

DANÇA, MEMÓRIA E LIBERDADE: UMA EXPERIÊNCIA ARTE- EDUCATIVA A PARTIR DO MUSEU DO ALJUBE

Teresa Lousa¹

Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Laura Boavida Amaro²


Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.12013


¹ Doutorada em Ciências da Arte e do Património pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2013), Professora Auxiliar convidada na mesma instituição desde 2009. Investigadora Integrada do CHAM- FCSH- Universidade NOVA de Lisboa e Investigadora Colaboradora do CIEBA – FBAUL.

 teresa.lousa@gmail.com

 lattes.cnpq.br/6929643155766414

 orcid.org/0000-0001-6574-6901

² Mestre em Educação Artística pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2025).

 luraboavida68@gmail.com

 orcid.org/0009-0003-0290-3545

Dança, memória e liberdade: uma experiência arte-educativa a partir do Museu do Aljube

Resumo: O presente artigo apresenta uma experiência pedagógica que articulou a visita ao Museu do Aljube em Lisboa – espaço de memória da resistência e da prisão política durante a ditadura em Portugal – com a criação coreográfica em contexto escolar. Desenvolvido com uma turma do 7º ano do Ensino Artístico Especializado em Dança, o projeto utilizou metodologias de Rudolf Laban e Isadora Duncan para transpor conteúdos museológicos sensíveis para o estúdio de dança. Através da investigação-ação e da abordagem A/r/tográfica, a autora – simultaneamente bailarina, docente e investigadora – acompanhou o processo de criação de *Novos Caminhos para a Liberdade*, mediando memória histórica e expressão artística e corporizando afetos e narrativas que o discurso verbal não alcança. Os resultados evidenciam que a articulação entre museu e dança potencializa o pensamento crítico e a consciencialização democrática dos jovens, permitindo que a memória histórica ganhe corpo através dos gestos e se torne contemporânea na experiência performativa.

Palavra-chave: Educação artística; Dança criativa; Performance; Memória dos gestos; Museu do Aljube.

Dance, memory and freedom: an art-educational experience from the Aljube Museum

Abstract: This article presents a pedagogical experience that articulated a visit to the Museu do Aljube in Lisbon – a space of memory of resistance and political imprisonment during the dictatorship in Portugal – with choreographic creation in a school context. Developed with a 7th grade class of Specialized Artistic Education in Dance, the project used methodologies by Rudolf Laban and Isadora Duncan to transpose sensitive museum contents to the dance studio. Through action-research and the A/r/tographic approach, the author – simultaneously dancer, teacher and researcher – followed the creative process of the performance *New Paths to Freedom*. Performance and the memory of gestures are central devices for mediating between historical memory and artistic expression, embodying affections and narratives that verbal discourse cannot reach. The results show that the articulation between museum and dance enhances critical thinking and democratic awareness among young people, allowing historical memory to take shape through gestures and become contemporary in the performative experience.

Keywords: Artistic education; Creative dance; Performance; Memory of gestures; Museu do Aljube.

Danza, memoria y libertad: una experiencia arte-educativa a partir del Museu do Aljube

Resumen: Este artículo presenta una experiencia pedagógica que articuló la visita al Museu do Aljube en Lisboa – espacio de memoria de la resistencia y la prisión política durante la dictadura en Portugal – con la creación coreográfica en contexto escolar. Desarrollado con un grupo de 7º año de Enseñanza Artística Especializada en Danza, el proyecto utilizó metodologías de Rudolf Laban e Isadora Duncan para transponer contenidos museológicos sensibles al estudio de danza. A través de la investigación-acción y del enfoque A/r/tográfico, la autora – simultáneamente bailarina, docente e investigadora – acompañó el proceso de creación de la performance *Nuevos Caminos para la Libertad*. La performance y la memoria de los gestos se asumen como dispositivos centrales de mediación entre memoria histórica y expresión artística, corporizando afectos y narrativas que el discurso verbal no alcanza. Los resultados evidencian que la articulación entre museo y danza potencia el pensamiento crítico y la concienciación democrática de los jóvenes, permitiendo que la memoria histórica gane cuerpo a través de los gestos y se torne contemporánea en la experiencia performativa.

Palabras clave: Educación artística; Danza creativa; Performance; Memoria de los gestos; Museu do Aljube.

Introdução

A educação artística, quando articulada com espaços de memória e património cultural, pode constituir-se como um poderoso instrumento de formação cidadã. O presente estudo parte da seguinte questão: de que forma o contacto com conteúdos museológicos sensíveis pode ser potenciado pela dança criativa, promovendo a reflexão crítica e a consciencialização histórica em adolescentes? Mais especificamente, interrogamo-nos sobre o papel da performance e da memória dos gestos enquanto linguagens capazes de corporizar memórias traumáticas, transformando a experiência museológica num acontecimento vivo e contemporâneo.

O projeto³ desenvolveu-se a partir de uma visita ao Museu do Aljube, antiga cadeia política situada em Lisboa, onde os estudantes contactaram com a exposição permanente *Resistência e Liberdade*. A problemática da prisão política antes do 25 de abril de 1974 foi o ponto de partida para um trabalho vivencial em dança, utilizando as metodologias de Rudolf Laban (1978), exploração dos elementos do movimento: espaço, tempo, dinâmica e fluência, e a dança livre de Isadora Duncan.

A escassez de iniciativas que conectem o ambiente museal ao escolar, utilizando a dança e a performance como ferramentas pedagógicas, confere a este estudo um carácter inovador e relevante no campo da Educação Artística. A performance, neste contexto, não é entendida como mero produto final, mas como processo de investigação, espaço de resistência e lugar de emergência de subjetividades críticas. A memória vivida no corpo, por sua vez, revela-se como o fio condutor que liga o passado histórico ao presente vivido, permitindo que a história se inscreva nos corpos e se transmita através deles.

³ O projecto aqui apresentado teve como ponto de partida o Trabalho de Projecto realizado para o Mestrado em Educação Artística da FBAUL (2024 - 2025) disponível no repositório da UL-
<http://hdl.handle.net/10400.5/99548>

Performance e Memória dos Gestos: O Corpo como Arquivo Vivo

A performance, enquanto linguagem artística contemporânea, distingue-se por colocar o corpo no centro da experiência estética e política. Não se trata de representar algo exterior, mas de presentificar, de tornar presente através da ação corporal. No contexto deste projeto, a performance assume-se como dispositivo de mediação entre a memória histórica (o arquivo museológico) e a experiência subjetiva dos jovens estudantes.

Diana Taylor (2003, p. 19-20) distingue entre *arquivo* – constituído por "materiais supostamente duradouros (isto é, textos, documentos, edifícios, ossos)" – e *repertório* – que "encena a memória incorporada: performances, oralidade, movimento, dança, canto – em suma, todos aqueles atos geralmente considerados como conhecimento efémero e não reproduzível". O Museu do Aljube, com o seu espólio documental e objetos, constitui o arquivo. A performance criada pelos estudantes emerge como repertório, isto é, como memória viva que se transmite através do corpo. A "cela", o *código morse*, a libertação – elementos do arquivo – são transpostos para o repertório corporal, ganhando nova vida e novos significados.

Esta perspetiva alinha-se com a noção de *museu social* defendida por Bellaigne (1992), onde o objeto museológico é entendido não como fetiche, mas como elemento de relação e comunicação. A performance amplifica esta dimensão relacional, transformando o objeto em experiência, o passado em presença, a memória em ação.

O conceito de *memória dos gestos* remete para a forma como estes carregam e transmitem memórias individuais e coletivas. Cada gesto não é apenas um movimento funcional; é também um depositário de afetos, de histórias, de pertenças culturais. Quando uma pessoa se move, não está apenas a comunicar uma informação imediata – está também a atualizar uma memória gestual que lhe foi transmitida, consciente ou inconscientemente, pela sua comunidade, pela sua família, pela sua cultura.

André Leroi-Gourhan (1964), no seu estudo sobre o gesto e a palavra,

mostrou como a evolução humana está intimamente ligada à capacidade de transmitir técnicas gestuais de geração em geração. O gesto, para este autor, é simultaneamente biológico e cultural, individual e coletivo. Mais recentemente, José Gil desenvolveu o conceito de *espaço dos gestos*, defendendo que estes criam espaços próprios, territórios de sentido que não se reduzem à sua materialidade física:

Não é o espaço tangível, limitado e limitador da realidade concreta, mas o espaço imaginário, irracional da dimensão dançada, esse espaço que parece apagar as fronteiras da corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito... (Gil, 2001, p. 15)

No contexto deste projeto, a memória dos gestos assume uma importância central: Os estudantes não os exploraram nas sessões de dança a partir do nada; encontraram eco nos corpos porque, de alguma forma, já ali estavam latentes. O encolher-se, proteger-se, fechar-se sobre si mesmo – movimentos conhecidos de todos, mas que ganham novos significados quando associados à experiência da cela. O gesto de bater no chão, de marcar um ritmo com as palmas – algo ancestral, mas que se torna *código morse*, comunicação clandestina, resistência.

Quando os estudantes entram na cela do Museu do Aljube, não são apenas os olhos que vêem: o corpo inteiro é afetado pela pequenez do espaço, pela frieza das paredes, pela ausência de luz. Esta experiência sensível, pré-reflexiva, é o germe da performance que nela se irá desenvolver. Como afirma Gil (2001), o corpo é um *espaço de afetos* que guarda memórias que a consciência não reteve.

A passagem do museu para o estúdio de dança não é, assim, uma simples transposição de temas ou narrativas. É um processo de incorporação: as imagens, os testemunhos, as emoções sentidas durante a visita vão sendo assimiladas pelo corpo, transformando-se em qualidades de movimento, em dinâmicas. O trabalho de estúdio, orientado pelas metodologias de Laban e Duncan, funciona como um laboratório de corporização da memória.

A performance final não ilustra a história da ditadura; presentifica-a.

Quando os corpos dos adolescentes se contraem no chão, simulando o confinamento da “cela”, não estão a “representar” presos políticos – estão a deixar que a memória desse confinamento lhes atravessasse o corpo, criando uma ponte afetiva entre passado e presente. Os gestos que emergem desse processo carregam consigo essa memória, tornando-se eles próprios arquivos vivos. É neste sentido que a performance se revela um dispositivo pedagógico tão poderoso: não informa, afeta; não explica, mostra; não convence, comove.

Fundamentação Teórico-Methodológica

A nova museologia, reforçada pela definição do ICOM (2022), posiciona o museu como uma instituição ao serviço da sociedade, inclusiva e participativa. O Museu do Aljube, inaugurado em 2015, inscreve-se nesta perspetiva ao preservar a memória da resistência à ditadura e ao promover uma reflexão sobre os valores democráticos. Como refere Medina (2015), “sem memória não se fortalece o sentimento de identidade e de pertença”.

6

O objeto museológico “cela” foi o elemento central para a transposição performativa, permitindo que o foco passasse do objeto-material para o objeto-relação (Bellaigne, 1992), ou seja, para a experiência vivencial e afetiva que os estudantes estabeleceram com a história. A “cela”, mais do que um espaço físico, é um dispositivo de memória que convoca o visitante a imaginar-se no lugar do outro. A performance radicaliza esta imaginação, tornando-a corporal, e a memória dos gestos assegura que essa corporização não seja efémera, mas se inscreva nos corpos como conhecimento incorporado.

A dança criativa, funciona como elo para que o adolescente desenvolva o seu potencial expressivo, partilhando ideias através do movimento, “proporcionando um desenvolvimento harmonioso da personalidade, facilitando a missão educativa para uma sociedade mais equitativa”. (Santos, 2008, p. 30).

As metodologias adotadas foram:

Exploração dos fatores do movimento (corpo, espaço, tempo e dinâmica)

e das suas combinações, permitindo a construção de uma linguagem corporal consciente e expressiva. Laban oferece um vocabulário analítico que permite aos estudantes nomear e manipular as qualidades do movimento, tornando-os mais conscientes das escolhas expressivas. A sua abordagem é particularmente útil para compreender como os gestos se organizam no espaço e no tempo, e como podem ser deliberadamente moldados para transmitir significados específicos.

Dança livre e inspirada na natureza, privilegiando a expressão emocional e a autenticidade do movimento em detrimento de técnicas codificadas. Duncan interessa particularmente pela sua conceção da dança como expressão da alma, como movimento que brota do centro do corpo e se expande no espaço – metáfora perfeita para a passagem da prisão à liberdade. A sua ênfase na espontaneidade e na emoção permite que os gestos emergentes carreguem a memória afetiva sem serem sufocados pela técnica.

A articulação entre estas duas metodologias revelou-se particularmente fecunda: Laban forneceu a estrutura, a consciência e a diversidade de possibilidades; Duncan ofereceu a espontaneidade, a emoção e a ligação ao sentido profundo do movimento. Ambas contribuíram para que a memória pudesse ser simultaneamente consciente e autêntica, refletida e sentida.

A investigação-ação, comum em ciências da educação, reúne dois objetivos fundamentais: investigar (aumentar o entendimento do investigador e dos educandos) e agir (intervenção educativa e artística). O seu carácter colaborativo e participativo permitiu uma coparticipação entre a investigadora e os estudantes, tanto na planificação como na conceção da performance.

Paralelamente, a abordagem A/r/tográfica – que integra as dimensões de artista, investigadora e professora – revelou-se particularmente adequada por permitir que se mobilizasse a experiência pessoal e artística ao serviço do projeto, recusando a falsa separação entre sujeito e objeto de investigação, entre razão e emoção, entre teoria e prática.

Descrição do Projeto

O projeto foi implementado na Escola Básica Luís António Verney (Lisboa), com uma turma do 7º ano do Ensino Artístico Especializado em Dança, composta por 21 alunos com idades compreendidas entre os 12 e os 14 anos. Trata-se de uma comunidade escolar inserida num contexto socioeconómico desafiante, o que reforçou a pertinência de uma intervenção focada na expressão emocional, na empatia e no desenvolvimento de competências sociais. Muitos destes jovens lidam quotidianamente com dificuldades económicas e familiares; a arte, e particularmente a performance, pode constituir um espaço de respiração, de elaboração simbólica e de afirmação de si.

O projeto organizou-se em três fases:

Visita ao Museu do Aljube: Contacto mediado com a exposição permanente, com enfoque nos testemunhos, fotografias e, particularmente, na “cela” e no *código morse* utilizado pelos presos para comunicar. A mediadora do museu conduziu a visita de forma sensível, adequando a linguagem à idade dos estudantes e criando um ambiente de segurança emocional para abordar conteúdos traumáticos. Durante a visita, os estudantes foram convidados a prestar atenção não apenas ao que viam, mas também ao que sentiam nos seus corpos: aperto no peito, vontade de sair, silêncio respeitoso. Estas sensações corporais seriam, mais tarde, matéria-prima para a performance.

Sessões de Dança na Escola: Sete sessões realizadas no estúdio de dança, planificadas a partir de três ações coreográficas:

A “cela” (objeto museológico) associada ao cubo – exploração do espaço confinado e da restrição do movimento. Os estudantes experimentaram diferentes formas de ocupar um espaço mínimo, de se relacionar com os outros na proximidade forçada, de expressar fisicamente a opressão. O cubo, como forma geométrica, serviu de metáfora e de estrutura para as improvisações. Nesta fase, os movimentos eram predominantemente contraídos, fechados, dirigidos para dentro. A memória dos gestos de confinamento, que todos os corpos conhecem em situações de medo ou dor, foi ativada e trabalhada.

A comunicação entre presos (*código morse*) associada ao ritmo – utilização de palmas, pancadas no chão e percussão corporal para recriar a comunicação secreta. O ritmo tornou-se mensagem, código, resistência. Os estudantes descobriram que o corpo pode falar quando a voz é silenciada. Os gestos rítmicos, repetidos, organizados em padrões, carregavam a memória da comunicação clandestina – uma memória que não era deles, mas que eles acolheram e fizeram sua.

A libertação associada ao movimento livre – expressão da conquista da liberdade, inspirada em Isadora Duncan. Após a exploração do confinamento e da comunicação cifrada, o corpo expande-se, corre, salta, ocupa todo o espaço. A música de Zeca Afonso, particularmente *Grândola Vila Morena*, acompanhou esta fase, ligando a experiência individual à memória coletiva do 25 de abril. Movimentos de libertação, ao serem repetidos e aprofundados, inscreveram-se nos corpos como memória de um direito conquistado.

Performance Final: Apresentação da coreografia *Novos Caminhos para a Liberdade* no átrio da escola, integrada na *Semana da Dança*. A escolha do átrio, um espaço de passagem e de encontro, não foi casual: a performance irrompe no quotidiano escolar, interpela os colegas, os professores, os funcionários. Foi realizado um registo em vídeodança⁴ (previamente autorizado pelos encarregados de educação dos alunos e pela direção da escola) que permitiu não só documentar o trabalho, mas também criar um objeto artístico, passível de ser partilhado noutros contextos.

Cada sessão foi cuidadosamente planificada, integrando:

- Aquecimento e exploração dos elementos de Laban (espaço pessoal e geral, níveis, direções, dinâmicas).
- Improvisação a partir de estímulos (imagens do museu, poemas de resistência, canções alusivas ao 25 de abril, testemunhos de presos políticos).
- Criação de pequenas sequências coreográficas em grupo, com crescente autonomia dos estudantes.
- Discussão e reflexão crítica sobre o processo e as emoções envolvidas,

⁴ <https://vimeo.com/1024682173?share=copy>

com especial atenção aos gestos que emergiam e ao que eles significavam para cada um.

A planificação, embora estruturada, manteve-se aberta ao imprevisto, à descoberta, às propostas dos estudantes. O processo coreográfico foi verdadeiramente colaborativo: a professora-investigadora propunha exercícios e estímulos, os estudantes respondiam com movimentos, e dessas respostas emergiam as células coreográficas que viriam a compor a performance final.

A Performance como Processo: Análise do Percurso Criativo

A primeira ação coreográfica partiu da experiência direta da cela. No museu, os estudantes puderam entrar numa cela reconstituída, sentir a sua dimensão reduzida, imaginar os dias e noites passados naquele espaço. De regresso ao estúdio, propôs-se um exercício simples: "Desenhem com o vosso corpo o espaço mínimo que podem ocupar. Depois, explorem todas as formas de estar nesse espaço: deitados, sentados, encolhidos, esticados. Como é o movimento quando o espaço é mínimo?"

A observação deste processo revelou algo surpreendente: os estudantes não procuravam "representar" um preso; antes, deixavam-se afetar pela memória do espaço vivido. Os movimentos eram lentos, contidos, mas simultaneamente intensos. O corpo, confrontado com a limitação espacial, descobria novas qualidades de movimento: a torção, a flexão extrema, a imobilidade tensa. Os movimentos que emergiam não eram inventados; eram movimentos arcaicos de defesa e proteção, que o corpo conhece mesmo sem os ter aprendido.

A coreografia desta primeira parte explorava o isolamento (cada um no seu cubo), a tentativa de comunicação e a solidão coletiva (todos isolados, mas juntos no palco). A memória dos gestos de confinamento foi trabalhada até se tornar uma segunda pele para os intérpretes.

A segunda ação centrou-se na comunicação clandestina. No museu, os

estudantes aprenderam como os presos políticos comunicavam entre celas através de pancadas nas paredes, utilizando o código morse. Este facto histórico tornou-se ponto de partida para uma exploração rítmica.

Nas sessões de dança, o corpo inteiro foi convocado para a produção de ritmo: palmas, estalos, pancadas no peito, nas pernas, no chão. Divididos em grupos, os estudantes criaram "conversas" rítmicas: um grupo iniciava um padrão, outro respondia, um terceiro comentava. A linguagem verbal era substituída pela linguagem rítmica, criando uma cumplicidade especial entre os participantes.

Paralelamente, explorou-se a relação entre ritmo e emoção: ritmos rápidos e fragmentados para a ansiedade e o medo; ritmos lentos e regulares para a resistência paciente; ritmos crescentes para a esperança. Esta exploração permitiu que os estudantes compreendessem, pelo corpo, a função terapêutica e política do ritmo: mesmo na prisão, era possível comunicar, criar laços, resistir. Movimentos rítmicos, ao serem repetidos, inscreveram-se nos corpos como memória de resistência, como prova de que a comunicação pode sobreviver mesmo nas condições mais adversas.

11

A terceira ação, a libertação, foi preparada ao longo de todo o processo. As sessões dedicadas a Isadora Duncan foram particularmente importantes: a bailarina americana defendia uma dança que partisse do centro do corpo (o plexo solar) e se expandisse para o espaço, numa metáfora da libertação da alma. Os estudantes experimentaram esta qualidade de movimento: braços que se abrem, tronco que se inclina para trás, corridas que ocupam o espaço, saltos que desafiam a gravidade.

A música de Zeca Afonso, ícone da resistência, acompanhou esta fase. *Grândola Vila Morena*, tocada no 25 de abril como senha para o levantamento militar, foi particularmente significativa. Os estudantes não apenas dançaram; dançaram com a consciência de que aquela música foi, um dia o sinal da revolução, e que ouvi-la e dançá-la em liberdade é já um ato político. Os gestos de libertação, ao emergirem deste contexto, carregavam a memória coletiva da Revolução dos Cravos, tornando-a presente e viva.

A coreografia final integrava as três ações numa narrativa coerente: o confinamento (cela/cubo), a comunicação secreta (ritmo/morse) e a libertação (movimento expansivo). A passagem de uma secção a outra era gradual, permitindo que o público acompanhasse o percurso emocional dos intérpretes.

A apresentação no átrio da escola transformou o espaço quotidiano em espaço performativo. Os estudantes, que haviam trabalhado intensamente no estúdio, viram-se confrontados com um público real: colegas, professores, funcionários, alguns pais.

O que se passou nesse momento é difícil de descrever, mas essencial de registar. Havia concentração, mas também prazer; havia tensão, mas também entrega. Quem assistia, inicialmente disperso, foi-se concentrando, silenciando, deixando-se afetar. No final, os aplausos foram calorosos.

Mas o mais importante não foram os aplausos, foram as conversas nos dias seguintes, as perguntas, o interesse. A performance tinha criado uma comunidade à volta da memória e da arte. E as emoções que ali tinham sido ativadas – de confinamento, de comunicação secreta, de libertação – continuaram a viver na memória de quem os viu, inscrevendo-se também nos seus corpos como testemunho.

Resultados e Discussão

A experiência evidenciou que o contacto com o museu, enquanto espaço de educação não formal, enriqueceu significativamente o processo criativo. Os estudantes não se limitaram a reproduzir factos históricos; incorporaram as emoções e as narrativas, transformando-as em movimento carregados de memória. Como observado no processo, ao trabalhar conteúdo museológico sensível e traumático, este ganha corpo e renasce, saindo do museu, transportado através da dança para o estúdio, onde se tornará contemporâneo dentro de cada um dos intervenientes.

A visita ao museu funcionou como um "disparador afetivo" que mobilizou

os estudantes para o trabalho performativo. Sem esta experiência concreta, sensível, a dança poderia ter-se limitado a uma ilustração abstrata do tema. Com ela, o movimento ganhou espessura, memória, verdade. A memória dos gestos, ativada pela experiência museológica, tornou-se o veículo privilegiado dessa verdade, conduzindo a um dos resultados mais significativos do projeto: a constatação de que a memória do passado, pode dar-se como forma de conhecimento incorporado que pode ser transmitido e partilhado. A sequência de movimentos que os estudantes desenvolveram ao longo das sessões não se limitaram a "representar" a memória histórica; eles próprios se tornaram memória, inscrevendo-se nos corpos como experiência vivida. A memória revelou-se assim um conhecimento que não se esquece, porque está inscrito no corpo.

Através da dança, os jovens foram confrontados com conceitos como opressão, resistência, liberdade e direitos humanos. A necessidade de tomar decisões criativas em grupo, de discutir ideias e de encontrar formas de expressão para sentimentos complexos promoveu o desenvolvimento do espírito crítico e da capacidade de argumentação. O projeto cumpriu a sua missão de criar uma consciencialização dos jovens estudantes de serem cidadãos democráticos que valorizam um passado histórico, de forma a melhor compreenderem e entenderem o presente.

A dimensão performativa e gestual foi crucial: ao dar corpo à liberdade através de movimentos significativos, os estudantes não apenas a pensaram, mas viveram-na. A experiência de passar da imobilidade forçada (a cela) ao movimento expansivo (a libertação) foi, para muitos, uma vivência transformadora, que os ajudou a compreender, por dentro, o valor da democracia.

Memórias pessoais do 25 de abril e a herança cultural desta efeméride, enriqueceram a experiência, demonstrando que a implicação afetiva pode ser um motor de autenticidade e de compromisso ético e político com a transformação social.

A investigadora partilhou com os estudantes algumas das suas

memórias de infância: o dia 25 de abril de 1974, visto da janela de casa; os tanques na avenida; a alegria confusa daquele dia. Esta partilha funcionou um pacto de confiança e de abertura que fortaleceu os laços com o grupo e legitimou a abordagem sensível do tema. A memória da investigadora – integrou-se também no processo, criando uma teia de memórias partilhadas.

Num tempo em que a memória histórica é frequentemente negligenciada ou instrumentalizada, a performance afirmou-se como espaço de resistência. Resistência ao esquecimento, à banalização, à indiferença. Os corpos dos adolescentes, ao dançarem a memória da prisão e da libertação, tornaram-se eles próprios arquivos vivos, testemunhas de um passado que não viveram, mas que escolheram fazer seu.

A performance resistiu também às pedagogias tradicionais, baseadas na transmissão unidirecional de conhecimentos. Aqui, o conhecimento não foi transmitido, mas construído coletivamente, através do corpo, da experimentação, do diálogo. Os estudantes não foram recipientes passivos de informação; foram cocriadores de sentido, artistas-investigadores do seu próprio processo. E os gestos que criaram – carregados de memória – foram a prova viva de que outra pedagogia é possível.

Considerações Finais

A O projeto *Novos Caminhos para a Liberdade* demonstrou que a dança criativa, ancorada em conteúdos museológicos sensíveis, pode ser uma ferramenta pedagógica extremamente poderosa. Ao dar corpo à memória, os jovens não só aprendem sobre o passado, como desenvolvem competências fundamentais para o exercício de uma cidadania ativa e consciente.

A performance, neste contexto, revelou-se muito mais do que produto artístico: foi um dispositivo central de mediação entre museu e escola, entre passado e presente, entre memória individual e memória coletiva. Foi no corpo, através do movimento, que a história se tornou presente, que a liberdade se experimentou, que a resistência se afirmou.

A articulação entre o Museu do Aljube e a escola permitiu preencher uma lacuna na educação artística, oferecendo uma continuidade e uma profundidade que as atividades extracurriculares, por si só, não garantem. O vídeo-dança produzido constitui não apenas um registo, mas também um novo objeto artístico que perpetua e divulga a experiência, permitindo que os gestos criados continuem a viajar e a afetar outros corpos.

Futuras investigações poderão explorar esta abordagem noutros contextos museológicos e com diferentes faixas etárias, contribuindo para consolidar a dança como linguagem privilegiada de mediação cultural e de educação para a memória. Importaria também investigar mais aprofundadamente o impacto duradouro deste tipo de experiências na formação da identidade e da consciência cívica dos jovens, nomeadamente através do estudo da persistência dos gestos criados ao longo do tempo.

Por fim, importa sublinhar que projetos como este não seriam possíveis sem a abertura e a sensibilidade das instituições envolvidas – o Museu do Aljube, a Escola Luís António Verney – e, sobretudo, sem a disponibilidade emotiva e criativa dos jovens participantes. Foram eles, com os seus corpos e as suas histórias, que deram vida a esta investigação. Que os gestos que criaram continuem a viver neles e através deles, como memória viva de que a liberdade se conquista todos os dias, também com o corpo, também com a dança.

REFERÊNCIAS

- BELLAIGNE, M. A Museologia e o real. **Cadernos de Museologia**, n. 1, p. 205-218, 1992.
- GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- ICOM. **Nova definição de museu**. Aprovada na Assembleia Geral Extraordinária, Praga, 2022.
- LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- LEROI-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra**. Lisboa: Edições 70, 1964.
- MEDINA, J. In: **Museu do Aljube – Catálogo**. Câmara Municipal de Lisboa, 2015.
- SANTOS, M. **Dança Criativa e Desenvolvimento da Personalidade**. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 2008.
- TAYLOR, Diana. **O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013

Recebido: 19/03/2026
Aceito: 05/05/2026