O que a dança tanto aspira conquistar, no sentido de se afirmar como linguagem e forma de expressão e comunicação através do corpo, é oficialmente concretizado através da Língua Gestual. Obviamente que nesta relação que exponho existe uma importante distinção a considerar: a Língua Gestual é uma língua e assim, um idioma reconhecido e necessário a uma comunidade

particular; a dança caracteriza-se pelo uso do corpo em movimento com uma organização estabelecida ou improvisada, dependendo do contexto e finalidade, artística ou social. Mas esta distinção poderia encontrar uma aproximação, com o conhecimento necessário nas duas áreas. Assim, tornou-se um objetivo conhecer e dominar minimamente a Língua Gestual Portuguesa, entendendo a sua composição, expressão, especificidade, poética e movimento, para trazer para a dança, a que crio, os signos da Língua Gestual de forma a redimensioná-los, contextualizá-los e inseri-los na dinâmica e composição coreográfica. Aliar a prática que era já recorrente, da utilização do texto e das palavras para a construção de movimento, à autenticidade dos gestos e signos específicos que representam uma palavra ou uma letra, nunca reduzindo a proposta à execução do gesto de LGP tal como ele é, mas apresentá-lo e compromete-lo a uma abrangente e atenta espacialização do corpo, revestindo-o com decisões baseadas nos conceitos de dinâmica, direção e dimensão.

Dinâmica — duração do gesto executado — lento, rápido

Direção — posição espacial do corpo e gesto executado — de frente, de costas, de lado

Dimensão — extensão do gesto executado — pequeno, grande

Será importante referir que este modo de operar nos meus processos criativos, é uma prática frequente mas não é imperativa, no sentido desta intervenção gestual específica processar-se em todas as frases coreográficas que são construídas. Igualmente não significa que uma pessoa/espetador surda irá compreender a mensagem da obra, pela presença dos gestos utilizados, sendo que o discurso físico que se desenvolve não pretende ter uma linearidade textual, mas obviamente este espetador poderá apreender algumas ideias contidas na mensagem, pelo reconhecimento de alguns gestos no movimento.

Figura 3. Gesto LGP letra F,
vecteezy.com/arte-vetorial



Figura 4.
© Rui Apolinário, peça *Play False* de São Castro
e António M Cabrita (2015)

Como exemplo, apresenta-se na figura 4 uma imagem do espectáculo *Play False* (2014), uma peça em cocriação com António M Cabrita, cuja cena é referente a um solo construído com base num texto da personagem Lady Macbeth (William Shakespeare), que numa carta dirigida a Macbeth (seu marido) incita-o a adotar medidas assertivas para conseguir concretizar os seus objetivos, necessitando para isso de mentir, enganar, praticar a falsidade (play false). No caso do movimento apresentado, a mão esquerda executa o gesto referente à letra F, de falso, em LGP.

O processo de transformação de uma palavra para movimento, acontece na minha prática coreográfica, através da seleção de palavras que constam num determinado texto. Esta escolha baseia-se em palavras que refletem uma força no seu conteúdo e na sua possibilidade física de se constituir movimento, implicada a dramaturgia intrínseca. Assim, existe uma análise das palavras selecionadas em termos de dimensão, dinâmica e direção, para um posterior exercício de as traduzir fisicamente, prosseguindo para a organização de frases coreográficas, seguindo a ordem das palavras no texto original, ou não. O discurso físico poderá ser mais, ou menos linear, conforme a dramaturgia que se desenvolverá com o objetivo maior de envolver e organizar as ideias que moram nas palavras e que se agrupam para a criação de uma estética. Num território em que a mensagem é poética pretende-se acima de tudo, recorrer à sua execução com um envolvimento de conteúdo expressivo e emocional. Exactamente como um discurso verbal: a oralidade é determinante para cativar a atenção do outro, aconselha-se alguma expressividade e eloquência na arte de *dizer/falar*. Isto será deveras importante, no sentido em que estando a percorrer o caminho inverso, a reverter o sentido da lógica da compreensão do mundo e das coisas, o que aqui se propõe, assim como praticamente toda a forma de arte, é pegar no concreto e inteligível e apresentá-lo como subjetivo e ininteligível.

Um outro exemplo, apresenta-se na figura 6 uma imagem do espetáculo “Sinais de Pausa” (2020), uma cocriação com António M Cabrita, inspirada no universo literário de José Saramago. Nesta cena específica, o movimento foi construído com base num texto do livro “Cadernos de Lanzarote” onde Saramago escreve sobre Pilar del Rio, sua esposa.

Na imagem, a palavra “pilar” é executada, neste caso recorrendo à Língua de Sinais Espanhola, sendo a pessoa referida de nacionalidade espanhola.



Figura 5. Gesto Língua de Sinais Espanhola, palavra “pilar”, spreadthesign.com



Figura 6. ©DR, peça “Sinais de Pausa” de São Castro e António M Cabrita (2020)

CONCLUSÃO

Poderá dizer-se que a arte é um gerador de linguagens.

O que compele e empurra o corpo e mente do artista a prosseguir a sua constante procura pela melhor forma de articular e materializar os seus objectivos em matéria abstracta e não-verbal, é a partilha de tudo isto com o público em espaço performativo. Deste encontro retira-se a certificação de um acto comunicativo através de uma linguagem artística própria, reveladora de um processo em que o pensamento e a intenção são fundamentais para a construção de um discurso que aproxime o artista e o público, potenciando uma qualquer afirmação de existência por parte do objeto artístico. Como afirmava Marcel Duchamp, “o acto criador não é executado pelo artista sozinho, o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao acto criador.”

Desta forma, a linguagem é um meio que convoca a comunicação e no caso da dança, a linguagem que o artista-criador adota como seu vocabulário visível, necessita de um espaço em que os conceitos e conteúdos temáticos se revelam, como compreensão da imagem do corpo e o que ele representa quando se movimenta pelo espaço.

Essa linguagem, seja qual for a sua forma e volume ou os traços identitários que assume, encontra-se submersa em subjetividade e em representação dos conceitos aplicados. Apresenta-se diante dos olhos do espectador uma linguagem indirecta e plena em representações que significam qualquer coisa que não está lá. Mas na realidade são essas representações em forma de símbolos, códigos e signos que permitirão uma qualquer conexão com o espectador, conseguindo este aproximar-se de referências que aguçarão a sua percepção do que vê. E ver não será uma ação solitária, pretendendo qualquer artista, ativar o campo sensorial e emocional do espectador, através da poética que a arte emana.

O gesto apresenta-se igualmente como elemento fundamental nesta intenção de comunicar e dar conteúdo ao movimento e acreditando nesta perspetiva, o uso dos gestos que integram a Língua Gestual Portuguesa tornou-se uma base metodológica para a exploração e construção de movimento, trazendo para a criação coreográfica um idioma que contempla os objetivos perseguidos na dança: que o corpo fale. No caso da LGP, o corpo efetivamente fala, é um comunicador exímio. Por esta razão a proposta

de uma corporização da palavra, será o de preencher o corpo com uma intencionalidade visível com um discurso que apesar de subjetivo, expresse e traduza o que provém do pensamento, como uma descoberta de como dizer a fazer. Apresentar o corpo numa ordem de significação, com noções de semiótica, analisando a sua competência em se tornar “ato narrativo” ou dramático a partir dos signos que produzem uma destreza significativa e que fazem do corpo matéria de leitura.

É aqui que a semiótica e a Língua Gestual pisam território comum. Ambas buscam e imprimem sentido ao corpo. Ambas acontecem em diálogo silencioso mas rico no esboço de signos como se de legendas se tratasse, como estímulos físicos que provêm das palavras e dos conceitos.

A continuação deste pensamento poderá persistir com enfoque no sentido formal de uma investigação artística, onde os questionamentos iniciados poderão prosseguir no decorrer da prática artística aliada aos processos de criação, enquanto lugar para o desenvolvimento do conhecimento, promovendo um pensamento teórico sobre a ação artística, de forma a que esta seja materializada assim como verbalizada. Sem obrigação ou dever, o artista poderá contribuir para uma extensão do conhecimento relacionado com o fazer artístico, não só no campo das artes mas também num contexto social. Um outro desafio proposto aos artistas-criadores: o de verbalizar/escrever o inefável. “ ... to put into words what they have created, to write the inefable” (Correia, J., Dalagna, S., Benetti, A., Monteiro, F., 2018)

REFERÊNCIAS

- Almeida, Catarina (2015). *The problem of artistic research*. Sisyphus – Journal of Education, vol. 3, no 1, pp. 136-171. Universidade de Lisboa
- Bártolo, J. (2007). *Corpo e sentido. Estudos intersemióticos*. Livros LabCom
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden University Press.
- Borgdorff, H. (2011). Where are we today? The state of the art in artistic research. In *Art and research, Can artists be researchers*. Ed. Ritterman, J., Bast, G., Mittelstrass, J. Book Series of the University of Applied Arts Vienna.
- Correia, J., Dalagna, G., Benetti, A., Monteiro, F. (2018). *When is research artistic research? – Cahiers of Artistic Research*. Universidade de Aveiro
- Ducrot, O., Todorov, T., (1998) *Dicionário da ciência da linguagem*. p. 302-303. Editora Perspetiva
- Marín, R. (2005). *As bases fisiológicas da estrutura triádica da semiótica*. (Dissertação de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Brasil
- Merleau-Ponty, M. (1974). *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. (Cruz, C. Trad.). Edições Bloch
- Mills, D. (2016). *Dance and politics: Moving beyond boundaries* (1st ed.). Manchester University Press.
- Mortari, K. (2013). *A compreensão do corpo na dança: um olhar para a contemporaneidade* (Dissertação). Universidade Técnica de Lisboa Faculdade de Motricidade Humana
- Quaresma, J. (2015). *A suprema ironia do artista se declarar investigador em arte. Arte, investigação e polimatia sazonal*. In *Investigação em artes : ironia, crítica e assimilação dos métodos*. p. 200-207. Edição ULFBA, Lisboa
- Quaresma, J., Dias, F. R., Guadix, J. C. R. (2010). *Investigação em arte: uma floresta muitos caminhos*. Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa
- Rochelle, H. (2015). *Rethinking dance theory through semiotics*. Studies about Languages. Research Journal. No. 26/2015. Kaunas University of Technology /Doi 10.5755/j01.sal.0.26.12426
- Santaella, L. (2012). *O que é a semiótica*. Brasiliense, São Paulo
- Steinmetz, C & Citadin, R. (2017). *Semiótica: sua contribuição para as artes visuais*. II Seminário de Filosofia e Sociedade. Unesc
- Winship, L. (2017, February 28). Crystal Pite on responding to the refugee crisis, working at the Royal Ballet and the purpose of art. *Evening Standard*. <https://www.standard.co.uk/culture/crystal-pite-on-responding-to-the-refugee-crisis-working-at-the-royal-ballet-and-the-purpose-of-art-a3477506.html>

CV's

António M Cabrita

Licenciado pela Escola Superior de Dança, IPL, fez também formação na Escola de Dança do Conservatório Nacional e estudou dança no Joffrey Ballet School, Nova Iorque. Paralelamente à sua formação em Dança, fez formação em cinema na New York Film Academy e o curso de Criatividade Publicitária na Restart, Lisboa. Como bailarino trabalhou com Rui Horta, Né Barros, Silke Z., António Tavares, Tânia Carvalho, Ana Rita Barata, Pedro Ramos, Felix Lozano, Paulo Ribeiro e Luís Marrafa, entre outros. Entre 2007 e 2015 foi artista residente na companhia alemã SilkeZ./ Resistdance. Iniciou-se na coreografia, em 2009, com “To Fail”. Desde 2011, desenvolve uma colaboração artística com a coreógrafa e bailarina São Castro. Em 2015, os dois coreógrafos foram distinguidos com o Prémio Autores — Melhor Coreografia — com a peça *Play False*, pela Sociedade Portuguesa de Autores e nomeados em anos seguintes com outras peças. Foi distinguido pelo Instituto Politécnico de Lisboa com a Medalha de Prata de Valor e Distinção (2016). Entre 2015 e 2017, António M Cabrita colaborou como coreógrafo e bailarino em peças para a Companhia Nacional de Bailado. Entre 2017 e 2021, António M Cabrita foi, juntamente com São Castro, diretor artístico da Companhia Paulo Ribeiro. Em 2019 funda com São Castro a PLAY FALSE | associação cultural.

Atualmente frequenta o Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Escola Superior de Dança, IPL.

Graduated from Escola Superior de Dança, IPL, he also studied at the Escola de Dança do Conservatório Nacional and studied dance at the Joffrey Ballet School, New York. Alongside his dance studies, he studied cinema at the New York Film Academy and the advertising at Restart, Lisbon. As a dancer he has worked with Rui Horta, Né Barros, Silke Z., António Tavares, Tânia Carvalho, Ana Rita Barata, Pedro Ramos, Felix Lozano, Paulo Ribeiro and Luís Marrafa, among others. Between 2007 and 2015 he was artist in residence at the German company SilkeZ./Resistdance. He started to choreograph in 2009 with the piece *To Fail*. Since 2011, he has been developing an artistic collaboration with the choreographer and dancer São Castro. In 2015, the two choreographers were distinguished with the Autores Award — Best Choreography — with the piece *Play False*, by the Portuguese Society of Authors and nominated in subsequent years with other works. He was distinguished by Instituto Politécnico de Lisboa with the Silver Medal of Valor and Distinction in 2016. Between 2015 and 2017, António M Cabrita collaborated as a choreographer and dancer in pieces for the Companhia Nacional de Bailado. Between 2017 and 2021, António M

Cabrita was, along with São Castro, artistic director of Companhia Paulo Ribeiro. In 2019, together with São Castro, he founded PLAY FALSE | associação cultural. Currently he is attending the Master in Choreographic Creation and Professional Practices at Escola Superior de Dança, IPL.

Joana Franco

Joana Franco (1999) concluiu o curso de Design de Comunicação com especialização em Multimédia pela Escola Artística de Soares dos Reis (2019) e a Licenciatura em Dança pela Escola Superior de Dança (2019). Atualmente é aluna do Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais (ESD). Colabora frequentemente com Lara Maia em projetos de dança e performance, destacando “encontros corporais” (2019), “Não era nada disto o amor” (2020), “Bjs” (2021) e “Pose” (2022), com fotografia de Joaquim Leal. Integrou projetos como Merge – The Social Magazine, ENTRAR (Culturgest), Mutantes (BoCA), “Bal Moderne” (Culturgest) e “Criação Coreográfica – Processo, Registo e Análise” (de Madalena Xavier).

Joana Franco (1999) graduated from Escola Artística de Soares dos Reis, in Communication Design with a specialization in Multimedia (2019) and from Escola Superior de Dança in Dance (2019). She is currently a student of the Master in Choreographic Creation and Professional Practices (ESD). She often

collaborates with Lara Maia in dance and performance projects – "encontros corporais" (2019), "Não era nada disto, o amor" (2020), "Bjs" (2021) and "Pose" (2022), with photography by Joaquim Leal. She recently was involved in projects such as Merge – The Social Magazine, ENTRAR (Culturgest), Mutantes (BoCA), “Bal Moderne” (Culturgest) and “Criação Coreográfica – Processo, Registo e Análise” (by Madalena Xavier).

Miguel Santos

Licenciado pela Escola Superior de Dança e atualmente tirando o grau de mestre em criação coreográfica e práticas profissionais, iniciou a sua carreira de bailarino profissional na Companhia de Dança de Almada, entre 2013 e 2017. Durante este período faz formações na Europa com a Nederlands Dans Theater, de Gaga pela Batsheva Dance Company e o curso intensivo da Eastman Production. Inicia em 2017 uma nova fase da sua vida profissional, começa a sua carreira de freelancer na Companhia Paulo Ribeiro, entre 2017 e 2021, colabora entre 2018 e 2021 com a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporânea. Enquanto freelancer colabora com Gonçalo Lobato, João Fernandes, Tom M. R. Colin e Daniel Cardoso. No seu percurso deparou-se com criações que debatiam temas relacionais e de importância para o desenvolvimento pessoal, tais como o seu lugar na sociedade, a identificação de género, papéis de género e violência, com

estes processos foi ganhando vontade de se descobrir, fazer uma análise pessoal e comunicar sobre temas de foro pessoal, criando assim dois solos, Quase Perfeito e Um Corpo em Manifesto.

Graduated from the Escola Superior de Dança and currently taking his master's degree in choreographic creation and professional practices, he began his career as a professional dancer in the Companhia de Dança de Almada, between 2013 and 2017. During this period he does training in Europe with Netherlands Dans Theater, in Gaga by Batsheva Dance Company and the intensive course at Eastman Production. In 2017 he started a new phase of his professional life, he began his career as a freelancer in the Companhia Paulo Ribeiro, between 2017 and 2021, he collaborated between 2018 and 2021 with the Companhia Portuguesa de Bailado Contemporaneo. As a freelancer he collaborates with Gonçalo Lobato, João Fernandes, Tom M. R. Colin and Daniel Cardoso. In his path he came across creations that debated relational issues and of importance for personal development, such as his place in society, gender identification, gender roles and violence. With these processes he gained the will to discover himself, to make a personal analysis and to communicate about personal issues, thus creating two solos, Quase Perfeito and Um Corpo em Manifesto.

São Castro

São Castro iniciou os seus estudos em Dança no Balleteatro Escola Profissional de Dança e Teatro do Porto e em 2002 concluiu a licenciatura na Escola Superior de Dança em Lisboa. Foi bailarina do Balleteatro Companhia, da Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo e Ballet Gulbenkian. Como freelancer trabalhou com Rui Lopes Graça, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Olga Roriz, Tânia Carvalho, André Mesquita, Luis Marrafa, Hofesh Shechter, entre outros. Recebeu o Prémio Autores 2015, pela Sociedade Portuguesa de Autores, na categoria Melhor Coreografia com a peça "Play False", em cocriação com António M Cabrita. Coreografou para a Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Companhia de Dança de Almada, K2-Companhia Jovem de Dança e entre 2015 e 2017, colaborou como bailarina e coreógrafa com a Companhia Nacional de Bailado. Em 2016 é distinguida pelo Instituto Politécnico de Lisboa, com a Medalha de Prata de Valor e Distinção, pela carreira e trabalho desenvolvido na área da Dança. Foi directora artística da Companhia Paulo Ribeiro de 2017 a 2021, em codireção com António M Cabrita. Em 2019, funda a Play False Associação Cultural, juntamente com António M Cabrita. Atualmente frequenta o Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais na Escola Superior de Dança.

São Castro started her dance studies

in Balletteatro Escola Profissional de Dança e Teatro in Oporto and in 2002 finished a degree in Dance in Escola Superior de Dança, Lisbon. Was a dancer in Balletteatro Companhia, in Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo and Ballet Gulbenkian. As a freelancer worked with Rui Lopes Graça, Paulo Ribeiro, Clara Andermatt, Olga Roriz, Tânia Carvalho, André Mesquita, Luis Marrafa, Hofesh Shechter, among others. Received the Authors Award 2015 / Best Choreography by the Portuguese Authors Society, with the piece “Play False” in co-creation with António M Cabrita. Choreographed for Companhia Portuguesa de Bailado Contemporâneo, Companhia de Dança de Almada, K2-Companhia Jovem de Dança and from 2015 to 2017, as dancer and choreographer collaborated with Companhia Nacional de Bailado. In 2016 was distinguished by Instituto Politécnico de Lisboa, with the Silver Medal of Value and Distinction, result of her career and work developed in the area of Dance. From 2017 to 2021 was artistic director of Companhia Paulo Ribeiro, along with António M Cabrita. In 2019, founded the Play False Cultural Association, with António M Cabrita. Currently is attending the Master in Choreographic Creation and Professional Practices at Escola Superior de Dança.

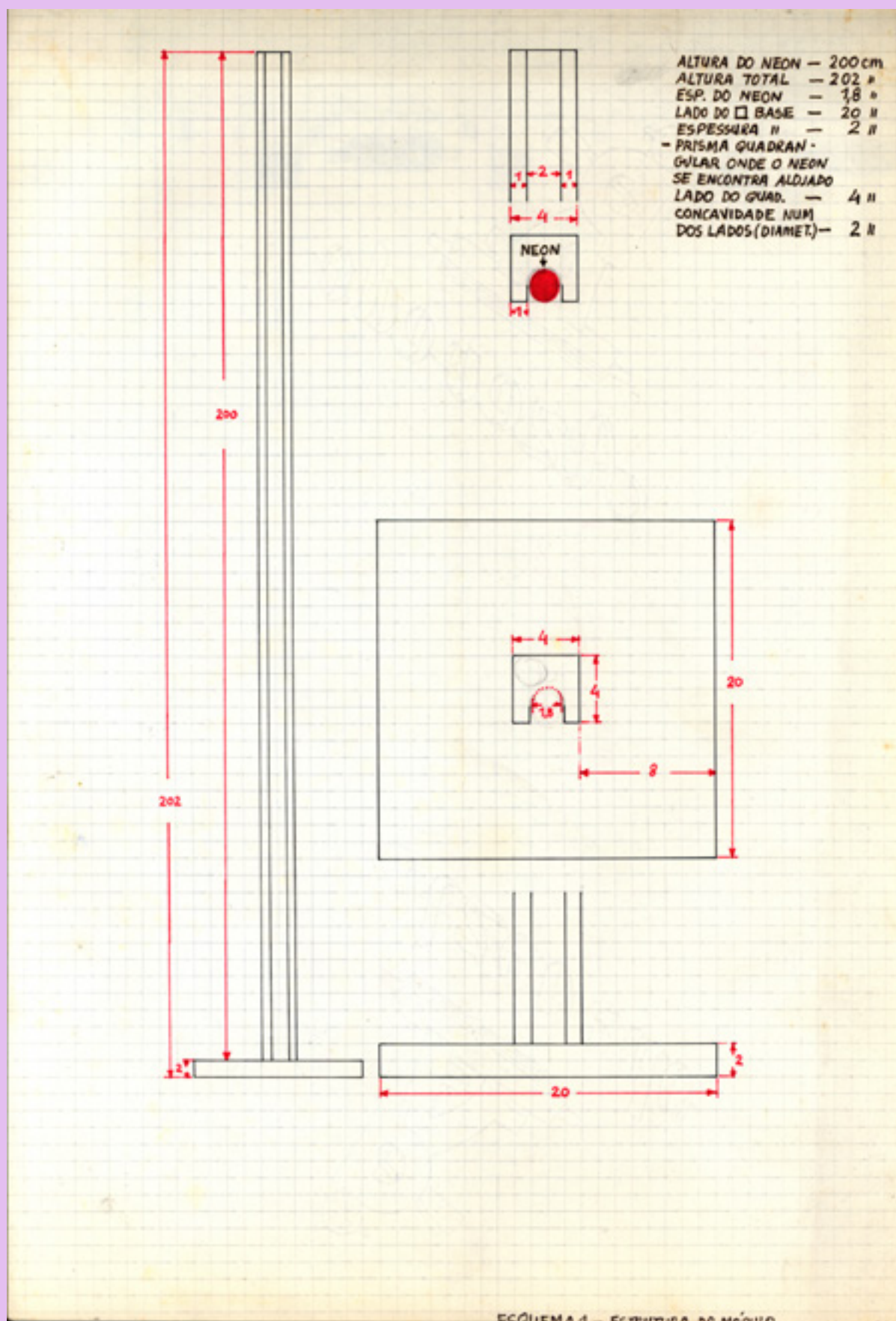
António Quadros Ferreira

QUESTÃO I

Em setembro de 2003, no programa da RTP 'Entre Nós', revelou que a sua pintura 'é uma pintura bastante cerebral' e que 'ela é pensada antes de ser feita'. Decorridos quase vinte anos, continua a considerar que os seus actos criativos em pintura são substancialmente antecipados pela reflexão, sendo o fazer 'um acto, digamos, mais mecânico'? Isto é, para o António Quadros Ferreira a experiência da execução continua a estar ontologicamente dependente do pensamento pictural que a precede?

→ Aquilo que afirmei em 2003 no programa da RTP 'Entre Nós' foi feito em contexto de uma exposição e de um livro. O que quis dizer, nessa entrevista (que teve como pretexto a exposição *Corpo de Memória* — Cooperativa Árvore, Porto, 2002, e a apresentação do livro *Discurso Directo* — Edições Afrontamento, Porto, 2002) foi justamente o de enfatizar que *a minha pintura é bastante cerebral e pensada antes do seu fazer*. É verdade, e continua a ser verdade. Mas uma verdade aparentemente literal. Quando digo que a experiência

de execução continua a estar ontologicamente dependente do pensamento pictural que a precede, é absolutamente verdade. Mas não se trata de um posicionamento estático e radical, antes de um posicionamento pessoal, de grande coerência, e até mesmo de radical obstinação. Contudo, a cerebralidade é sempre uma questão de princípio, ou de ponto de partida, e que não impede outras possibilidades funcionais. Isto é, a pintura não é pensada apenas antes do (seu) fazer. *Penso a pintura ao nível do seu projecto*, ao nível do seu programa de funcionamento, ao nível do seu caminho enquanto resultado. Contudo, a execução não é um processo (meramente) mecânico e exclusivo. Ou não é só. Também aqui reintroduzo o pensamento na medida em que ele me faz confrontar, muitas vezes, suscitando-me *desvios de percurso, desvios de caminho* — precisamente porque a minha dimensão intuitiva ou emotiva (não racional) obriga-me a reflectir sobre (os) *resultados emergentes*. Sempre. E se umas vezes aceito de imediato os resultados, outras vezes reformulo-os — adaptando uma outra e paradoxal regra, que não é possível sistematizar. E reformulo porquê? Porque sinto essa necessidade, inexplicável — talvez *a*



Imagens relativas à produção da instalação *Sem título*, 1972. António Quadros Ferreira.

ideia da pintura certa!?, que me parece colocar-se enquanto meta última. Diria até que esta acção, do uso intuitivo, pode colidir ou coincidir com aquilo que se designa por *efeito de (auto) recepção*. Muitas vezes o caminho da minha pintura é alterado pelo acto de *pensar (também) a recepção* e, desse modo, como que irracionalmente, como que acidentalmente, o percurso do processo é alterado — retirando-lhe a aparente mecânica de execução. Penso a pintura antes, mas também durante e depois. E o acidente que pode surgir não é um simples acidente. Outras vezes eu procuro (por vezes) o acidente para confrontar, para questionar, para (con)firmar a natureza da(s) regra(s) que estruturo. Por isso, o meu trabalho de pintura não deixa de possuir, e de ser possuído, por um paradigma de pintura geométrica, mas onde a matemática que lhe é inerente está indubitavelmente desconstruída ou subvertida. *Mais do que pensamento enquanto caminho de pintura, é antes a pintura enquanto caminho de pensamento*. Mas, sim, a minha pintura não deixa de ser cerebral (incluindo no registo de cerebralidade o que eventualmente seja impossível de compreensão). As sinapses, enquanto organização de relações, são muito importantes no estabelecimento de funcionamentos lógicos, repetitivos e regulares. Daí que utilizo, com sistematicidade, esta regra construtiva no interior daquilo a que se designa por *plano original* (Kandinsky). A manipulação que muitas vezes (re)

introduzo numa ordem previamente definida, deseja responder a uma procura mais ampla do sentido de *busca da dúvida*, que tenho sempre, e que, perseguindo-me, me alimenta. *É o sentido da inclusão da pergunta e da forma enquanto gesto da interpelação*. Mas em muitas situações (que se tornam cada vez mais recorrentes?) ensaio inverter o meu processo de pensar o (método de) trabalho. Estruturando a pintura sem uma matriz hermética e rígida, pela adopção de um ponto de partida muito livre (mas sempre dependente de uma ideia), ou relativamente livre, à procura de um método para disciplinar a invenção de um gesto geométrico (ou não) e, por essa via, desejar abrir a possibilidade da descoberta por uma outra via ou caminho. No fundo, o que existe por detrás de um comportamento muito cerebral está a circunstância de eu pensar que o meu trabalho não deixa de ser conceptualmente minimalista. Isto é, um trabalho de pintura que tem o desejo de organização muito simples, de ascese, árida, muito densa, e que tem a função ou o objectivo de *utopicamente dizer tudo*. Dizer tudo, ou desejar dizer muito com pouco. Mas como isso é impossível a minha pintura não tem o objectivo de acrescentar, ou de adicionar — antes, tem a função de reduzir, de subtrair. E, por isso, tal como na música minimalista assente no purismo da paisagem, *a minha pintura é radicalmente lenta*, e é com o tempo da sua determinação que se conquista uma melhor recepção nesse

mesmo tempo. Então, desejo *pensar a pintura na dúvida que se instala na relação entre a essência e o detalhe* — o que na prática é manifestamente impossível. Mas o caminho da pintura, da minha pintura, aspira a *dizer mais com menos*. Muitas vezes o acto mecânico de pintar acontece sem (se) pensar. *Sem pensar a razão original de pintar a pintura*. Mas a acção mecânica no meu caso acontece como uma espécie de *crescimento de uma organização celular* em procurada ordem e harmonia. Mas, e apesar de tudo, a desordem, que umas vezes não se controla e outras vezes sim, pode ser importante para fomentar o diálogo com a *ordem das coisas*. Afinal a pintura promove sempre uma certa *ordem das coisas*, isto é, uma *ordem das formas*. E, interpelando-nos, faz-nos pensar acerca da indizibilidade da arte. Mas a arte, que é certamente indizível, não deixa de *afirmar o seu pensamento* — a pintura como *cosa mentale* parece ser o lugar que diz e que faz a pintura que pensa. A minha pintura é também a da *cosa mental*, ou a do *corpo de memória*, e como toda a pintura [que] pensa, também a minha pretende transportar conhecimento, invenção, mundo e lição. Todo o meu trabalho, independentemente das transformações metodológicas e do fazer ao longo do tempo, é um trabalho que se deseja rarefeito de uma essencialidade, de uma ideia, de um projecto — em suma, em missão de um *caminho que faz a pintura pensar uma lição*. Então,

e em conclusão, para sintetizar a resposta à pergunta, considero que a experiência de execução continua a estar ontologicamente ligada ou dependente de um pensamento. Não obstante, de um pensamento que nem sempre precede a execução, ou de um pensamento que nem sempre exige a presença de uma acção criativa consumada em objectos. Por isso, a relação do cerebral que se pensa e que se faz com um projecto de praxis é o caminho, mas muitas vezes o *caminho do pensar se basta* (à imprescindibilidade do objecto).

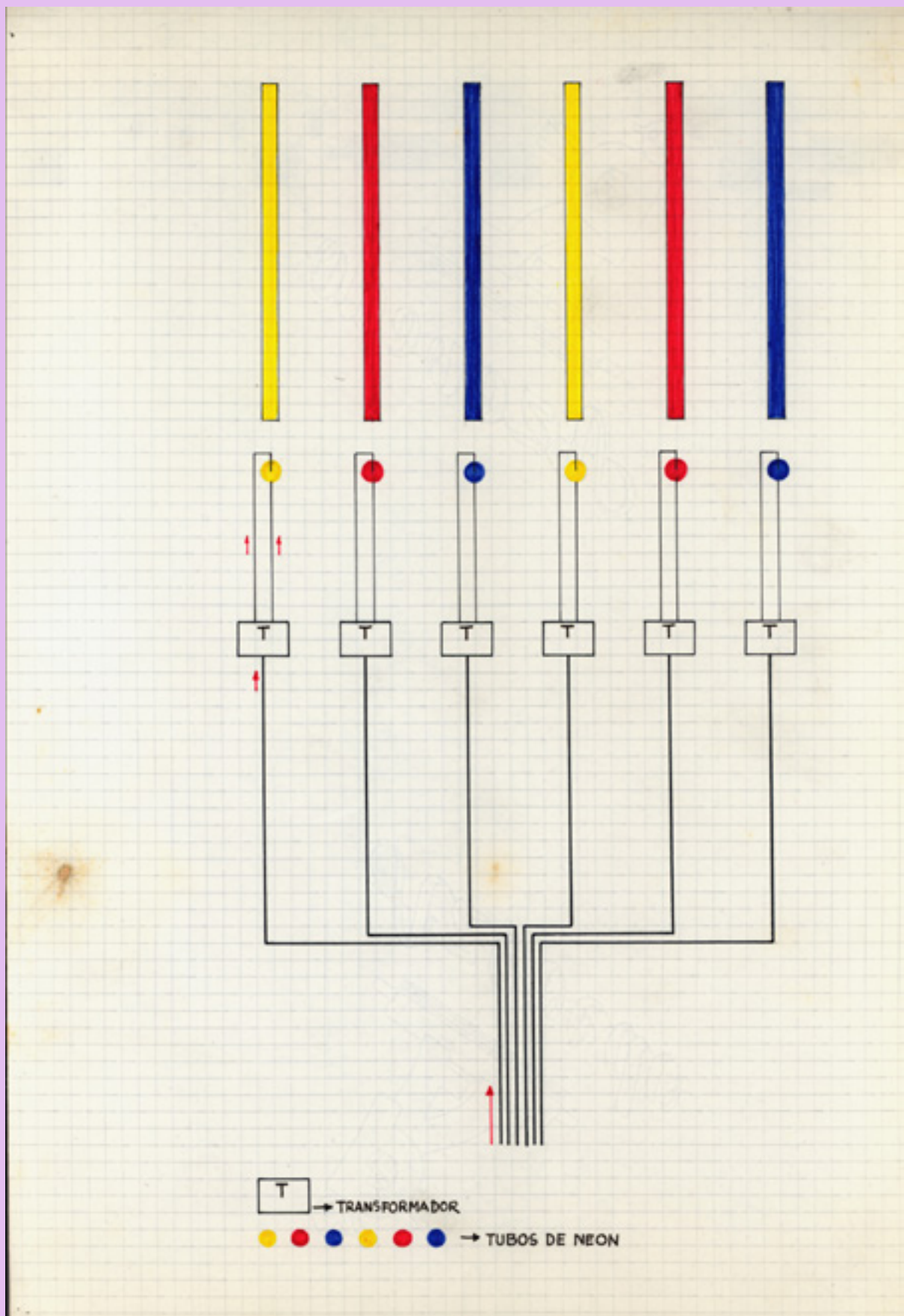
QUESTÃO II

Nessa entrevista afirma também que ‘comunga’ de certos princípios de organização pictural preconizados por Leonardo da Vinci e Francisco de Holanda, respectivamente, as noções de pintura como “coisa mental” e ‘corpo de memória’. Ora, sendo a memória uma dimensão humana que tem mais de involuntário que voluntário, como concilia aquilo que não dominamos na memória a nosso bel-prazer e a regulação tendencialmente cerebral da experiência da pintura, do ‘materializar’ ou do ‘corporizar uma ideia de projecto’?

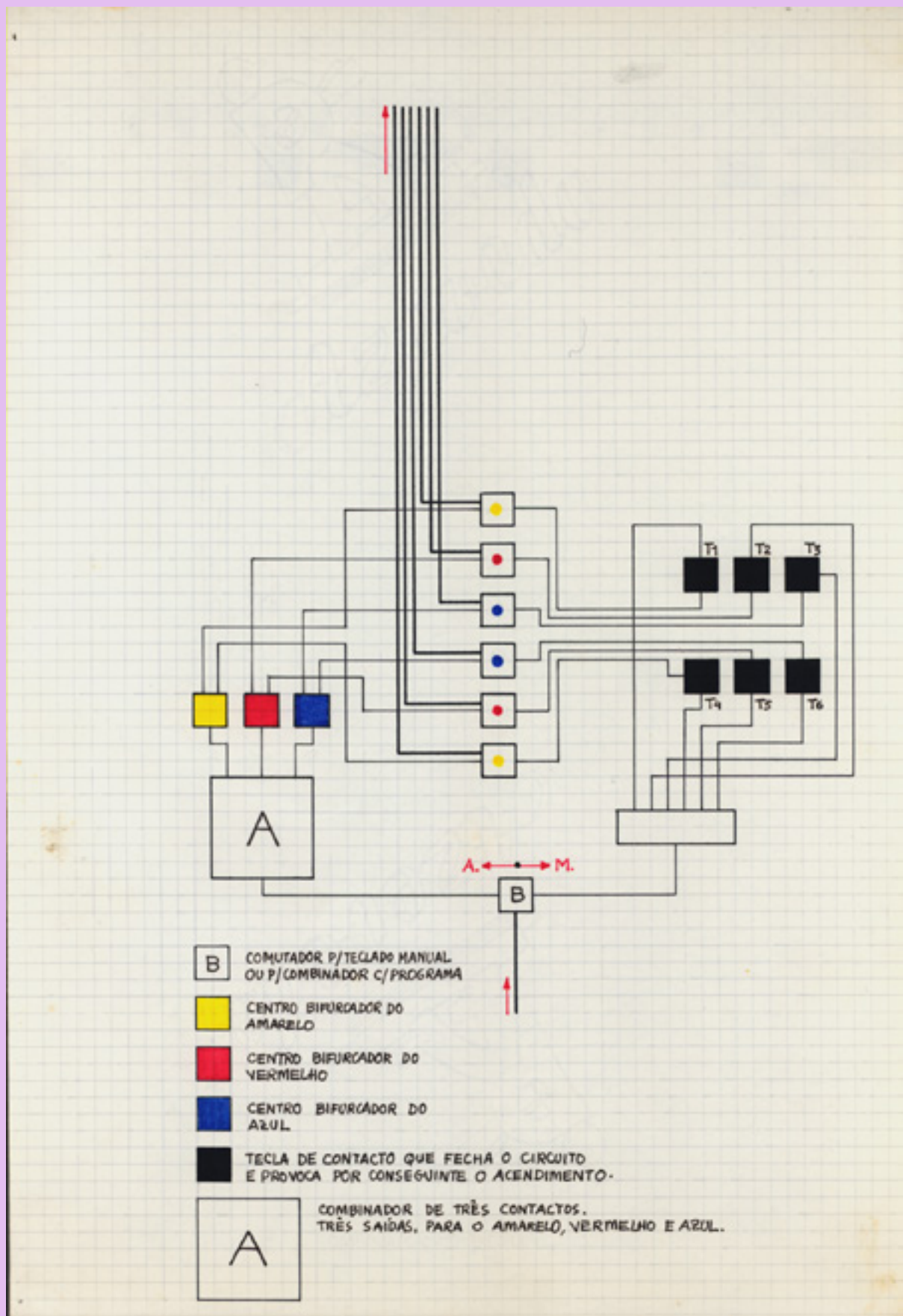
→ A questão da *memória das coisas e dos lugares*, e a implicação existente no fazer artístico ou, e no limite, a

maneira como pode envolver os *níveis de escolhas* para se pensar o projecto do discurso, é de uma grande relevância e de difícil equação. Isto é, existe uma espécie de vasos comunicantes entre *a memória dos reportórios* e *a consciência voluntária das opções*. E entre uma e outra coisa acontece a interferência da dimensão tempo. O que quero dizer é o seguinte: *a corporização de uma ideia de projecto* estará imune à dimensão mais voluntária ou involuntária na concretização da *cosa mentale*. Dizendo, de um outro modo, a *memória das coisas e dos lugares* é a memória que se aprende e que se desaprende, a memória que se adquire e a que se dispensa. Este caminho, entre a aprendizagem e a desaprendizagem pode ser entendido como caminho que nos leva a nós, artistas, a uma espécie de limbo, ou de lugar incomum, onde o que acontece não é mesurável e, por isso, trata-se de um caminho que requisita ao tempo uma acção de síntese, de subtracção na adição e, então, a dimensão de lucidez, de exigência e de consciência faz com que *a memória construa um caminho selectivo*, um caminho que pensa a pintura enquanto experiência de uma possível materialização de um projecto, ou de uma ideia. Aliás, a ideia (ou projecto) é o que permite à pintura pintar o pensamento. E, por isso, *a pintura do pensamento parece subtrair sempre um além das formas*, isto é, um lugar de reportórios, ou um lugar de pensamento. Pelo que, a pintura possui

sempre uma dimensão que possibilita *ao quadro pintar o pensamento*. A ideia da *cosa mentale* é a *idea formante* que permite à pintura pensar para além das suas próprias circunstâncias e limites. Vivida e trabalhada enquanto tal, *a idea é o que a pintura pensa*. Não deixando de ser uma experiência sensível, a *idea (disegno interno)* é vivida enquanto tal, e por isso não pode deixar de ser uma experiência sensível. Aliás, e porque a pintura é *cosa mentale*, no aforismo de Leonardo da Vinci, *toda a forma visível aparece à superfície da tela a título de fenómeno diferido e descentrado da Origem*, o que faz consubstanciar a certeza de que a cerebralidade é uma matriz inquestionável. Por isso mesmo, porque é *cosa mentale*, porque é *memória*, porque é *ideia*, a pintura diz e mostra um pensamento de caminho que não acaba. Por isso a necessidade da recepção, por isso a *necessidade da rasura* como sentido de um desejo de legibilidade impossível. Finalmente, *a pintura parece pensar porque é indizível!*? Recorro, a propósito de uma *teoria da pintura* (que existe sempre enquanto existir uma praxis), a Francisco de Holanda, quando nos diz: “(...) a ideia é a mais altíssima cousa na pintura que se pode imaginar dos entendimentos, porque como é obra do entendimento e do spirito, convem-lhe que seja mui conforme a si mesma (...) fazendo-se com a fonte das primeiras ideas (...)”. A pintura é, por natureza, um estado de arte, justamente porque *mostra e pensa, porque pensa e mostra*,



Imagens relativas à produção
da instalação *Sem título*, 1972.
António Quadros Ferreira.



Imagens relativas à produção
da instalação *Sem título*, 1972.
António Quadros Ferreira.

mas também porque *deseja dizer o indizível*. A pintura é a permanência de um processo em estado de viagem, na construção de uma memória, ou na gestão da materialização (do projecto) da memória. Trabalho de memória e de relação, toda a pintura é a da *relação entre a catarse e a liberdade*, e é a das fronteiras dos lugares das práticas reflexivas. Em estado de instalação, a pintura dobra e desdobra a viagem da imagem em vida, em processo suscitador de um compromisso para a construção de um objecto visível, onde a memória procura um lugar para fazer habitar o seu conhecimento. Assim, e porque a pintura imprescinde da necessidade de um objecto, a *pintura [que] pensa* não pode deixar de ser a pintura de um *factum est*, isto é, o lugar simultâneo de uma pintura de territórios e de caminhos, *dentro e fora do seu objecto* e, por isso mesmo, o lugar ou o espaço que pode ocupar na sua configuração possível em que a nomeação implícita e ou explícita permita à própria pintura ser acontecimento de uma possibilidade *dos reportórios que se sabem e que não se sabem*, do *paradigma da pintura pensada e da pintura enquanto pensamento de uma instância do fazer, da pintura entre a consciência da criação e o factum est*, e da *pintura antes da pintura e da pintura depois da pintura*. O acontecimento da investigação artística em pintura é sempre o acontecimento de um começo, de construção de uma memória, de

concepção de uma ideia. Em suma, o acontecimento de um aberto e de um possível. O processo dá, assim, voz ao pensar, dá voz à possibilidade de um fazer, dá voz à realidade de um tempo que, registando-se num momento contextual, escreve a retórica e o ensaio como coisa do âmbito das memórias. Pensar não representa. Fazer é o representar de um pensar. *A pintura [que] pensa* é uma espécie de *lição da pintura em mundo*, que se constrói não só no pensar e no fazer, como também no dizer de uma memória. O *corpo de memória* (e aqui desejo enfatizar a minha grande admiração por Francisco de Holanda — aliás, realizei uma exposição individual na Cooperativa Árvore, em 2002, com o título *Corpo de Memória*, de homenagem a Holanda, e onde faço assumir todas as minhas grandes referências artísticas do século XX concentradas *na cosa mentale de que corpo de memória é uma possibilidade*) é, sempre foi para mim, um grande mote no sentido em que sintetiza todos os valores estéticos contidos no meu programa estético consignado, a partir de 1972, com a instalação *Sem Título*. A pintura, ao representar a memória, representa também o seu corpo, o corpo de memória em estado de lição. *Lição da pintura em mundo* que congrega, na sua lição, a convergência entre a criação e a investigação. Sendo que a investigação em pintura participa de uma acção prospectiva (do pensar o fazer), e de uma acção retrospectiva (do fazer o

pensar). Por isso, e numa perspectiva dinâmica, o que acontece, com efeito, é a admissão do *princípio da investigação como acção de disciplina e de método*, para que seja possível uma maior consciência da criação. De facto, longe de imaginarmos que a investigação em pintura possa ser, ou deva ser, um *mecanismo de resposta*, será antes um *mecanismo de implícito* (de uma pergunta, de um problema), onde *pensar o pensar* em pintura corresponde, necessariamente, a um *parler vrai*. Para sintetizar uma conclusão à pergunta direi que, mais do que a compreensão da reciprocidade entre criação e investigação, considero que existe alguma incerteza ou dúvida nesta divisão dicotómica ou disciplinar, uma vez que *criar e investigar é uma só coisa artística*.

QUESTÃO III

“Pretendemos desenvolver ao longo do ensaio ‘A Pintura Que Pensa, Que Faz, e Que Diz a *Lição em Mundo*, ou a Autenticidade na *Fábrica da Polimatia*’ uma reflexão em torno de algumas questões essenciais da pintura, hoje, enquanto experiência artística onde investigação e criação se sugerem ética de um projecto e de um pensamento novos, em que as instâncias do pensar, do fazer e do dizer permitem entender a *idea* como lugar e contexto de um novo *templo da pintura*, depois de Holanda e de Panofsky.”

António Quadros Ferreira, in
Investigação em Artes, Autenticidade e Polimatia, Lisboa, AAP.

A afirmação aqui desenvolvida refere de novo Francisco de Holanda. Na sua perspectiva, este autor fundamental para a arte e para a estética do Renascimento continua a ser decisivo para a compreensão da reciprocidade entre criação e investigação?

→ Francisco de Holanda é uma referência incontornável da história da arte portuguesa e europeia. E toda a sua grande reflexão teórica continua, cerca de 500 anos depois, a manifestar uma grande actualidade e pertinência. Isto é, a reflexão teórica de Francisco de Holanda permite elencar as questões essenciais tendo em conta a revelação de um caminho onde criação e investigação se intersectam. E, mais do que compromisso na construção de um projecto, a importância da experiência artística é tanto maior quanto a investigação e criação se sugerem ética de um projecto e de um pensamento novos, em que as instâncias do pensar, do fazer e do dizer permitem entender a *idea* como lugar e contexto de um novo *templo da pintura*, depois de Holanda e de Panofsky. A pintura [que pensa] *pensa a respiração do sentido* e, desse modo, a pintura constitui-se em estado de criação e de investigação. De uma *acção pensante determinante das possibilidades*

abertas de um pensamento como caminho — a pintura [que] pensa pinta o pensamento, pinta o *factum est* que faz dizer e pensar a lição da pintura em mundo. Mais do que pensar e mostrar, ou mostrar e pensar, a pintura é pensamento de um caminho que, não se sabendo a construção de mundo, pensa a verdade que fala e diz quando o caminho é pensamento. Quando se diz que *a pintura pensa* estamos a dizer que a narrativa da pintura, ou o que ela contém, é de uma grande complexidade e, nessa medida, é a própria *recepção da pintura* que estará comprometida. A recepção é sempre de um âmbito do que nos parece. E o que nos parece é do âmbito do que *a pintura [que] pensa*. Contudo, *a recepção funciona quando acrescenta, quando transforma* — como que uma espécie de prolongamento da função do objecto artístico. Dir-se-ia, *a pintura pensa* porque, justamente, não é possível em redor do seu objecto *a respiração do sentido*. A ideia de uma respiração do sentido referir-se-ia a uma totalidade que o objecto artístico encerra, independentemente do que é possível compreender. E o que compreendemos é sempre pouco. O que quer dizer, *a pintura pensa* — pensa para dizer o fazer, pensa para dar a ver, mas pensa, sobretudo, para nos aclarar a necessidade do *acto de uma emergência do pensamento*, o que permanece indubitavelmente enquanto matriz que não é possível desconstruir, enquanto matriz que, ao interpelar-nos, interpela-nos sempre e

de modos distintos — arrastando-nos para a sua própria *natureza pensante*. *A pintura pensa*, ou o paradigma de uma *inquietação interrogante e inesgotável* — mesmo com o recurso à investigação artística, que (pre)tende a pensar a pintura, não é possível resolver *o mistério do pensamento que o íntimo (interior) da pintura transporta*. A pintura pensa, em profundidade, e em manifestação. A possibilidade aberta da pintura é absolutamente compatível com o princípio de que existe, com *o dizer o pensamento, a dimensão porosa da investigação artística*. Com o desenvolvimento da experiência da obtenção do conhecimento como exercício fundador das práticas artísticas é possível que a investigação artística que acontece no *interior da pintura-pergunta*, seja consentânea com a promoção da descoberta das narrativas, mesmo as tentadas narrativas autobiográficas. A dimensão porosa da investigação artística em estado de *modo operativo* dá-nos a conhecer a função comunicacional da investigação no duplo eixo pensamento e acção, ou, o *factum est* que faz suscitar, a montante, as possibilidades do processo do pensamento que diz — *a pintura como pensamento*, o que fundamenta, a juzante, a grande questão, incerta, da *pintura [que] pensa*, ou a pintura enquanto entidade una e completa. Questão para a qual não há, nem pode haver, respostas. Apenas aproximações, ou acréscimos, para se dizer as narrativas — transformando-as no sentido de

dar a ver o implícito que existe nas narrativas operadas. *A lição da pintura* (ou a pintura em estado de lição) é a do *poder do conhecimento* em estado de sabedoria, isto é, o *poder da lição-conhecimento* mais não será do que a premissa da possibilidade de enfatizar-se o poder da arte como fim e horizonte. A ideia de que *a lição do conhecimento é a casa do poder do pensamento*. E o *pensamento na pintura* parece culminar-se na circunstância da arte em estado de relação entre criar e investigar. É também pela investigação que é possível determinar-se a pertença de uma memória do projeto, da acção e do pensamento. Com efeito, é com a investigação que se apresenta, decididamente, um projecto de criação artística onde o mistério da pintura é o mistério do que se pensa fazendo e do que se faz pensando. Deste modo, o que se demonstra é o seguinte: *a arte parece encerrar em si todo o universo da investigação, pelo que, em inerência, a pintura é investigação e a investigação é pintura*. A pintura que pensa a construção do mundo, desenvolve-se como *experiência estética de um caminhar*, isto é, de uma espécie de *caminho de água e de corpo sobre a terra*, nas palavras de Alberto Carneiro. Deste modo, quando ousamos dizer que *a pintura é uma lição*, mais não fazemos do que reiterar Pleyner, quando nos diz que *a vida da pintura ensina ao ensinamento da pintura*. Ou, recorrendo a Francisco de Holanda, uma última vez, o constatar

que o conhecimento da pintura é o *conhecimento para sentir a pintura*. Sinónimo de construção de mundo, a pintura pensa e é corpo, em contexto de memória que nos ensina, em caminho e processo que nos mostra, em possibilidade de lição que nos diz. *A pintura não se explica, mas explica o mundo*. E, nesta aparente contradição, o grande argumento de que a sua possibilidade é *a possibilidade de uma lição*. De uma lição permanente e inesgotável. *Pensar o pensar* é o princípio do lugar onde *a verdade se fala*, onde a verdade acontece porque existe em independência de um lugar, de um contexto, ou de uma conjuntura. O processo dá voz ao pensar, dá voz à possibilidade de um fazer, dá voz à realidade de um tempo. Assim, o pensamento parece escrever a retórica enquanto ensaio da memória e ou do acontecido. O pensar, que não representa, tem por objectivo a realização e ou a facilitação de sinapses, isto é, a fomentação de possíveis estados relacionais. Pensa-se para se fazer? Faz-se para se pensar? Lugar de pensamento e de operação, o atelier é, no limite, a fábrica dos objectos e das autorias. Fábrica que possui nas condições do seu funcionamento verdadeiras paletas-programas de acção. Pensar a reciprocidade entre criação e investigação é, em suma, pensar aquilo que é essencial na arte e na pintura. *Pensar o dizer a construção de um mundo que nos salva — em liberdade e em futuro*.



Instalação da obra *Sem título*, 1972.
António Quadros Ferreira.

QUESTÃO IV

“Com curiosidade, refiro que fez parte da minha formação académica o conhecimento e apropriação de conteúdos ligados à *secção de ouro*, às *progressões aritméticas e geométricas*, e às *correspondências espaciais*, e de que destaco as referências bibliográficas instadas por Charles Bouleau (*La Géométrie Secrète des Peintres*), e por Matila Ghyka (*The Geometry of Art and Life*). Que revelar-se-iam, aliás, muito importantes para a configuração do meu paradigma artístico. Bem entendido que a instalação *Sem Título* (de 1972) é já uma espécie de *projecto-caminho* que iria abrir um *programa de acção* coerente no que concerne a uma ideia de construção, organização, e composição da pintura, no seu diálogo com o suporte e com o espaço do lugar.”

António Quadros Ferreira, “Investigação, ou Não?”, in *A Pintura é uma lição. Scienza potentia est* (Coord. António Quadros Ferreira), Porto, i2ADS, 2022, p.80.

De acordo com as suas palavras a instalação *Sem título*, apresentada na Cooperativa Árvore, em 1972, funcionou como um ‘exame de saída’ para ‘conclusão do Curso Complementar de Pintura’,

tendo-a caracterizado como ‘uma instalação com pintura dentro’. Lendo o seu ensaio “Investigação, ou Não?”, ficamos com a ideia de que essa obra (o seu contexto de eclosão e a sua densidade projectual), foi decisiva para a reflexão que tem vindo a desenvolver sobre a investigação artística, tanto na FBAUP, como no plano nacional. Podemos escutá-lo sobre este tema?

→ O ensaio *Investigação, ou Não?*, publicado em 2022 (in *A pintura É Uma Lição*), recupera a minha instalação *Sem Título*, de 1972. E recupera com o intuito de reavaliar, 50 anos depois, o que o *objecto* em si e o seu contexto à época poderia conter, ou não, enquanto *projecto-programa* de um eventual enunciado de vida artística. É óbvio que existe o *objecto* realizado em 1972, e as suas implícitas condições e motivações de realização oportuna, mas existe agora, a possibilidade de um outro olhar, mais distante no tempo e na recepção. E este olhar novo, retrospectivo, permitirá compreender a memória de uma viagem no espaço artístico. De uma viagem em várias dimensões, que comungada estava com os postulados da *Escola do Porto*. Aliás, a própria natureza do *objecto Sem Título* parece remeter-nos para uma lógica de interdisciplinaridade e de integração de discursos e de entendimentos modernos. Por isso, fui bafejado pelo *espírito* da *Escola do*

Porto. E se muito eventualmente me cruzei nos jardins da Escola com Carlos Ramos, ou com Dordio Gomes, entre muitos outros professores (sem grande consciência à época da escala dos vultos em causa), a verdade é que não deixei de ser contagiado pela *Escola do Porto* que, para mim, seria um caminho muito natural — de escola, de ensino, e de futuro. A instalação *Sem Título* insinua-se como um programa de trabalho, e de acção. Mas um programa que, compreendo hoje, viria a ser muito multifactorial. Isto é, não se trataria apenas de um programa artístico ou de metodologia sobre o que deveria ser a pintura, nem e ainda uma referência pontual acerca de um percurso pedagógico e experimental. Observaria, mais tarde, através da minha docência na ESBAP/FBAUP, que existia ainda um pensamento condutor e que permitia uma gestão da acção pedagógica, artística e científica. Sinto que a reflexão foi sempre, para mim, um processo de pensar a dúvida e o incerto. E se o meu trabalho de investigação teórica assume maior consistência a partir de 2010, aquando da criação do i2ADS, a verdade é que sempre me interessou este outro caminho de pensar a pintura dentro e fora da pintura. De *pensar a pintura [que] pensa* e, por isso, desde sempre fui movido por um propósito de dar a ver um outro lado dos objectos —

nomeadamente com a edição de textos teóricos e de reflexão. E, no campo desta necessidade de teor pedagógico, este meu projecto de partilha com os estudantes levava-me a dizer-lhes, com frequência, que *aprendia com os estudantes*, com as suas dúvidas, com as suas inquietações. Com efeito, *aprendia com o acto de ensinar*. A minha experiência de docência permitiu enfatizar, muito, *as dimensões investigativas*, na aceção mais ampla, o que me levava a pensar a pintura e as suas questões. Por isso, estou convencido que as minhas grandes interpelações têm sido em torno, também, da investigação artística na *pintura [que] pensa*, ou a possibilidade de uma emergente *acção pensante*. A investigação artística parece ser o âmbito mais privilegiado para se problematizar e enquadrar o paradigma da *pintura [que] pensa*. Isto é, a *investigação artística* em contexto universitário parece permitir resgatar as referências científicas tradicionais em matriz desligada ou independente do acontecimento artístico, criando-se uma novidade hipoteticamente artificial e especulativa, uma espécie de *terreno de ninguém ou de fronteira* — a da ideia da matriz da investigação como *factum est* exterior. Desde logo, admito que a *investigação pensa a descoberta de um caminho essencial*. Por detrás da *acção pensante*, está

a possibilidade real e imperiosa de um *dizer sobre o fazer* e ou de um *dizer sobre o pensar*. Transversal, e híbrida, *a dimensão da investigação artística é a dimensão autobiográfica*, dimensão geradora de consciência e de mundo. O caminho do pensar e do fazer é certamente o caminho do *fazer falar a pintura*, que o mesmo é dizer, o caminho do *fazer falar a arte*. É, estou convencido, um *projecto de caminho*, um *caminho de método*, mas é, principalmente, uma estratégia aberta e interdisciplinar que pensa o problema da arte através da solução cognitiva, nomeadamente. A investigação artística em pintura faz alavancar um *movimento de discurso*. E o discurso, tanto *implícito* como *explícito* permitirá *interrogar o interior da investigação* artística em pintura, sendo, assim, uma porta e um caminho para que a obra possa ser razão bastante de uma *investigação que se mostra*. Em toda a minha vida de pintor e de docente intersectaram-se a acção de criação com a acção pedagógica. E, nesta intersecção, a investigação poderá ser sintetizada a dois momentos ou circunstâncias — a investigação artística como instância teórica, e a investigação artística como instância da praxis. Ambas interconectadas entre si, direi que a primeira instância inicia-se por volta dos anos 80 do século passado (de

um modo informal e não institucional), e a segunda instância inicia-se nos anos 10 deste século (de um modo formal e institucional). Recordo que o meu primeiro exercício ao nível da escrita foi publicado no *Suplemento Cultura* do Jornal de Notícias, em 1980 e, com o título *Holografia, a fotografia tridimensional*, pretendi fazer eco de uma das minhas investigações em França, na situação de equiparado a bolseiro do INIC, para trabalho de doutoramento na Universidade de Nice, e trabalho também de investigação artística na *Fondation Vasarely*, em Aix-en-Provence, e no *Château de Gordes*, com Vasarely. Mas redigi outros exercícios de reflexão sobre a ESBAP e a sua relação contextual e de futuro, nomeadamente, a comunicação *ESBAP: que futuro?*, em 1988 e, no ano seguinte, 1989, a comunicação *A integração na Universidade e a reestruturação das ESBAs*. Por outro lado, o meu envolvimento com a prática do ensino artístico permitiu-me organizar reflexão escrita no interior da Escola e das Aulas, nomeadamente, com a publicação de *Ideia de Arte*, em 1987, promovida pela Associação de Estudantes de Artes Plásticas e Design da ESBAP, e em 1998, a edição *Para uma teoria da pintura* (conjunto de textos avulsos policopiados com o intuito de permitir uma abordagem pedagógica no ensino-aprendizagem

da Pintura). Para além destes textos mais pontuais outros trabalhos plasmaram-se em livros editados, tanto em investigação informal (exemplos: *Discurso Directo*, 2002; *Pensar a Arte*, *Pensar a Escola*, 2007; *Depois de 1950*, 2009) como em investigação institucional (exemplos: *Fazer Falar a Pintura*, 2011; *Pensar o Fazer da Pintura*; *A Pintura É Uma Lição*, 2022). De facto, o meu *Exame de Saída* (instalação *Sem Título*, de 1972) não deixou de participar de um *contexto de eclosão com densidade projectual*. E que acabou por ser decisivo para o meu trabalho posterior, dividido entre a docência, a reflexão, e a prática artística. Não obstante senti que seria, como foi, muito difícil conciliar todas estas três dimensões. Mas, estou em crer que, mesmo aparentemente prejudicado face às dimensões restantes, a prática artística, mesmo assim e reduzida, como que acabaria por ser pensada em conexão com as restantes dimensões. E, neste exercício, tentei sempre o equilíbrio entre *o artista que é professor*, e *o professor que é investigador*.

QUESTÃO V

Pode-se continuar a aludir a uma “Escola do Porto”? Isto é, o ‘espírito’ desta continua vivo e ainda é pertinente? Se sim, o que

a diferencia de outros ambientes de criação, debate e investigação, como por exemplo Coimbra, Évora, ou Lisboa?

→ Não estou certo de que seja possível continuarmos a aludir, no presente, a uma *Escola do Porto*. Estou convencido, aliás, que neste momento haverá talvez uma *outra Escola do Porto*, ou a *Escola do Porto que sobra* – a dos arquitectos. Isto é, uma escola que, aparentemente, tanto a arquitectura como os arquitectos permitem que continue a sobreviver a uma ideia de *Escola*. Essa identidade não desapareceu, pois persiste. Mas a *Escola do Porto, tout court*, de que nunca se soube verdadeiramente a sua real dimensão e realidade, parece ter correspondido a uma acção de *integração das artes em estado de modernismo*. E isso foi sempre o resultado de um compromisso colectivo e plural muito interdisciplinar entre artes experimentais e artes aplicadas. Uma identidade assim tão vincada existiu certa e seguramente, entre os anos 30 e 90 do século passado. O fenómeno do grupo *Os Independentes*, bem como a boa recepção da Reforma de 1932 na EBAP, terá sido o grande motor para que acontecesse no Porto um movimento ímpar. E é em 1940, com o Arquitecto Carlos Ramos que, ao assumir as

funções de professor interino da 4ª cadeira de Arquitectura (em substituição do Arquitecto Marques da Silva), e mais tarde, em 1952, com as funções de director da Escola, na então ESAP, que estão reunidas todas as condições, artísticas, pedagógicas e até políticas, para que houvesse liderança e rumo para a *Escola do Porto*. Curiosamente, Carlos Ramos, que nascera no Porto mas que em Lisboa fizera a sua formação artística e técnica, regressará ao Porto e, com ele, é transportado algum do legado de uma *Escola de Lisboa* que não conseguira fazer caminho no seu próprio lugar — Escola esta apenas do âmbito da arquitectura. Antes de ingressar na EBAP, o Arquitecto Carlos Ramos realizará obra de arquitectura que hesita entre o modernismo (*na consciência exacta do tempo*) e o nacionalismo (*no conhecimento exacto do espaço em que se vive*). E essa obra, importante para a edificação da *imagem arquitectónica do Estado Novo*, será fundamental para a replicação, no Porto, mas agora com uma consciência modernista maior, e com uma grande consciência cívica e política. Mas, mais do que arquitecto, Carlos Ramos (que conviveu com nomes como Cristino da Silva, Pardal Monteiro, Ventura Terra, e Cottinelli Telmo) foi, principalmente, educador e pedagogo. E esse seu pensamento

sobre a *necessidade de mudança do sistema educativo*, permitir-lhe-á, já como director da ESAP, promover a reflexão partilhada, o que na sua perspectiva suscitava a convicção de que *a reflexão é indissociável da comunicação enquanto veículo de transmissão de conhecimentos e experiências*. Com efeito, partilha a cumplicidade entre docentes e discentes na *Escola do Porto*, promovendo a liberdade de expressão dos alunos, e adoptando o lema *máxima liberdade com máxima responsabilidade*. Essa postura passaria a ser transversal e até contraditória com as suas funções de director da Escola, nomeado pelo *Governo do Estado Novo*. O privilégio da *Escola do Porto* foi justamente o de ter (con)vivido com a protecção política de Carlos Ramos. Muitas vezes se confunde a *Escola do Porto* com Carlos Ramos e a sua acção pioneira. A *Escola do Porto* implementou a ideia de pedagogia de Carlos Ramos, *através da criação de um espaço livre, incentivador da acção de outros*. Arquitecto do primeiro modernismo português, Carlos Ramos retratar-se-ia a si próprio como membro de uma *geração de transigentes*. Isto é, de uma geração de *tolerância e de liberdade*. Que em Lisboa não iria ser possível prosseguir tendo em conta as fortes restrições políticas impostas pelo

Estado Novo. Mas Carlos Ramos encontraria na *Escola do Porto* o fermento necessário para que fosse possível educar as gerações como *gerações de transigentes*. De facto, no Porto reunir-se-iam todas as condições para a instituição do diálogo, da reflexão e da tolerância. Já Dordio Gomes, que em 1934 ingressa como docente na EBAP, regressado que fora do Alentejo e também com formação artística em Lisboa, seria um outro sinal. Um sinal de que o Porto possuía um outro *élan e cosmopolitismo*. Dordio Gomes, como muitos outros bolseiros-pensionistas portugueses, transportaria para o Porto a aprendizagem parisiense e cezanniana. Mas as dinâmicas interdisciplinares e de integração das artes, que se criam no diálogo cognitivo e partilhado entre a 1ª e 2ª Secções da ESBAP permitiu à Escola do Porto posicionar-se como exemplo de um projecto que extravasava as circunstâncias do lugar e da cidade. Bem entendido que a *Escola do Porto* enfatizou a cultura e a divulgação artísticas, enfatizou e fomentou as práticas artísticas funcionais e não funcionais, isto é, *práticas artísticas experimentais*, a par de projectos expositivos e de divulgação ao exterior de trabalhos de docentes e discentes (as *Magnas*). Realidade artística absolutamente moderna, a da cidade do Porto, nos

anos 40, 50, 60 e 70 do século passado, que viria, contudo, a entrar num processo de dissipação que se inicia, em 1974, com a Revolução de 25 de Abril, e que terminaria com a integração na Universidade do Porto, em 1992. Com dois processos de integração distintos e desarticulados, a Faculdade de Arquitectura e a Faculdade de Belas Artes não souberam preservar, entre si, o legado comum. E se os arquitectos tentaram continuar solitariamente o caminho comum, com algum êxito relativo, na medida em que parecem reivindicar, agora, a *Escola do Porto* como sendo uma *Escola dos Arquitectos*, os pintores e os escultores — adormecidos em crises existencialistas, muitas delas relativas à vocação do ensino artístico para a formação de professores ou de artistas — desperdiçaram a sua dinâmica e energia com discussões estéreis, desnecessárias e secundárias, abdicando da memória matricial da 2ª Secção e, desse modo, exibindo uma involuntária manifestação de orfandade relativamente à história, tradição e memória das Belas Artes. Faltou o discernimento para não se centrar as discussões em meras questões formais e ou conceptuais. A *Escola do Porto*, na perspetiva do seu imaginário mais sustentado e colectivo, parece confirmar um percurso de descoordenação e de esvaziamento de

um projecto artístico mobilizador e que, no presente, parece ser manifestamente inexistente. Por isso não se trata de se dizer, comparativamente com as realidades de Coimbra, Lisboa ou Évora, qual a realidade (comparativa) do Porto enquanto Escola. Julgo não ser possível, hoje e agora, dar uma resposta consistente. Existiu uma *Escola do Porto*, mas duvido que a mesma *Escola do Porto* sobreviva ainda (a *Escola do Porto dos arquitectos* é uma outra coisa, é uma espécie de *Escola do Porto que sobra* — por isso, já não é a *Escola do Porto*). Para concluir a resposta e em síntese, direi que o ‘espírito’ da *Escola do Porto* já não está vivo (porque não existe, parece-me), mas continuo a acreditar que ainda seria pertinente nos nossos dias. Porquanto todo o ensino superior artístico público (seja no Porto, em Lisboa, em Évora, ou em Coimbra) tem por *missão ensinar e transmitir, de um modo livre e plural, os ambientes de criação, debate e investigação* — e estas dimensões poderiam ser desenvolvidas e contempladas na matriz da *Escola do Porto*, não obstante a inexistência de um projecto específico e mais abrangente de grande diferenciação. Mas, independentemente da existência da *Escola do Porto*, todas as 4 Escolas de Arte apresentam projectos muito

diferenciadores entre si, que resultam da história e da memória maior ou menor das instituições. Mas acresce que não há, aparentemente, e na minha opinião, uma grande diferenciação comparada entre as Escolas do Porto e de Lisboa, escolas gémeas do Ensino das Belas Artes oriundo das Academias de Belas Artes. Ainda a propósito do futuro e viabilidade da *Escola do Porto*, recordo a minha comunicação *A arte tem o poder de nos unir* apresentada à última edição do ICOCEP, na FBAUP, no último mês de Junho, onde desejei enfatizar a importância de se pensar uma *escola de arte* que possa ser de facto diferenciadora. Comunicação esta feita no contexto da minha participação enquanto representante da ANBA na EAA, *European Alliance of Academies*. E, como acredito que o espírito da *Escola do Porto* ainda sobrevive, considero de capital importância a possibilidade da *integração numa rede cultural e artística* que permita também pensar melhor a investigação artística. Com efeito, a arte deverá corporizar um novo paradigma para o século XXI, um paradigma onde o mundo, sendo o centro do homem, possibilite a construção de um projecto de liberdade, de pluralidade e de democracia, de um projecto de *reinvenção do homem novo*, e de combate pelos valores da democracia

e da criação artística, enquanto *manifestação do pensamento, da cultura aberta, da política multipolar, da liberdade e do futuro*. Digo, e porque acredito, que com o *projecto artístico mas também poiético* no coração da investigação em artes parece ser possível compreendermos o próprio *poder da arte*, que *pensa e interroga* o interior da investigação artística, dando-nos a conhecer e testemunhar, de um modo plural, e inclusivo, um debate partilhado, permanente e muito lúcido acerca da *pergunta da investigação*. Pergunta que instala o *poder da arte*, o conhecimento e o futuro. Pergunta *que tem o poder de pensar a construção do mundo, que tem o poder de nos unir*. Concluo, finalmente, com duas afirmações: a primeira — *a Escola do Porto correspondeu a um projecto muito diferenciador, e único em Portugal*, e a segunda — *a Escola do Porto provavelmente ainda existe, em procura de uma redefinição da sua identidade*.

Porto, 11 de Outubro de 2022

Post Scriptum: não tendo sido adoptado o Novo Acordo Ortográfico, o texto das minhas respostas às questões colocadas nesta entrevista, num total de 6020 palavras, é totalmente impressionante, é espontâneo e, sendo absolutamente livre, existe com um único intuito — o de *dar a conhecer o meu pensamento* que, na ausência de um qualquer modelo de trabalho, pode apresentar redundâncias, sobrevoos divergentes e repetições, nomeadamente. Em boa verdade, *este texto está escrito como se fosse pintado* e, por isso, a dimensão autobiográfica, aqui, é a dimensão de uma *viagem cerebralmente vagabunda* onde a verdade do meu caminho deseja pensar por dentro a pintura.

Entrevista por Interview by
José Quaresma

Imagens Images
© António Quadros Ferreira

Comissão Científica International Committee

Alys Longley (NZ)

Alys Longley is an interdisciplinary artist and teacher working with choreography and creative writing as expanded fields. She has worked closely with scientists, geographers, poets, visual and fashion-based artists. She recently led *18 Horas Entre Nosotros/ 18 Hours Between Us* – a series of performances and public research events between Santiago, Chile and Auckland, New Zealand which in 2020 is manifesting as a series of postal and digital art works. Her book *The Foreign Language of Motion* was published in 2014 with Winchester University Press's Preface Series and her book *Radio Strainer* was published in 2016, these artist-books both emerged out of choreographic projects for theatre and film. Alys created the artist-research resource SmudgeSkittle, in 2018, in digital and game form. Her edited books include *Undisciplining Dance in Nine Movements and Eight Stumbles* (2018, Cambridge Scholars Press, with Carol Brown) and *Artistic Approaches to Cultural Mapping, Activating Imaginaries and Means of Knowing* (2018, Routledge, co-edited N. Duxbury and W. Garrett Petts). Alys's work has been performed in NZ, Australia, UK, Germany, Vienna, Portugal, Croatia, US and Chile. Alys is an Associate Professor in the

Dance Studies Programme, University of Auckland, New Zealand.

Amelia Jones (US)

Amelia Jones is Robert A. Day Professor and Vice Dean of Academics and Research in Roski School of Art & Design, USC. Recent publications include *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, co-edited with Erin Silver (2016); the catalogue *Queer Communion: Ron Athey* (2020), which accompanies a retrospective of Athey's work at Participant Inc. (New York) and ICA (Los Angeles), has just been listed among "Best Art Books 2020" in the *New York Times*. Her book entitled *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* is published in 2021 by Routledge Press.

Ane Thon Knutsen (NO)

Dr. Ane Thon Knutsen is an artist and graphic designer living and working in Oslo. She was educated as a Graphic Designer from The Oslo National Academy of The Arts, and in 2019 she defended the first practice based PhD in graphic design in the nordic region. For the last ten years, Ane has worked as a freelance graphic designer, lecturer, and artist and has presented work in a wide range of institutions internationally. She has also been part of establishing *Fellesverkstedet*, a production facility for art and design in Oslo, ranging from screen print,

to woodworking, laser engraving, and CNC-milling. Thon Knutsen PhD titled *A Printing Press of One's Own*, is a practical examination of the relationship between art and technique, hand and spirit, thought and printers ink. The project came out of an interest in printed matter in a digital age. Through in-depth close reading of Woolf's authorship, seen through the first-hand experience as typesetter and printer, Thon Knutsen has found new ways to read Woolf, and a direction for her own artistic and research-based practice. Thon Knutsen has recreated the short story that Woolf printed whilst teaching herself typesetting, *The Mark on the Wall*, in its whole, but with a new aesthetic appearance. She has done this with a method that Thon Knutsen claims must have been used by Woolf; the thought and the writing must have been influenced by the experience of typesetting and printing as a pendulum between the mind that writes and the hand that compose.

Ana Telles (PT)

Ana Telles é pianista, professora associada com agregação e diretora da Escola de Artes da Universidade de Évora. Estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo obtido o grau de Bachelor of Arts (Piano Performance) na Manhattan School of Music e o de Master of Musical Arts (na mesma especialidade) na New York University. Estudou com Yvonne Loriod-Messiaen, Sara D. Buechner, e Nina Svetlanova,

entre outros, tendo sido bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Programa Fulbright. Doutorou-se pela Universidade de Paris IV — Sorbonne (França), em cotutela com a Universidade de Évora, em 2009. Desde então, publicou um número significativo de estudos (artigos, capítulos de livros, edição crítica, entre outros) incidindo sobretudo sobre música e escrita instrumental para piano, em Portugal e França, nos sécs. XX e XXI. Tem tocado como solista e integrada em grupos de música de câmara em Portugal, Espanha, Alemanha, França, Itália, Irlanda, Polónia, Cuba, Brasil, Taiwan, Coreia do Sul e E.U.A. A sua discografia conta actualmente com dezanove títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo com orquestra e integrada em grupo de música de câmara.

Annette Arlander (FI)

Annette Arlander is an artist, researcher and a pedagogue, one of the pioneers of Finnish performance art and a trailblazer of artistic research. She is educated as theatre director, Master of Arts (philosophy) and Doctor of Art (theatre and drama). Arlander was the first to be awarded a doctorate from the Theatre Academy, Helsinki (in 1999). In 2001 she was invited as professor of performance art and theory to instigate the MA degree program in performance art and theory (or Live Art and performance studies, as it is called today) a position she

held until 2013. In 2007-2009 she was also head of the research department or Performing Arts Research Centre (Tutke) at the Theatre Academy. In 2015-2016 she was professor of artistic research at the University of the Arts Helsinki Theatre Academy and (temporary) vice dean for research there, as well as visiting professor at Stockholm University of the Arts. In 2016 she was professor of artistic research at Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki and is since 2017 a visiting researcher there. In 2017 Arlander was a postdoctoral fellow in the arts at Helsinki Collegium for Advanced Studies. In 2018-2019 she was professor in performance, art and theory at Stockholm University of the Arts with the artistic research project, funded by Vetenskapsrådet, Performing with Plants. She is principal investigator of the Academy of Finland funded research project How to Do Things with Performance (2016-2020). She is member of the editorial board of JAR (Journal for Artistic Research) and Ruukku, member of the executive committee of IFTR (International Federation for Theatre Research) and co-convener of the Artistic Research Working Group of PSI (Performance Studies International). Arlander's research interests are related to artistic research, performance-as-research, performance studies, site-specificity and the environment. Her artwork is focused on performing landscape by means of video or recorded voice, and moves between

the traditions of performance art, video art and environmental art.

Bernadette Wegenstein (AT)

Bernadette Wegenstein is an Austrian-born linguist, author and critically acclaimed filmmaker living in Baltimore. Her work brings together her feminist thought and her interest in human-centric storytelling. She studied semiotics with Umberto Eco at the University of Bologna and received her PhD in Linguistics from Vienna University. As a post-doc she studied Comparative Literature and Film at Stanford University. Bernadette is the recipient of numerous academic, film, and Austrian governmental awards, and is professor of media studies at the Johns Hopkins University where she directs the Center for Advanced Media Study. Bernadette is the author of several books in the field of media studies with MIT Press, including *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*. She is currently working on a monograph about two women filmmakers: Jane Campion (Bloomsbury, 2022), and Naomi Kawase (Bloomsbury, 2023). Her anthology (together with Lauren Mushro) about a global feminist filmmaking tradition *Radical Equalities: Global Feminist Filmmaking* is forthcoming with Vernon Press, 2021. Her numerous articles and book chapters include most recently "Media in the Age of Apophenia: Why

the Study of Media Art and Theory is More Important Today Than Ever,” inaugural contribution to MAST: The Journal of Media Art, Study and Theory ; “Ideas of Physical Beauty”, in: *A History of Beauty, Volume I The Modern Age*,” ed. Paul Deslandes, Bloomsbury (2021); and “Beauty Politics in the Age of #metoo,” in *Beauty Politics*, ed. by Maxine Craig, which is also being translated into Portuguese for the Brazilian Revista Rosa. She has directed four feature-length documentaries, including *The Conductor*, *See You Soon Again*, and *The Good Breast*, as well as the documentary short, *See Me: a Global Concert*. She is currently in production with the music short *Converging Waters* (composition by Huang Ruo) and in post-production with the partly animated documentary *Devoti tutti*

António Quadros Ferreira (PT)
Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes (desde 2017). Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (desde 2014). Professor Catedrático Aposentado da FBAUP (desde 2013). Membro do programa de doutoramento *La realitat assetjada: posicionaments creatius*, Universitat de Barcelona (desde 2012). Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES (desde 2009). Professor Catedrático da FBAUP (desde 2007). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno

de questões associadas à investigação artística, as relações entre o pensar, o fazer, e o dizer, as metodologias específicas da investigação em pintura, o ensino artístico em contexto de escola de arte, e a teoria e a história da pintura. Recentemente: *O Lado de Cá, Conversas com Fernando Lanhas*, Afrontamento, Porto, 2011; *Fazer Falar a Pintura* (coordenação), Editora UP, Porto, 2011; *Nadir, Afonso, Arte, Estética e Teoria*, Afrontamento, Porto, 2012; *Água:Porto/Aigua:Barcelona* (com Domènec Corbella Llobet, co-edição, i2ADS/FBAUP e FBAUB, 2013; *Pensar o Fazer da Pintura* (coordenação, co-edição i2ADS/FBAUP e Afrontamento, Porto, 2017; *Jaime Isidoro, A Arte Sou Eu* (Afrontamento, Porto, 2017), *Almada entre o Performare e o Spectäre* (in “Revista de Ciências da Arte, Convocarte”, Nº 5, Arte e Activismo Político, CIEBA/FBAUL, Lisboa, 2018; *Domènec Corbella, Navigatio Vitae*, co-edição Afrontamento e Universitat de Barcelona, Porto, 2019; *Nadir, Subjectum* (curadoria), MACNA, Chaves, 2020; *Nadir, Mestre de Si Mesmo*, U. Porto Press, Porto, 2020. *100 Anos Nadir, Inéditos* (curadoria), Casa Comum, Universidade do Porto, 2020.

Carlos João Correia (PT)
Carlos João Correia (1956-) doutorou-se na Universidade de Lisboa, em 1993, com uma tese sobre o pensamento filosófico de Paul Ricoeur. É actualmente Professor Associado da Universidade de Lisboa, onde lecciona

desde 1980. Áreas de investigação: Filosofia da Arte, Filosofia da Religião, Identidade Pessoal (Metafísica), Idealismo Alemão, Pensamento Clássico Indiano. É autor ou editor de 21 livros e mais de 100 ensaios científicos. Preside a duas associações culturais, “AIEM, Associação Interdisciplinar da Mente Humana” e Associação “O que é?”. É membro do Mind-Brain College da Universidade de Lisboa e diretor da revista Philosophy@Lisbon.

 Carlos João Correia (1956-) graduated (PhD) at the University of Lisbon in 1993 with a thesis on the philosophical thought of Paul Ricoeur. He is currently Associate Professor at the University of Lisbon, where he has taught since 1980. Research areas: Philosophy of Art, Philosophy of Religion, Personal Identity (Metaphysics), German Idealism, Classical Indian Thought. He is the author or editor of 21 books and more than 100 scientific essays. He presides over two cultural associations, “AIEM, Interdisciplinary Association of the Human Mind” and Association “What is it?”. He is a member of the *Mind-Brain College* of the University of Lisbon, and director of the journal *Philosophy@Lisbon*.

carlosjoaocorreia@gmail.com

Corina Caduff (CH)

*1965, studied German Literature in Zurich and did her doctorate in 1991 on Elfriede Jelinek. She then worked as a journalist for radio and as a scholar

at the University of Zurich with guest lectureships in Amsterdam, Berlin and Chicago. The habilitation took place in Berlin in 2001. 2004-2017 Prof. at the Zurich University of the Arts. 2011-2017 member of the Research Council of the SNSF (Swiss National Science Foundation) and member of various committees for the promotion of culture. Since 2018 she is vice-rector research at Bern University of Applied Sciences BFH. Research interests: Death and Dying; Relationship of Arts; Artistic Research. Head of the running project “Sterbesettings”, SNSF, 2020-2023. Co-Editor of the Books: Artistic Research and Literature. Fink Verlag Munich 2019 DOI: 10.30965/9783846763339 / Art and Artistic Research. Scheidegger & Spiess Zurich 2010.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Doutoramento em História de Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 2000). Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 1984). Licenciatura em Filosofia pela FLUL (1979). Professora Associada da FBAUL na Área de Ciências da Arte e do Património. Vice-Presidente da FBAUL e Diretora da Biblioteca da FBAUL. Investigadora integrada do CFCUL (Head de Ciência e Arte) e investigadora colaboradora do CIEBA. Docente nos programas doutorais em associação PD-FCTAS (CFCUL) e PD-EA (IEUL, FBAUL, FBAUP e ICEUP. Área de Especialização: Publica regularmente e exerce atividades

diversas nas áreas de História da Arte Contemporânea, crítica de arte, teorias da arte (estética, curadoria, teoria da crítica da arte). Investigação Atual: Arte, curadoria, teorias da arte, estética e filosofia, arte e ciência. Últimas publicações: *Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmento: a unidade do diverso*, in Fragmentos de Viagem na obra de Julião Sarmento, Ed. CHAM/FCT. Lisboa: 2020, p.45-53. *Da natureza da arte em Rui Filipe*, in Catálogo *Rui Filipe em busca do Absoluto*, Ed. Museu Neorrealismo. Vila Franca de Xira: 2020, p.21-33.

Danny Butt (AU)

Dr. Danny Butt is Associate Director (Research) at the Victorian College of the Arts, University of Melbourne, where he convenes programmes in Social Practice and graduate research in the PhD and MFA programmes. His book *Artistic Research in the Future Academy* was published by Intellect/University of Chicago Press in 2017. He is the editor of *PLACE: Local Knowledge and New Media Practice* (with Jon Bywater and Nova Paul) (Cambridge Scholars Press 2008) and *Internet Governance: Asia Pacific Perspectives* (Elsevier 2006). He works with the Auckland-based collective Local Time, whose practice engages the dynamics of visitor and host in the context of mana whenua and discourses of indigenous self-determination.

Dirk Dehouck (BE)

Dirk Dehouck a étudié le dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole Supérieure des Arts où il enseigne actuellement. Il est également philosophe et enseigne la philosophie à l'Ecole Supérieure des Arts de Mons, et à l'Université Libre de Bruxelles comme assistant. Il poursuit des recherches dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie. Fondateur de l'Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, il édite la revue *Art, enseignement & médiation*. Depuis 2017, il est également responsable éditoriale de la revue de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Oeil*.

Dirk Dehouck studied drawing at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels, Ecole Supérieure des Arts where he currently teaches. He is also a philosopher and teaches philosophy at the Ecole Supérieure des Arts de Mons, and at the Université Libre de Bruxelles as an assistant. He pursues research in the field of aesthetics and philosophy. Founder of the Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, he publishes the magazine *Art, enseignement & médiation*. Since 2017, he has also been responsible for the editorial management of the journal of thought in the plastic arts, *La Part de l'Oeil*.

Emília Ferreira (PT)

(Lisboa, 1963) Licenciada em Filosofia (Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), mestre e doutora em História de Arte Contemporânea (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/ Universidade Nova de Lisboa), respectivamente com a dissertação "História dos Museus Públicos de Arte no Portugal Oitocentos: 1833-1884" (2001) e com a tese "Lisboa em Festa: A Exposição Retrospectiva de Arte Ornamental Portuguesa e Espanhola, 1882, Antecedentes e Materialização" (2010). Historiadora de Arte, Conferencista, Curadora, Educadora pela Arte, Autora de Ficção com vários romances e volumes de contos publicados. Desde Dezembro de 2017, dirige o Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Estelle Barrett (AU)

Estelle Barrett is an Honorary Professorial Fellow of the Victorian College of the Arts, University of Melbourne. She has co-edited three books with Barbara Bolt including *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, (2007; 2010), as well as reviews and articles in: *Cultural Studies Review*; *Zetesis*; *Real Time*; *Artlink*; *Text*; *Social Semiotics*; *Double Dialogues*; *Studies in Material Thinking*; *The International Journal of Critical Arts* and the *Journal of Visual Arts Practice*. Her monograph, *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, (2011), examines the relevance of the work of Julia

Kristeva for the creative arts and creative arts research. Her research interests include psychoanalytical and New Materialist perspectives on art and trauma studies. Her field of practice is creative writing. She has worked with Indigenous Australian researchers to develop a research training pedagogy using relational methodologies built on Indigenous epistemologies and that articulate the ethics and protocols for conducting intercultural and Indigenous research. She has developed several Higher Degree by Research Intensive programs. Seminars and workshops in Creative Arts research and Indigenous Research presented nationally and internationally.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Lisbon (Portugal), 1953-7-6. Graduated (MA) in History, post-graduated (MA) in Museum Studies and PhD in History of Art (University of Lisbon, Portugal). Professor at the Faculty of Arts (1979-1986) and at the Faculty of Fine Arts (from 1987 to the present day), both belonging to the University of Lisbon. He is the author of the curricula of the BA and MA in Heritage and Museum Sciences and in Conservation Studies in the Faculty of Fine Arts where he is Full Professor and has headed for the last seven years both the Scientific Committee and the Research Centre. Curator and programmer of several major exhibitions and museums in

Portugal, Spain and Brazil, namely, only to mention the most recent ones, the first Exhibition of the Hermitage Museum in Portugal (*Art and Culture of the Russian Empire*, 2007) and the *Museum of the Orient*, in Lisbon (2008). Author of the Scientific Revision for the Portuguese Version of the *Janson's History of Art* for the Gulbenkian Foundation, published January 2010. Author of several papers and books on Art Critics, Museum Collections and History of Portuguese Art and Culture, namely *Portuguese Art in the Time of the Maritime Discoveries* (1996), *Flemish Art in the Museum of Sacred Art, Funchal, Madeira* (1997), *The Gothic Altarpiece of Saint James fighting the Moors* (2002, together with José António Falcão), *Portuguese Presence in the East* (Editor, Museum of the Orient Catalogue, 2008), *The Convent of Jesus Altarpiece by Jorge Afonso (1520-1530) in Setúbal* (2013, together with several other authors). He was recently the Curator of the Exhibition *The Islands of White Gold. The Artistic Patronage in Madeira in the 15th and 16th centuries*, Lisbon: MNAA, 2017-2018 (APOM Best Exhibition Award). He was appointed by the Minister of Culture of Portugal Deputy Minister for Heritage and Museums of the Government of Portugal from 2017-2-1 to 2018-10-15. He is presently the Dean of the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, Portugal.

Fernando Crêspo (PT)

03/02/1958. Formação Académica: Doutor em Belas-Artes, na Especialidade de Arte Pública — Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, 2016. Master of Arts in Dance Studies. Council for National Academic Awards/ Laban Centre for Movement and Dance. Londres, Janeiro 1989. Professor Educador pela Arte. Escola Superior de Educação pela Arte. Conservatório Nacional de Lisboa, 1980. Docência: Universidade do Algarve; Universidade de Aveiro; Instituto Politécnico do Porto; Professor Adjunto, Escola Superior de Dança-Instituto Politécnico de Lisboa. Criações, exposições e publicações recentes: Coreografia: “Pedra-Tesoura-Papel”. Vídeo/Dança. Música: G. Ligeti. 2020; Vídeo/ Performance. “O Meu Corpo é a Minha Cicatriz”, 2013. Exposição: “Presencia e Ausência — Performance e Documentação”. Museu Arqueológico do Carmo. 2015. Artigo: A força da gravidade e a origem do movimento. In *AULP, Artes Performativas e da Imagem em Movimento* (81-100). Revista Internacional em Língua Portuguesa. 2020.

Filipe Figueiredo (PT)

Filipe Figueiredo (Lisboa, 1973), é investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a Linha de Investigação “Teatro e Imagem”. Desenvolveu estudos de mestrado em História da Arte (FCHS/UNL) com incidência na obra de Domingos Alvão

e na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX. Integrou o projeto OPSIS — Base Iconográfica de Teatro em Portugal (2008-10) (CET/FLUL) e tem colaborado em diversas iniciativas e projetos no cruzamento dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos e de pesquisa e análise iconográfica. Doutoramento em Estudos Artísticos (FLUL, 2016), com uma tese dedicada aos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal — “O Insustentável Desejo da Memória (1868-1974)” (bolseiro FCT) —, é, atualmente, investigador responsável, com Cosimo Chiarelli, do projeto PERPHOTO — *Dramaturgias do Olhar. Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no Contexto Português e Internacional* (PTDC/ART-PER/31693/2017). Foi professor adjunto na ESTAL — Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (até 2019) e é professor auxiliar no IADE — Universidade Europeia (desde 2007). Recentemente, foi co-curador das exposições “Amélia” (TNDM II, 2018) e “José Marques: fotógrafo em cena” (TNDM II, 2019).

Filipe Rocha da Silva (PT)

Filipe Rocha da Silva is Professor Catedrático at Universidade de Évora and also taught in the School of Visual Arts and Studio Art College International. He collaborates with the research center CHAIA/UÉ. As a painter he has a rich career, exhibiting in important museums and being part of major collections. During the

last decade, he has mostly used wool thread in his work. The most recent of his personal exhibitions were held at the Fundação Arpad Szenes/ Vieira da Silva in Lisbon in 2016, Centro de Artes de Tavira in 2017, and Art Projects International in New York in 2018. This last art gallery presently represents his work. In 2021 he was the main organizer of Ponto- Textile Arts in Perspective in Arraiolos and coordinated the production of *Livro do Ponto*, published by Documenta, Lisbon.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga, Departamento de Artes e Estudos Culturais. Coordenador do Centro de Investigação Art as Forum, Copenhaga.

Gerd Elise Mørland (NO)

Gerd Elise Mørland is an art writer and curator currently employed as Director of Learning at MUNCH in Oslo. Previously, she worked as an assistant professor at Oslo Metropolitan University, and as editor-in-chief for Periskop.no. In 2015 she co-published the anthology *Curating and Politics Beyond the Curator: Initial Reflections* with Heidi Bale Amundsen (Hatje Cantz) and *The Political Potential of Curatorial Practice* (magazine, ZHDK, 2010). Mørland has worked as a senior curator at the Kistefos-Museum and as a curator at Henie Onstad Kunstsenter (HOK), and earned her MA in Art History on the changing role of the curator at the University of Oslo and Goldsmiths

University of London (MFA Curating).

Hanneke Grootenboer (NL)

Professor Hanneke Grootenboer is the Chair of the History of Art Department at Radboud University. Prior to her appointment, she was a Professor of the History of Art and a Fellow of St Peter's College at the University of Oxford, where from 2014 to 2016 she served as the Head of the Ruskin School of Art. She also taught at Tulane University, the University of Amsterdam and the Jan van Eyck Academy in Maastricht.

Grootenboer is the recipient of numerous awards, including from the Leverhulm Trust, the Getty Institute, the Clark Art Institute, the Andrew Mellon Foundation and the Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS). In the Spring of 2019, she was a visiting professor at the Free University in Berlin. Her book *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting* (UP Chicago, 2005) was the winner of the ASCA Book Prize, while *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Eighteenth-Century British Eye Miniatures* (UP Chicago, 2012) was awarded the Kenshur Prize for best interdisciplinary study. Grootenboer's research is transhistorical. She approaches early modern visual culture through the lens of contemporary theory and art practice. Her research critically engages with philosophy, theory, literature, and material culture.

She has published articles on the semiotics of still life, intimate vision in portrait miniatures, the phenomenology of portraiture in *The Art Bulletin* and *Art History*, among other venues. An article on early modern dollhouses as art cabinets came out in a volume on *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe* (Routledge, 2020). Her third monograph, *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking* (Chicago UP) came out in January 2021. Recently, she co-edited (together with Anne Goldgar, Marisa Bass and Claudia Swan) a volume on *Conchophilia: Shells, Art and Curiosity in the Early Modern Period* (Princeton UP, 2021). Grootenboer is a member of the Editorial Board of the *Oxford Art Journal*.

Helena Ferreira (PT)

Helena Ferreira (Lisboa, 1982) é artista plástica e desenvolve o seu trabalho no âmbito do vídeo, instalação e desenho. É licenciada em Escultura pela FBAUL, concluiu o mestrado em Ensino de Artes Visuais no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e actualmente encontra-se a concluir o seu doutoramento em Arte e Multimédia na FBAUL, tendo sido bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Na última década, Helena Ferreira tem participado em exposições nacionais e internacionais, tem desenvolvido

trabalhos de curadoria, apresentado conferências e orientado seminários e workshops. Co-editou livros de ensaios e catálogos de exposições, é autora de diversos artigos e capítulos sobre temáticas relacionadas com investigação em criação artística, arte pública, instalação artística, ecrãs e imagens projectantes. Foi também co-coordenadora do Post-Screen: Festival Internacional de Arte, Novas Media e Ciberculturas entre 2013 e 2017.

Henk Borgdorff (NL)

Henk Borgdorff is professor of Research in the Arts and Academic Director of the Academy of Creative and Performing Art, Leiden University and professor ('lector') at the Royal Conservatoire, University of the Arts, The Hague (The Netherlands). He was professor in Art Theory and Research at the Amsterdam School of the Arts (until 2010), and visiting professor in Aesthetics at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg (until 2013). Borgdorff served as editor of the *Journal for Artistic Research* (until 2015), and as president of the Society for Artistic Research (2015-2019). His has published widely on the theoretical and political rationale of research in the arts. A selection is published as *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press 2012). See his profile page on the Research Catalogue: www.researchcatalogue.net

Henk Slager (NL)

As Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Art 2010-2015) and as Dean of MaHKU Utrecht, Henk Slager has made significant contributions to the debate on the role of research in visual art. In 2004, Henk Slager — together with Jan Kaila and Gertrud Sandqvist — initiated the European Artistic Research Network (EARN), a network that investigates the impacts of artistic research on current art education through symposia, expert meetings, and presentations. Departing from a similar focus on research, he has also (co-) produced various curatorial projects, a.o. *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Tamara Kvesitadze: Any-medium-whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011), *TAR — Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion, Shanghai Biennale 2012), *Doing Research* (dOCUMENTA 13, 2012), *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012), *Joyful Wisdom* (Parallel Project, Istanbul Biennial, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery NYU New York, 2014), *Aesthetic Jam* (Parallel Project Taipei Biennial) and *Experimentality* (1st Research Pavilion, Venice Biennale, 2015), *Asia Time* (5th Guanzhou Triennial 2015-16), *To Seminar* (BAK, Utrecht, 2017), *The Utopia of Access* (2nd Research Pavilion, Venice Biennale

2017), *Freedom, What was that all about?* (7th Kuandu Biennale, Taipei 2018), *Research Ecologies* (3rd Research Pavilion, Venice Biennale 2019), and 9th Bucharest Biennale (2020). He recently published *The Pleasure of Research* (an overview of educational and curatorial research projects 2007-2014), Hatje Cantz, Berlin 2015.

Jay David Bolter (US)

Jay David Bolter is the Wesley Chair of New Media and co-Director of the Augmented Environments Lab at the Georgia Institute of Technology. He is the author of *Remediation* (1999), with Richard Grusin; and *Windows and Mirrors* (2003), with Diane Gromala. Bolter is working with colleagues Blair MacIntyre and Maria Engberg to create AR and VR experiences for cultural heritage, entertainment, and expression. Bolter, Engberg, and MacIntyre are currently completing a book entitled *Reality Media* (Fall 2021, MIT Press).

Jessica Stockholder (US)

Jessica Stockholder was born in 1959 in Seattle, Washington; raised in Vancouver, Canada, and currently lives in Chicago where she teaches at the University of Chicago. Her work is represented in the permanent collections of numerous museums including the Vancouver Art Gallery, the Whitney Museum of Art, New York; The Art Institute of Chicago; MoCA LA; SF MoMA; The British Museum, London;

and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Drawing attention to ordinary everyday materials Stockholder engages the sensuality and pleasure evoked by color and formal order in an effort to call attention to the edges of understanding. She orchestrates an intersection of pictorial and physical space, probing how meaning derives from physicality.

José Quaresma (PT)

Home town: Santarém, Portugal (1965) Lives and works in Lisboa. Painter and Researcher in Visual Arts, Philosophy of Art and Aesthetics. 1996. Graduated in Painting, Faculty of Fine Arts, University of Lisboa (FBAUL), 2008. PhD in Philosophy of Art at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *Intersubjectivity and Abyss in Aesthetics Discussion*). 2001. Master in Philosophy of Art, at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *The Experience of the Sublime in Suprematism*). Assistant Professor at FBAUL (Faculty of Fine Arts of Lisboa's University) in the Painting Department where currently teaches the following subjects: Painting I; Painting Models, Printmaking, and Pictorial Thinking. Since 1997 has curated many artistic projects, in Portugal and abroad, in the Painting field, Contemporary Printmaking, Public Art Projects and other artistic expressions. Since 2008 has edited and co-edited several books about Research in the Arts, Painting, Digital Sphere, Sciences of Art, Contemporary

Printmaking, Art and Public Space, and organized lectures about Research in Arts, Public Art and the Public Sphere, Printmaking, others. Individual and Group Exhibitions since 1982.

João Castro Silva (PT)

É Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa onde lecciona nos três ciclos de estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura. Licenciou-se e doutorou-se na mesma Faculdade. Director da Área de Escultura e Coordenador do Doutoramento da Área de Escultura. É membro do Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e colaborador estrangeiro no Grupo de Pesquisa LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes), da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Desenvolve investigação prático-teórica na área da escultura de talhe directo em madeira. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais. Tem desenvolvido projectos de curadoria de exposições de Escultura e integra comissões científicas de Residências Artísticas.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)
(Montefrío, 1962). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Doctor en Bellas Artes por la

Universidad de Granada, ciudad en la que reside e imparte docencia de grabado y litografía como profesor Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 1986. Compatibiliza su actividad docente e investigadora con la actividad artística. Publica diversos artículos y libros entorno a los procedimientos gráficos. Ha recibido, entre otros, Premio Nacional de Grabado, Beca de Grabado de la Academia de España en Roma y la Medalla a las Bellas Artes Hermenegildo Lanz. Su obra se encuentra en distintas colecciones públicas y privadas. Calcografía Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Estatal de Arte de Urbino (Italia), Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Santo Domingo, Museo Español de Grabado Contemporáneo, Museo del Hermitage (San Petersburgo), Galería Republicana de Arte (Bielorusia), Fondos de Caja Madrid, Fondos de Caja Salamanca, Fondos de la UNESCO (París), Fondos del Salón Internacional del Grabado Contemporáneo (Estampa), Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (España), Universidad de Ciencias de la Educación de Valparaíso (Chile), Ministerio de Asuntos Exteriores, Academia de España en Roma, Columbia College de Chicago. (E.E.U.U), University of Akron. (E.E.U.U), Library of Congress Home — Washington D.C. (E.E.U.U).

Kate Mondloch (US)

I am Professor of Contemporary Art History and Theory in the Department of the History of Art and Architecture at the University of Oregon, where I hold a joint appointment as Faculty-in-Residence in the Clark Honors College. Prior to joining the Honors College, I served for two years as Interim Vice Provost and Dean of the Graduate School, three years as Department Head, three years as the founding director of the University's graduate certificate program in New Media and Culture, and five years as Director of Graduate Studies. I earned my MA and PhD in art history from UCLA. My research interests focus on late 20th- and early 21st-century art, theory, and criticism, particularly as these areas of inquiry intersect with the cultural, social, and aesthetic possibilities of new technologies. My research fields include media art and theory, installation art, feminism, new media, science and technology studies, digital humanities, and contemplative studies. I am especially interested in theories of spectatorship and subjectivity, and in research methods that bridge the sciences and the humanities. My first book is *Screens: Viewing Media Installation Art* (University of Minnesota Press, 2010). My second book is *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art* (University of Minnesota Press, 2018), for which I developed a related multimedia publication, *Installation Archive: A Capsule Aesthetic*, using

the *Scalar* platform. I am currently working on a third book, tentatively entitled *Art of Attention*, which explores body-mind awareness in art since 1950. I have published in a variety of journals, including *Art Journal*, *Art Bulletin*, *Feminist Media Studies*, *Leonardo*, and *Vectors*, and contributed essays to anthologies such as *Exhibiting the Moving Image* (JRP/ Ringier), *Screen/Space* (Manchester University Press), and *The Johns Hopkins Guide to Digital Media*. I currently serve on the editorial board of *Afterimage* and advisory board of *Media:Art:Write:Now* (Open Humanities Press), and am a former editorial board member of *Art Journal*. I have been awarded research fellowships from the American Council of Learned Societies (ACLS), University of California Humanities Research Institute, Banff Centre, and Oregon Humanities Center. My research has also been supported by the Getty Research Institute and the Clark Art Institute. I received the University of Oregon's Faculty Excellence Award in 2013.

Kirsi Heimonen (FI)

Doctor of Arts in Dance, is an artist-researcher with a long career in dance, improvisation, and experimental poetic writing. She is a certified teacher of the Skinner Releasing Technique, a somatic movement method, which has also influenced her artistic research in multidisciplinary research projects and various research environments. She

is currently a Visiting Researcher at the Performing Research Center of the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, Finland and is a collaborator in a multidisciplinary research project, *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals*. Her other recent research interests have circled around slowness and silence.

Laura Marks (CA)

Laura U. Marks works on media art and philosophy with an intercultural focus and an emphasis on appropriate technologies. She is the author of four books, most recently *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image* (MIT, 2015). One of the pioneers of scholarship in non-Western media genealogies, Marks co-founded, with Dr. Azadeh Emadi, the Substantial Motion Research Network for artists and scholars working on cross-cultural approaches to media technologies. She is the Primary Investigator of the research group Tackling the Carbon Footprint Streaming Media and the founder of the Small File Media Festival. She programs experimental media art for venues around the world. Marks is Grant Strate Professor in the School for the Contemporary Arts at Simon Fraser University in Vancouver.

Madalena Xavier (PT)

Professora Adjunta na Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa, onde atualmente coordena

o Curso de Mestrado em Criação Coreográfica e Práticas Profissionais. Doutorada pela Faculdade de Motricidade Humana da UL, na especialidade de Motricidade Humana – Dança (2017). É investigadora no INET-MD, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança – Polo FMH. Mestre em Ciências da Comunicação na especialidade de Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2010). Entre 2003 e 2004 frequentou e concluiu o curso de Profissionais de Audiovisuais da Restart – Escola de Criatividade e Novas tecnologias. Em 2001 licenciou-se em Dança – Ramo de Espetáculo, pela Escola Superior de Dança do Instituto Politécnico de Lisboa. Detém o diploma do Curso de Bailarinos Profissionais da Escola de Dança do Conservatório Nacional (1997). Profissionalmente trabalhou como intérprete em trabalhos de Frédéric Flamand – Charlerois Danses, Ana Rita Barata, Rui Lopes, entre outros. Coreografou, "Estar de Fora Para Ver" (2004), "The End and Then"(2004), "Super-heróis"(2006), "Qualquer Um"(2007), "A possibilidade de"(2009), "Entro, atravesso, percorro, meço" (2011); "quantos podemos ser" (2013); "Adormece que o sonho aparece" (2014), "Princípio da queda, início do fim" em cocriação com João Fernandes (2019). Em 2022 coreografou para “Fogo-Fátuo” um filme de João Pedro Rodrigues,

a estrear em Cannes 2022
— *Quinzaines des Réalisateurs*.

Maibritt Borgen (DK)

Maibritt Borgen is the acting Director of the Laboratory for Arts Research and an associate professor of Art Theory at the Royal Danish Academy of Fine Art. Maibritt Borgen received her ph.d. in art history from the Department of History of Art, Yale University, in 2018 with a dissertation centering on the work by Öyvind Fahlström and his cybernetic inquiry into the production of meaning through language. Her research engages the multiple intersections of art and technology in the postwar period ranging from concrete poetry and performance to painting and film, as well as the conditions for the production of knowledge (or awareness) through artistic research. Borgen was a 2010/2011 Helena Rubenstein Critical Studies Fellow at the Whitney Independent Study Program in New York. She helped organize the show *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, which opened at the Yale Art Gallery in 2017. She is currently at work on an article about the founding moments of digital life and its visual fossilizations, a book manuscript of her dissertation, and heads the artistic research project *Digital Materialities* at the Royal Danish Academy of Fine Art.

Maria José Fazenda (PT)

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança — Instituto

Politécnico de Lisboa. Investigadora no CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Polo ISCTE-IUL. Licenciada em Antropologia e mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa. Fez o Curso de Dança da Escola de Dança do Conservatório Nacional, onde também foi professora de Técnica de Dança Clássica. Exerceu atividade como crítica de dança no jornal *Público*. Autora, entre outras publicações, de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações — 2ª edição revista e atualizada* (Colibri, 2012 [Celta, 2007]) e *Da Vida da Obra Coreográfica* (Imprensa Nacional, 2018).

Mark Harvey (NZ)

Mark Harvey is an Aotearoa/New Zealand based artist, of Pākehā/ Māori (Matawaka iwi) heritage who works with a range of approaches, especially performance and video and sometimes writing and curating. His focus has included physical endurance performance, productive idiocy, social justice, environmentalism and climate change, ecologies, social ecologies and kaupapa Māori related research. He has presented in a range of international contexts such as: the 55th Venice Biennale for Visual Arts (2013), ANTI Contemporary Art Festival, Finland (2018), New Performance

Turku Festival, Finland (2014, 2016), Performance Space, Sydney (2017), Trondheim Kunstmuseum, Norway (2012), ZET, Amsterdam (2011), Hitparaden, Copenhagen (2014), Live Art for Born, Aalborg, Denmark (2016), Laznia Contemporary Art Centre, Gdansk (2016), Climarts Festival, Melbourne (2016), and Anna Leonowens Gallery, Halifax (2018), Artspace (2019), The Physics Room (Christchurch, 2002, 2009, 2017-2018), City Gallery and the New Zealand International Festival of the Arts (Wellington, 2012), Te Uru Gallery (Auckland, 2016, 2017, 2019), Te Tuhi Gallery (Auckland, 2012, 2014, 2016), Govett Brewster (Taranaki, 2006), and St Paul St (Auckland, 2005, 2006, 2012, 2016). He holds a PhD (AUT University) and is a Senior Lecturer in Creative Arts & Industries at The University of Auckland. He has published in a range of publications such as *The South Project* (2013), *Performance research* (2013, 2018), *Convocarte* (2017), and his own book *Play Book* (2016).

Martin Jay (US)

Martin Jay is Sidney Hellman Ehrman Professor Emeritus of History at the University of California, Berkeley. Among his works are *The Dialectical Imagination* (1973 and 1996); *Marxism and Totality* (1984); *Adorno* (1984); *Permanent Exiles* (1985); *Fin-de-Siècle Socialism* (1989); *Force Fields* (1993); *Downcast Eyes* (1993); *Cultural*

Semantics (1998); *Refractions of Violence* (2003); *La Crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, ed. Eduardo Sabrovsky (2003); *Songs of Experience* (2004); *The Virtues of Mendacity* (2010), *Essays from the Edge* (2011), *Kracauer: l'Exilé* (2014), *Reason After its Eclipse* (2016), *Splinters in Your Eye* (2020), *Trois études sur Adorno* (2021) and *Genesis and Validity* (2021). His research interests are in modern European Intellectual History, Critical Theory and Visual Culture.

Michael Schwab (GB)

Michael Schwab is a London-based artist and artistic researcher who investigates postconceptual uses of technology in a variety of media including photography, drawing, printmaking, and installation art. He holds a M.A. in philosophy (Hamburg University) and a PhD in photography (Royal College of Art, London) that focuses on post-conceptual post-photography and artistic research methodology. He is the founding Editor-in-Chief of the Journal for Artistic Research (JAR), co-editor of Intellectual Birdhouse. *Artistic Practice as Research*. (2012), co-editor of *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (2013), editor of the book *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (2015) as well as the editor of *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. (2018). His most recent

book, *Futures of the Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*, co-edited with Paulo de Assis, was published in 2019. Through a focus on experimentation and the exposition of practice as research, Schwab has developed a conceptual approach that links artistic freedom with academic criticality in support of what has been called the 'practice turn in contemporary theory'.

Michel Guérin (FR)

Michel Guérin, professeur émérite de l'AMU (Aix-Marseille Université). Est né à Nantes (France) en 1946.

À la fin de ses études secondaires, il obtient le 2^e prix au Concours général de philosophie (1964), ce qui lui vaut d'être admis au Lycée Louis-le-Grand à Paris. Inscrit à la Sorbonne, il est reçu à l'agrégation de philosophie (1970). Il enseigne à Nantes, puis à Marseille, avant d'entamer en 1982 une carrière diplomatique : attaché à Bonn (alors capitale de la RFA), puis conseiller culturel à Vienne (1986) et à Athènes (1990) : dans ces deux postes, Michel Guérin dirige également l'Institut culturel. Parallèlement, il publie des livres de littérature et de philosophie. *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* paraît en 1986, *La Terreur* en 1990 (*La Pitié* dix ans plus tard). Il soutient en 1989 sa thèse sur travaux (complétée par une HDR en 1995). Rentré de l'étranger, il enseigne à Aix-en-Provence, dirigeant le LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art). En 2005, Michel Guérin est élu sur la chaire « Théorie

de la culture » de l'IUF (Institut universitaire de France). Auteur d'une quarantaine d'ouvrages, ses recherches portent sur l'esthétique (la Figure, l'espace plastique, l'image) et l'anthropologie (*Philosophie du geste*, 1995/2011 ; *André Leroi-Gourhan, L'Évolution ou la liberté contrainte*, 2019). Deux livres sur l'acte de créer (*Le Temps de l'art – Expérience et intention*, 2018 et 2020) combinent ces deux perspectives.

Naomi Lefebvre Sell (CA)

Dr Naomi Lefebvre Sell, originally from Canada, is a Reader of Choreographic Practice at Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance. Alongside her Readership, Naomi is the Programme Leader for the MA/MFA Creative Practice and lectures and supervises within the fields of choreographic and performance practice. After relocating to the UK in 2003 to pursue postgraduate studies, Naomi completed a Masters in Choreography (2004) and a PhD in Creative Practice (2013), the first practice as research doctoral student in dance at Trinity Laban. Her practice-based doctoral research into mindfulness and dance-making shifted her choreographic and pedagogical methods, informed her post-doctoral scholarly activities as well as her leadership of learning and teaching within HE. Naomi's research and creative practice is founded in working collaboratively with colleagues across disciplines (performance design,

choreology, dance science, psychology), and she has successfully secured research funding which has allowed for the furtherance of her research into mindfulness and creativity, for multi-modal publications and importantly fed her contribution to research and scholarly activities within contemporary dance practice. Naomi positions herself as a practitioner researcher, academic and a choreographer, her work has been commissioned and presented globally since 1998.

Peggy Phelan (US)

Peggy Phelan is the Ann O'Day Maples Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University. She is the author of *Unmarked: the politics of performance* (Routledge 1993) and *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Routledge 1997). More recently, she edited *Live Art in LA: Performance In Southern California, 1970-1983* (Routledge 2012).

Peter Osborne (GB)

Peter Osborne is Professor of Modern European Philosophy and Director of the Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University London. He has held Visiting International Chairs in the Philosophy Department at the University of Paris 8 (2014, 2019), the Royal Institute of Art, Stockholm (2015) and Yale University School of Art (2017). Osborne has contributed

to a range of international journals (including: *Afterall*, *Artforum*, *Art History*, *Cultural Studies*, *New German Critique*, *New Left Review*, *October*, *Oxford Art Journal*, *Telos*, *Texte zur Kunst*) and catalogues for art institutions (including: Manifesta 5, Tate Modern, Biennale of Sydney, Walker Art Center Minneapolis, Office of Contemporary Art Norway, National Museum of Art, Architecture and Design Oslo, Reina Sofia Madrid, MMK Frankfurt). He was co-curator of the Norwegian Representation at the Venice Biennale 2011. From 1983 to 2016 he was an editor of the British journal *Radical Philosophy*. His books include *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (1995; 2011), *Philosophy in Cultural Theory* (2000), *Conceptual Art* (2002), *Marx* (2004), *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (2013) and *The Postconceptual Condition* (2018). His next book, *Crisis as Form*, is forthcoming in 2022.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Pierre Baumann is a visual artist and arts researcher, University Professor in visual Arts, attached to the UR CLARE, EA4593, ARTES team, of the University Bordeaux Montaigne. He is in charge of the research master in Plastic Arts. His

experimental research work focuses on the multiple forms of art ecology. He has published in 2016, *L'usure*, (co-dir.) PUB/ARBA, in 2017 *De Cibecue à Lemniscate*, (dir.), PUB, in 2018 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (dir.), PUB, *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019, PUB and *Sillage Melville*, 2020, PUB. Since 2017, he has been leading the *Moby-Dick* experimental research project (action research and creation research) in the arts, which focuses on the study of creative ecosystems, based on a re-reading and updating of Herman Melville's novel, *Moby-Dick*. www.mobydickproject.com

Rachel Armstrong (BE)

Professor of Regenerative Architecture at the Department of Architecture at KU Leuven, Belgium, a Senior TED Fellow and a Robert Rauschenberg Foundation, Rising Waters II confab Fellow. Armstrong holds a First-Class Honours degree with 2 academic prizes from the University of Cambridge (Girton College), a medical degree from the University of Oxford (The Queen's College), was admitted as a Member to the Royal College of New Zealand General Practitioners 2005-2015 and awarded a PhD (2014) from the University of London (Bartlett School of Architecture). Her career is characterised by design thinking as a fusion element for interdisciplinary expertise. Exploring the transition from an industrial era of architectural

design to an ecological one, Armstrong pioneers an ecological, technological, and life-centred practice called "living architecture" that considers the implications for designing and engineering in a world thrown off balance. She is author of a number of books including *The Art of Experiment: Post-pandemic Knowledge Practices for 21st Century Architecture and Design* with Rolf Hughes (2020), *Experimental Architecture: Prototyping the unknown through design-led research* (2019), *Liquid Life: On non-linear materiality* (2019), *Soft Living Architecture: An alternative view of bio-informed design practice* (2018) and other titles.

Rebecca Schneider (US)

Rebecca Schneider is Professor of Theatre Arts and Performance Studies and affiliate of Modern Media and Culture at Brown University in Providence, RI, USA. She is the author of *The Explicit Body in Performance* (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), *Theatre And History* (2014). Her long-form essay "Slough Media" appears in *Remain*, a book co-written with Jussi Parikka (2018). She has edited several collections, including special issues of *TDR: The Drama Review* on "Performance and New Materialism," "Precarity and Performance," and "Performance and Social Reproduction." An award-

-winning essay, “That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up” was published in *Theatre Journal* in 2018 and over fifty other essays appear in journals and anthologies internationally. An essay “This Shoal Which is Not One” is forthcoming in *Island Studies*, part of a larger project on the oceanic. Her work has been supported by the Mellon Foundation and she has served as a Distinguished Visiting Professor at Queen Mary University in London and was a Mercator Fellow at Goethe University in Frankfurt in 2020.

Richard Grusin (US)

Richard Grusin is Distinguished Professor of American Literature and Media Studies at University of Wisconsin-Milwaukee, where he directed the Center for 21st Century Studies from 2010-2015 and 2017-2021. He has published four books in English: *Transcendentalist Hermeneutics: Institutional Authority and the Higher Criticism of the Bible* (Duke, 1990); *Remediation: Understanding New Media*, with Jay David Bolter (MIT, 1999), *Culture, Technology, and the Creation of America's National Parks*, and *Premediation: Affect and Mediality after 9/11* (Palgrave, 2010). He has also edited five books with University of Minnesota press: *The Nonhuman Turn* (2015); *Anthropocene Feminism* (2017); *After Extinction* (2018); *Ends of Cinema* (2020); and *Insecurity* (forthcoming

2022). He has published one book in Italian, *Radical Mediation: Cinema, Estetica e Tecnologie Digitali* (Pelligrini, 2017). His work has been translated into multiple languages.

Robin Nelson (GB)

Formerly, Director of Research and Professor of Theatre and Intermedial Performance (2010-2015) at University of London, Royal Central School of Speech and Drama, Robin remains (in semi-retirement) a Professorial Fellow. He is also an Emeritus Professor of Manchester Metropolitan University where he worked for many years. Twice an RAE/REF sub-panel member, he has himself published widely on the performing arts and media. Books include *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (2013), *Stephen Poliakoff on Stage and Screen* (2011), and *Mapping Intermediality in Performance* (co-edited with S. Bay-Cheng et al.) (2010). Books/articles: Benjamin, Walter (1936) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” reprinted Penguin Great Ideas, 2008. Dutton, Dennis “Authenticity in Art” in Jerrold Levinson, ed, *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: OUP. Murdoch, Iris (1953, 1st edition; 1987 revised 2nd edition) *Sartre: Romantic Rationalist*, Cambridge: Bowes & Bowes; London: Chatto & Windus. Philipps, David (2003) *Exhibiting Authenticity*. Manchester: MUP. Scaff, Julian H (2011) *Art*

and Authenticity in the Age of Digital Reproduction” <http://www.digitalartsinstitute.org/scaff/>, retrieved 26 April 2019

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica, Rui Penha nasceu no Porto em 1981. Completou um Doutoramento em Música (Composição) na Universidade de Aveiro. A sua música foi tocada e gravada por músicos como Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble ou Orquestra Gulbenkian. Foi fundador e curador da Digitópia (Casa da Música) e tem um grande interesse pela relação entre a música e a tecnologia. A sua produção recente inclui interfaces para expressão musical, software para espacialização sonora, instalações interactivas, robôs musicais, autómatos improvisadores e software educativo. Nos últimos anos, tem-se debruçado em particular sobre o papel da criação artística em contexto académico. Leccionou em diversas instituições de ensino superior Portuguesas (FEUP, DeCA-UA, ESART, ULP), e é actualmente Professor Adjunto na ESMAE e Investigador no CESEM. Mais informações em www.ruipenha.pt

Rune Gade (DK)

Rune Gade (b. 1964) is Associate Professor in Art History at the University of Copenhagen, Denmark, specializing in contemporary art. His research areas include theory of photography,

museum studies, visual culture and gender theory. He has published and edited several books, mostly in Danish but also some in English: (*Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus: Aarhus University Press, 1999; *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2005; *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013). Gade was a member of the board of PSi (Performance Studies international) from 2006-2010 and is series editor (together with Professor Edward Scheer) of *In Between States*. Gade's current research explores alternative art historical practices, which challenge the prevalent ideals of objectivity still dominant within the discipline. Beside his academic practice Gade has also since 1994 worked as a freelance art critic for the Danish national newspaper *Information*. He was the Chairman of The Danish Arts Council from 2012-2013.

Sabeth Buchmann (AT)

Sabeth Buchmann is art historian and critic, Berlin/ Vienna, Professor of the History of Modern and Postmodern Art at the Academy of Fine Arts, Vienna. In collaboration with Helmut Draxler, Clemens Krümmel, and Susanne Leeb she edits *PoLyPen*, a series on art criticism and political theory (b_books, Berlin). Board member of *Texte zur Kunst* and Escola das

Artes/ Católica/ Porto. Publications include: *Erprobte Formen oder Kunst als Infrastruktur des Ästhetischen and Broken Relations: Infrastructure, Aesthetic, and Critique*, co-ed. with Martin Beck, Beatrice von Bismarck, and Ilse Lafer (both will be published in autumn 2022, *Putting Rehearsals to the Test. Practices of Rehearsal in Fine Arts, Film. Theater, Theory, and Politics* (2016), co-ed. with Ilse Lafer and Constanze Ruhm; *Textile Theorien der Moderne. Alois Riegl in der Kunstkritik* (2015), co-ed. with Rike Frank; *Hélio Oiticica, Neville D'Almeida and others: Block-Experiments in Cosmococa* (2013), co-authored with Max Jorge Hinderer Cruz; *Film Avantgarde Biopolitik* (2009), co-ed. with Helmut Draxler and Stephan Geene; *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica*, (2007); *Art After Conceptual Art* (2006), co-ed. with Alexander Alberro.

Sandra Leandro (PT)

Historiadora de Arte e Professora Auxiliar na Universidade de Évora onde lecciona desde 2001. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da Pintura, Desenho Humorístico, Teoria e Crítica de Arte, Museologia, Escultura e Mulheres Artistas em Portugal. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo* (2009) é licenciada e mestre, pela mesma

Universidade, com a dissertação *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)* (1999). Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa e colaboradora em vários outros centros, destacando-se Faces de Eva – UNL, a que pertence desde o ano 2000. Tem assinado o comissariado de diversas exposições entre as quais *Lino António (1898-1974)*, Leiria, (1998-1999), *Redes sem mar*, Luxemburgo (2010), *Museu Infinito*, Lisboa (2016), *Mão inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) – ilustração e aquarela*, Amadora (2017-2018), *Nós e os outros*, Leiria (2018-2019). Tem proferido conferências e comunicações em Portugal e no estrangeiro como por exemplo no Kunsthistorisches Institut in Florenz, na USP, ou na Université Paris-Sorbonne. Foi atribuído o Prémio Grémio Literário 2014, ao seu livro *Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – uma ópera*. O último livro que coordenou e de que é autora intitula-se *Artistas Plásticas em Portugal*, 2020.

Sandra Vieira Jürgens (PT)

Art critic and curator, with a PhD in Art History (FBAUL). She currently teaches and coordinates the Postgraduate Programme in Curatorship at the Faculty of Social Sciences and Humanities [NOVA FCSH] and the BA in Photography and Visual Culture at IADE – Faculty of Design, Technology and Communication [Universidade Europeia]. Research Fellow at Instituto

de História da Arte [IHA, NOVA FCSH], her research projects, essays and articles cover topics related to artists-curators, practices of exhibition-making, independent spaces, and cultural and art criticism. She is initiator and artistic director of Wrong Wrong Magazine (www.wrongwrong.net) and of RAUM: online artist residencies project (www.raum.pt). Among the most recent exhibitions she organized, some highlights are: *RED LIGHT: Sexuality and Representation in the Norlinda and José Lima Collection* (Oliva Art Center, 2020); *Feast. Fury. Femina. Works from FLAD'S Collection* (MAAT, 2020); Catarina Botelho – *Something in Between* (Pavilhão Branco, 2020); *Against Abstraction: Works from Caixa Geral de Depósitos Collection* (Ponte de Sor Arts and Culture Center, Oliva Art Center and Sines Cultural Center, 2018-2019); *BF18 and BF20 – Vila Franca de Xira Photography Biennale* (2019, 2021); *COSMO/POLITICS* Cycle (Neo-realism Museum, 2017-2021). www.sandravieirajurgens.com

Sierra Rooney (US)

Dr. Sierra Rooney is Assistant Professor of Art History at the University of Wisconsin-La Crosse, specializing in American visual culture, public art and commemoration. Her forthcoming anthology, co-edited with Jennifer Wingate and Harriet F. Senie, is titled *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies* (Bloomsbury, Spring 2021). Her writing has appeared in

outlets such as *Public Art Dialogue*, *De Arte*, and *Journal of Urban History*, and the volumes, *Artists Reclaim the Commons and Museums and Public Art?*. She is currently working on a book project examining contemporary public commemorations of women in the U.S. Sierra earned a PhD in Art History and Criticism from Stony Brook University, and an MA in Art History from The City College of New York (CUNY). Her research has been supported by United States Capitol Historical Society Fellowship and the Center for the Study of Inequities, Social Justice, and Policy Research Grant, among others.

Simone Osthoff (US)

Simone Osthoff is Professor of Critical Studies in the School of Visual Arts at the Pennsylvania State University. A Brazilian-born and US-based scholar, her research focuses on the intersections of experimental art practices, histories, and archives. She holds a PhD from the European Graduate School, an MA degree from the School of the Art Institute of Chicago, and an MFA degree from the University of Maryland. Her numerous lectures and symposia worldwide include the Chicago Museum of Contemporary Art, The Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, the Paço das Artes in São Paulo, and the University of the Arts in London. Her essays were featured in among others, *Leonardo*, *Flusser Studies*, *Ars*, *New Art Examiner*, *World Art*, *Art Journal*, *Neural magazine*, as

well as gallery and museum catalogues in the US, Spain, England, Slovenia, Brazil, Argentina, Colombia, and also the Venice Biennale, and the Bienal do Mercosul. Osthoff's multiple book chapters were published by the MIT Press, Routledge, La Maison de La Photographie, in addition to University Presses in the US and Brazil. She is the author of the book *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from a Repository of Documents to an Art Medium*, from Atropos, and is in the editorial team of the multilingual journal *Flusser Studies*.

Steven Henry Madoff (US)

Steven Henry Madoff is the founding chair of the Masters in Curatorial Practice program at the School of Visual Arts in New York. Previously, he served as senior critic at Yale University's School of Art. He lectures internationally on such subjects as the history of interdisciplinary art, contemporary art, and art pedagogy. He has served as executive editor of *ARTnews* magazine and as president and editorial director of AltaCultura, a project of the Museum of Modern Art in New York. His books include *What About Activism?* (editor) from Sternberg Press *Art School (Propositions for the 21st Century)* from MIT Press; *Pop Art: A Critical History* from University of California Press; *Christopher Wilmarth: Light and Gravity* from Princeton University; *To Seminar* (contributor) from Metropolis

M Books; *After the Educational Turn: Critical Art Pedagogies and Decolonialism* (contributor) from Black Dog Press; and forthcoming, *Thoughts on Curating* from Sternberg Press (editor). Essays concerning pedagogy and philosophy have recently appeared in volumes associated with conferences at art academies in Beijing, Paris, Utrecht, and Gothenburg. He has written monographic essays on various artists, such as Marina Abramović, Georg Baselitz, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Y. Z. Kami, Shirin Neshat, and Kimsooja, for museums and art institutions around the world. His criticism and journalism have been translated into many languages and have appeared regularly in such publications as the *New York Times*, *Time* magazine, *Artforum*, *Art in America*, *Tate Etc.*, as well as in *ARTnews* and *Modern Painters*, where he has served as a contributing editor. He has curated exhibitions internationally over the last 30 years in the United States, Europe, and the Middle East. Madoff is the recipient of numerous awards, including from the National Endowment for the Arts and the Academy of American Poets. He holds his BA in English Literature from Columbia University, his MA in English and American Literature from Stanford University, and his PhD in Modern Thought and Literature from Stanford University.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do
Doutoramento na Escola Norueguesa
de Cinema. Professor na Grieg
Academy, Departamento de Música,
Universidade de Bergen.

Caracterização da RIACT

Description of RIACT

Para uma apresentação geral da RIACT sugerimos a leitura do *Editorial* da Revista, pelo facto de partilhar as orientações gerais do projecto. Porém, como transição para as condições de submissão de textos e projectos artísticos, apresentamos aqui uma breve caracterização da mesma.

A RIACT — *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* — é uma publicação dedicada à Investigação Artística, Projectos Artísticos e Questões Tecnológicas, editada pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). A Revista é exclusivamente digital, operando em acesso aberto (*open access*), conectando-se a várias plataformas existentes para esse fim.

A RIACT solicita um pagamento simbólico mediante a submissão de artigos de investigação artística ou de projetos artísticos, devido à necessidade de tradução (e apenas por esse motivo) de algumas secções da Revista como os “Editoriais”, “Introduções”, “Horizontes Temáticos” propostos em cada número da Revista e as “Chamadas para Trabalhos”.

É inteiramente gratuito o processo conducente à admissão para Conferências Internacionais semestrais (realizadas pelos ensaístas ou artistas dos quais são admitidos artigos e projectos) e emissão

de Certificados pela Coordenação da RIACT e pela FBAUL.

A RIACT é uma Revista temática que lança convocatórias semestrais com temas específicos, integrando diversas manifestações teóricas e práticas de investigação em diferentes expressões artísticas. A Revista está preparada para a publicação de textos e edição de projetos artísticos submetidos a uma Comissão Científica que realiza uma “revisão por pares” (duplamente cega), sendo esta Comissão constituída por um grupo de trinta e quatro especialistas de muitas instituições europeias e extra-europeias das quais podem ser consultados os respectivos currículos e contextos de actuação artística e académica

A Revista é multilíngue e acolhe textos e projetos em português, inglês, francês e castelhano. Todos os resumos de artigos são apresentados em inglês como segunda língua, para além de outras secções da Revista como o “Editorial”, a “Introdução”, o “Meta-artigo”, as “Condições para submissão de artigos” e a “Chamada para Trabalhos”.

For a general presentation of the RIACT we suggest the reading of the Journal’s *Editorial*, due to the fact that it shares the general guidelines of the project. However, as a transition to the submission conditions of texts and artistic projects, we present here a

brief characterization of the Journal.

RIACT – *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* (*Journal of Artistic Research, Creation and Technology*) – is a publication dedicated to Artistic Research, Artistic Projects and Technological issues edited by FBAUL (Lisbon University School of Fine Arts). The Journal is exclusively digital, operating in *open access*, connecting with existing platforms for this purpose.

RIACT charges a symbolic fee for the submission of artistic research articles or artistic projects due to the required translation (and only because of this reason) of some parts of the Journal like the “Editorials”, the “Introductions”, the “Thematic Issues” and “Call for Papers”.

RIACT does not charge the process for the International Lectures (performed by the essayists or artists) and Certificates that follows the acceptance of the submitted projects for each number of the Journal. The authors of the admitted papers and projects are invited to lecture in International meetings that are organized twice a year.

RIACT is a thematic Journal launching bi-annual “calls for papers” with specific themes and is meant to integrate several practical and theoretical research manifestations across different artistic expressions. The Journal is prepared for the publication of texts and the edition of artistic projects submitted to a Scientific Committee. RIACT does a

regular double-blind “peer reviewing” by a group of thirty four experts from many European and extra-European institutions.

The Journal is multilingual and it welcomes texts and projects in Portuguese, English, French, and Spanish. All the paper’s abstracts are presented in English as the second language, as well as sections of the Journal such as the “Editorial”, the “Introduction”, the “Meta-article”, the “Conditions for Paper’s submission” and the “Calls for papers”.

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão

Publication Ethics and Submitting Directions

A RIACT respeita e tenta pôr em prática as orientações gerais do COPE – Committee on Publication Ethics → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSÃO DE TEXTOS E PROJECTOS ARTÍSTICOS

A Coordenação da RIACT dialoga permanentemente com os elementos da Comissão Científica escolhidos para realizar a Avaliação por Pares. Os textos e projectos submetidos à Comissão Científica da RIACT são avaliados em duas fases distintas, através de dois pareceres complementares em cada uma delas. Se um parecer for positivo e outro negativo, opta-se pela aceitação do texto na referida fase.

No caso de um artigo ou projecto ser aceite na primeira fase, isso significa que os dois especialistas escolhidos para o artigo ou projecto se mantêm para a segunda fase de avaliação desse processo particular. Porém, as provas são totalmente “cegas”, significando isso que o autor proponente não tem conhecimento da identidade concreta dos avaliadores, estes não têm conhecimento da identidade do autor, e os avaliadores não têm conhecimento de quem é

o seu “par” de avaliação. Para tal, tanto os textos e projectos como os respectivos pareceres são submetidos sem referências ao nomes ou instituições das pessoas envolvidas, consistindo a referência em números a atribuir pela coordenação da RIACT.

Seja qual for a fase de avaliação considerada, os candidatos têm a incumbência de tentar interpretar as sugestões dos avaliadores, trabalhando posteriormente no sentido de assimilar criticamente aquilo que foi sugerido.

As propostas submetidas são pensadas e formalizadas em função de um horizonte temático previamente proposto em “Chamadas para Trabalhos”, sendo esse um dos critérios de avaliação a utilizar na avaliação por pares.

Os candidatos assumem que os textos e projectos submetidos são originais, autênticos e nunca foram parcial ou integralmente editados em outras publicações ou contextos, mesmo que se trate de textos outrora publicados em outras línguas.

As línguas aceites para as duas fases de avaliação por pares são o português, o inglês, o francês, ou o castelhano. Nos casos em que os textos sejam submetidos em língua portuguesa, concede-se liberdade aos autores e artistas no uso do acordo ortográfico existente.

CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DOS TEXTOS E PROPOSTAS SUBMETIDAS

- (A) A própria noção — ou meta-noção — de *investigação artística* deverá ter uma boa formulação por parte do (a) candidato (a), através de referências, propósitos, enquadramentos, entre outros aspectos da investigação artística e científica.
 - (B) Uma indicação forte da exploração e da compreensão do tema escolhido, assim como dos sub-temas propostos para cada edição da RIACT.
 - (C) Noção de engendramento de temporalidade artística e reflexão sobre a peculiaridade da mesma, com um esforço evidente de ancoragem da noção de temporalidade nas obras ou situações artísticas propostas.
 - (D) Noção de experimentação artística ancorada na obra ou situação artística apresentada à apreciação e discussão pública.
 - (E) Qualidade e pertinência projectual das imagens (estáticas ou dinâmicas) e das situações artísticas submetidas.
-

RIACT respects and tries to follow the key guidelines set by COPE — Committee on Publication Ethic → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSION OF TEXTS AND ARTISTIC PROJECTS

The RIACT coordination maintains a permanent dialogue with the Scientific Committee members chosen to carry out the *peer review*. The texts and projects submitted to the Scientific Committee are assessed in two stages, through two complementary readings. In cases where one of the readings is positive and the other negative, the decision will be to accept the text at the corresponding stage.

If an article or project is accepted in the first stage, this means that the two reviewers chosen to assess the article or artistic project will be kept on for the second stage, following up that particular process of evaluation throughout. However, the assessment is totally “blind”, that is, not only submitting authors and corresponding reviewers ignore each other’s concrete identity, but reviewers also ignore who is who in the *peer review* process. To this end, both the texts/projects and their assessment are totally anonymized, without any references that may identify authors or institutions of the people involved, consisting of “numbers” to be assigned by RIACT’s coordination.

Whatever the assessment phase in question, candidates are tasked with the interpretation of the reviewers' suggestions, working on them to critically assimilate what has been suggested.

The submitted proposals are conceived and formalized according to a thematic horizon proposed in each "Call for Papers", which in turn will set one of the assessment *criteria* to be used in the *peer review*.

Candidates assume that the texts and projects submitted are original, authentic and have never been partially or fully edited in other publications or contexts, even if they have been previously published in other languages.

The languages accepted for the two phases of *peer review* are Portuguese, English, French, or Castilian. In cases where the texts are submitted in Portuguese, authors and artists may choose to use the current orthographic agreement or to refuse it.

CRITERIA FOR THE ASSESSMENT OF TEXTS AND PROPOSALS

- (A) The very notion — or meta-notion — of artistic research should have a good formulation through references, purposes, contexts, among other aspects of artistic and scientific research.
- (B) Strong signs of exploration and understanding of the chosen theme, as well as the sub-themes proposed for each RIACT's number.

- (C) Notion of artistic temporality and reflection on its peculiarity, with a clear effort to anchor the notion in the presented art pieces or artistic situations.
- (D) Notion of artistic experimentation anchored in the presented art piece or artistic situation.
- (E) Quality and relevance of the images (static or dynamic) and the artistic situations submitted.

Meta-artigo

Meta-paper

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO A SUBMETER

A primeira fase deste processo consiste na submissão de textos e projectos artísticos com a extensão de 2000 palavras. No caso de transição para a segunda fase, a proposta apresentada à revisão por pares deverá ter entre 7.500 e 10.000 palavras, sugerindo-se que tenha a orientação que exemplificamos nos próximos parágrafos. Informa-se que o formato do texto submetido, nomeadamente as margens da página, a proporção entre a imagem e a etiqueta da mesma, entre outros detalhes de edição, serão objecto de reconfiguração no momento da edição final a realizar, em função dos critérios gráficos adoptados pela revista RIACT.

Na redacção dos textos e das propostas submetidas propõe-se a utilização do *Chicago Style*, embora com a possibilidade de escolher entre o sistema de “autor-data” ou o sistema “de citação-nota. Se a opção for o sistema “citação-nota”, sugere-se a modalidade de notas de rodapé. Os textos são submetidos em letra Arial ou Times New Roman, corpo 12, espaço entre linhas: 1.15.

SUMÁRIO E PALAVRAS-CHAVE

- Um sumário com 250 palavras, com tradução para inglês ou francês, que indique sinteticamente a questão central explorada no trabalho de investigação artística.
- Um conjunto criterioso de cinco palavras-chave, ou seja, as cinco noções mais representativas de todo o artigo.

INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO

- Uma Introdução consistente na qual sejam referidas as ideias a defender, as noções a investigar, os materiais e métodos usados, assim como uma breve apresentação das partes que compõem o desenvolvimento do artigo.
- Um desenvolvimento robusto que se baseie numa apresentação densa de contributos próprios e alheios para a sustentação das ideias artísticas desenvolvidas, que inclua trabalho de citação em conformidade com um uso autónomo, mas coerente, das regras existentes nos meios académicos para a extensão das citações a realizar.

IMAGENS

Sugere-se que o artigo integre um conjunto generoso de imagens esteticamente pertinentes para o tema a desenvolver, tendo em consideração as seguintes indicações gerais.

As imagens são submetidas mediante autorização de reprodução pelos respectivos autores, excepto nos casos em que dispensem tais exigências e tenham o devido enquadramento legal. Os autores podem apresentar até quinze (15) imagens a cores (se for esta a opção), em format *tiff* ou *jpeg*, no mínimo com 300 dpis. As imagens são submetidas em pastas específicas para o efeito.

Não serão consideradas imagens que não apresentem estas especificações técnicas.

Por outro lado, nos casos em que não se verifique qualidade artística e pertinência estética relativamente aos temas de uma determinada edição, os elementos da Comissão Científica desse processo particular podem recusar e sugerir a escolha de outras para substituição.

Muito genericamente as imagens devem ser referenciadas da seguinte forma, embora tendo sempre em vista adaptações tidas como necessárias para os casos particulares que são apresentados:

1. Imagem de pintura, escultura, desenho, gravura, instalação, BD, Arte Pública, outra.

Legenda:

Nome do artista; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica utilizada; materiais; dimensões; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra; autor da fotografia da imagem.

2. Imagem fotográfica

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização da fotografia; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica fotográfica utilizada; materiais empregues na apresentação pública da fotografia (se se justificar); ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

3. Imagem de vídeo ou cinema

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização do registo (*still*) apresentado; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*) da obra a que pertence; momento exacto do *still* apresentado; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentação crítica dos resultados da investigação após o desenvolvimento da perspectiva defendida pelo autor em confronto com outras perspectivas existentes.

BIBLIOGRAFIA

Conjunto de referências bibliográficas trabalhadas e aludidas no artigo.

WEBGRAFIA

Conjunto de referências da Web consultadas e aludidas no artigo.

GENERAL FEATURES OF THE RESEARCH PROPOSAL

The first stage of this process consists in the submission of the essay or the artistic proposals under 2000 words. In case of acceptance to the second stage, the proposal submitted for peer review should be between 7,500 and 10,000 words, and we suggest following the guidelines laid out in the next paragraphs. Authors should be aware that the format of the submitted text, namely page margins, image labelling, among other editing details, will be adjusted in the final edition according to the graphic criteria adopted by RIACT.

When writing the texts and preparing the artistic proposals, the use of Chicago Style is expected as the preferred referencing system,

although we allow the choice between “author-date” or “quote-note” systems. If the option is for the latter, we suggest the use of footnotes. Texts are submitted in *Arial* or *Times New Roman*, character-size 12, line spacing 1.15.

ABSTRACT AND KEYWORDS

- An abstract of 250 words, with translation into English or French, summarizing key concepts and arguments explored in the research proposal.
- A judicious set of five keywords, that is, the paper’s five most representative notions.

INTRODUCTION AND DEVELOPMENT

- An Introduction should present the main arguments to be made, the key notions under research, the materials and methods used, as well as a brief presentation of the article’s development.
- A robust development is based on the description of the notions proposed by author in critical relation with other relevant authors, supported by quotations with an autonomous but consistent value, according to the accepted practice within academic circles.

IMAGES

We suggest the article include a generous set of images that are aesthetically relevant to the theme in point, taking into account the following aspects: The images are submitted with the author's permission of reproduction, except in cases where they do not require such procedures and have the appropriate legal framework. Authors may submit up to fifteen (15) images (color or black and white) in *tiff* or *jpeg* format, with a minimum of 300 *dpis*. Images must be submitted in a separate folder with

clearly labeled documents for this purpose.

Images that do not possess the required technical specifications will not be considered. On the other hand, in cases where submitted images are found to lack artistic quality and aesthetic relevance in relation to the themes of a given edition, the Scientific Committee can refuse them and suggest their replacement.

As a rule, images should be labeled as follows, notwithstanding the need to allow for necessary adaptations in specific cases:

1. Image of painting, sculpture, drawing, engraving, installation, Comics, Public Art, other

Caption:
Author; *Title in italics (or without title in italics)*; media; materials; dimensions; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work; photographic credits.

2. Photographic image

Caption:
Author; *Title in italics (or untitled)*; used photographic technique; used materials in the public presentation of the photography (if justified); year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

3. Motion picture (Video, Cinema, Graphic Novel)

Caption:
Name of the artist or person responsible for producing the work; *Title in italics (or Untitled)*; exact time of the presented *still* frame; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

FINAL CONSIDERATIONS

Critical presentation of the research results supporting the author's perspective and further possibilities of inquiry.

BIBLIOGRAPHY

Set of bibliographic references used or mentioned in the article.

WEBGRAPHY

Set of web references accessed or mentioned in the article.

Chamada de Trabalhos

Call for Papers

Disponível para consulta no site
da RIACT a partir de Dezembro de 2022.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/
chamada-de-trabalhos/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/chamada-de-trabalhos/)

Available for consultation on the RIACT
website from December 2022.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/en/
call-for-papers/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/en/call-for-papers/)

N.5
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2022
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT.BELASARTES.ULISBOA.PT