



INSTITUTO SUPERIOR TÉCNICO
Universidade Técnica de Lisboa

ESPAÇO | corpo | Movimento

O corpo enquanto gerador de espaço

Íria Peraboa Leite dos Santos e Roriz

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em

Arquitectura

Júri

Presidente: Prof.^a Maria Alexandra de Lacerda Nave Alegre

Orientador: Prof.^a Teresa Frederica Tojal de Valsassina Heitor

Co-orientador: Prof. Daniel Tércio Ramos Guimarães

Vogal: Arq. Ricardo Alberto Bagão Quininha Bak Gordon

Novembro 2011

Agradecimentos

Tudo começou no metro, quando o João me leu um pequeno texto que suscitou o interesse pelo livro que iria orientar e motivar a parte prática do meu trabalho, e que acabou por ser (sem que o soubéssemos na altura) o ponto de partida da tese que começaria dois anos depois.

A professora Teresa Heitor, que eu elegi e a quem pedi orientação, lançou-me o tema da minha vida, conciliando a dança e a arquitectura num trabalho onde pude explorar as áreas às quais mais me dediquei explorando o gozo das minhas descobertas. Obrigada por essa oferta. A todo o caminho que me iluminou e de todas as vezes que me colocou no trilho das minhas respostas, orientando-me neste processo prolongado, o meu grande obrigada.

Os meus agradecimentos,

Ao professor Daniel Tércio que desde o início esteve comigo apoiando-me como co-orientador ainda antes de o ser. A todas as discussões e conferências que me proporcionou e a tudo o que me ensinou e mostrou sobre a dança, os seus autores e sobre o movimento, corrigindo-me e encaminhando-me com paciência, numa área em que eu não tenho formação académica, o meu sincero obrigada por essa generosa partilha.

À minha mãe, Maria, que me deu força de todas as vezes que parecia impossível saber por onde ir. Obrigada também pelo seu profundo apoio técnico e por tudo aquilo que o seu percurso na antropologia me inspirou e me deu algumas respostas.

Aos meus alunos que constituíram o meu percurso e a minha aprendizagem ao longo dos anos. A tudo o que eles me revelaram que verdadeiramente foi responsável pela minha mais-valia relativamente ao tema desta dissertação. O meu obrigada profundo.

Ao Cláudio Diniz que gentilmente teve a grande disponibilidade de fotografar a primeira workshop nas suas duas sessões e que acrescentou valor ao trabalho, a partir do seu ponto de vista. Ao Tito Casquinha pelo empréstimo do material de fotografia. Aos alunos do 1º ano do Mestrado Integrado em Arquitectura dos anos 2009 e 2010 que participaram nas workshops e aceitaram integrar este projecto, através da publicação das fotografias e dos seus desenhos.

Aos professores de projecto Francisco Teixeira Bastos e Alexandra Alegre pela disponibilidade e colaboração nas workshops, em especial na Aula Aberta (Novembro, 2010) de discussão de resultados, com o professor F. Teixeira Bastos.

Ao Nuno pelo seu apoio na discussão científica dos temas, em particular do corpo, e por toda a sua paciência. Pelas fotografias da segunda workshop também.

Aos meus padrinhos, Paula e João, que patrocinaram toda a minha bibliografia e ainda participaram do profundo apoio moral.

Ao Doutor João Chambel que me forneceu as ferramentas necessárias para a escrita desta tese e que contribuiu para a minha lucidez até ao fim do processo.

À Paula que me deu força, motivou e nutriu durante todo este percurso.

Ao meu pai, Paulo, aos meus avós (em especial ao meu querido avô Júlio que sempre acreditou em mim), à minha família (em especial ao meu tio António que me lançou ideias e pistas que pude desenvolver) e às minhas queridas amigas, em especial à Joana (pela sua ajuda na revisão dos textos em inglês e pelas suas fotografias), Carolina, Inês, Carolina e Catarina, que me ouviram, discutiram, apoiaram e motivaram neste período de dois anos intensos a vários níveis.

Obrigada a todos do fundo do meu coração.

Resumo

A presente dissertação trata da geração de espaços através do corpo. Este é entendido como o criador de espaços, como o utilizador do espaço existente e como elemento de percepção dos espaços utilizado e criado.

As áreas em destaque são o espaço, enquanto variável da arquitectura; o corpo, como meio, prolongamento, início e fim do espaço, e o movimento, como constante inerente à condição do corpo e naquilo em que o movimento não espontâneo, do quotidiano, pode gerar dança e no que esta tem impacto nas noções de espaço.

_Objectivos

Assim, como objectivo principal da dissertação procura-se reflectir sobre o(s) movimento(s) do corpo humano no espaço, designadamente: o(s) corpo(s) enquanto gerador(es) de espacialidades e o espaço enquanto suporte de espacialidades criadas pelo(s) movimento(s) do(s) próprio(s) corpo(s).

O trabalho incide sobre a reflexão dos movimentos gerados pelos corpos, por sua vez criadores de espaços; esses espaços enquanto elementos percepcionáveis, entendendo esse processo de percepção; e o desenho como registo gráfico das espacialidades percepcionadas.

_Metodologia

A elaboração da dissertação teve como base informação teórica e prática. A primeira assenta na pesquisa realizada em torno dos temas espaço, corpo, dança, relação corpo-espaço, corpo-dança e dança-espaço.

A informação prática e aplicada resultou da execução de duas workshops realizadas em 2009 e 2010 ao primeiro ano de arquitectura; da prática de seis anos de aulas de flamenco e sevillanas ministrados a adultos e crianças sem formação de bailado; observação de peças de bailado de autores de reconhecido mérito, cuja abordagem ao espaço seja pertinente e relevante no contributo para o entendimento do tema da tese; e conversas com autor(es) relacionado(s) ou próximo(s) da temática da dança e espacialidade.

Palavras-chave_ Espaço, corpo, movimento, dança, espacialidade, percepção.

Abstract

The present dissertation deals with the generation of spaces through the body. This is understood as the creator of spaces, as the user of the existing space and as an element of perception of used and created spaces.

The key areas are the space, as a varying in architecture; the body, as the medium, extension, beginning and end of space; and movement as a constant inherent in the body and in what the non-spontaneous movement, of the everyday, can generate dance and what this impacts on notions of space.

_Objectives

Thus, the main objective of the dissertation seeks to reflect on the move(s) of the human body in space, including: body(ies) while generator of spatialities and space as a support of spatialities created by the move(s) of the body(ies) itself(theirselves).

The work focuses on the reflection of the movement generated by bodies in turn creators of spaces; those spaces as perceivable elements, understanding this process of perception; and drawing as graphic registration of perceived spatialities.

_Methodology

The preparation of the dissertation was based in theoretical and practical information. The first is based on research around the themes of space, body, dance, body-space, body-dance and dance-space relationship.

The practical information was the result of running two workshops in 2009 and 2010, lectured to the first grade of the architecture course; the practice of six years of sevillanas and flamenco classes taught to adults and children without ballet formation; ballet plays watching, which approach to space was relevant and important in contributing to the understanding of the subject of the thesis; and talks related to dance and spaciality theme author(s).

Key-words_ Space, body, movement, dance, spatiality, perception.

Índice

Agradecimentos	ii
Resumo	iii
Abstract	iv
Índice	v
Índice de Figuras	vii
Introdução	1
I_ Tema	1
II_ Objectivos	1
II_I- Objectivo Geral	1
II_II- Objectivos Específicos	1
II_III- Questões de Investigação	2
III_ Justificação	2
IV_ Revisão Bibliográfica	2
V_ Metodologia	4
VI_ Desenvolvimento do trabalho	4
ESPAÇO corpo MOVIMENTO	5
PARTE I	6
1_ Sevilhanas e Flamenco, um método	6
2_ Dança e Arquitectura, método idêntico	9
3_ O sentido do Espaço	10

3_1_ Significância dos espaços	15
4_ O Corpo	19
5_ O que é a Dança?	24
5_1- A Dança como Utilizadora e Criadora de Espaços	28
5_2- O Corpo como veículo de transmissão	34
PARTE II	39
6_ Observação e reacção aos Espaços criados/ sugeridos	39
PARTE III	73
7_ O Corpo como Elemento de Desenho no espaço	73
8_ Significância e Percepção dos Espaços Criados	77
Conclusão	81
Bibliografia	84
Anexos	86

Índice de Figuras

PARTE I

Fig. I _Movimento da dança Sevilhanas no mapa Mundo 6

Fig. II a VII _Posição do corpo nas Sevilhanas 8

(Fotos de Joana António)

Fig. VIII e IX _Movimento dos braços nas Sevilhanas 9

(Fotos de Joana António)

Fig. X e XI _Desenhos sobre uma Coreografia de Doris Humphrey 31

(Doris Humphrey¹)

Fig. XII e XIII _Desenhos sobre coreografias de “Lodela” e “Tango” 33

(José Navas² e Carlos Saura³, respectivamente)

PARTE II

Fig. I a XLVI _Fotos e desenhos da workshop 1 (sessões 1 e 2) 41 a 54

(Fotos de Cláudio Diniz)

Fig. XLVII a L e LII a LXXXV _Fotos e desenhos
da workshop 2 (sessões 1 e 2) 55 a 65

(Fotos de Nuno Pinheiro)

1 Doris Humphrey (1934)- “Air for G String”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 6.

2 José Navas (1996)- “Lodela”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 27.

3 Carlos Saura (1998)- *Tango*. UK: Dvd Metrodome, 1999.

Fig. L _Esquema do exercício no espaço de trabalho 57

Fig. LXXXVI a CIII _Desenhos seleccionados pelos alunos
na conversa aberta 66 a 72

PARTE III

Fig. I _"Sampled charcoal strokes applied
and rendered as final drawn body." 75

(excerto de "Series of images demonstrating the evolution of *Ghostcatching* [1999] by Bill T. Jones, Paul Kaiser, and Shelley Eshkar. Courtesy of Paul Kaiser, Bill T. Jones, and Shelley Eshkar [1999]."⁴)

Fig. II _"Picasso desenha com uma lâmpada de bolso
Vallauris, 1949." 75

(Pablo Picasso⁵)

Fig. III _"Still from the film *Ghostcatching* (1999)
by Bill T. Jones, Paul Kaiser and Shelley Eshkar." 75

(excerto de "Series of images demonstrating the evolution of *Ghostcatching* [1999] by Bill T. Jones, Paul Kaiser, and Shelley Eshkar. Courtesy of Paul Kaiser, Bill T. Jones, and Shelley Eshkar [1999]."⁶)

4 Bill T. Jones- "Dancing and Cameras". *Envisioning Dance on Film and Video*, chap. 17, 2002, p. 106.

5 Ingo F. Walther- *Pablo Picasso 1881-1973*. Germany: Taschen, 1994, p. 93.

6 Bill T. Jones- op. cit., p.106.

Introdução

I_ Tema

O tema desta dissertação surgiu no âmbito da minha formação em dança, enquanto formadora e bailarina de sevilhanas e flamenco e centra-se na dança enquanto prática criativa geradora de espacialidades através do movimento corporal.

O espaço tem apenas uma existência, a imagética. Ele só existe quando um utilizador/observador o sente, o experiencia ou o vive. Ele tem existência ao nível da nossa consciência. É o que percebemos do espaço que importa, é a forma que construímos na nossa cabeça. E a forma como o fazemos.

A dança, em todas as suas vertentes, é o desenho do espaço e no espaço. A sua percepção depende do observador no sentido do seu contexto cultural e social mais do que qualquer outro factor.

A/o bailarina(o) desenha o espaço com o seu corpo como o arquitecto o desenha quando viaja com a linha no papel. Ela/ele cria um espaço com o seu movimento cujo registo é mental, já que não pode desenhá-lo de forma palpável. Esse espaço rasgado ou contido, vem carregado de uma intenção ou emoção exprimindo um conceito ou uma ideia. Da ideia nasce o movimento e o movimento cria uma espacialidade.

O espaço como palco de acontecimento é objecto de interpretação pelo coreógrafo, seguido pelo bailarino até ao receptor, voltando novamente à cadeia de criação do espaço, ideia | movimento | espacialidade. O espaço pode ser desenhado de diversas formas, utilizando desde fronteiras e barreiras físicas até ao uso da luz.

Na forma de ocupação do espaço os corpos interagem e reagem à presença do(s) outro(s). Eles criam um espaço no espaço já existente, ou melhor, recriam o espaço, conferindo-lhe sentido, e dando-lhe uma geometria. O centro do palco pode ser o centro da acção ou o ponto de acontecimentos com maior relevância, ênfase, quer a nível físico (luz, movimento) quer a nível mais tétrico (lugar da personagem principal, caso exista). Mas desde Cunningham que a ideia do centro do palco foi sendo desmitificada e perdendo força. Mais do que o poder do centro, fala-se, neste momento, da fragmentação do centro (tema explorado nas workshops).

A forma como cada observador percebe o espaço difere também do seu envolvimento cultural e social. A construção de espacialidades é absorvida pelo receptor que gera uma ideia, opinião com base nas associações a vivências, símbolos culturais e sociais e ligações que o indivíduo, com a sua formação pessoal, é capaz de estabelecer.

II_ Objectivos

II_I- Objectivo Geral

O objectivo principal da dissertação é reflectir sobre o(s) movimento(s) do corpo humano no espaço, designadamente: o(s) corpo(s) enquanto gerador(es) de espacialidades e o espaço enquanto suporte de espacialidades criadas pelo(s) movimento(s) do(s) corpo(s).

II_II- Objectivos específicos

A reflexão incidirá no processo de geração de espacialidades (espontâneas e intencionais) através do movimento corporal; no processo de percepção/ transmissão das espacialidades criadas pelo(s) corpo(s) em movimento; e no processo de registo gráfico das espacialidades criadas pelo(s) corpo(s) em movimento.

II_III- Questões de Investigação

O desenho de uma/um bailarina(o) em palco é contido ou rasgado, tímido ou extrovertido, consoante uma intenção associada ou não a uma música, eventualmente a um cenário também.

O que registar de uma dança do folclore espanhol, tão influenciada por povos, desde os indianos aos norte-africanos, passando por influências da Europa de Leste e Sul de Espanha, que tem uma forma de aproximação e de ocupação do espaço associados ao processo relacional entre duas pessoas?

Como descrever esse espaço, como retirar do movimento a significância dessa espacialidade?

De que forma ainda, a estética das metáforas tétrica e cénicas influencia a forma como o espaço é sentido? Quer seja físico construído, quer seja desenhado no abstracto, ou melhor, no imaginário da/o bailarina(o). Até que ponto a poética do espaço conquistou já símbolos no imaginário e que se associam a experiências espaciais? A dança é a arte de movimentar, cria espaço mas também dança o espaço. Até que ponto pode essa diferença ser sentida sensorialmente e influenciar a forma como se reage ao movimento e o modo como se associa com ideias, símbolos e experiências que permitirão acreditar numa concepção de espaço e espacialidade?

III_ Justificação

O tema abordado reflecte a relação entre a dança e a arquitectura enquanto práticas criativas assentes na manipulação/geração do espaço.

A dança para além de um movimento pode ser um sentimento (sobretudo nas danças étnicas, como as sevillanas ou o flamenco). Pode ser uma forma de expressão, como todas as artes, e um veículo de comunicação. A dança pode ser um momento social que passa necessariamente por um transmissor, alguém que sentiu a dança pela primeira vez e que a conta ao público, numa comunhão entre observador e observado em que um depende do outro para a existência de tal momento. É quando o bailarino faz do seu corpo veículo do movimento que acontece o fenómeno de ocupação do espaço. E é esse desenho que imprime uma emoção no observador. Quando o primeiro acredita o segundo deixa-se levar. Nesta dinâmica relacional gera-se uma gama de sensações em que se enquadra, também, a arquitectura, capaz de exprimir emoções, sensações e de provocar reacções. O corpo enquanto meio de percepção, mas também de experiência, do espaço e meio de construção situa-se como elo entre a dança e a arquitectura. É sobre os espaços observados, edificados e transformados que trata esta dissertação.

IV_ Revisão Bibliográfica

A investigação teve início com Rudolf Arheim, “O Poder do Centro”, sobre o tema do centro, referência matriz do espaço, no âmbito da arte. Esta primeira noção de espacialidade

enquadrada foi o ponto de partida para o desenvolvimento dos workshops leccionados aos primeiros anos de arquitectura. A exploração de centro permitiu a percepção de espaço, corpo e deste enquadrado no espaço, bem como a influência do espaço no corpo.

Arnheim explora o centro não só como referência mas como lugar e percepção do mundo. Através da noção de centro, A. analisa obras de arte, arquitectura, dança, mas também organiza a sociedade, referindo-se ao centro como uma posição mental, interna e intrínseca que condiciona a nossa visão, atitude e posicionamento relativamente ao espaço (a micro e macro-escala).

Esta temática rapidamente despoletou a necessidade de melhor entendimento do espaço no seu sentido clássico. A bibliografia consultada então foi Filomena Silvano, “Antropologia do Espaço”; Edward T. Hall, “A Dimensão Oculta”; e Marc Augé, “Não-lugares”.

Estes autores abordam o espaço num sentido antropológico, de classificação de lugar. Em “Antropologia do Espaço”, Filomena Silvano (2001) faz, de uma forma resumida, a história da antropologia do espaço apresentando as várias correntes e respectivos autores. O espaço é aqui abordado desde a perspectiva clássica – como suporte físico de culturas e comunidades humanas – até uma visão mais contemporânea do espaço como construção social e cultural, que tem com as culturas e as comunidades que suporta uma relação dinâmica, i.e., influencia e é influenciado por estas. Esta leitura introduziu a necessidade dos autores seguintes, Edward T. Hall e Marc Augé, abordados nos seus textos. Edward T. Hall explora a noção de espaço através do comportamento social. Como o espaço pode influenciar este último e como o mesmo se condiciona ao espaço existente/ disponível. Em ‘A Dimensão Oculta’ E. T. Hall fala do espaço como um parâmetro comportamental e sublinha, “(...) praticamente tudo o que o homem faz e é está ligado à experiência do espaço.”¹. A leitura de Marc Augé vem então como a continuação da linha de pensamento, com a definição de espaço e lugar sendo o lugar um espaço construído antropologicamente, i.e., identitário e que confere identidade, em oposição ao não-lugar que é um espaço de passagem, não identitário, de vivência e utilização efémera.

Neste encontro do conceito de lugar surge, naturalmente a necessidade de entendimento do lugar do corpo, quer como elemento ocupante, quer como elemento vivente desse lugar. A leitura de José Gil invoca, assim, dois volumes, ‘Movimento Total’ e ‘Metamorfoses do Corpo’.

José Gil explora o corpo e a dança, abordando autores e as suas experiências, a sua percepção do corpo no espaço, à semelhança do trabalho de Filomena Silvano, mas de uma forma menos exaustiva e descritiva, com o resumo da visão de antropólogos. Na abordagem de autores como Cunningham, José Gil expõe a incompatibilidade de visões e pensamentos sobre a dança não só tidas por mim, pela minha experiência de dança, como também de R. Arnheim, naquilo que este se refere à dança enquanto uma luta levada a cabo entre bailarino e a gravidade, para se elevar do solo. Este confronto de ideias despoletou a vontade de entender a dança com outro olhar que trouxe o livro e DVD ‘Envisioning Dance’, com texto e vídeos de diversos autores e o questionar sobre o movimento, intenção e espaço da dança.

Como toda a tese se prendeu sempre sobre a percepção do espaço criado ou vivido, esta linha de visualização facilmente sugeriria a leitura da obra de Steven Holl, ‘Parallax’. Daqui é feita a ponte para a forma como a significância dos espaços pode ser condicionada pelo

1 Edward T. Hall (1966)- *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d’água. 1986, p. 205.

posicionamento no espaço, e como os elementos do espaço, desde a matéria à luz condicionam essa percepção.

V_ Metodologia

A investigação será desenvolvida com base em informação teórica e aplicada. A primeira assenta na recolha de informação teórica sobre o corpo/ leituras, o corpo/ movimento e a dança.

A informação aplicada decorre de dois registos:

- 1_ workshops ministradas a alunos do 1º ano do Mestrado Integrado em Arquitectura (em 2009 e 2010) e aula aberta (2010);
- 2_ prática de 6 anos de aulas de sevilhanas/flamenco ministradas a grupos de adultos e crianças sem formação de bailado;
- 3_ elações retiradas da observação de peças de dança contemporânea de autores cuja abordagem ao espaço seja pertinente e relevante no tema da tese.
- 4_ conversas/ discussão com autor(es) próximo(s)/ relacionado(s) com a temática da dança e espacialidade.

Após a investigação é feito o tratamento de informação, que consiste no cruzamento e processamento da informação bibliográfica recolhida e da observação 'in loco'.

VI_ Desenvolvimento do Trabalho

Como componente prática da tese foram leccionados dois workshops às turmas de Arquitectura do primeiro ano, nos anos de 2009 e 2010, no início do ano lectivo. Este trabalho foi lançado no âmbito da temática espaço | corpo | movimento e permitir-me-ia perceber a forma como um grupo de 'pensadores de espaço' ainda não formados o sentia, permitindo por outro lado aos alunos uma nova abordagem à sensação de espaço que na maior parte dos casos sentiam ser inata. Como conclusão desta observação foi realizada uma aula aberta em Novembro 2010 no sentido de poder ter a visão dos participantes do caso de estudo.

Durante e após este período foi feita recolha de informação bibliográfica sobre espaço/ leituras, o corpo / movimento e a dança. Esta ordem de tratamento de informação não começou por ser a inicial, pensando que a dança seria o ponto de partida. Como já foi abordado no capítulo 'Revisão Bibliográfica', o primeiro autor foi Rudolf Arnheim com "O Poder do Centro" e à medida que a pesquisa foi avançando fui percebendo que o que precisava em primeiro lugar era de noções de espaço, no sentido clássico, visitando os autores, Edward T. Hall, Filomena Silvano e Marc Augé. A passagem para o corpo/ movimento acabou por ser muito natural e óbvia iniciada pela leitura de José Gil. Só no fim vieram as leituras de dança, ou visualizações, com Cunningham, Martha Graham, entre outros.

O método de escrita foi impulsivo, escrevendo à medida que a leitura ia ecoando nos objectivos, intenções e motivações. O projecto foi organizado em 3 partes, a contextualização teórica do trabalho, o espaço, o corpo, a dança; o trabalho empírico, desenvolvimento dos workshops; e as conclusões, como se percepção/ compreende/ organiza o espaço a partir da experiência do movimento/ corpo.

ESPAÇO | corpo | MOVIMENTO

“(...) praticamente tudo o que o homem faz e é
está ligado à experiência do espaço.”

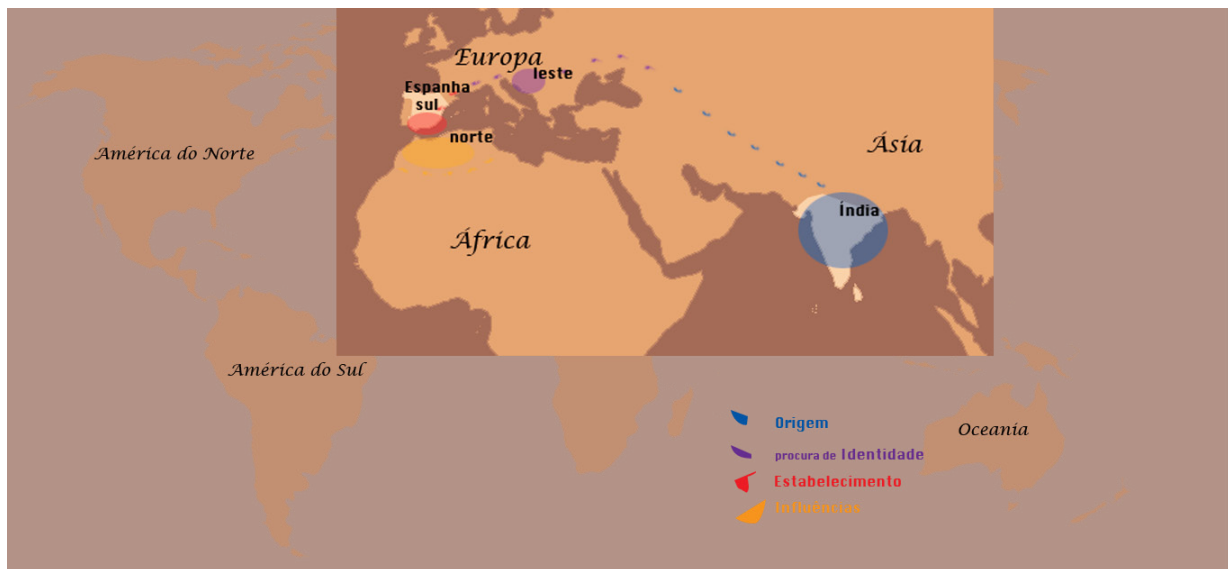
Edward T. Hall, 1996

PARTE I

1_ Sevilhanas e Flamenco, um método¹

As sevilhanas e flamenco contam pouco mais de 200 anos de história e têm a sua origem na comunidade cigana que tem, por sua vez, origem na Índia². Estas ter-se-iam cruzado com as danças da corte do século XVII dando origem às Sevilhanas, esquema clássico e fixo, com métrica geométrica e de lógica matemática.

A semelhança com as danças indianas/ orientais é notória, o movimento exclusivo das partes, trabalhando para um todo (só mexendo mãos ou ombros ou ancas, ainda que momentaneamente), a forma semelhante de utilização das mãos, a utilização de acessórios (como o xaile) e a própria percussão presente nos temas musicais. Daqui os ciganos estabelecem-se na Europa de leste recebendo fortes influências das várias comunidades por onde passam, mas também, como povo deslocado, perpetuam as suas tradições e intensificam-nas na procura de identidade. Viajam por toda a Europa e fixam uma grande comunidade na zona de Andaluzia, Espanha, trocando influências com o Norte de África (nos cantares e ritmos africanos)³. É um ritmo que pressupõe uma forte ligação com o público, a nível sentimental e emotivo¹.



O Flamenco recebe o nome de “arte jondo”³ porque aprofunda os sentimentos, desperta

1 A minha experiência na dança ao nível académico são as sevilhanas e o flamenco. Essa é a formação que vou assumir e transmitir nos laboratórios, workshops e movimentos criados para sensação e observação de espacialidades.

2 Carlos Saura- *Sevillanas*. Espanha: Juan Lebrón Producciones, 1992.

3 Tradução: arte (pro)fundamente.

sensibilidade e chega ao coração. As suas letras falam das influências e da cultura do povo andaluz, na sua religião e crenças, bem como nas pequenas estórias que compõem o seu quotidiano.

Nas sevilhanas a utilização dos braços, mãos e pés tem um desenho no espaço que é seleccionado. Há uma postura que pretende tornar o corpo mais belo e um espaço neutro para que os movimentos tenham destaque no desenho que descrevem. Os pés são quase juntos, mas não completamente, permitindo que se percepcionem dois elementos diferentes e não se confundam como um só^{II}; os joelhos não são completamente esticados para que a sua curvatura não seja evidente e dando a ilusão de que as pernas são uma linha desenhada perpendicular ao plano do chão^{III}, lutando com este para que o corpo não caia por efeitos da gravidade; a anca é projectada para a frente e a barriga encolhida para dentro^{IV}, contrariando a posição natural feminina^V e desenhando o mais possível um plano perpendicular ao chão com a coluna; as omoplatas estão a tentar tocar-se e os ombros descontraídos, com a cabeça olhando em frente^{VI}, gerando um eixo que começa na parte de trás da nuca até aos calcanhares, praticamente em linha recta^{VII}.

Os braços são peças que desequilibram o centro de gravidade, do bailarino e devem ter um movimento o mais clássico possível⁴. O ângulo dos cotovelos é constante em todo o momento de descida e ascensão dos braços que se movem alternadamente. Enquanto um desce o outro fica em cima semi-flectido^{VIII a IX}, prolongando a figura do corpo do bailarino, acentuando a sua continuidade vertical.

O movimento dos pés tem um carácter étnico e a força da percussão. A sua espacialidade é contida nos gestos mas o som gera uma sugestão de ocupação do espaço que não foi efectivamente preenchido.

4 Entenda-se clássico no sentido do ballet clássico. Neste caso, define o movimento dos braços com uma abertura sempre constante, ou seja, a abertura do cotovelo não se altera durante o movimento de subida/ descida do braço, o cotovelo deve estar sempre virado para fora e as mãos prolongam a linha definida pelo braço.





Apesar do Flamenco ter a posição do corpo menos rígida e permitir uma liberdade criativa ao nível coreográfico, partilha os exercícios de preparação do corpo com as Sevilhanas e, seguramente, gozam do mesmo salero e intensidade. Neste tipo de dança podemos afirmar aquilo que tantos autores (coreógrafos/ bailarinos) passaram o século XX a tentar desmentir relativamente à dança, as sevilhanas e o flamenco são intenção e o movimento é motivado pela expressão de sentimentos. As Sevilhanas e o Flamenco são ainda coreografias profundamente ligadas à música e à sua história, de uma forma muito tétrica.

2_ Dança e Arquitectura, método idêntico

A arquitectura tem três processos: o de observação e confronto com um contexto real de natureza física (desde espaço construído a estímulos sonoros, visuais, topográficos, de cor ou textura), o de registo de uma ideia de transformação/ construção através do desenho (o movimento da linha no papel) e a própria transformação/ construção que cria um espaço efectivo. A dança tem um processo idêntico: tem um contexto físico (o próprio corpo, a música, o espaço onde actua), a expressão de uma ideia (ou da negação da ideia) através do movimento e a efectivação do espaço gerado por esse movimento através da percepção de um observador.

Esta comparação leva-nos ao método ideia | movimento | espaço. A ideia que surge, em ambos os casos, num determinado contexto (no caso de arquitectura este contexto é físico, real ou virtual, são os edifícios envolventes numa rua, a paisagem e a natureza envolvente, o contexto histórico-espaço-temporal de uma determinada pré-existência e no caso da dança o contexto pode referir-se à música, ou a uma ideia que se quer transmitir, um espaço de acontecimento ou a exploração do elemento de criação o corpo e/ou mais objectos), evolui para um movimento (no exemplo da arquitectura o movimento é o da linha no papel, ou da mão

do arquitecto imaginando a ocupação/ transformação do vazio e no caso da dança refere-se ao movimento do corpo e/ou instrumentos utilizados para a transmissão da ideia, sentimento, estória) que gera um espaço ou espacialidade (este espaço em arquitectura é o espaço que se concretiza na construção mas está presente desde mais cedo na cabeça do arquitecto ou nos seus esboços, para a dança é o espaço criado pelo movimento/ movimentação dos corpos, elementos constituintes do acto da dança).

Quando falamos neste espaço resultante de um processo, ou de dois processos idênticos, falamos de um espaço que é fruído, sentido, percebido. Um espaço que pode ser comparado, quer a disciplina seja arquitectura, quer seja a dança, pois dependem ambos de um observador que participa activa ou passivamente no processo, apreciando/ percebendo o resultado.

3_ O sentido do Espaço

“Space is the essential medium of architecture. Space is simultaneously many things -the voids in architecture, the space around architecture, the vast space of landscape and city space, intergalactic spaces of the universe. Space is something both intrinsic and relational.”⁵

Steven Holl, 2000

O que é o espaço? A pergunta, comumente feita aos alunos de arquitectura no início do curso, sugere rapidamente a resposta com elementos e formas, termos como ‘dentro’ e ‘contido’. A resposta dos professores é simples, ‘É o vazio’. Esta resposta é, exactamente, enquanto simplista, um bom ponto de partida para a definição de espaço, no entanto este conceito é bastante mais vasto e sugere uma abordagem cuidada para entendimento dos capítulos seguintes.

A dificuldade da concretização do conceito de espaço vem como consequência da sua latitude de aplicação, transversal a várias áreas de conhecimento desde a física, à arte, às ciências sociais. O espaço é uma referência. Uma referência a uma construção, artificial ou natural, cujos limites contêm uma forma a que chamamos espaço. Espaço torna-se assim, aquilo que podemos viver, onde podemos sentir, observar, não o espaço, esse vazio, mas os seus limites, o construído. Em Françoise Paul-Lévi (1983) e Marion Segaud (1983) a noção de limite é o que cria o espaço,

“(…) é a noção de limites que permite particularizar o espaço, e consequentemente, dar-lhe sentido.”⁶

5 Tradução da autora: *O espaço é o meio essencial da arquitectura. É simultaneamente muitas coisas -os vazios em arquitectura, o espaço em torno da arquitectura, a vastidão do espaço das paisagens do campo ou da cidade, os espaços intergalácticos do universo. Espaço é algo intrínseco e relacional.* Steven Holl (2000)- *Parallax*. 3ª edição. Italy: Graphicom, 2006, p. 22.

6 Filomena Silvano- *Antropologia do Espaço: Uma Introdução*. 2ª edição. Oeiras: Celta Editora, 2002, p. 65.

Para Henri Lefebvre (1974)⁷ o espaço é vivido e só depois percebido, o que faz sentido nesta forma de descrição do espaço, feita no parágrafo anterior. Podemos dizer que em primeiro lugar ‘entramos’ no espaço e só então o sentimos, o percebemos, no fundo, o percebemos.

Em arquitectura existem várias caracterizações do espaço, quanto à intensidade de intervenção neste, do homem. Esta forma de classificação numa escala do natural ao construído, permite ao homem estabelecer formas de comportamento e percepção do mesmo. Lefebvre (1974) conceptualiza o espaço em quatro momentos:

“(…) o **espaço absoluto**, essencialmente natural até ser ocupado e transformado pelo homem; o **espaço abstracto**, resultante de uma separação entre os processos de produção e de reprodução e em que o espaço ganha uma função instrumental; o **espaço contraditório**, que surge das contradições que resultam do espaço abstracto e que revela, por um lado, a sua desintegração e, por outro, o surgimento de novos espaços; o **espaço diferencial**, aquele que realmente temos e que resulta da composição de diferentes lugares.”⁸

Quando o Homem iniciou as primeiras construções, os espaços resultantes eram enaltecidos como espaços de protecção, segurança, controlo e bem-estar. Eram abrigos que, protegiam das intempéries naturais e dos predadores e permitiam organizar e controlar as relações entre os vários membros do grupo social. Esta construção de espaço e a sua consequente ocupação permitiu a evolução do Homem a nível social e cultural, a evolução de grupo para clã, estabelecendo nomeadamente hierarquias. Françoise Paul-Lévy (1983) e Marion Segaud (1983) referem na sua Antropologia do Espaço, a propósito das noções de limite, que Lévi-Strauss (1955) sobre o facto de os Bororo⁹ se terem deixado converter ao cristianismo depois de terem sido arrancados das suas aldeias (onde as casas estavam alinhadas de forma circular relativamente à casa do chefe e dos lugares sagrados) e recolocados em aldeias com uma fisionomia sem simbolismo nem hierarquia (em filas de casas paralelas) deixando-os sem os seus referentes sociais do espaço,

“Quando Lévi-Strauss [1955] assinala que bastou que os missionários salesianos obtivessem a transferência espacial dos Bororo das suas aldeias circulares para uma aldeia de tipo europeu para que estes se convertessem ao cristianismo, obrigamos a considerar que as organizações espaciais são o garante da identidade social e cultural e asseguram a sua reprodução.”¹⁰

Actualmente, podemos admitir que o objecto de valorização é quase o inverso, pois volvidos milhares de anos de construção humana, a poluição e a destruição constante, por diversos motivos, da natureza privilegiam o espaço intocado como o mais nobre, o mais puro, o saudável, que permite ao homem reencontrar-se, é o lugar onde existe espaço, uma vez que as cidades estão tão sobrelotadas e o terreno virgem é quase inexistente.

7 _Idem, p. 45.

8 _Idem, p. 46.

9 Bororo: povo indígena brasileiro.

10 Filomena Silvano- op. cit., p. 66.

Talvez seja por isso que a classificação de Lefebvre (1974) refira o espaço natural, virgem como ‘absoluto’, e nos restantes espaço, onde já se nota a presença humana, os termos sejam um pouco negativos e que suscitem dúvida, ‘abstracto’, ‘contraditório’ e ‘diferencial’.

“O modo de espacialização contemporâneo, engendra, segundo Ledrut [1990], um espaço formal, infinito, homogéneo, exterior, fechado e contínuo.

Estas categorias traduzem-se numa prática social específica. O espaço é tratado como qualquer coisa vazia- em que as coisas estabelecem, umas com as outras, relações de exterioridade- e por isso é passível de sofrer todas as modificações desejadas: pensamos o espaço como qualquer coisa a que devemos dar forma e as nossas práticas sociais orientam-se nesse sentido. Num espaço homogéneo e infinito pode-se fazer qualquer coisa em qualquer lugar.”¹¹

Nas cidades, as praças, os jardins, até os vazios urbanos (entendidos como locais sem actividade específica destinada, quase marginais) são pontos essenciais no tecido urbano. É nestes locais, ditos vazios, que efectivamente algo acontece, existe espaço para que as pessoas se reúnam e provocam-se encontros, vivências, actividades. Estes espaços funcionam como o frame negro no cinema. A película de cinema alterna entre cada frame de imagem o mesmo espaçamento mas apenas negro. É esta ausência de imagem que permite a ilusão de movimento. Sem ela a imagem que veríamos seria um arrasto de cores, confuso e disforme. Estes espaços vazios, são assim o contrapeso dos cheios, do edificado, e que permitem à cidade ‘respirar’. São o que possibilita a contemplação da cidade, o percurso, a referência, sem eles a imagem da cidade seria uma grande mancha com umas linhas atravessadas definindo apenas percursos. Não haveria espaços para estar/ ficar na cidade, apenas caminhos. E estes espaços são independentes do clima das cidades, eles são universais, uma vez que representam pontos de fuga. Ainda assim, é de referir o tipo de vivência árabe que contém o espaço comum e é no espaço pessoal que cria a praça. Quer para efeito de climatização (apenas a ventilação transversal permite suportar as elevadas temperaturas sentidas), quer tornando-se um modo de vivência íntima e social, a casa árabe desenvolve-se em torno de um pátio, como um claustro. Já as ruas são cobertas para evitar o calor pelo encandeamento do sol. O espaço privilegiado é o pessoal, ao contrário das cidades europeias, clássicas ou modernas, dando assim origem a espaços exteriores e ruas “(...) tortuosas, labirínticas e inverosímeis.”¹²

Pensemos no termo espaço,

“O termo ‘espaço’ em si próprio é mais abstracto do que o de ‘lugar’, através de cujo emprego nos referimos pelo menos a um acontecimento (que teve lugar), a um mito (lieu-dit, lugar-dito-de) ou a uma história (haut lieu, lugar nobre). [o termo ‘espaço’] aplica-se indiferentemente a uma extensão, a uma distancia entre duas coisas ou dois pontos (deixa-se um ‘espaço de dois metros entre cada poste de vedação’) ou a uma ordem de grandeza

11 _Idem, p. 52.

12 Fernando Chuecca Goitia- *Breve história do Urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1982, p. 14.

temporal ('no espaço de uma semana').

É um termo eminentemente abstracto portanto (...)."¹³

De acordo com Edward T. Hall (1966) ¹⁴ no dicionário existem cerca de 20% de palavras dedicadas ou ligadas ao conceito de espaço. Cada língua, enquanto produto cultural, tem as suas associações, mas seguramente o conceito de espaço é um tema incontornável e indissociável de uma sociedade.

Rematando a ideia do espaço enquanto projecção de uma entidade colectiva, no seguimento da definição de lugar de Marc Augé (1992), surge a identificação de lugar,

“lugar antropológico – um território que dá forma a uma identidade colectiva.”¹⁵

e sustentando a verdade do primeiro, surge a definição de não lugar,

“não-lugar – um espaço de passagem incapaz de dar forma a qualquer tipo de identidade.”¹⁶

Estes não-lugares, são espaços sem história, marginais, fora da sociedade¹⁷. Foucault (1984) refere-se a estes lugares como heterotopias¹⁸, lugares fora dos lugares, mas localizáveis. Estes lugares, são espaços sem memória, que a cidade recusa nessa falta de continuidade temporal, ou na falta de sentido atribuído. Halbwachs (1950) defende que o espaço é o suporte ideal das nossas memórias. Esta ideia de memória é reforçada, como refere Halbwachs (1950), por Auguste Comté¹⁹ quando refere a necessidade de ligar objectos a lugares para criar uma imagem de permanência e estabilidade, que volta aos conceitos de continuidade e conforto. Neste sentido o espaço é pensado como uma “realidade material”²⁰.

A forma de construção de cada povo está ligada à sua forma de organização espacial. François Paul-Lévi (1983) e Marion Segaud (1983) referem sobre a orientação nas diversas culturas,

“(...) as culturas produziram diversos sistemas de orientação e que por vezes estes são também sistemas que estão na base da fundação/ construção dos territórios. Ambos se socorrem de pontos de referência diversos, como o céu, o correr dos rios e as formas simbólicas associadas aos mitos de fundação.”²¹

13 Marc Augé (1992)- *Não-lugares*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2007, p. 70.

14 Edward. T. Hall- op. cit., p.110.

15 Filomena Silvano- op. cit., p. 77.

16 _Idem, ibidem.

17 Um exemplo caricato destes espaços é representado no filme de Steven Spielberg (2004)- *Terminal do Aeroporto*, em que a personagem Viktor Navorsky aterra nos Estados Unidos e fica retido no aeroporto porque durante a viagem o governo do seu país foi atacado e portanto este não era reconhecido. Uma vez que o seu país não era reconhecido, Navorsky tinha o seu passaporte inválido. Assim, não podia regressar a casa nem entrar em solo americano, ou seja, só lhe restava ficar no aeroporto. Este é representado na categoria de um não-lugar, um espaço em que Navorsky não estava ilegal, mas de onde não podia sair.

18 Filomena Silvano- op. cit., p. 72.

19 _Idem, p.13.

20 _Idem, p. 7.

21 _Idem, p. 66.

Esses sistemas de orientação e o modo como definimos o espaço (em cima, em baixo, esquerda, direita, Este, Oeste) é sempre produto de uma organização social e cultural. O espaço é construído a partir de um sistema de pensamento de forma a poder ser utilizado e manuseado simbolicamente pela comunidade ao longo do tempo. Nesta linha de pensamento Durkheim (1912) refere que o espaço é indissociável da sociedade que o habita.

“Por si próprio o espaço não tem direita nem esquerda, nem alto nem baixo, nem Norte nem Sul, etc.”²²

Esta percepção esclarece-nos relativamente ao carácter relacional e social do espaço. No pensamento de Durkheim trata-se de uma construção mental já que espaço é espaço, não tem atribuições qualitativas. Essas são atribuídas pelo homem. Nesse sentido expressões como “Os campos estão a Este ou a Oeste?” implicam uma valorização relativizante. Do mesmo modo, as representações do espaço, tal como a atribuição de qualidades “Este” “Oeste”, não são inocentes. Espanha está a Este de Portugal e o Oceano Atlântico está a Oeste, mas relativamente a França estão ambos a Oeste, seria absurdo dizer que Espanha é Este ou Oeste, se não tivéssemos uma referência. Ainda assim, as referências cardeais são um abuso de expressão, uma vez que estas funcionam por termos tão presente a imagem distorcida da representação do mundo, num planisfério, com a Europa estratégica e politicamente colocada ao centro e a América, pertíssimo na realidade da China, completamente oposta. O Oriente e o Ocidente ficam aqui muito claros, de uma forma que o Globo, visto tridimensionalmente, dificultaria na divisão. É como se existisse uma linha entre a América e a China que as separam e planifica o Mundo.

Todas estas referências são construções sociais, políticas e ideológicas, tal como o espaço, que como imatéria que é necessita de representações que o definam e o organizem.

As sensações de espaço não se limitam à macro-escala. A nossa percepção do espaço depende dos estímulos visuais mas também de sensações olfativas, térmicas, auditivas e cinestésicas. Estas permitem-nos medir o espaço, estabelecer distâncias e descrever um espaço, sobretudo a uma escala próxima. Se estivermos em casa e sentirmos o cheiro do almoço de um vizinho, ou se ouvirmos a sua música temos uma sensação de invasão de ‘território’, sentimo-nos irritados com isso e tentamos limpar esses estímulos. Igualmente se estivermos num determinado espaço sentimo-nos desconfortáveis se conseguirmos cheirar uma pessoa que esteja próxima e isso geralmente, afasta-nos reestabelecendo uma distância de conforto²³. Há até quem não se sinta confortável em sentar-se numa cadeira pública ou comum que esteja quente, denunciando a presença recente de outra pessoa.

Os sentidos que utilizamos para entendimento do espaço variam social e culturalmente. Edward T. Hall (1966) refere que as memórias olfativas conseguem ser mais profundas do que as imagens ou sons. Frequentemente ouvimos as pessoas comentar que se recordam dos cheiros de infância, ainda que não possam precisar as dimensões da sua casa ou rua, por exemplo.

Esta utilização dos sentidos é crucial na orientação das cidades, no entendimento de códigos

22 Filomena Silvano- op. cit., p. 9.

23 Edward T. Hall (1966)- *A Dimensão Oculta*. Lisboa: Relógio d’água. 1986, p. 136.

comuns para uma criação mental e de conjunto do espaço²⁴. Para um inuit²⁵, seria impossível ou muito difícil, a orientação numa grande cidade, ainda que sinalizada, pois pareceria sempre idêntica. Da mesma forma, para a cultura ocidental, seria muito difícil a orientação no ártico, em que a maior parte do tempo não se distingue a linha do horizonte. Os nossos estímulos, enquanto habitantes da cidade, são essencialmente visuais, enquanto que os de povos como os inuit, que vivem num meio natural, são auditivos, tácteis e olfactivos.

Um elemento construtor e delimitador de espaço tão primário como as paredes, pode representar protecção mas também opressão, dependendo da cultura observada. As paredes no oriente são elementos móveis, leves por essa razão, e que permitem detectar a presença de outros, bem como os seus sons, muito presentes, mesmo quando estão corridas. Os árabes necessitam de espaços abertos e sentem-se oprimidos nas casas ocidentais. Os ocidentais por sua vez, sentem-se desprotegidos e expostos nas casas árabes, mas por outro lado, oprimidos na relação com o exterior, na sensação de falta de janelas que permitam esta comunicação.

A forma como o espaço afecta a nossa reacção, atitude e comportamento tem bastante importância. Existem vários casos de situações que revelavam problemas a nível humano ou de desempenho empresarial que foram resolvidos por novo e melhorado desenho do espaço²⁶. Esta ideia é pertinente no desenvolvimento desta dissertação, no sentido em que o desenho do espaço condicionará toda e quaisquer actividades, emoções e reacções nele desenvolvidas. Quer a nível das reacções instintivas e primárias, presentes no homem como em todo o comportamento animal, quer ao nível de possibilidade vivencial, consciente e racional influenciada pelo primeiro nível de sensações.

3_1- Significância dos espaços

Quando entram numa sala as pessoas tendem a procurar um lugar de conforto, encostam-se a uma parede ou a um canto ou a uma zona do espaço com pé-direito mais reduzido, são as zonas reconhecidas como lugares de conforto. Imediatamente a ocupação do espaço pelas pessoas o preenche e a sua disposição cria um centro ²⁷. No caso do espaço numa sala de aulas, esse centro é definido por todos os centros individuais e pela sua posição na sala. Naturalmente se destaca o centro com maior peso na figura desenhada pela disposição dos corpos, o do professor. Todos os outros centros se viram para ele e se dispõem em seu torno. O centro desta figura não é o seu centro geométrico, mas o centro físico relacionado com o peso dos

24 Só esta criação nos permite orientação, enquanto só vemos a rua que percorremos não temos qualquer ponto de referência global que seja nosso guia.

25 Inuit: Vulgo, 'esquimó'.

26 "(...) [Um] brilhante arquitecto inglês, conseguiu melhorar o rendimento de uma comissão deficiente, por ter tido a perspicácia de harmonizar os campos visuais e auditivos da sua sala de reuniões.", Edward T. Hall- op. cit., p. 58.

27 Rudolf Arnheim (1988)- *O poder do centro: Um estudo da Composição nas Artes Visuais.* Lisboa: Edições 70, 2001, p. 33.

centros presentes²⁸. Este há-de estar mais perto do professor que dos alunos. Este conceito de centros será explorada mais à frente, no capítulo ‘Observação e Reacção aos Espaços criados/ sugeridos’ e nas workshops, por agora vamos explorar a forma como o espaço influencia o corpo e o homem.

Quando pensamos num espaço ele tem significado relativamente à sua interacção com o nosso corpo. O arquitecto é a primeira pessoa a conhecer o espaço que cria. É, portanto, o primeiro a sentir esse espaço, vivendo-o e medindo-o com o seu corpo. Um espaço tem existência a partir do momento em que é percebido, esta percepção pode ser física/ presencial ou imagética, é igualmente real. O arquitecto tem de ter essa capacidade de percepção/ imaginação e conhecer as medidas de um espaço relativamente ao seu corpo. Tem de perceber de que forma o corpo ocupa o espaço e se movimenta nele. Também o bailarino tem de conhecer o espaço e conseguir perceber as medidas de um palco/ espaço de actuação através do movimento do seu corpo neste. Ele utiliza referências como quantas voltas consegue fazer nas diagonais do espaço, quantos passos necessita para o atravessar, ou ter noção da sua centralidade(s) para ter a percepção de orientação no espaço, forma ou dimensões.

O corpo é o elemento de entendimento do espaço. É através dos sentidos que o espaço é observado, medido, estudado, no fundo, sentido, passe a redundância. O Homem teve necessidade de evoluir a sua visão de forma diferente dos outros animais. Como bípedes, os nossos olhos estão estrategicamente posicionados para olharmos em frente. Será mais fácil observar uma pintura no tecto do que no chão. É, aliás, incómodo observar uma pintura ou qualquer outro elemento que esteja no chão, uma vez que teremos de nos desviar no próprio corpo. Para além deste incómodo, a imagem resulta distorcida, mais do que no tecto, por exemplo, uma vez que não temos distância suficiente, nem ângulo confortável visualmente²⁹. Organizamos os espaços em função do organismo e morfologia humanas³⁰.

Se pensarmos numa obra de arte, como imagem, esta tem um centro, não o centro geométrico, mas o centro composicional, que irradia energia visual para o observador³¹. A pintura, como todas as outras formas de arte, necessita de um observador. Esta necessidade não torna o elemento exterior em elemento integrante, ou parte activa, torna-se sim, um “elemento de passividade”³². Há no entanto situações em que o elemento observador passa a utilizador efectivamente, participando na completude da peça, obra ou espaço, como refere Arnheim (1988),

“(…) há exemplos (...) em que se reservam espaço e função para participantes externos, dentro da própria obra. Em tais casos, a composição não pode ser entendida se esse espaço reservado não for preenchido, potencial ou verdadeiramente, com os actores humanos. (...) Uma cadeira fica, na verdade, incompleta

28 Como em física, os corpos que têm maior massa exercem maior atracção relativamente aos de menor massa.

29 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 64.

30 Um exemplo de como os estímulos visuais estão presentes na organização dos espaços, é o de como estes são evitados no campo visual periférico em situações em que se pretenda reduzir a sensação de compressão. Edward T. Hall- op. cit., p.86.

31 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 69.

32 _Idem, p. 71.

sem o corpo da pessoa que se deve sentar nela.”³³

Na arquitectura há a necessidade de completar os espaços com o corpo. A arquitectura é pensada na medida do homem.

“O projectista tem a tarefa difícil de inventar uma forma que faça que o objecto pareça harmonioso e completo em si próprio e, ao mesmo tempo, capaz de ser integrado num todo mais lato que inclui o utilizador, o seu corpo e os seus braços. O observador de um quadro não tem de cumprir esse papel específico, embora haja a necessidade geral de observação do meio.”³⁴

Apesar da forma de arquitectura se libertar dos conceitos de “harmoniosa” e “completa”, não dispensa a escala humana e o corpo será sempre um elemento de inclusão, ainda que por desajuste, como intenção de um espaço esmagador por desproporção. Arnheim (1988) refere ainda, sobre pontes, portais ou praças públicas, que estes só estão completos com os seus utilizadores. Esta utilização completa as peças na sua função, mas também as formas, na medida em que o fluxo dos seus utilizadores actua como uma massa que completa estes espaços oferecendo-lhes ritmo, peso, denunciando o seu centro, assimetrias, continuando o gesto do arquitecto, traduzindo-o em movimento.

“Todos os objectos arquitectónicos são formados não só pela sua centralidade, mas também pela sua resposta ao vaivém dos seus utilizadores.”³⁵

Os volumes, “centros compositivos pesados através da conglomeração de massas”, e os vectores, “produção de centros”³⁶ das composições de uma obra de arte, influenciam a leitura e o significado da mesma. A leitura no espaço passa necessariamente por outros tipos de composição. Einstein revelou não existirem pontos fixos no espaço. Com efeito, a Terra é um planeta em rotação e translacção. Não há espaço que possa ser analisado e identificado como estático. Ou teremos de especificar, estático relativamente a quê ou a quem. Mas esta observação também inclui o facto de existir um observador com possibilidade de mobilidade. Ele dificilmente estará na sempre no mesmo ponto relativo a algo.

“Do ponto de vista geométrico, obviamente, o centro é um ponto. Do ponto de vista da percepção esse ponto expande-se até onde se mantiver a condição de estabilidade equilibrada.”³⁷

O centro de equilíbrio de um edifício é algo que existe no seu interior. Ao tentar encontrar e localizar-se nesse centro o utilizador tem de se confrontar com o seu próprio centro, a sua posição relativa e a sua visão subjectiva. Da mesma forma, os nódulos, cruzamentos e nós possibilitam, em arquitectura, o entendimento do espaço da cidade³⁸. A arquitectura torna-se

33 _Idem, pp. 71-2.

34 _Idem, p. 72.

35 _Idem, p. 254.

36 _Idem, p. 197.

37 _Idem, p. 150.

38 nódulos: “convergência de vectores em direcção a um centro comum”; cruzamentos: “ponto de paragem na composição”; nós: “fornecem uma interrupção maior que os meros cruzamentos”. _Idem, pp. 197 e 199.

assim numa “composição no tempo”³⁹. O conceito da arquitectura como composição no tempo prende-se com a ideia de movimento, no sentido em que a deslocação, o movimento pelo espaço no tempo, permite a captação e processamento de dados.

“A (...) percepção do espaço [do homem] é dinâmica porque se encontra ligada à acção -ao que pode ser realizado num dado espaço-, mais do que àquilo que pode ser visto por contemplação passiva.”⁴⁰

Deixa de haver uma dependência do campo visual e verifica-se uma maior utilização dos outros sentidos,

“O território é, no sentido mais pleno do termo, um prolongamento do organismo, marcado por signos visuais, vocais e olfactivos.”⁴¹

Assiste-se com esta percepção a uma associação da sociedade a estas sensações de território e a esse encontro chamando-lhe espaço.

“(...) o homem conquistou o sentimento da sua existência no espaço, ao nível quotidiano e com a participação de todos os seus sentidos.”⁴² (Blanquart, 1983)

“(...) chamaremos espaço ao conjunto das relações que unem os indivíduos ao seu meio envolvente (...)”⁴³

Foi referido anteriormente que Durkheim (1899) refere o espaço como indissociável da sociedade que o habita, estabelecendo uma relação entre morfologia espacial⁴⁴ e simbologia social⁴⁵. O espaço em Durkheim (1899) tem dupla realidade “material e de representação”, associando-o à “organização social do grupo e, por essa via, à problemática das identidades colectivas”⁴⁶. Lévi-Strauss (1953) assume-se como continuando o trabalho de Durkheim e refere que as cidades não são homogéneas, criando sub-grupos através da estratificação social, “diferenciações sociais” que necessariamente conduzem a uma “diferenciação das representações do espaço”⁴⁷.

O arquitecto interpreta a ocupação cultural do espaço de forma pessoal. Ele é um aprendiz na construção do espaço, tanto quanto criador, quer em termos académicos, mas sobretudo enquanto utilizador. A cultura evolui com o desenho da arquitectura e o arquitecto evolui com a cultura. Winston Churchill (1945) identifica este cruzamento referindo que “Damos forma às nossas construções, as quais, por sua vez, nos dão forma a nós”⁴⁸. Neste contexto Edward T. Hall (1966) define três tipos de espaço de organização das sociedades nas cidades, “Espaço

39 _Idem, p.267.

40 Edward T. Hall- op. cit., p. 135.

41 _Idem, p.121.

42 _Idem, p. 94.

43 Filomena Silvano- op. cit., p. 64.

44 Mauss (1904) refere-se a esta definição como ciência que estuda e explica o “substrato material das sociedades”, no “conjunto de coisas em que se assenta a vida colectiva”. _Idem, p. 10.

45 _Idem, p. 12.

46 _Idem, p. 15.

47 _Idem, p. 17.

48 Edward T. Hall- op. cit., p. 125.

de Organização Fixa”, “Espaço de Organização Semi-fixa” e “Espaço Informal”. O primeiro refere-se ao “(...) espaço de carácter fixo [que] constitui o molde que afeiçoa uma boa parte do comportamento humano.”⁴⁹. São exemplos disto os edifícios que construímos, no sentido em esta organização dos edifícios em quarteirões, destes em bairros e destes em cidades são espaços mutáveis mas fixos que condicionam e direccionam a nossa atitude e movimento⁵⁰. O espaço de organização semi-fixa, como o nome indica, refere-se a algo que tem flexibilidade, imediata, relativamente ao posicionamento ou disposição. A disposição do mobiliário num determinado espaço de ocupação comum ou pessoal influencia e conduz as relações humanas nelas processadas. O espaço informal “Compreende as distâncias que observamos (...) nos nossos contactos com outrem.”, ou seja, categoriza as distâncias entre indivíduos numa escala que vai do mais próximo ao mais longínquo: Íntima, Pessoal, Social e Pública⁵¹, não sendo por isso desprovido de forma ou relevância.

Não é possível pensar os espaços, não só sem ter em conta a escala do corpo, mas também, e sobretudo, sem incluir o espaço do corpo, físico e proxémico⁵². O corpo é o elemento a que se destina o espaço, quer seja enquanto construção física, quer seja enquanto produto de análise. Não significa isto que o espaço se ajuste determinantemente ao corpo ou que seja sempre anatomicamente confortável, ou ergonómico, mas sim que o enquadra sempre, quer seja no sentido de ser uma segunda pele, o abrigo por excelência do corpo, quer seja, no exagero, deixando-o exposto e/ ou desprotegido.

4_ O Corpo

“(...) o corpo não é nem um organismo, nem uma máquina, nem isto, nem aquilo. (...) Ele está em todo o lado, tudo forma um corpo (...).”⁵³

José Gil, 1988

O corpo é a medida, por excelência, de todas as coisas. Desde Vitruvius às correntes modernas, está presente a nossa tendência para antropofomizar tudo, utilizando o corpo como medida ou metáfora, desde as formas ao discurso, para entendimento do espaço, estruturas, hierarquias,

49 _ Idem, ibidem.

50 “(...) Churchill expressou o receio de que o abandono da estrutura interna do espaço da Câmara (...) viesse a poder alterar a própria estrutura do poder político.” _ Idem, p. 125.

51 _ Idem, pp. 121-134.

52 Neologismo de Edward T. Hall (1966) explorado no capítulo seguinte.

53 José Gil (1980)- *Metamorfoses do corpo*. 2ª edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997, p.13.

simbologias⁵⁴, formas e conjuntos⁵⁵.

“O corpo porque é transdutor dos códigos, transforma-se no pensamento primitivo, no modelo de representação do universo (...).”⁵⁶

No classicismo a arquitectura parte da ideia vitruviana de que as ordens se inspiram no desenho e proporções do corpo humano. O cânone utilizado nesta relação é baseado na ideia do corpo perfeito que é uma construção sobre o corpo imaginado de Deus. O conhecido diagrama de Leonardo da Vinci do corpo inscrito simultaneamente num círculo e num quadrado, é “um microcosmo perfeito que reflecte sobre a ordem numérica que relaciona as dimensões e as partes com o todo”⁵⁷. Ao basear o corpo perfeito na ideia de Deus e construir os sistemas, regras e hierarquias da arquitectura sobre este, o que se almeja é a relação teológica entre corpo e arquitectura⁵⁸.

A forma de relação do corpo com e na arquitectura evolui ao longo da história no sentido de melhorar e sofisticar a função primária -a protecção. A arquitectura envolve o corpo, como que vestindo-o, proporcionando-lhe segurança, conforto climatérico, até contribuindo para a estrutura social, a arquitectura é o prolongamento do corpo. A ergonomia, como ciência que estuda a melhor forma para a função de cada órgão, pretende, neste sentido, não tanto ser uma forma exterior bem adaptada mas, no cúmulo, ser uma prótese do corpo, um prolongamento dos órgãos e membros do homem, que seja a continuação do seu gesto na tentativa de tornar algo possível⁵⁹.

Este corpo, em torno do qual o mundo está adaptado e que serve de metáfora para compreensão das coisas, tem uma vivência própria, uma unidade própria. É, em si mesmo, um corpo, passo a redundância. Que corpo é este? De onde vem o nosso sentir? Qual é a nossa matéria? A medicina começou por estudar este corpo, evoluiu pela psicologia, a sociologia estudou-o e todas as outras disciplinas tentaram entendê-lo mais um pouco, naquilo que isso tornava o seu estudo mais completo.

54 O corpo como representação simbólica tem representações que chegam a ultrapassar crenças e mitos e se instalam no quotidiano das culturas e sociedades. Um exemplo disso é o significado da cena em que na “Última Ceia”, Jesus divide o pão pelos seus apóstolos e diz-lhes que é o seu corpo, em seguida dá-lhes a beber do seu cálice de vinho dizendo que é o seu sangue. Para além de uma tentativa de humanizar, atribuindo um corpo, algo que não tem matéria, uma vez que estas seriam a continuação do Seu ser na Terra, junto dos homens, no seu quotidiano, a verdade é que este alimento ficou sempre, na nossa cultura, ligado a este corpo, sendo pecado deitá-lo fora sem pelo menos lhe dar um beijinho em sinal de redenção. Esta relação pão - Corpo de Deus, numa associação que inclui a base de alimento da população, é um significado que ainda hoje está presente na nossa cultura, mesmo junto da comunidade não católica.

55 No exemplo do “corpo do exército”, começando pela sua designação à forma de organização, nota-se uma clara tentativa de passagem da ideia de corpo, como unidade, como qualquer coisa total e não individual (desde as marchas, a resposta em coro, a identificação por número denunciando um conjunto de números do qual se faz parte, aos movimentos sincronizados das armas), que possibilita e justifica sem dúvida o conhecimento do propósito a que se destina este corpo..É mais fácil enviar o “corpo de exército” para uma zona de guerra que um grupo de indivíduos, entre os 20 e os 55 anos, preparados para tal.

56 José Gil- op. cit., p.44.

57 Ignasi de Solà-Morales- “Corpos Ausentes”. *Arquitectura -Máquina e Corpo*, cap. 3, 2006, p.35.

58 _Idem, p. 35.

59 _Idem, p.42.

O corpo tem uma estrutura composta por 206 ossos, relacionada por articulações e movimentada por cerca de 650 músculos. O maior órgão do corpo é a pele e, apesar de ser associada ao sentido do tacto, este é conduzido até ao Sistema Nervoso Central por intermeio das vias e terminais nervosos, estes últimos existentes sob a pele. As vias nervosas transmitem pela medula espinal até ao encéfalo as sensações de dor, pressão, temperatura, vibração e pirocepção, i. e., a noção de posição relativa de dada parte do corpo em relação ao conjunto. Este fenómeno é responsabilidade de um órgão muitas vezes menosprezado, o cerebelo. Este é a parte do encéfalo responsável pelo equilíbrio, coordenação, pirocepção e movimento fino ou organizado. Este desempenha, assim, a função de fiscalização da qualidade do movimento, sendo que se existir uma lesão neste órgão os gestos precisos como apertar um botão ou caminhar, dançar, englobando um conjunto complexo de movimentos coordenados e equilibrados, são impossibilitados. O ouvido interno desempenha um papel fundamental no equilíbrio agindo como medidor, surgindo tonturas, vertigens e desequilíbrio no caso de uma lesão, que impossibilitariam qualquer tipo de movimento preciso e fino. Considera-se movimento preciso e fino dançar, caminhar ou tocar piano, que envolvem gestos organizados e coordenados, por oposição ao movimento grosseiro como levantar uma perna, por exemplo.

A medicina trouxe-nos os dados do corpo que dispomos hoje, este foi e é, o seu objecto de estudo primeiro e último, o objectivo e o objecto único da medicina. Este saber científico, no entanto, avaliando e estudando o corpo em todas as suas vertentes, afasta-se do corpo cadáver. A relação com a ausência de vida nos corpos sempre foi difícil ao longo da história. Mesmo na medicina, foi com Vesálio (1538) que surge a representação do corpo humano para análise científica, tentando separar a medicina da morte. Assim, o objecto de estudo não está nem vivo nem morto, a representação transfere-nos para o nível do saber científico.

“A representação desliga o morto do seu corpo, permitindo à medicina que se constitua, excluindo do seu campo a morte.”⁶⁰

Este interior explorado na medicina entendendo as vísceras das representações dos corpos sem vida, foi também conjecturado pelas sociedades e culturas ao longo do tempo, que estavam em contacto com o seu próprio interior e o exterior dos outros. O corpo é a forma de comunicação primeira e primária. O homem começa por utilizar este meio imitando gestos e comportamentos dos outros homens ou de elementos da natureza.

“O gesto é simultaneamente significante e significado -um significado-significante (...).”⁶¹

A expressão “significado-significante” caracteriza a função e intenção da passagem de elementos que simbolizem ideias, acções, pensamentos ou procedimentos. As sociedades criam códigos que permitem a sua vivência em grupo de forma organizada e regrada, preenchendo as necessidades de protecção e socialização indispensáveis à sua sobrevivência. A expressão facial torna-se a tradução de infinitos “significados-significantes”, sendo o elemento com que mais contactamos diariamente, é o que nos permite ver e ler o outro. Quando comunicamos através da fala, dirigimos a nossa voz para os ouvidos da pessoa (o ouvinte), mas na verdade a entoação que colocamos, as pausas e os gestos da cara, intendem que o discurso seja o mais completo possível, para que, mais que ouvir-nos o outro possa entender-nos. Por isso quando

60 José Gil- op. cit., p.139.

61 _Idem, p. 45.

comunicamos procuramos o outro no olhar, na reacção corporal, enfim, estamos a procurar o interior do outro, o seu espírito. Este exterior que vemos é assim, o invólucro do interior a que nos destinamos.

“(...) se o exterior o é de um interior, e se este está num sítio determinado do espaço objectivo, aquele deveria situar-se noutros sítios desse mesmo espaço que o determinasse como interior. Ora acontece que o interior, por definição, não está no espaço, porque é o “espírito”.”⁶²

Este “espírito” refere-se ao *eu* que sente, que pensa. É o indivíduo dentro do corpo. Aquilo que as sociedades têm denominado por alma, com conotações mais ou menos religiosas. Esta alma situa-se, em profundidade na pele, para lá das aberturas, está no fundo. A boca, ouvidos, olhos e a pele *levam-nos* ao fundo onde se situa a alma. Esta está num lugar interior, protegido e longe do exterior. A alma ocupa o espaço interno do corpo supondo que este está vazio, ou seja, não se pensa nas vísceras. Mas que lugar é esse? Não conseguiríamos dizer que temos a alma situada numa das mãos, ou nos pés. Em princípio tendemos a imaginá-la dentro da cabeça, ou dentro do peito, ocupando esse espaço de uma forma não muito específica. O sujeito de percepção tem uma visão externa e uma sensação interna. Situa-se numa zona a que José Gil (1980) chama “espaço limiar”⁶³, como um limbo⁶⁴. Na verdade, o sujeito de percepção também não vê o seu interior, a limita-se a ver de si o que os outros vêem mas de perspectivas diferentes. No entanto, ele sente o seu interior, o seu pensamento reside na sua alma.

“(...) esta zona fronteira tem realmente uma interface paradoxal: por um lado limita-se por fora graças à pele; por outro, prolonga o espaço da pele *para dentro*, conferindo à pele um espaço que a continua, transformando-a: não é já superfície, mas “volume” ou, mais exactamente atmosfera.”⁶⁵

O psicanalista Didier Anzieu (1985/86) designa a este conceito “peles psíquicas” e promove o conceito de “eu-pele”, “moi-peau”, que tem tudo a ver com o reconhecimento da pele como limite entre o interior e o exterior, mas também assumido como forma de comunicação em ambos os sentidos (exterior-interior e interior-exterior).⁶⁶

“O corpo torna-se (...) um conjunto de lugares de culto (...). É então sobre o próprio corpo humano que vemos entrarem em jogo os efeitos (...) a propósito da construção de espaço. Os itinerários do sonho são perigosos a partir do momento em que se afastam demasiado do corpo concebido como centro. Este corpo centrado é também o corpo onde se encontram e reúnem elementos ancestrais, tendo esta reunião valor monumental

62 _Idem, p. 150.

63 _Idem, p. 154.

64 Neste sentido, limbo refere-se a uma zona entre duas zonas, não como elemento que separa mas como elemento que não é nem uma coisa nem outra. No catolicismo o limbo é uma zona instável que não é o céu nem o inferno, dali se terá direito a ir para um ou para outro, é uma zona de passagem e ficar lá preso é perigoso.

65 José Gil- op. cit., p. 155.

66 _Idem, ibidem.

na medida em que se refere a elementos que preexistiram ao invólucro carnal efêmero e que lhe sobreviverão.”⁶⁷

A consciência do corpo como lugar, ele próprio com várias referências espaciais (interior, exterior), remete-nos para as relações estabelecidas entre os vários corpos naquilo que isso cria um lugar com características e tensões próprias. Não se trata agora de entender que tipo de espacialidades são criadas, mas de perceber como é que os lugares com identidade, com tensões interiores, conjugam as suas necessidades de contacto com os preconceitos adquiridos socialmente. Edward T. Hall (1966), desenvolve o termo *Proxémia* sobre os mecanismos de distância espacial entre os seres.

“(...) conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico.”⁶⁸

Assim, Edward T. Hall desenvolve o conceito de distância entre seres de uma comunidade. Começa por distinguir as espécies animais de “contacto” (as que se organizam em contacto como os porcos) e de “não-contacto” (o caso das espécies que apenas mantém contacto enquanto são dependentes dos progenitores). O tipo de distâncias categorizadas por E. T. Hall (1966), a distância de “fuga”, “crítica”, “pessoal” e “social”⁶⁹, pode, então, dividir-se em dois grupos, as três primeiras distâncias são as permitidas nas sociedades de *não-contacto*, enquanto a distância *social* só pode ser estabelecida numa espécie de *contacto*. A distância de *fuga* é a distância até onde o animal foge, na presença de um que lhe seja estranho. A partir deste limite o animal começa progressivamente a entrar no modo ataque, passando-se à distância *crítica*. A distância *pessoal* é a distância mantida entre os membros de uma comunidade de *não-contacto*, é o ponto a partir do qual o espaço pessoal é invadido e depende, naturalmente da espécie e do indivíduo em questão, havendo maior distância no caso de se tratar de um indivíduo numa escala hierárquica superior. A distância *social* é aquela que é mantida entre os elementos das sociedades que vivem em grupo. Se um animal se afasta do seu grupo isso cria sobretudo uma distância psicológica que lhe desenvolve ansiedade.

O caso da espécie humana seria uma espécie de *contacto*, somos aquilo que comumente ouvimos designar por seres sociais. Na exploração do conceito de proxémia, Hall (1966) define o significado das distâncias estabelecidas entre os indivíduos, são elas, desde a escala de maior proximidade à de menor, “íntima”, “pessoal”, “social” e “pública” cada uma com os modos “próximo” e “afastado”⁷⁰. A distância íntima implica uma proximidade extrema que vai desde corpos em união até ao acto sexual ou luta. O modo de distância pessoal é o escolhido para estar junto de alguém íntimo ou para a discussão de assuntos pessoais⁷¹. A distância social é o “limite do poder sobre outrem”⁷², ou seja, o momento a partir do qual esse poder, essa força, estímulo ou excitação deixa de ser criada pela proximidade entre indivíduos. Vai desde a distância entre pessoas que trabalham juntas à distância mantida numa reunião formal (em que é importante o contacto visual). Esta, será o ponto de viragem, a distância a partir da qual

67 Marc Augé- op. cit., p. 54.

68 Edward T. Hall- op. cit., p. 11.

69 _Idem, p. 22.

70 _Idem, pp. 137-144.

71 Curioso referir que os alunos de dança têm muita dificuldade em tolerar proximidades que rompem com as suas esferas pessoais. Quando é necessário uma proximidade extrema, estes exercícios têm de ser trabalhados e executados com tempo e adaptação.

72 Edward T. Hall- op. cit., p. 141.

já não se sente o calor corporal, é marcada a fronteira entre espaços íntimos e não-íntimos⁷³. Já a distância pública é a “situada fora do círculo imediato de referência do indivíduo”, é a distância a que temos permissão para estar numa relação formal/ estranha, e a partir da qual nos sentimos incomodados ou até mesmo ameaçados.

Platão refere, há mais de 2300 anos atrás, que a tarefa mais difícil é o conhecimento de si próprio. Este conhecimento passa sobretudo, e de uma forma primária, pela exploração do corpo próprio e alheio, em todas as suas vertentes. Desde o momento em que começamos a utilizar o corpo, imitando, até ao momento em que decidimos utilizar o corpo para transmissão de códigos, expressões, sentimentos, no cúmulo, arte. A utilização do exterior partirá de uma consciência de um interior, das suas necessidades, das suas vontades. Esse interior sem órgãos, que tem a existência do corpo. Ele existe, numa fórmula descartiana, porque pensa e não porque é matéria. Para o provar estão todas as tentativas de representar o corpo e de o tornar representação que são uma forma de materializar o interior que sente, o ser pensante, aquele que tem ideias e de onde parte o movimento e nunca a ordem inversa.

5_ O que é a Dança?

Na antiguidade, as principais artes cénicas eram a dança, o teatro e a música. Eram não só forma de entretenimento, mas espaço de reflexão, crítica social e transmissão de cultura. A dança foi evoluindo e foi-se adaptando ao espaço que a cultura lhe reservava crescendo e alterando o seu propósito ao longo do tempos. Daniel Tércio (2005) descreve o caminho da dança⁷⁴, desde a clássica à contemporânea⁷⁵ passando pela moderna. A dança clássica combina o automatismo técnico com a expressividade pantomímica⁷⁶ e ainda está bastante relacionada com o teatro, ou pelo menos com a narrativa do teatro. À medida que vai evoluindo a dança moderna deixa cair esta teatralidade e concentra-se na expressividade. Esta modalidade afasta-se do tecnicismo clássico e procura explorar a expressão do corpo, mas não de uma forma pantomímica. Assim,

“O corpo, enquanto presença primeira, passou a estar antes da personagem. A verdade da carne -a verdade dos músculos, das articulações, dos pesos e dos fluidos corporais- passou a anteceder, anulando ou desocultando, a presença das palavras. O corpo do *performer* voltou a estar amparado, como o de todos os homens, pelo esqueleto e não apenas pelo verbo.”

Esta verdade da dança afasta-se da conquista da gravidade na dança clássica⁷⁷, “A dança

73 _Idem, p. 136.

74 Daniel Tércio- “Da autenticidade do Corpo na Dança”. *O corpo que (Des)Conhecemos*, 2005. p. 60.

75 O termo contemporâneo designa aqui, actual. Refere-se à dança que nos é contemporânea.

76 Pantomima é a arte de expressar ou narrar com o corpo, dando ênfase aos gestos e não à linguagem.

77 “O bailado clássico transmitia a ilusão da vitória humana sobre o peso da matéria.” , Rudolf

moderna tenta enfatizar a luta entre os poderes excêntricos que nos puxam para baixo e as nossas tentativas para uma libertação espiritual, simbolizada pelos vectores de subida e salto.⁷⁸ Se dança é acção e movimento de que tipo de movimento falamos? Andy Abrahams Wilson (2006) refere a dança como um movimento de energia, através do meio que é o corpo. A libertação espiritual referida em Arnheim (1988), é com A. A. Wilson designada por libertação da alma do contentor que é o corpo⁷⁹. A dança contemporânea vem-se libertando de todo o tipo de convenções e designações, atingindo o ponto de miscelânea de culturas, estilos e possibilidades de movimento quase infinitas. A estes factores ainda combina o fenómeno das novas tecnologias, aliando-o à dança e resultando novos significados. No geral, a dança contemporânea é a eliminação da expressividade e o enaltecimento do movimento.

O movimento, como forma de experimentação do corpo, é uma forma de percepção do próprio e do ambiente que o rodeia. A dança é neste sentido de experimentação, uma forma de atingir novas formas de movimentar. Para von Laban (1960) são combinações de esforço que dão a forma de movimento⁸⁰. Para R. Arnheim, em 1988 a dança era ainda uma luta carregada de tensão como componente vital de expressão artística, o conflito humano constante, entre as forças (gravidade) que nos puxam para baixo e o nosso esforço para as superar. A dança torna-se difícil de caracterizar numa linha, sem um contexto ao qual nos possamos referir para determinar certa característica específica.

“(...) a dança é o movimento porque é corpo. E mesmo que este corpo não seja um ser em deslocação por diferentes lugares, ele está inevitavelmente em movimento, pois o movimento é a condição da sua existência.”⁸¹

A maioria dos autores na dança, desde os coreógrafos, aos bailarinos, tiveram e têm uma definição de dança muito própria. Esta é movimento, claro, mas que tipo de movimento? Qual o propósito da dança? Existe um propósito? A coreógrafa e bailarina Pina Bausch (1987) disse que “se a vontade de dançar acabasse, tudo o resto acabava também, penso eu.”⁸². O coreógrafo Bill T. Jones (2002) fala da dança como algo capaz e ultrapassar o próprio criador,

“(...) this mysterious and difficult-to-define phenomenon called dance leaves its source and takes on an identity, a destiny independent of its creator.”⁸³

O discurso da dança utiliza o alfabeto dos gestos e das expressões. José Gil (1980) refere que “(...) a dança traz em si e perante todos a chave da inteligência do corpo.”⁸⁴. Neste sentido, refere como o bailarino é papel, pena e grafo⁸⁵, sendo o espaço em si, a criação de espaço e o

Arnheim- op. cit., p. 46.

78 _ Idem, ibidem.

79 Andy Abrahams Wilson- “Breaking the Box: Dancing the Camera with Anna Halprin”. *Envisioning dance on Film and Video*, chap. 43, 2002, p. 234.

80 José Gil- *Movimento total: O corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001, p. 16.

81 Daniel Tércio- op. cit., p. 51.

82 _ José Gil- *Movimento total: O Corpo e a Dança*, p. 213.

83 Tradução da autora: *Este fenómeno misterioso e de-difícil-definição chamado dança deixa a sua fonte e ganha uma identidade, um destino independente do seu criador*. Bill T. Jones- “Dancing and Cameras”. *Envisioning Dance on Film and Video*, chap. 17, 2002, p. 107.

84 _ José Gil- *Metamorfose do corpo*, p. 71.

85 _ Idem, ibidem.

desenho no espaço, por ter o meio, a expressão e a capacidade de observação.

Doris Humphrey (*in* D. Tércio, 2005), bailarina e coreógrafa, define a dança como o arco entre o corpo rígido, imóvel e o corpo caído por terra, cedendo ao desequilíbrio. Humphrey define estes dois pontos do arco como as duas mortes, a do movimento e a do equilíbrio⁸⁶. Tal como a dança é a ausência das duas mortes, a estabilidade é a ausência de acção⁸⁷. Steve Paxton (1996) define, um pouco mais tarde, que o acto de nos mantermos de pé, mesmo quando estamos mentalmente absolutamente descontraídos, é suportado por pequenos movimentos inconscientes do corpo que nos sustentam⁸⁸. Este equilíbrio entre o esforço do movimento e o fluir do corpo será o momento de dança. José Gil (2001) explica este fenómeno,

“(…) o esforço atinge o seu ponto zero quando o movimento comum cessa e o movimento dançado começa: o esforço comum pára também aqui, já não tem razão de ser.

O ponto zero do esforço implica uma situação particular de equilíbrio: no instante em que o esforço desaparece, surge um outro movimento que corre sem entraves. “Entre” os dois, o bailarino obteve o equilíbrio que precisava.”⁸⁹

Este é o ponto em que o peso do corpo do bailarino é o responsável pelo movimento, e que significa que ele encontrou o ponto de equilíbrio que lhe permite “deslizar no espaço”, ou seja, que ele escolhe as “linhas de menor esforço” e o corpo faz-se “obedecer docilmente”⁹⁰. O peso do bailarino não é um valor objectivo, mas ele vive-o como dado objectivo. Não é o seu peso absoluto que afecta o movimento, mas o peso objectivo que o bailarino trabalha no seu consciente. O bailarino tem de estar consciente para conseguir equilibrar o corpo, ele procura o “equilíbrio no desequilíbrio” e para isso tem formular o movimento no pensamento, esta torna-se a génese do movimento dançado.⁹¹

O surgimento da abstracção na arte moderna (como o exemplo da pintura) surge na primeira década do século XX, enquanto que na dança surge apenas 40 anos depois. Esta dança moderna vem sugerir o rompimento coma noção de corpo-sujeito. Há agora um afastamento não só com a narrativa mas com a expressividade emocional do sujeito portador do corpo. Cunningham (1952), bailarino e coreógrafo, pega neste conceito e introduz, o acaso, rompendo com a relação música-movimento e com os modelos de coordenação dos movimentos. O seu método oferece a máxima autonomia às partes do corpo⁹². O seu método incita o bailarino a esquecer-se das emoções enquanto motor de movimento e a concentrar-se apenas no dito movimento, sob a sua forma pura. Trata a dança, então, como uma forma de energia que atravessa os diversos comportamentos emocionais, como a paixão ou a cólera e que pode ser canalizada em forma.⁹³

Cunningham procura, assim, o movimento pelo movimento, como desencadeador dele

86 Daniel Tércio- op. cit., p. 52.

87 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 120.

88 _José Gil- Movimento Total: O Corpo e a Dança, p. 134

89 _Idem, p. 18.

90 _Idem, p. 19.

91 _Idem, p. 25.

92 _Idem, p. 35.

93 _Idem, p. 50.

próprio. Assim, para impedir qualquer elemento que o despolete, que não ele próprio, ou que o possa desencaminhar na sua busca de pureza, do encontro com o movimento puro criado no e pelo corpo, utiliza o som como construtor de movimento, na mesma escala do corpo e da dança, e não como elemento a partir do qual a dança ganha forma. A dança usa o corpo para ganhar forma, e não a música. Frequentemente, o coreógrafo apenas dava a conhecer a música aos bailarinos no momento da performance. Yvonne Rainer (1961/ 73) procura também, o despojamento do acessório, do espanto para o espectador. Está à procura do movimento dito puro, nu.

“Dançar é fluir na imanência.”⁹⁴

Esta imanência é o aproveitamento da energia, que falámos há pouco, que vem do *fundo*, do inconsciente *dentro* do bailarino, e que vem até à superfície, tornando-se visível, i. e., através da pele, dos músculos e das articulações. Aquilo que o coreógrafo procura é uma maneira de sentir e não o sentimento em particular⁹⁵, porque agora “(...) a emoção nasce do movimento, e não o contrário.”⁹⁶. O movimento dançado, naquilo em que a dança é composta por gestos, pode categorizar-se em três tipos, os movimentos espontâneos e livres, os movimentos geneticamente programados e os codificados culturalmente⁹⁷. O primeiro sendo um movimento natural, não codificado, e os dois últimos sendo movimentos codificados. Este tipo de movimentos difere no sentido em que o movimento natural, se não for dançado é apenas um gesto que “diz uma utilidade” enquanto que a dança “diz um mundo”.⁹⁸

Estes movimentos foram testados e aprofundados por coreógrafos e bailarinos, tentando potenciar as possibilidades do corpo através dessa diversidade e entendimento. William Forsythe, bailarino e coreógrafo, é o arquitecto do movimento, por excelência. Ele define o ponto, a linha e o plano com os gestos do seu corpo. No seu trabalho “Improvisation Technologies” (2000), categoriza todos os movimentos em desenho geométrico no espaço, definindo cada gesto, como torção, desenho de letras, ou estabelecimento de linhas que se conectam e que se descartam ou evitam, por exemplo. Os movimentos no espaço são, então, inscritos em formas, volumes ou apenas pontos ou linhas. Os gestos desenham-nos ou inscrevem-se nestes elementos.

O Contacto-Improvisação de S. Paxton (1996) é um método de trabalho do corpo que implica a consciencialização do movimento e que culmina no devir-outro⁹⁹, resultante da fluência dos corpos dançando em conjunto. Este método supõe o entendimento da atmosfera como matéria por excelência, para a troca de forças afectivas e contaminação dos corpos, pondo-os em contacto directo; a capacidade de ser “agarrado” por essas forças invisíveis; e o resultado, como que por osmose, da impregnação do corpo do outro na nossa consciência, na mesma

94 _ Idem, p. 55.

95 _ Idem, p. 106.

96 _ Idem, p. 53.

97 _ Idem, p. 107.

98 _ Idem, p. 89.

99 O termo devir é aqui empregado no sentido do desejo de se tornar, neste caso, devir-outro, significa o desejo de se tornar o (corpo do) outro.

escala da consciência do nosso próprio corpo¹⁰⁰, é quando se dá o devir-outro.¹⁰¹

Uma coreografia parte de uma ideia mais ou menos abstracta, de um objecto, um conceito, uma música ou um texto, o coreógrafo leva a ideia para o estúdio e começa a dançar. Em comparação com o cinema, um filme começa com um argumento, uma estrutura que serve de guião e que se baseia numa estória, com início, desenvolvimento e fim. Normalmente as personagens não são planas¹⁰² ou têm um objectivo para cumprir ou uma dificuldade para superar. A dança moderna sempre se afastou destes pressupostos, no entanto nos anos 80 e 90 a dança retomou a narrativa tentando acrescentar conteúdo e significado às coreografias¹⁰³ fazendo referência à estrutura clássica da estória¹⁰⁴. Esta influência estendeu-se à narrativa dos filmes de dança conferindo uma sensação de realidade à coreografia. A combinação de narrativa, filme e dança cria uma forma de arte híbrida que combina a arte de contar histórias com o prendimento emocional como reacção aos movimentos de dança.¹⁰⁵

“Dance on film or Video can be a transcendental experience. It can take you to the land of the gods, to another place, to another emotion -or just induce an out-of-body experience.”¹⁰⁶

100 O CI, “contacto-improvisação” de que fala Steve Paxton funciona, como refere José Gil, mesmo quando não há contacto entre os corpos. A relação-reacção que estabeleci com as minhas alunas ao mostrar-lhes primeiramente técnicas de improvisação e incentivando-as a um momento criativo numa fase posterior, resultava no meu entendimento daquele que seria o passo seguinte, pensando apenas na minha lógica de criação. Esta era tão imbuída pelas alunas mais atentas que conseguíamos dançar esquemas de sevillhanas ou de rumbas ao improvisado numa quase-simbiose de movimentos que completavam em vez de chocarem. Ainda que este é um exemplo não represente a técnica de CI, ele tem um pouco de devir-outro, naquilo que os corpos em conjunto, num grupo de dança, ainda que esta seja étnica e matematizada, e não livre, uma vez que existem esquemas fixos, procuram a unidade e a fluência. Quando praticava tempo suficiente com alguns alunos criava-se um conhecimento dos seus gestos próprios e de “movimento natural” dos seus corpos, que acabava por, de uma forma um pouco inconsciente, criar especificamente para aqueles corpos e aqueles seres, podendo facilmente recordar-me dos alunos que frequentaram as minhas aulas ao rever as coreografias que criei para cada ano. A relação criada pela proximidade dos corpos especificamente na dança onde aprendemos a conhecer intimamente o corpo do outro e a confiar em alguém para uma actuação em palco, ora antecipando os seus movimentos, ora antevendo os seus erros, desequilíbrios, sentindo o corpo do outro como que por osmose suscita a vontade de ser um corpo-conjunto de gestos e representação.

101 José Gil- Movimento Total: O Corpo e a Dança, p. 153.

102 Personagem plana é a designação que se dá a uma personagem, numa narrativa, sem evolução. O seu ponto de chegada é o seu ponto de partida e não houve nada nele que fosse alterado, desde crenças a conhecimento a carácter ou atitudes.

103 Deste determinado ponto de vista, uma vez que os autores que negavam a narrativa nas suas coreografias não negavam conteúdo ou significado.

104 Segundo Aristóteles a importância dos elementos no drama segue a seguinte ordem, estória, personagens, diálogo, ideia, música e espectáculo. A maioria das danças lidam com os últimos três, por ordem inversa. A dança afecta em primeiro lugar a visão, depois os outros sentidos. Mitchell Rose identifica uma das razões pelas quais as pessoas escolhem, no geral, ir ao cinema a ir a um espectáculo de dança, eles procuram a identificação com a personagem de uma forma passiva e emotiva. Mitchell Rose- “Fishing for Humans: Dance and the Story of Story”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 42, 2002, p.228.

105 Kelly Hargraves- “Europeans Filming New Narrative Dance”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 29, 2002, p.163.

106 Tradução da autora: *A dança em filme ou vídeo pode ser uma experiência transcendental. Ela pode levar-te à terra dos deuses, a um outro lugar, a outra emoção -ou apenas induzir um experiência fora-do-corpo.* Philip Szponer- “Northern Exposures: Canadian Dance Film and Video”. *Envisioning*

5_1- A Dança como Utilizadora e Criadora de espaços

“dançar é criar um espaço virtual”¹⁰⁷

Daniel Tércio, 1999

A dança é a arte do movimento. Este movimento é fruidor de espaços e também criador, na sua fruição o movimento desenvolve-se num espaço ou contexto existentes, ele utiliza este recurso físico disponível ou criado, como criador transforma os seus gestos em dança e gera espaços, que vive ou que proporciona essa vivência ao espectador.

Toda a arte tem um espaço onde existe. Ao delimitar uma obra separa-se a mesma do seu contexto tornando a sua interpretação restrita ao seu conteúdo. Ao envolvermos uma pintura numa moldura esta reforça a ideia de que a pintura cria um mundo em si própria¹⁰⁸. Um espaço como um palco de dança, é “um espaço confinado, tomado como um todo, comporta-se exactamente como um sistema cêntrico”¹⁰⁹. Uma sala redonda ou quadrada veste o centro como um lugar de máxima importância, os limites funcionam como moldura cujos eixos formam um centro indiscutível. O espaço é uma moldura da dança, não no sentido de ser um acessório, mas no sentido de lhe atribuir limites e significado¹¹⁰ através dessa delimitação. Sobre a noção de limite abordada no capítulo 3, Paul-Lévy e Marion Segaud (1983) fazem a seguinte observação,

“(…) na medida em que o dispositivo simbólico não pode “funcionar” sem a noção de descontínuo, sem a noção de um limite, na medida igualmente em que toda a organização espacial requer a descontinuidade, requer o uso e o jogo dos limites, propomos considerar a delimitação como um elemento fundamental na constituição e representação dos sistemas espaciais ou das sociedades.”¹¹¹

Adrian Forty (2006) fala do objecto visto como prótese do corpo, ou seja, afirma que o Design evolui na mesma medida que o homem, sendo o prolongamento dos seus membros, à medida das suas necessidades. Nesta descrição feita acima sobre o espaço como limite ou limitador, encaixa-se o tema dos acessórios no palco, do cenário, como, já não como a ideia de moldura que completa, mas como a ideia de verdadeiras próteses do corpo e dos movimentos de dança, naquilo não só que estes completam, mas também que continuam, participando activamente

Dance on Filme and Video, chap. 30, 2002, p. 168.

107 Daniel Tércio- op. cit., p. 55.

108 Rudolf Arnheim- op. cit., p.86.

109 _Idem, p.80.

110 A posição da moldura na pintura pode, nomeadamente, influenciar a percepção da composição da pintura na sua horizontalidade ou verticalidade.

111 Filomena Silvano- op. cit., p.65.

na dança. João Mendes Ribeiro (2003), arquitecto e cenógrafo, refere que a criação de objectos para cenários de dança lhes concede a dimensão de movimento¹¹². Jorge Vaz de Carvalho e Adelaide Ginga (2007), continuam e completam esta ideia,

“(...) esses objectos simples e depurados (...), que podem num primeiro momento criar estranheza, são pensados à escala humana e apelam a uma relação espaço-intérprete. É a vivência que os transforma, no sentido em que, ao serem habitados ou manuseados, por vezes metamorfoseando-se no palco ou em processo de reciclagem noutros espectáculos, evidenciam a beleza da sua funcionalidade e alcançam outras dimensões poéticas.”¹¹³

Olga Roriz (2007) confessa que com os quatro cenários criados para a sua companhia por João Mendes Ribeiro, poderia “ficar anos a fio a reinventar novas viagens sem nunca as esgotar”¹¹⁴, e assim fez. Depois do espectáculo “Propriedade Privada” (1996) reutilizou o cenário em “Propriedade Pública” (1998), dois anos mais tarde volta a utilizá-lo em “F.I.M.” (Fragmentos/ Inscrições/ Memória) (2000), e voltou a fazê-lo ao reutilizar as malas-mesa da peça “Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Protestades” (1998), no filme-dança “A Sesta” (2007).

“A criação de paisagens abstractas desterritorializa a acção e desloca-a para o campo do imaginário, em que cabe ao espectador construir hipotéticos lugares a partir de subtis sinais, mas sobretudo, da sua interpretação pessoal e de lugares activados pela memória.”¹¹⁵

Assim, a dança, capaz de se inscrever no e de gerar espaço, procura como resposta cénica não apenas uma estrutura arquitectónica, mas uma capaz de integrar as suas capacidades traduzindo essa interacção.

Assim, como realça José Gil (2001), as paredes do palco não são um obstáculo no processo de dança, uma vez que a acção se passa no corpo do bailarino. Este através da dança tem a capacidade de criar o infinito. Essa dimensão refere-se à capacidade de dizer “um mundo” como refere José Gil (2001)¹¹⁶, que afirma não se desloca no espaço mas sim que o cria (à dimensão do infinito). O movimento, como afirma o autor, não desenha figuras no espaço, ele tem um sentido interno e um sentido para a superfície da pele e além dela, assim, ele vai além dos seus limites, não tem um contorno, ele “escapa a si próprio”¹¹⁷.

Rudolf von Laban (*in* José Gil, 2001), teórico de dança, concebeu um espaço virtual em forma de icosaedro, um poliedro com vinte faces, cujas intersecções definem a direcção dos movimentos possíveis pelo bailarino -que são os centros de energia que motivam o movimento- que se

112 Daniel Tércio- “Objectos Inteligentes e Corpos Velozes”. *Arquitecturas em palco*, 2007, p. 47.

113 Jorge Vaz de Carvalho e Adelaide Ginga- “Identidade Cenográfica”. *Arquitecturas em palco*, 2007, p. 8.

114 Olga Roriz- “De Malas Feitas em Mesas de Viagem: A sexta”. *Arquitecturas em palco*, 2007, p. 11.

115 João Mendes Ribeiro- “Arquitecturas em Palco”. *Arquitecturas em palco*, 2007, p.97.

116 Ver nota de rodapé 97.

117 _José Gil- *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, p. 108.

encontra no centro da figura. Outros autores criam um espaço virtual idêntico, ou com funções idênticas, mas em forma de ovo ou de esfera, e as experiências vividas pelo bailarino apontam para uma sensação de evolução dentro de um invólucro que contém o movimento, não no sentido de o limitar, mas no sentido de o suportar, irrompe a forma, mas transforma-a e conserva-a “através das suas mutações”¹¹⁸. O redondo é uma forma instável, torna-se uma imagem estranha na sua geometria irregularmente regular. Esta forma redonda é a única que não é afectada pela anisotropia¹¹⁹, a forma quadrangular, por exemplo, para que pareça perfeita, a sua dimensão vertical deve ser reduzida¹²⁰. Rudolf Arnheim (1988) refere a necessidade de entender a anisotropia do espaço como forma de reflectir a “experiência de vida dentro das limitações da existência humana”¹²¹, conceito este que pode ser continuado através do conceito de parallax¹²², como captação de realidades diferentes dependendo do ponto de vista.

O arquitecto Steven Holl (2000), descreve assim, o acto de estar num determinado espaço físico como algo que só podemos verdadeiramente perceber se tivermos em conta todos os parâmetros, “we must consider space, light, color, geometry, detail, and material as experimental continuum.”¹²³. Podemos analisar cada parâmetro em separado, mas o espaço não será nunca um conjunto de cada uma destas análises, mas sim a sua conjugação. A cor, enquanto propriedade da luz, é um dos parâmetros existentes no espaço e um elemento que o condiciona ou direcciona -nos cenários tem o valor acrescido de ser uma representação da realidade¹²⁴ ou de ser uma ocupação de espaço¹²⁵.

Relativamente à composição, esta pode referir-se aos elementos dispostos no espaço ou ao espaço criado pelos elementos. Uma peça que se desenvolve na horizontal como que flutua sobre o solo e, eventualmente, “parece pouco atraída por ele”. Assim como uma massa fortemente compacta que apenas aflora o solo se relaciona mais com o seu centro que com o solo propriamente¹²⁶. Nestor Almendros (1980) descreve as linhas de composição na forma como afectam e compõem o espaço, as horizontais sugerem repouso, paz e serenidade; as diagonais evocam acção, movimento e poder de ultrapassar obstáculos; e as composições curvas, movendo-se circularmente, evocam sentimentos de exaltação, euforia e alegria.¹²⁷

No excerto do filme “Air for G String” (1934), de Doris Humphrey¹²⁸, as roupas são a continuação do movimento e em conjunto com os gestos das bailarinas desenham o espaço de uma forma

118 _Idem, p.59.

119 Quando as qualidades de um dado objecto/ forma dependem da direcção da observação.

120 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 131.

121 _Idem, p.138.

122 O arquitecto norte-americano Steven Holl explora este conceito e tem um livro sobre o tema com o título “Parallax”, Steven Holl- op. cit.

123 Tradução da autora: *Temos de considerar espaço, luz, cor, geometria, detalhe, e material como continuum experimental.* _Idem, p. 62.

124 Como por exemplo, se numa situação de violência um pano vermelho sair amarrotado do corpo de um interveniente, isso sugerir-nos-à sangue.

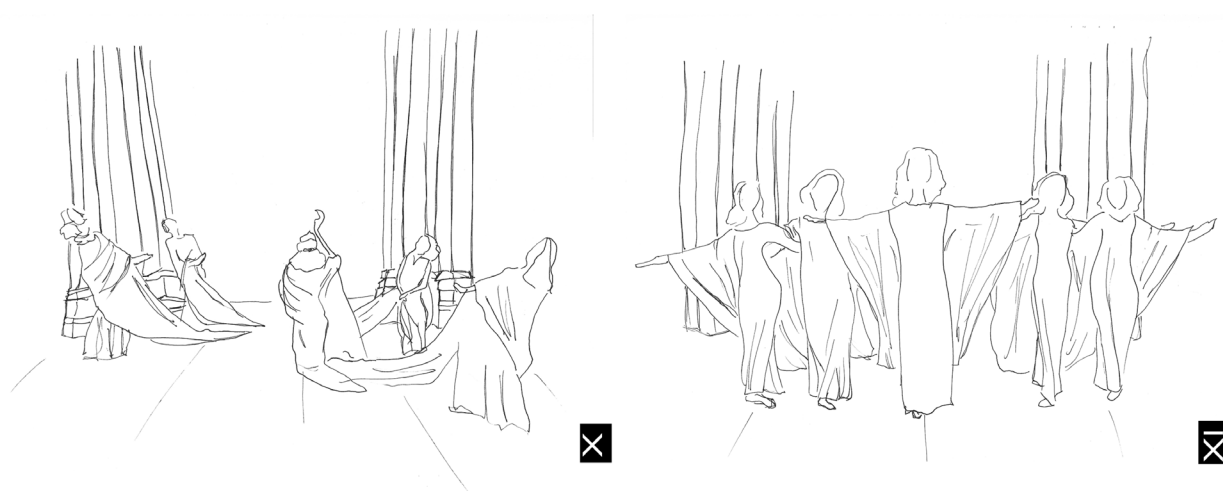
125 Se num palco existir, por exemplo, uma mesa vermelha, esta vai ocupar o espaço e condicionar todos os movimentos que se posicionarão relativamente a ela (Nick Haffner, 2000). Roslyn Sulcas- “Forsythe and Film: Habits of seeing”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 30, 2002, p. 100.

126 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 46.

127 Evann E. Siebens- “Dancing with the Camera: The Dance Cinematographer”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 30, 2002, p. 222.

128 Doris Humphrey (1934)- “Air for G String”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 6.

muito particular. O cenário com as grandes colunas neoclássicas, enquadrado simetricamente no ecrã e as bailarinas que descrevem movimentos sincronizados circulares, cria um espaço fechado, de diálogo entre os intervenientes cujas roupagens ajudam na efectivação -prolongando o desenho no espaço- dessa delimitação percebida ^{X e XI}.



A câmara permite-nos uma perspectiva da dança única. Esta perspectiva altera não só a forma de pensarmos determinada coreografia, mas sobretudo de a sentirmos. No excerto do filme “Touched” (1994), de Wendy Houston¹²⁹, sentimo-nos verdadeiramente tocados, a proximidade aos intervenientes, proporcionada pelos pontos de vista da câmara, deixa-nos a sensação de estarmos dentro da câmara, como se espreitássemos por um ponto de vista privilegiado. De facto, o filme de dança, com coreografias desenhadas para a câmara, um observador privilegiado com acesso a infinitos pontos de vista, alguns deles impossíveis, e a possibilidade de condução da peça, através de uma montagem, com correcções, efeitos e distorções, deu ao coreógrafo um outro lugar para dançar¹³⁰. Bob Lockyer (2002) fala deste novo espaço, entende-o como a possibilidade da infinitude de cenários reais/ realistas que mudam de uma cena para outra sem que se tenha de desmontar todo um palco; como a possibilidade de ver e sentir o movimento das sobancelhas ou dos dedos do bailarino, dando-lhe tanta ou mais importância que uma pirueta ou o gesto de uma perna.

Com o filme de dança as possibilidades multiplicam-se, com um corte podemos estar em qualquer lugar e as entradas e saídas não têm que existir (Bob Lockyer, 2002). No filme “A Study in Choreography for Camera” (1945), de Maya Deren¹³¹, a continuidade do movimento de dança potenciada pelas técnicas cineastas pretendem ultrapassar a fragmentação, no tempo e no espaço, do corpo (Amy Greenfield, 2002)¹³². No seu filme “A Study in Choreography for

129 Wendy Houston (1994)- “Touched”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 22.

130 Bob Lockyer- “A New Place for Dancing”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 28, 2002, p.160.

131 Maya Deren (1945)- “A Study in Choreography for Camera”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 1.

132 Amy Greenfield- “The Kinesthetics of Avant-Garde Dance Film: Deren and Harris”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 3, 2002, p. 21

Camera“ Maya Deren é considerada a fundadora do filme de movimento avant-garde, quem o diz é Amy Greenfield (2002), no texto intitulado “The kinesthetics of Avant-Garde Dance film: Deren and Harris“. Na primeira cena do filme, vemos por entre árvores aparecer o bailarino em posições, movimentos e distâncias diferentes enquanto a câmara vai passando, dando a ilusão de um plano sequência, magicamente o bailarino vai surgindo uma e outra vez. Na realidade, a câmara filma até um determinado ponto, passando pelo bailarino em movimento, depois pára, o bailarino desloca-se até à sua nova posição, a câmara retoma até passar por ele novamente, pára, o bailarino desloca-se, continuando sempre este método¹³³. No fim desta cena o bailarino inicia um movimento descendente com a perna que é continuado num outro espaço, fazendo a transição para a cena seguinte dando a ilusão de que o bailarino não parou o seu movimento e que tem a capacidade (mágica) de se deslocar no espaço imperceptivelmente. Notoriamente pode sentir-se a procura incessante da coreógrafa pela continuidade do movimento, que por sua vez é executado de forma lenta e ampla, recorrendo à representação de círculos, sugerindo o infinito, a forma sem início nem fim. Todo o restante filme é executado filmando os movimentos de partes do corpo do bailarino que continuam noutros espaços, saltando cenas, dando a ilusão de que o bailarino dança sem parar saltando de um espaço para o outro, reforçando a ideia de que a dança é o movimento contínuo interpolar e interespacial, nada a perturba nada quebra o seu gesto contínuo. No fim do filme, Deren desafia ainda a gravidade¹³⁴ criando, através da ilusão cinematográfica, a ideia de que o bailarino dá um salto que dura 30 segundos, sem desequilíbrio, até pousar suave e perfeitamente apreciando a paisagem, ficando de costas para a câmara, com o seu corpo perfeitamente simétrico no ecrã, incitando-nos a apreciar essa imagem de conjunto, a que ele aprecia e a criada através do seu próprio corpo, e não apenas na sua figura, como tendencialmente faríamos se víssemos a sua cara.

Sobre este texto de Amy Greenfield (2002) e a temática da continuidade abordada através do filme de dança, é ainda de referir o excerto do filme “Nine variations on A Dance Theme“ (1966), de Hilary Harris¹³⁵, em que a bailarina dança uma frase¹³⁶ três vezes durante a qual o realizador vai experienciando aproximações consecutivas até termos a sensação que estamos envolvidos num acto de amor com o corpo dançante. Aqui a sensação de continuidade é, não só representada pelo looping dos movimentos do bailarino como pelo movimento circular da câmara relativamente a esta.

No excerto do filme “Lodela“ (1996), coreografia de José Navas e realização Philippe Baylaucq¹³⁷, dois momentos coreográficos distintos são exibidos em conjunto como se fossem o negativo um do outro, através do uso das cores neutras, o branco e o preto vemos a imagem do homem sob fundo negro como um reflexo na metade inferior do ecrã e a imagem de mulher em negativo, ocupando a metade superior do ecrã. A dualidade é representada neste excerto de várias maneiras, desde a dupla mulher-homem, à escolha cromática branco-preto, à disposição

133 Esta técnica cinematográfica de parar a câmara e mover o objecto/ sujeito de modo a que este surja no ecrã de forma inexplicável foi utilizada primeiramente por Georges Méliès, mágico convertido em cineasta, na viragem do século XX. _Idem, p.23.

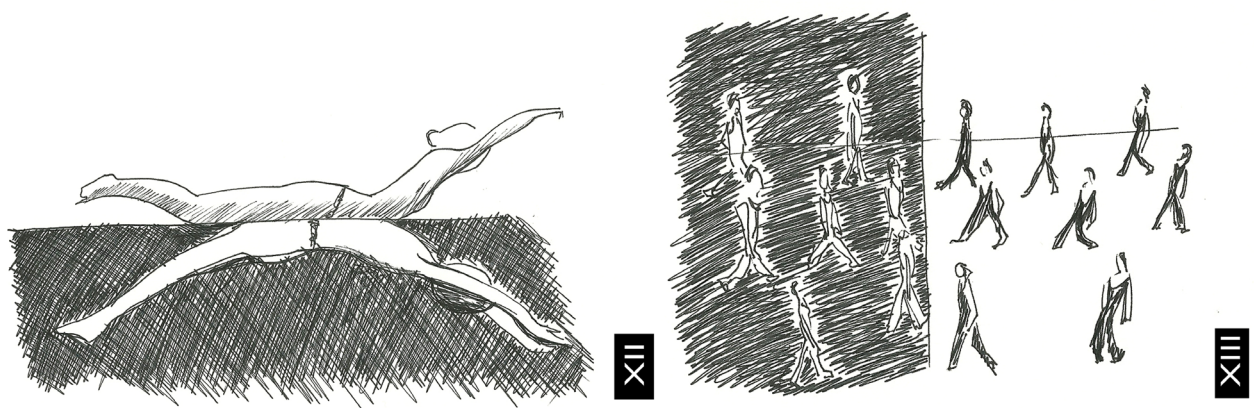
134 É o desafio de toda a dança, em geral, que com o seu corpo provoca a gravidade, testando pontos de equilíbrio ao limite.

135 Hilary Harris (1966)- “Nine Variations on a Dance Theme“. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 2.

136 A frase em dança está para a coreografia como o parágrafo está para o texto. É um ou vários movimentos que criam uma acção.

137 José Navas (1996)- “Lodela“. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 27.

no espaço ora respeitando as forças gravíticas ou desafiando-as^{XII}. Esta apresentação de dança evoca o trabalho de Carlos Saura, realizador de documentários, filmes de dança, no seu filme “Tango” (1998), numa cena em que o ecrã está dividido simetricamente ao meio, na vertical, e um dos lados é ocupado pela cor preta, sendo o outro pela cor branca. À medida que a câmara e o jogo de luzes proporciona vemos que na metade branca estão homens vestidos de preto e na metade preta homens vestidos de branco. A música começa e estes dançam o tango, fazendo pares homem-branco/ homem-preto, de uma forma viril e muito sensual^{XIII}.



A forma como percebemos a dança em palco ou em televisão/ cinema é diferente. Bob Lockyer (2002) refere que a primeira é uma forma activa de percepção e a segunda é passiva. No espectáculo de dança o espectador tem de seguir a cena. A luz torna-se, assim, um factor muito importante funcionando como condutora no espaço. No ballet a luz direccionada para a prima-bailarina, ou para a personagem principal, dirige o nosso olhar. Na dança contemporânea o guião de iluminação é comparável ao guião de realização num filme. Ele conduz o espectador naquilo que o encenador/ coreógrafo/ realizador quer que o espectador veja/ sinta. Gene Kelly (1956)¹³⁸ compara a relação entre o filme e a dança com a relação entre pintura e escultura identificando que filme e pintura são meios que cortam a tridimensionalidade das que representam. Esta visão de representação é bastante redutora, uma vez que a pintura não se limita, de todo, a uma representação da escultura e o filme de dança constituiu em si uma disciplina que ultrapassa a de representação e captação da dança. No texto “Dancin’ in the Rain: Gene Kelly’s Musical Films” (2002), Beth Genné refere o papel do realizador como privilegiado, como se fosse um pintor que controla todos os elementos da sua composição,

“Between moving picture and dance, though, there’s a crucial difference. The dancer controls and moves only his own body, not the space around him. The film director combines the skills of painter and choreographer. Supervising the various artists working under his command, he controls the image in its entirety

138 Beth Genné- “Dancin’ in the Rain: Gene Kelly’s Musical Films”. *Envisioning Dance on Filme and Video*, chap. 12, 2002, p.75.

-and its movement.”¹³⁹

O director, termo muito bem empregue no inglês, uma vez que este verdadeiramente dirige o palco, antes, durante e depois da filmagem, tem o filme nas suas mãos, mais do que o coreógrafo tem a dança. Este último não pode controlar por exemplo, o que os espectadores verão, exactamente não pode transformar o cenário rápida e radicalmente e seguramente não conseguirá fazer aparecer e desaparecer intervenientes. Esta enumeração não pretende dar ou retirar valor a nenhuma das representações, apenas mostrar o poder do realizador, uma vez que para além de ter o poder de escolher o ponto de vista, pode também conduzir e controlar o percurso do observador na estória ou no espaço e nos intervenientes.

5_2- O corpo como veículo de transmissão

“O corpo é a caixa de ressonância mais sensível das tendências mais obscuras de uma época.”

José Gil, 2001

José Gil (2001)¹⁴⁰ fala-nos da direcção do movimento. Esta comporta dois sentidos, de dentro para fora e de fora para dentro. O movimento tem a sua génese no interior do corpo, no interior sem órgãos, que já foi referido anteriormente.

“O movimento empírico do corpo *visto do interior* abre um espaço virtual onde esse movimento se projecta não como o de uma linha ou de uma figura abstracta (geométrica). (...) Todo o movimento do corpo visto do interior supõe um espaço particular.”¹⁴¹

Isadora Duncan (meados século XX), dançarina e coreógrafa, perscrutora da dança moderna, descobre “(...) que o plexo solar era a habitação corpórea da alma e o centro em que o impulso íntimo era transformado em movimento”¹⁴². Entende assim que o plexo solar, situado atrás do umbigo era o motivador do movimento afirmando ainda que este coincidia com o “(...) *centro afectivo primário* do inconsciente”¹⁴³. A propósito deste tema, Rudolf Arnheim (1988) cita¹⁴⁴ La Meri (primeira metade século XX), dançarina e pesquisadora de danças étnicas, que diferencia a dança oriental da ocidental, indicando que a primeira é cêntrica e a segunda excêntrica, num movimento de dentro para fora, portanto.

O centro pode ser entendido como foco de energia para o qual ou a partir do qual os vectores invadem o ambiente, no seu sentido dinâmico, ou como relação entre os elementos, sendo

139 _Idem, pp. 71-72.

140 _José Gil, *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, p. 222.

141 _Idem, p. 165.

142 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 169.

143 _Idem, p. 170.

144 _Idem, p. 169.

o que está no meio das coisas, este meio pode ser o centro geométrico ou o centro entre pesos, dependendo de hierarquias e aproximando-se dessa forma mais do elemento com mais destaque¹⁴⁵ (ver R. Arnheim, 1988¹⁴⁶). R. Arnheim (1988) continua, afirmando que os corpos procuram um equilíbrio. A disposição dos corpos cria um centro dinâmico provocado pelos seus vectores, que irradiam energia. No caso de uma praça que pode ou não ser coincidente com o centro físico da mesma, mas que se relaciona com ela. Estes vectores, relacionados não só com a sua forma vertical, mas também, com o sentido da gravidade (de ambos os corpos como dos edifícios) exibem uma dependência mais óbvia e directa na arquitectura que em qualquer outra arte¹⁴⁷. R. Arnheim (1988), define a relação dinâmica entre os centros em dois parâmetros, o aumento da atracção através da influência do peso; e o aumento do peso visual através da distância quando a percepção é focada no centro de atracção ou a diminuição desta atracção quando a percepção está ligada ao objecto atraído¹⁴⁸. Este equilíbrio foi sempre procurado nos vários estilos e épocas de dança. No excerto do filme “Dancing, episode 4: Dance at the Court” (1993), sob a direcção de Rhoda Grouner¹⁴⁹, é exibida uma dança ritual Javanesa (da região de Java em Yogyakarta, na Indonésia) chamada Bedoyo que é executada por 9 dançarinas vestidas como noivas reais. A dança é uma homenagem à Deusa dos Mares do Sul para celebrar/ pedir boas colheitas e chuva. Os movimentos das dançarinas são profundamente sincronizados e a ideia é que as 9 bailarinas se tornem uma, não devendo nenhuma delas sobressair ou ser melhor que as outras. Nas entrevistas aos intervenientes no ritual, estes explicam que a essência da dança é o equilíbrio. Não apenas o equilíbrio efectivado pelas bailarinas sincronizadas, com movimentos lentos, mas o equilíbrio entre o corpo e a alma.

José Gil (1980) fala da afectividade como “modulador global”¹⁵⁰ este tem a propriedade de tornar os segmentos numa totalidade, constituindo uma forma. O entendimento do gesto do corpo como parte de um todo vai de encontro às afirmações de Paul Bouissac (1973), sobre o entendimento do corpo como produtor de gestos significantes que desenham volumes, ou espaço, exibindo o caminho desde as construção das partes à participação num todo (ver R. Arnheim, 1980¹⁵¹).

Nos filmes de dança, a possibilidade de explorar as partes é bastante aumentada, mesmo em termos literais, havendo a possibilidade de enquadrar isoladamente um segmento de gesto ou uma parte do corpo. Laura Taler (2002), refere que explora muito mais os gestos e as expressões faciais nos filmes de dança que em palco, onde têm mais valor os movimentos da coreografia.

145 Como exemplo desta situação pode-se pensar no caso de um grupo de 5 amigos que dispersos formam um figura geométrica, identifica-se o seu centro geométrico, mas se se pensar no caso de um grupo que tem um líder, o centro não estará no centro geométrico da disposição do grupo mas sim no centro entre os pesos compostos pela massa de gente que ouve/ aprende/ é guiada e a pessoa que se destaca, falando ou servindo de exemplo.

146 Rudolf Arnheim- op. cit., p.31.

147 Na verdade, pensando na afirmação de A. Einstein referindo a inexistência de pontos fixos no espaço (este está em constante movimento), seria correcto afirmar que estes vectores também, no cúmulo, não são verticais, mas sim radiais, dirigindo-se ao centro da terra, uma vez que esta é elipsóide.

148 Rudolf Arnheim- op. cit., p. 41.

149 Rhoda Grauer (1993)- “Dancing”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 20.

150 _José Gil- *Metamorfoses do corpo*, p. 42.

151 Rudolf Arnheim- op. cit., pp. 37-44.

No seu filme “the Village Trilogy” (1995)¹⁵², Taler explora este efeito através de grandes planos e aproximações. Com este método a coreógrafa pretende, não apenas mostrar a dança, como ela é, mas permitir-nos a experiência de como ela se sente,

“(...) it doesn’t matter what the movement is, what matters is creating a different space for you to dream in.”¹⁵³ (Taler, *in* Philip Szporer, 2002)

Edward T. Hall (1966), refere Maurice Grosser quando fala da distância necessária ao pintor do seu modelo. Estes têm de estar afastados o suficiente para que o artista utilize a visão e não o tacto para representação. Neste lógica de ideias seria fácil entender que o escultor deve estar mais próximo. O que será que acontece então o observador de uma peça de bailado? Como refere Laura Taler (2002), com a distância o espectador concentra-se mais na coreografia, nos movimentos gerais. No encontro das ideias de L. Taler dir-se-ia que com a proximidade o espectador ia perdendo a ideia de movimento para se concentrar no sentimento, na personalidade, concentrando-se na pessoa e não no bailarino.

No início do excerto do filme “Hands” (1995), de Jonathan Burrows¹⁵⁴, somos enquadrados no espaço, cenário, mostrando-nos um homem, que através da duração e da informação disponível nos deixa receptivos ao plano de pormenor das mãos sobre o qual a câmara se fecha no momento seguinte. Provavelmente se o filme começasse com o plano pormenor, teríamos perguntas que nos impediriam de absorver o movimento das mãos e nos deixariam a questionar o lugar, a pertença e o trabalho destas mãos. O vestuário do homem e o contexto quase fabril remete-nos para um universo de utilização de mãos num contexto de trabalho, fornecendo elementos suficientes para que quando as mãos se movem o espectador possa estar livre para se concentrar apenas nos seus movimentos. O próprio avental que o intérprete veste cria uma base, um fundo neutro, para que as formas das pernas do homem não sejam uma distracção. A música não é apenas um ritmo. É aqui ocupação do espaço vazio e imprime à cena o estilo, não a tornando demasiado pesada, na captação de imagem a preto e branco, o cenário cru, que expõe os materiais nus, sem acabamento delicado, o avental sujo do homem, sem esta banda sonora específica, remeter-nos-iam, provavelmente, para um universo de ideias mais duras¹⁵⁵. José Gil (1980), refere o riso e a dança como passíveis de retirar o sentido demasiado sério das coisas, ou o “(...) risco de petrificação dos gestos demasiadamente carregados de sentido.”

No excerto do filme “Dancemaker” (1998), do coreógrafo Paul Taylor e do realizador Matthew Diamond¹⁵⁶, uma das bailarinas conta que para a auxiliar no processo de interpretação da personagem que dança ao som de um requiem¹⁵⁷, se lembra da morte do irmão, utilizando a verdadeira sensação de dor da morte. Esta técnica de incorporar sentimentos é semelhante à escola, no teatro, de Stanislavsky, em que os actores para que pudessem representar uma

152 Philip Szporer- op.cit, p. 172.

153 _Idem, p.173.

154 Jonathan Burrows (1995)- “Hands”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 23.

155 Pensar-se-ia na realidade pesada do homem, ou na sua origem humilde. Ou será um artista na sua oficina. Ou um homem no seu trabalho. Será que vive ali? Estará cansado? Terá uma vida difícil? Em que trabalham aquelas mãos?

156 Paul Taylor, Matthew Diamond (1998)- “Dancemaker”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 33.

157 Requiem é uma missa fúnebre sobre a qual vários autores de música erudita compuseram a sua própria versão.

personagem convincentemente deveriam sentir o que a personagem sentiria, utilizando, se necessário memórias afectivas (Stanislavsky, 1926¹⁵⁸). Donald McKayle (1996), bailarino, coreógrafo e realizador fala da necessidade de sentir a dança dentro do corpo para que esta possa viver através dele e eventualmente querer fugir. No excerto do filme “Rainbow Etude” (1996), de Donald McKayle fala com convicção,

“Let your body really get deeply into it. When you bring that foot down feel the power, that foot... that beap, beap, beap... When you lift your arms and you fly away feel with it so it live throught your body and want to escape.”¹⁵⁹

Este corpo vibrante que sente, transmite de dentro para fora a energia que se transforma em movimento dançado e que permite ao outro (espectador) sentir. Um sentir que dependerá da sua proximidade, naquilo que isso influencia o que vê, logo, também o que sente. Esta emoção ao ver o corpo dançado pode chegar a um exagero de devir-outro, naquilo que de fabuloso a dança tem que nos transporta para outra dimensão, e que, por momentos, nos faz desejar ser aquele corpo em libertação.

158 Stanislavsky (1926)- “A Formação do actor”. *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*, 1996, pp. 370-385.

159 Texto transcrito do vídeo pela autora. Donald McKayle (1996)- “Rainbow Etude”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 19.

PARTE II

6_ Observação e reacção aos Espaços criados/ sugeridos

Como já referido na introdução foram leccionados dois workshops às duas turmas do primeiro ano do Mestrado Integrado em Arquitectura do IST, nos anos de 2009 e 2010, no início do ano lectivo. Em anexo encontram-se esquemas dos workshops com os exercícios planeados e a sua descrição. Este trabalho foi lançado no âmbito da temática espaço | corpo | movimento com o objectivo de permitir compreender a forma como um grupo de ‘pensadores de espaço’ ainda não formados o sentia, permitindo por sua vez aos alunos uma nova abordagem à sensação de espaço que na maior parte dos casos sentiam ser inata.

Devido ao número elevado de alunos os workshops foram dados em duas sessões distintas mas com o mesmo programa¹, em cada sessão. O tema recaiu sobre as espacialidades na relação entre o corpo e o espaço visando a reflexão sobre a relação entre espaço e corpo, o corpo como indutor de espaços e o espaço como indutor de movimentos corporais. A metodologia utilizada baseou-se na exploração do conceito de espacialidade através de exercícios de expressão corporal, com recurso à dança sevilhana/ Flamenco.

Apesar de o programa ser o mesmo para os dois anos na segunda experiência foram feitas algumas alterações. O seminário centrou-se menos na dança promovendo exercícios de percepção espacial sensorial (explorando os sentidos, fechando os olhos, recorrendo ao som ou à memória).

Assim²,

Workshop 1 _ 2009/10

Sessão 1_ sala de squash

Sessão 2_ sala de squash

(sessões com uma semana de intervalo, com 20/24 alunos, respectivamente)

Workshop 2 _2010/11

Sessão 1_ gimnodesportivo

Sessão 2_ sala de squash

(sessões com 1 dia de intervalo, com 25/ 28 alunos, respectivamente)

1 Ainda assim pode notar-se a diferença de postura entre os grupos já que o segundo tinha conhecimento do programa e estava menos inocente relativamente aos exercícios (sobretudo no Workshop 1, cujas sessões distaram uma semana entre si).

2 Para descrição pormenorizada dos exercícios das workshops ver anexos, pp. 87-90.

Workshop 1

A classe teve a duração de 3 horas e foi dividida em 4 partes, enquadramento, exercício preliminar, exercício de percepção do espaço e exercícios de aplicação. As duas primeiras foram dadas em conjunto e as últimas tiveram 3 momentos de exercícios ao todo, acompanhados de registo gráfico que pretendiam explorar a percepção do espaço através do corpo³.

O aquecimento começa na cabeça, esta vai rolando solta, utilizando o pescoço como rótula, descontraindo totalmente e vai descendo, movendo cada parte do corpo individual e destacadamente, sem que estas afectem o centro comum e cada uma desenhando um movimento que gera uma imagem perfeita, na sua rotação ou abertura despertando os sentidos do/a bailar(a).

Quando se começa a trabalhar o corpo no sentido da dança (Sevilhanas e Flamenco), o primeiro exercício básico é de mãos. Eles descrevem um momento para dentro e para fora, rodando plenamente os pulsos e mantendo os dedos não complanares, reforçando a ilusão de movimento. Posteriormente são trabalhados os braços e no fim os pés. O movimento que os braços descrevem é o de um copo em descida para recolher água e a sua subida até vazar o conteúdo ao chegar ao topo. No seu gesto largo fica uma sugestão de ocupação do espaço, que não apenas se finda no espaço que gera efectivamente, mas cujo movimento sugere uma continuidade de ocupação. É uma intenção de movimento, como que sugerindo um espaço que não foi efectivamente ocupado ou um braço que não chegou mesmo lá, mas que deixou a sugestão. Os pés gozam da propriedade sonora e compõem sonoridades através das diferentes posições, movimento e batida. Os sons testados com os alunos foram sempre à base de ritmos muito simples por uma questão de tempo, uma vez que o interesse do workshop não se prendia na dança flamenca/ sevilhanas.

No exercício de percepção de espaço foi pertinente no desenvolvimento do mesmo que este incluísse sensações relativas ao espaço e que permitisse que essas mesmas sensações pudessem ser variadas do ponto de vista físico e emocional. Era necessário explorar, então, níveis de relação com o espaço, níveis de intimidade, aproximação, conforto ou desconforto.

Um(a) bailarino/a interpreta um papel, não no sentido de personagem, mas no sentido da utilização do seu corpo como veículo de algo que ele não é de forma inata. Interpreta-o sem perder individualidade e sem se afastar da sua personalidade, ele interpreta uma personagem que não está muito construída (tirando o exemplo de óperas ou bailados com histórias com personagens ricas), ou seja, interpreta uma ideia, um papel que é completado com as suas próprias intenções e emoções. Para experienciar este momento foi proposto aos alunos do sexo masculino que interpretassem mulheres e vice versa. Assim, os papéis possíveis eram velhinha, menina colegial, mulher fatal, velhinho, rapaz colegial e cavalheiro. Os papéis foram atribuídos tentando que os mais introvertidos fizessem os papéis infantis, os mais confiantes papéis de idosos e alguns confiantes mas menos integrados assumissem os papéis de mulher

³ No momento em que se preparou e realizou esta workshop ainda não sabia de que forma se poderia incluir e utilizar na tese, razão pela qual tentei registar o mais que consegui do exercício, sem no entanto intimidar os participantes com holofotes e câmaras de filmar. Optei por um fotógrafo, não profissional, mas cuja visão pessoal poderia ser tema na tese. Sobretudo, tornou-se interessante observar o enquadramento que o fotógrafo escolhia para apresentar/ captar um movimento.

fatal ou cavalheiro.

Numa primeira instância foi sugerido que os alunos circulassem pela sala trabalhando as suas personagens, dando-lhes vida e corpo, imaginando um contexto social, um nome, uma idade, reforçando a ideia de que cada um se devia imaginar nesse corpo, deixando alguma coisa sua e afastando-se de clichés e preconceitos (por exemplo, uma mulher fatal também vai às finanças e às compras, e um velhinho não tem de andar sempre de bengala ou ter falta de dentes), em vez disso os alunos foram convidados a entrar nessa personagem como se o seu 'eu' se transformasse no papel sugerido. Ao fim de duas ou três voltas à sala, os alunos foram adoptando os seus passos ao ritmo das personagens e intuitivamente os grupos de idosos foram-se juntando e começaram a andar juntos, mais que qualquer outra faixa etária.

Uma vez construídas as personagens os alunos deviam apresentar-se e sentir o espaço de uma perspectiva diferente, adaptada aos novos papéis. Um espaço de 55 m² (aproximadamente de dimensões 11,0 x 5,0 m) e cerca de 6m de pé-direito é percebido de formas muito diferentes por uma criança, um idoso ou um jovem. Os alunos tiveram uma pequena ideia do que seria a dificuldade de atravessar tal espaço com problemas de mobilidade. Seria uma autêntica jornada.

Os exercícios de aplicação foram feitos em grupos de 4 e compostos por 3 momentos. No primeiro grupo de exercícios o objectivo era pensar uma ideia/ sentimento criando um movimento que por sua vez gera um espaço. Para atingir este objectivo o exercício foi desmontado em várias partes.



Como continuação do exercício anterior, de interpretação, os alunos imaginaram-se e criaram uma situação de refeição e de dança a pares. A forma como descontraidamente ocuparam todo o espaço disponível da sala fez a passagem para o exercício seguinte sobre utilização e passagem de centro. Rudolf Arnheim (1988) fala-nos dos centros das várias situações, desde o centro individual ao centro colectivo. Para que os alunos tivessem essa experiência de centro

individual e convivência com um centro comum⁴ tentei, em primeiro lugar, tornar esse centro físico e palpável, incitando-os a desenhá-lo de uma forma esférica com as mãos.

Para experienciarem este centro, os grupos de quatro elementos dividiram-se de forma a que dois sentiam o espaço e os outros dois interpretavam-no, desenhando-o. Para melhor compreensão da posse de centro, esta teve várias fases. Tal como o ser humano, quando nascemos imaginamos um único centro possível, o bebé e a mãe são um só e a existência do restante mundo é praticamente apenas cenário. Chamemos a este estádio nível 0. O nível 1 ocorre quando a criança começa a ter a percepção de que ela e a mãe não são um só, geralmente é acompanhada pela fase em que deixa de depender exclusivamente da amamentação para se alimentar, e então desloca esse centro único para si. O bebé vê-se agora como um centro, como um Sol numa galáxia, em torno do qual todos os planetas giram e sem o qual não teriam existência. À medida que vai crescendo, e pela altura em que sai de casa e vai para um infantário tomando contacto com outras crianças, chega ao nível 2, momento em que se apercebe da existência de outros centros individuais que não apenas o seu. Enquanto vai evoluindo, um pouco antes ou na altura da entrada na escola, apercebe-se da existência de um centro maior que o seu, e, eventualmente alguns de nós, apercebe-se que esse centro é mais importante que o seu, pois trata-se de um centro comum, para o qual todos os centros individuais têm de trabalhar, pois dependem dele para que funcionem com os outros centros individuais e para protecção do seu próprio centro. Este é o nível 3, em que os indivíduos vivem um centro comum apesar da existência dos seus centros individuais. Assim, desenvolvi o exercício nos três níveis principais, 1, 2 e 3 consistindo em ter o centro, de uma forma individual⁵ e não interagindo com o colega; passar o centro, tendo o centro por alguns momentos e passando-o ao colega repetindo esta passagem, sem qualquer interacção durante a passagem e não tomando qualquer acção quando não se possui o centro; e finalmente viver com o centro comum, com perfeita interacção e transformando-o com o outro sem que nenhum dos seus centros individuais fosse dominante⁶.

Como conclusão deste exercício os grupos de dois deviam exprimir uma emoção através de gestos e trabalhando para um centro comum, sem recorrer a lugares comuns, por exemplo, para expressar alegria deveriam recorrer a gestos rasgados e amplos que sugerissem expansão e harmonia em vez de dar um abraço, fazer qualquer outro gesto de mímica ou expressão facial.

Nos grupos formados por quatro alunos os exercícios físicos eram representados por dois alunos à vez enquanto os outros dois representavam graficamente o movimento gerado pelos colegas. O registo gráfico foi incentivado já que se tratavam de alunos de arquitectura, que teriam esse treino gráfico, “os olhos são para ver e o que os olhos vêem só o desenho o sabe”⁵, tentando que através do desenho pudessem concretizar a ideia de espaço de forma mais consciente, “o desenho é o nosso entendimento a fixar o instante”⁶.

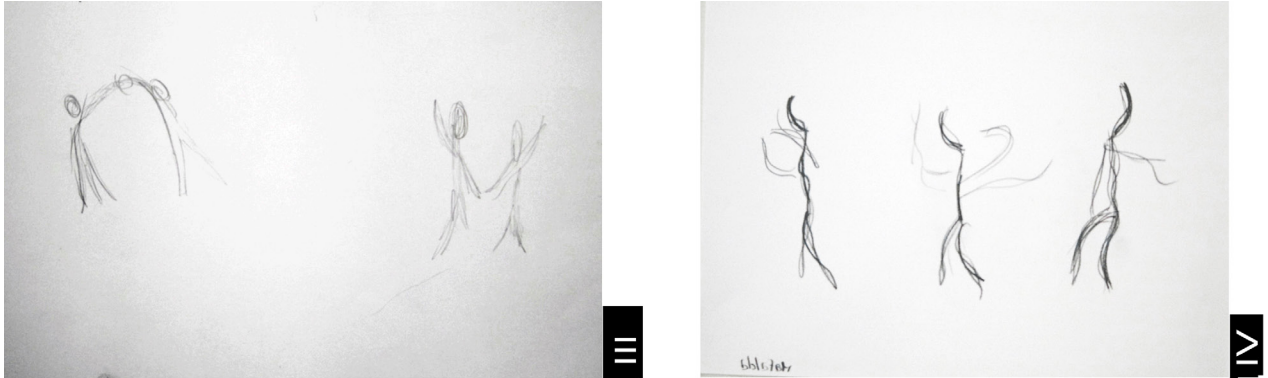
O tipo de resultados gráficos destes exercícios foi, na generalidade ainda muito tímido, com

4 Aquilo que fizeram ao dançar a pares, foi estabilizar um centro comum que coincidia com o centro geométrico da sala, pois ocuparam-na completamente, enquanto interagiam com os seus centros individuais, tentando sentir a música no seu centro individual que trabalhava com o centro individual do par.

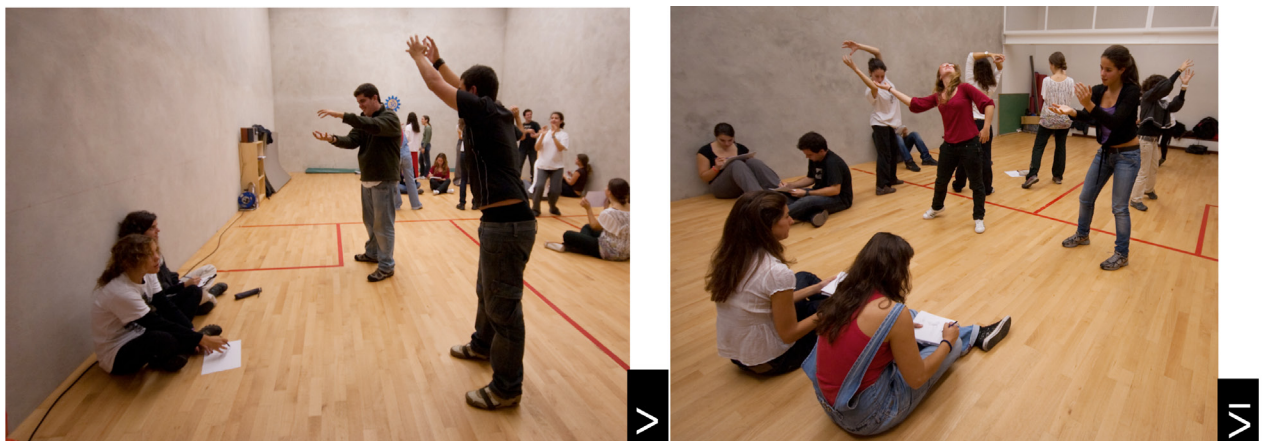
5 Almada Negreiros, in estação do metro do Saldanha da linha vermelha.

6 _Idem.

desenhos de dimensão muito reduzida e pouco seguros^{III}. Surgiram alguns desenhos muito estilizados com figuras lineares em posições que indicavam movimento mas cuja falta de massa corporal nos retirava a sensação de movimento^{IV}. Estes resultados foram sendo corrigidos e discutidos para que os alunos fossem aperfeiçoando este olhar durante a workshop.



As fotografias tiradas por Cláudio Diniz⁷ apresentam o seu ponto de vista relativamente à organização dos grupos durante este exercício. Os alunos são sempre fotografados de corpo inteiro^V e na maior parte das vezes, em vez de estarem isolados por tarefas (os que estão a sentir o espaço e a experienciar o centro fisicamente, versus os que pertencem ao grupo de trabalho mas estão a desenhar), estes são enquadrados por grupo^{VI}, e geralmente o centro geométrico do grupo ocupa o centro da fotografia. Provavelmente o fotografo sentiu no exercício não uma divisão de tarefas mas uma acção comum a um grupo em que cada aluno desempenhava papéis diferentes. Os alunos são geralmente captados em planos gerais⁸ que enquadram desde a cabeça aos pés tendo a necessidade de exibir todo o corpo para contar a estória/ descrever o movimento observado.



O exercício seguinte concentrou-se então no registo gráfico de uma música interpretada por mim, um esquema de sevillanas. Este estilo é um ritmo diferenciado do flamenco, representa um momento de socialização entre 2 pessoas numa comunidade, sendo mesmo a representação

7 Cláudio Diniz não tem qualquer formação em fotografia, é um aluno de engenharia do IST com bastante interesse em imagem e fotografia.

8 Classificação dos planos em cinema- enquadramento da figura dos pés à cabeça.

da relação genérica entre homem/ mulher. Esta música é metricamente sempre igual e dança-se sempre da mesma forma, tirando alguns passos ou movimentos que possam variar. Assim, a música é dividida em quatro coplas ou estrofes, cada uma composta por 3 partes. A primeira copla representa o encontro. Os passos que a abrem são chamados “passeillos”, do espanhol passeiozinhos, que são no fundo o avanço e recuo dos passeios (em sentido literal e figurativo) num primeiro encontro. A primeira copla é a mais simples. A segunda copla representa o primeiro contacto, com a roda na terceira parte, concretizando esse contacto literal; a terceira copla representa a afirmação do homem, materializando-a no sapateado (quando existe um homem em palco, nenhuma mulher deve bater os pés mais alto que ele); e finalmente a quarta, representando a fusão entre os dois corpos, com o movimento dos “careos”, do espanhol, relacionado com a palavra ‘cara’, momento em que os bailarinos estão muito próximos, frente a frente e com as caras quase em contacto.

O objectivo de captação gráfica desta dança seria o de entender de que forma os alunos, não tendo conhecimento deste significado, conseguiriam captar essa espacialidade criada através do desenho. Efectivamente, podem identificar-se esses momentos conhecendo a música e os seus passos e caracterizar registos do corpo mais expansivos ou fechados.

A título de exemplo é de referir as danças de salão, na sua vertente latina das 5 músicas, cuja ordem de apresentação em concursos também é representativa do encontro genérico entre homem/ mulher, começando com o samba⁹, representando o primeiro encontro, cuja música é em si uma explosão de alegria; o cha-cha-cha, representando o primeiro contacto; a rumba, o primeiro beijo; o paso-doble a afirmação do homem (música em que o homem nunca anda para trás, apenas a mulher); e o jive que representa o orgasmo, é a taça de champanhe.

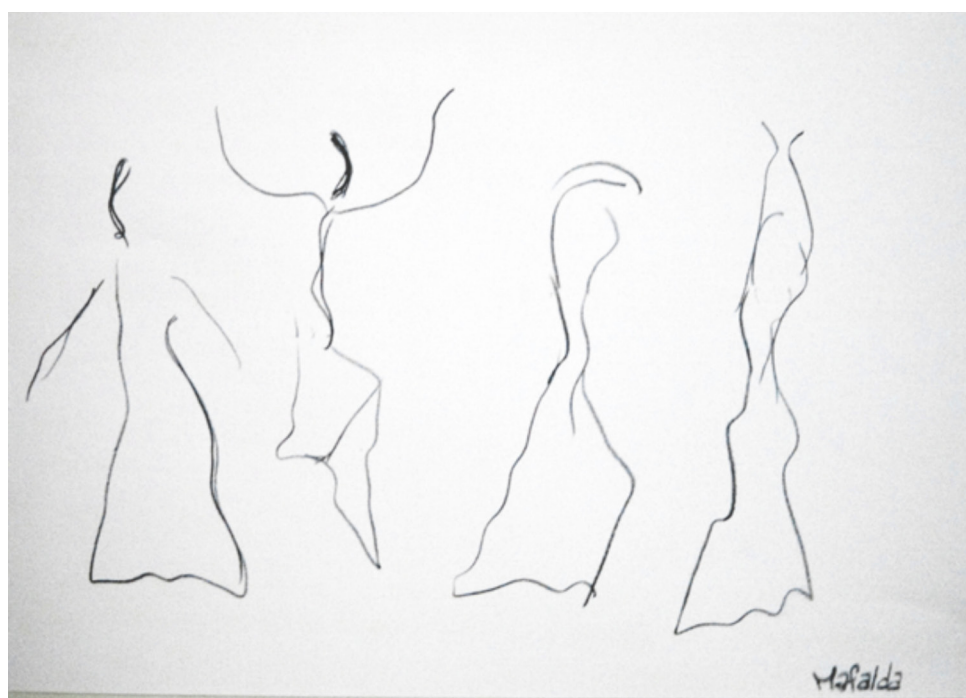
No segundo grupo de exercícios da quarta parte do workshop a acção dos alunos centrou-se no registo gráfico da observação de dois estilos de música interpretados por mim. Um ritmo “jondo”, de flamenco, uma alegria, e um ritmo aflamencado, uma rumba.

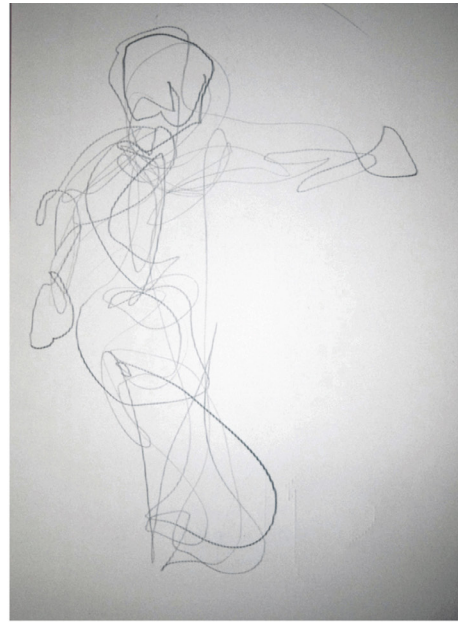
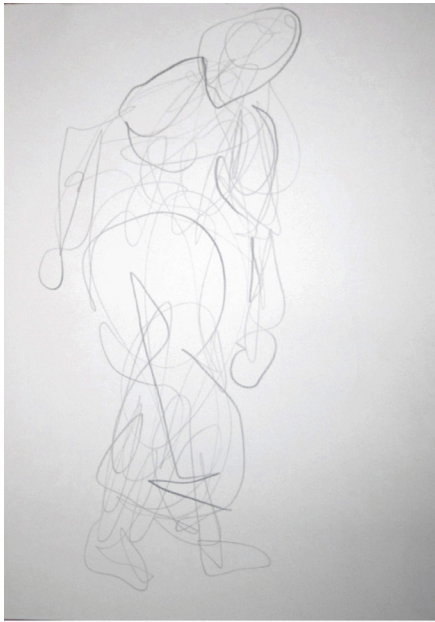
O primeiro claramente rasga o espaço. A sua intenção é a alegria, o/a bailarino/a move-se de forma expansiva no espaço com gestos largos que envolvem sugestão de ocupação, através essencialmente dos braços, mas também das pernas e da saia. É o baile mais conhecido da família das “Cantiñas”, originárias da cidade de Cádiz. Ritmo muito vivo, alegre e vibrante.

9 As classificações samba e cha-cha-cha variam havendo por vezes a inversão na sua ordem de apresentação, sendo o cha-cha-cha o primeiro encontro e o samba o primeiro contacto.



Nos esquemas gráficos produzidos pelos alunos, que agora surgem mais materializados^{vii} e, na generalidade com maior dimensão, percebeu-se que havia desenhos muito fortes que morriam um pouco por terem várias figuras desenhadas à sua volta, pois o gesto do espaço não ocupado mas sugerido era tão forte que necessitava de estar representado pelo vazio^{viii}. Houve ainda um exemplo de uma aluna que tinha uns óptimos registos do movimento dos corpos nos primeiros exercícios^x, mas que aplicados ao registo do corpo da bailarina a executar uma coreografia ficaram um pouco grosseiros e faltou-lhes poética, apesar de captarem o movimento, este estava representado de uma forma bruta e de representação corporal apenas^x.





Nas fotografias, agora com o elemento de acção isolado, o enquadramento^{XI} passou a ser um plano panorâmico¹⁰, com factor interessante de em alguns momentos mais intensos^{XII} da música os planos passarem para geral¹¹ ou plano médio¹². Nas imagens captadas o plano panorâmico ganha, curiosamente e apesar de se encontrar mais afastado, força, pois ao exibir profundidade a bailarina exerce influência sobre todo o espaço capturado, como se o seu movimento não se limitasse a compor o espaço em torno do seu corpo mas tivesse uma capacidade mais abrangente.



10 Classificação dos planos em cinema- enquadramento de um pouco mais que apenas a figura, captando a envolvente.

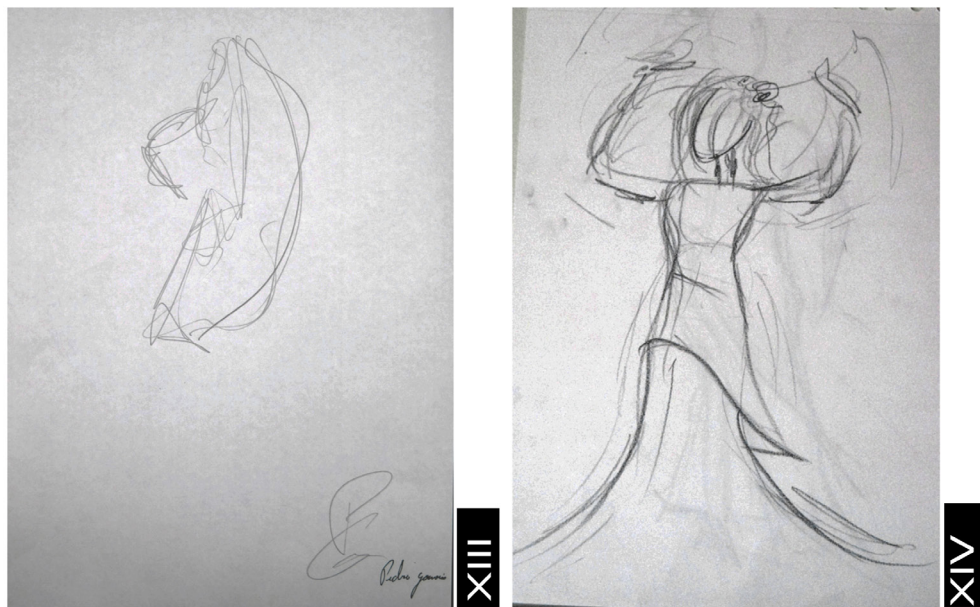
11 Classificação dos planos em cinema- enquadramento da figura da cabeça aos pés.

12 Classificação dos planos em cinema- enquadramento da figura até à cintura mais ou menos.

A rumba é um ritmo afluencado. É chamado um “cante de ida y vuelta”¹³ pois foi levada de Espanha até América do Sul, sobretudo Cuba e Colômbia, onde recebeu influências, e voltou para Espanha novamente. Os seus movimentos são expansivos mas mais contidos no espaço e, relativamente ao ritmo anterior, é uma música mais rápida. Na Rumba cigana a mulher utiliza muitos movimentos de saia. É um ritmo rápido, muito alegre e envolvente.

É uma coreografia que em vez de criar a sensação de rasgar o espaço sugere bastante mais a ocupação do mesmo. O corpo é agora mais gritante e sedutor mas a profundidade/ intensidade da ideia geradora do movimento é mais leve que na música anterior.

Relativamente aos desenhos dos alunos, já que a surpresa relativamente ao tipo de dança já não era um sentimento presente, podemos observar que agora seleccionam os movimentos que mais os tocam (emocionalmente) e tentam representá-los, exibindo, no geral um pouco mais de poética nesta representação gráfica^{XIII a XIV}.



No último grupo de exercícios pretendia-se que os alunos aplicassem todos os conhecimentos recolhidos ao longo do workshop com o objectivo de criar uma intenção, representá-la num movimento que posteriormente gerava uma espacialidade.

Para apoio na representação através do movimento interpretei duas músicas segundo uma coreografia simples para consolidação de passos de dança. As músicas utilizadas foram ritmos de fusão, quer com ritmos étnicos/ africanos, Márta Sebestyén (1997); quer com ritmos mais próximos da etnia cigana, Electronic Gipsyland (2004). Estas duas sonoridades bastante distintas pretendiam também explicar aos alunos a forma como a música nos pode dar a intenção de movimento.

Para o desenvolvimento do exercício os alunos foram divididos em grupos de quatro novamente, e enquanto cada grupo apresentava o resultado final, todos os outros elementos registavam graficamente esse resultado. Os alunos foram convidados a desenvolver um movimento a partir

13 Tradução: canto de ida e volta.

dos conhecimentos consolidados, tendo por base os passos aprendidos tentando enquadrá-los na música ouvida, Buika (2008). Assim, os alunos deveriam seguir o método intenção/movimento/ espaço (relacionando centro comum com centros individuais).

No final cada grupo criou uma estória simples que tentou interpretar através do movimento resistindo à tentação da mímica ou teatro.

Na primeira sessão do workshop 1, todos os grupos foram buscar a ideia de centro novamente e criaram uma estória em torno dessa busca, como se procurassem entendê-lo, chegar até ele efectivamente, deslizando o corpo nessa procura ao som da música. O primeiro grupo iniciava o seu movimento preso a um centro, depois criava uma explosão e retornava ao centro inicial. Este grupo pretendia que na explosão fosse atingida a ideia de dispersão, mas apesar de terem criado movimentos que se iniciavam numa contracção e fechamento do corpo e que terminavam na abertura e exposição do mesmo, a verdade é que a sua ligação ao centro e a uma figura geométrica e simétrica (o círculo) foi notória e boicotou a sua intenção de dispersão

XV a XVIII



XV



XVI



XVII



XVIII

Também o último grupo caiu nesta ilusão, criando movimentos simétricos, distribuindo os seus elementos em torno de um círculo imaginário, começaram com movimentos expansivos, de braço elevados (sugerindo abertura, desequilíbrio) e terminando com os seus corpos curvados, mais próximos, como que indicando que as partes voltaram ao centro^{XIX a XII}.

Esta ideia foi o mote de todos os grupos, com um maior ou menor alcance de resultados¹⁴,
 14 É de salientar que os alunos não tiveram preparação para este workshop, se encontravam no 1º

sendo que os grupos 3 e 4 foram os únicos que começaram dispersos –ainda que recorrendo à composição de uma figura geométrica menos marcada ou à simetria explícita na organização do grupo. O grupo 3 começou com os elementos separados que começavam a encontrar-se em pares até que se uniam num centro que eventualmente se dissipava mas estes continuaram presos a ele, posicionando-se de uma forma que legitimava a sua existência.



ano do curso de arquitectura e no início das aulas, os conceitos de abertura, dispersão, contenção, eram alvo da sua aprendizagem ainda. Aquilo que neste workshop se pretendia, para além da observação de algumas teorias com os alunos, era também a possibilidade de mostrar aos alunos que o espaço tem um paralelo com o corpo e o entendimento do primeiro melhora com o entendimento do Segundo, e passa seguramente por lá.



XXXII



XXXIV



XXXV



XXXVI

O grupo 4, cujos elementos eram 3 raparigas e um rapaz, organizaram o seu conceito em torno das suas diferenças de género e o rapaz personificou o centro. As raparigas estavam então como presas ao centro uma vez que respondiam ao seu toque, quando este as despertava elas reagiam. A continuação da estória é que existe uma libertação das raparigas e estas acabam por dominar o centro, libertando-se dele teticamente, mas curiosamente, organizando em torno dele fisicamente, enaltecendo-o como a razão da sua disposição, movimento e acção.



XXXVII



XXXVIII



XXX



XXX

Na segunda sessão os exemplos foram mais homogêneos, existindo sempre um movimento inicial a partir de um centro fechado que como que explode, as suas partes são separadas de forma ligeiramente diferente, mas no final todos os grupo assumiram um retorno ao centro, quer por vezes na posição exacta inicial, como no caso do primeiro^{XXXI a XXXIV} e do segundo^{XXXV a XXXVIII} grupo, quer numa posição diferente, mas assumindo a mesma ideia.



XXX



XXX



XXXIII



XXXIV



XXXX



XXXX



XXXXVII



XXXXVIII

Foi curioso registar os resultados dos grupos 3 e 4, muito idêntica à do grupo 4 da sessão anterior. O grupo 3 assemelhava-se ao grupo da primeira sessão na forma como personificaram o centro como um dos elementos, e este, ao deixar o seu corpo levar-se nos som e ritmo da música, ia contagiando o movimento dos colegas que se dispunham em torno desse centro^{XXXIX} a^{XXXXII}. O grupo 4^{XXXXIII} a^{XXXXVI} assemelhava-se pela separação de géneros idêntica, por se constituir de três raparigas e um rapaz, este assumiu o papel de 'destinatário', apesar de terem começado o movimento em posições equidistantes, simétricas, orientados para um centro imaginário, em torno do qual se dispunham, durante a dispersão começaram a aproximar-se mais do elemento masculino, terminando sobre este, um pouco num acto de domínio ou conquista que era o 'ar' da cena final do grupo 4 da primeira sessão.



XXXIX



XL



XLI



XLII



XLIII



XLIV



XLV



XLVI

Esta sensação de homogeneidade na segunda sessão, ligeiramente mais forte que na primeira sessão, pode ter sido apenas uma coincidência, mas não posso deixar de considerar o facto de no interregno de uma semana completa os alunos terem tido tempo e espaço para trocar opiniões, ideias e fotografias. Os alunos da última sessão estavam mais viciados, menos surpresos e com alguns preconceitos¹⁵. Este facto pode, ainda assim, ter influenciado positivamente alguns exercícios já que havia um pouco menos de desconforto e mais alguma naturalidade na abordagem dos temas do workshop.

Workshop 2

O segundo workshop foi realizado no ano lectivo 2010-11 e sofreu algumas alterações que decorreram do desenvolvimento da tese. Os momentos de dança com registo gráfico por parte dos alunos foram retirados e foi dado maior ênfase à percepção e vivência do espaço. Assim, os dois primeiros pontos foram mantidos e os exercícios 3. e 4. foram ajustados. As sessões do Workshop 2 foram, desta vez, dadas em dois dias seguidos. A primeira sessão foi dada num espaço diferente, um polidesportivo, de grandes dimensões, e a segunda foi dada no primeiro espaço do workshop 1. Devido a esta diferença de espaços foi notória também uma grande discrepância entre os resultados e a confiança dos alunos, sendo que no espaço maior, estavam

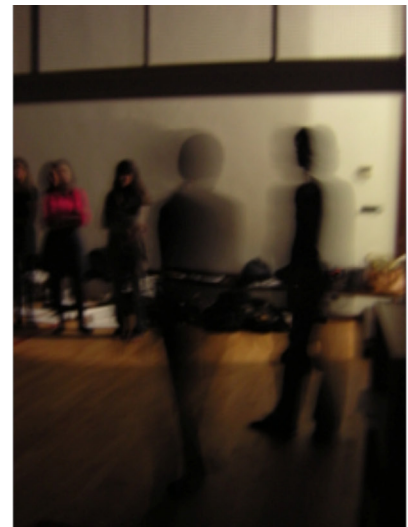
15 Este termo é aqui aplicado no sentido de ideia pré-concebida, ausência, portanto, de surpresa.

mais contidos, todos juntos e evitando a dispersão, como que protegendo-se, e na segunda sessão estavam tão descontraídos que foi quase difícil conduzir o grupo.

Nos exercícios de percepção de espaço os alunos começaram por atravessar o espaço com todos os seus sentidos alerta. Depois de dadas algumas voltas ao espaço e de se quebrarem as barreiras básicas de desconforto perante um espaço desconhecido, os alunos deveriam percorrer o espaço de olhos fechados, testando a sua memória relativa à capacidade de apreensão do espaço. O primeiro ponto do exercício passava por atravessar o espaço em linha recta, no sentido do maior comprimento, andando e parando ao chegar ao fim do percurso, antes de sentirem a parede ou qualquer outro indicador da chegada ao objectivo. Após este ponto era-lhes pedido o mesmo mas desta feita chegando ao meio e posteriormente chegando a um certo ponto marcado (mais próximo que o meio da sala) em passo de corrida. Apesar de os resultados terem estado praticamente sempre em concordância com o lugar que seria suposto atingir, a dificuldade em retirar conclusões rigorosas prendeu-se com alguns pormenores que davam referências de localização no espaço aos alunos, de forma mais ou menos consciente e que não se poderiam controlar. São elas: a luz- que entrava pelas janelas na sala de exercícios, o som- dos vários alunos que desempenhavam o exercício e que procuravam os pontos de referência, e o tacto- sentindo no chão os autocolantes que definiam as áreas do campo de jogos^{XXXXVII}.



XLVII



XLVIII

A primeira sessão tinha o factor luz como grande interveniente na percepção do espaço, em que os alunos, mesmo com os olhos fechados, os alunos confessaram ser sensíveis à luminosidade e em como isso lhes dava uma ideia da sua localização. Na segunda sessão, como o espaço era uma cave foi possível controlar um pouco isto, apagando as luzes, mas ainda assim havia a luz que vinha da porta e que, apesar de mais fraca, continuava a ser um guia, talvez até mais explicito aqui pois era apenas proveniente de um único ponto^{XXXXVIII}. Por uma questão de limitação de duração dos exercícios, o tempo disponível para cada um limitou também os resultados. Ao atravessarem o espaço até chegar ao fim ou ao meio, os alunos, sendo 25/ 28 tiveram de ir em grupos de 8 mais ou menos, o que fez com que tivessem sempre a noção do percurso feito pelos companheiros de viagem pois sentiam a trepidação do chão, ou o som

dos mesmos (ainda que em silêncio, de olhos fechados é possível ouvir-se a respiração de alguém a 1 ou 2 metros de distância), imaginando que se estes continuavam, a meta ainda não teria sido atingida. Quando cessavam os sons ou sentiam o movimento abrandar abrandavam todos também. Outro aspecto que mesmo não acrescentando uma informação muito útil, informava os transeuntes da posição aproximada no campo, os autocolantes marcadores de zonas de jogos. No primeiro espaço, o grande campo polidesportivo tinha uma concentração de indicações na área central. Esta zona era antecedida e seguida por duas áreas com menos afluência de indicações. O segundo espaço era uma sala de squash, cujas marcações eram mais escassas, sendo por isso também mais únicas, logo mais específicas e informativas.



XLIX



L

Dentro deste grupo de pontos de exercício aquele que mais foi surpreendente foi o de determinar a chegada a um ponto marcado (mais próximo que o centro da sala) a partir de uma das extremidades do espaço, de olhos fechados, correndo numa direcção diferente das paralelas ou perpendiculares (relativamente à planta da sala). Este exercício era distribuído rapidamente não deixando aos alunos muito tempo para pensar no percurso a efectuar. No geral a grande maioria, quase totalidade, dos alunos atingiu o ponto marcado sem praticamente qualquer desvio relativamente ao ponto fixado. Na segunda sessão¹ houve um maior número de desvios uma vez que os pontos marcados em vez de serem cruzamentos de linhas coloridas (abundantes no polidesportivo ^{XLIX}), eram agora diferentes tonalidades nas tábuas de madeira do chão da sala de squash. Este ponto era precedido por um passeio no espaço em grupos de dois em que ora um guiava, à vez, o colega que ia de olhos fechados, ora iam ambos de olhos fechados, tentando consolidar o conhecimento adquirido daquele espaço que já não era novo. Este ponto confirmava que tinham interiorizado o seu ritmo de percurso no espaço e que não se sentiam intimidados pelo espaço onde decorria a workshop.



O facto de a luz ter sido apontada como um elemento de referencia inegável na primeira sessão sugeriu o acrescento de outro ponto na segunda sessão, fechando este exercício. Seria a tentativa de referência no espaço através do som. Então posicionaram-se cinco alunos na sala e foi definido um percurso entre eles que os restantes alunos deveriam decorar e executar sozinhos. Os alunos que marcavam as posições deveriam emitir um som (acabaram por escolher letras, 'a', 'b', 'c', 'd', ditas de uma forma simples ou prolongada, por exemplo alongando a vogal 'a'), mas evitando emiti-lo quando os colegas se encontravam demasiado perto deles. Os alunos que percorriam o espaço deveriam assim decidir quando parar num ponto e seguir para outro, sem poder (dever) tocar nos colegas para confirmar que o ponto tinha sido atingido. Este exercício foi bastante divertido de executar e observar, os alunos estavam animados, confiantes e o facto das luzes estarem apagadas foi um acréscimo na sensação de intimidade e segurança relativamente à exposição de um erro. Novamente, a esmagadora maioria desempenhou correctamente o exercício, quer relativamente à ordem do percurso, quer relativamente aos pontos geográficos que compunham o mesmo^{LI}.

Relativamente ao exercício 4.1. este foi executado de forma idêntica ao ano anterior e a resposta dos alunos foi bastante similar. Os primeiros movimentos estavam um pouco tímidos e os desenhos captando sensações, grafismos que não correspondiam a corpos, e no geral quando correspondiam, estes eram bastante estilizados, representando figuras em posições e não corpos em movimento. Os alunos que executavam os movimentos estavam ainda muito mecanizados, presos ao desenho da esfera para representação e sensação de centro^{LII e LIV} e à medida que estes foram colocando a representação de centro, na ideia, na razão de locução, no óbvio em torno do qual a acção acontece, também os colegas que desenhavam foram aperfeiçoando as representações para figuras mais humanas, em movimento em vez de arrasto, com posturas mais definidas em vez de representações de figuras geométricas desenhadas durante os movimentos realizados pelos corpos que observavam^{LIII e LV}.



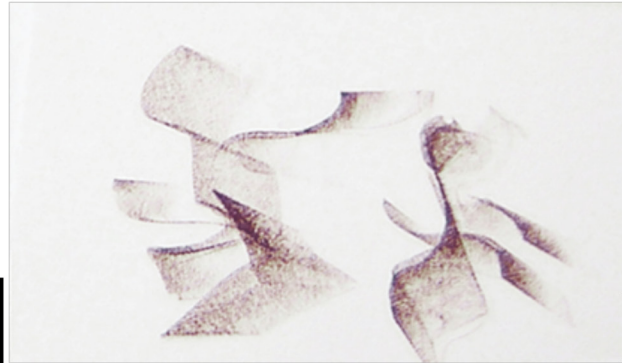
LII



LIII



LIV



LV

O exercício 4.2. correspondia ao exercício 4.3. do primeiro workshop (ver Anexos, pp. 87-90), consistindo na consolidação de passos de dança seguindo uma coreografia simples, para posterior aplicação introduzindo todos os conceitos dados ao longo do workshop. A diferença relativamente ao primeiro workshop prendia-se no facto de este agora não ser o exercício final e ter, portanto, um carácter de exercício de continuidade, que produz um efeito nos alunos de inexistência de necessidade de conclusão, que era bastante presente no ano anterior, até na forma como os centros eram sempre algo de onde se partia e onde se chegava, um princípio meio e fim. Nestas aulas assistiu-se pela primeira vez a exercícios em 'looping' ou contínuos.

Na primeira sessão os grupos estavam bastante organizados e, com o peso do espaço maior, sem zonas de conforto, todos escolheram dispor-se em círculo, numa atitude quase primitiva de tentativa de protecção ^{LVI a LXI}. Os exercícios revelaram sempre um início preso a um centro, uma tentativa de libertação, mas bastante organizada na disposição circular e por fim o encontro, do centro, do núcleo, tratando-o como se fosse a origem, ou o simples continuar em 'looping', como que presos eternamente a um centro gerador de movimento.



LVI



LVII



LVIII



LIX



LX



LXI

Na segunda sessão os resultados foram um pouco distintos uma vez que houve representação tétrica em 3 grupos, os dois primeiros de uma forma mais afirmada. Os elementos dos grupos representavam emoções através de expressões faciais e movimentos *clichés* cénicos ultrapassando largamente o tempo recomendado para execução do exercício e não abordando as questões de centro, ou transmissão de sentimento através do movimento (em vez de através do gesto ou expressão facial) ^{LXII a LXVII}.



LXII



LXIII



LXIV



LXV



LXVI



LXVII

Os restantes 3 grupos voltaram ao movimento que partia do centro, libertando-se deste (bastante mais que na primeira sessão, uma vez que aqui os grupos perdiam a disposição circunscrita ou inscrita numa figura geométrica) e tentavam separar as partes de um todo que se voltaria a unir em torno de um centro no momento final ^{LXVIII a LXXIII}. Este centro era ilustrado através da posição dos corpos que se juntavam e curvavam, circunscritos e formando com os braços esfera(s) ¹⁶.

16 Volto a incluir aqui o terceiro grupo apresentado anteriormente, uma vez que apesar de ter apresentado alguma tetricidade foi notória uma tentativa de coerência física, na busca de um todo através das suas partes, e na tentativa de exploração dos conceitos de dispersão e de centro.



LXXVIII



LXIX



LXX



LXXI



LXXII



LXXIII

Neste segundo workshop acabou por fazer sentido terminar as sessões com outro exercício. Uma vez que se estava a explorar as capacidades cognitivas dos alunos, relativas ao espaço, optou-se por testar as suas capacidade de organização e construção por um lado, e vivência e memória por outro.

Para execução do exercício os alunos organizaram-se em dois grupos (com cerca de 14/ 15 alunos cada grupo) em que cada metade teria um papel distinto nos vários pontos do mesmo. Assim, o exercício consistia na construção de um espaço de vivência, em que os alunos teriam de utilizar os seus corpos (sempre suportando-se em pelo menos um pé) para construção e

delimitação dos espaços. Era-lhes sugerido e pedido que não criassem um espaço único, mas que possibilitassem divisões, esquinas ou ângulos separando várias zonas num espaço que deveria ser contínuo. Depois era pedido ao grupo que observava, que fruisse o vazio delimitado pelos colegas. No fim, este segundo grupo substituíu o primeiro nas suas posições exactas, e o primeiro grupo percorria todos os espaços de olhos fechados, sem utilizar a condução através da sensação das paredes humanas, ou seja fazendo um exercício de memória, para viver os espaços que tinham imaginado, sentido antes de uma forma viciada (através de um ponto de vista, a sua posição relativa ao que o conjunto delimitava).

Relativamente à organização dos alunos na construção do espaço (neste sentido é importante referir que os alunos só sabiam qual era a próxima actividade no momento de a executarem, ou seja, no momento da edificação e organização das paredes não sabiam que mais tarde teriam de viver aquele mesmo espaço de olhos fechados) foi curioso observar a sua dinâmica de grupo recém-formado. Não lhes tendo sido imposto a priori um tempo para conclusão do ponto, ambos os grupos das sessões, dispersaram e começaram por não se conseguirem organizar num espaço fechado, este ficava invariavelmente aberto, ou acabava por ser apenas um corredor contínuo, sem variedade de desenho do espaço e apenas perante correcção e exigência de resultados, se destacaram intuitivamente 2 a três líderes por grupo que corrigiram as falhas e terminaram rapidamente o exercício.

Foi curioso perceber que em ambas as sessões houve posições repetidas, os alunos criaram portas de acesso aos espaços criados, encostando as mãos e elevando os braços, criando como que um portal¹⁷ LXXIV e LXXV . Houve também um ou dois alunos que ficavam numa posição diferente da dos colegas, como uma perna levantada ou o corpo inclinado LXXVI a LXXVIII . Na primeira sessão os alunos criaram uma porta de acesso ao último espaço, consistia num braço esticado que levantava quando alguém se aproximava LXXIX.



17 Neste contexto a referência a portal significa entrada, passagem, reforçando a ideia de transição para um espaço com características ou significado diferente.



LXXXVI



LXXXVII



LXXXVIII



LXXXIX

Foi, então, pedido aos restantes alunos que entrassem no espaço e andassem por ele, sentindo-o, vivenciando-o, apreciando-o em vez de apenas o percorrerem. Uma vez executado este ponto este grupo de aluno substituíam os ‘construtores’ para que estes pudessem vivenciar o espaço por eles criado. Deviam então ir de olhos fechados, como explicado anteriormente, e sem o auxílio do tacto para identificação das paredes. A primeira reacção do grupo dos ‘construtores’ foi ficar um pouco assustado como que com receio de que fosse perceptível que não conheciam o seu espaço de cor. No geral a visita corria bem, ainda que alguns alunos ficassem perdidos ou batessem inesperadamente nalgumas ‘paredes’^{LXXX a LXXXI}.



LXXX



LXXXI

Após toda a movimentação e antes de se passar ao exercício seguinte os alunos eram questionados sobre o que tinham achado do espaço. A análise do vazio resultante da delimitação dos corpos terá, naturalmente, sempre uma análise relativa ao espaço receptor, o da sala do workshop. Assim, como considerações gerais, ficou o sentimento de que o primeiro espaço criado pelos alunos era demasiado fechado, quase claustrofóbico. Já na segunda sessão não foi sentido tanto isso. Efectivamente o espaço criado na primeira sessão era um pouco mais apertado, estendia-se em corredores, longitudinalmente, apenas com uma área um pouco mais aberta. Mas essa grande sensação de fechamento era sobretudo influenciada pela comparação ao espaço bastante amplo do gimnodesportivo. Talvez por isso os alunos tenham inconscientemente criado um espaço mais alongado, na tentativa de ocupar a maior área possível, ainda que fosse uma ilusão visual. Na segunda sessão os alunos não estavam preocupados em ocupar a sala em extensão, pelo contrário. A sala não era muito grande e era facilmente ocupada pelo número de presentes. Assim, os espaços saíram com áreas abertas e apenas um corredor, imediatamente a entrada, num desenho muito primário ao nível do significado de entrada, primeiro estreita, depois abrindo, quase numa nostalgia do colo materno, a primeira casa. Esta construção só poderia ser possível num espaço em que os alunos se sentiam confortáveis e não perdidos, como caso do gimnodesportivo.

Depois de concluído este exercício os alunos repetiam-no, mas desta feita utilizando os corpos deitados para delimitação dos espaços. Os alunos que tinham construído o primeiro espaço, seriam agora a equipa que entrava e vivenciava o espaço. Essa vivência tinha de ser feita em arrasto, joelhos ou cócoras, mas de preferência numa posição de locomoção em que o olhar estivesse à altura das paredes.

Também relativamente à posição dos corpos houve repetição de posições. Talvez menos óbvio que no primeiro caso, foi a repetição, em ambas as sessões, das posições dos corpos para criação da porta de entrada^{LXXXII e LXXXIII}. Os alunos deitaram-se e elevaram as pernas, encostando os pés, e deixando um espaço para passagem. Também em ambas as sessões se pode verificar que as posições eram ocupadas por raparigas.



LXXXII



LXXXIII

Após a vivência do espaço pelo grupo que observava a construção, em que os alunos foram convidados a experimentar vários tipos de locomoção com os corpos paralelos e tocando o chão, este deveriam substituir os 'construtores' para que estes testassem as áreas criadas de olhos fechados. A sensação era de que este espaço parecia maior. Efectivamente era, uma vez que os corpos deitados ocupam mais em extensão que os corpos elevados. Mas ao não existir uma barreira em altura, as paredes do espaço passavam a ser as paredes da sala, reforçando a sensação de maior amplitude relativamente ao espaço delimitado pelos corpos elevados ^{LXXXIV}
a LXXXV



LXXXIV

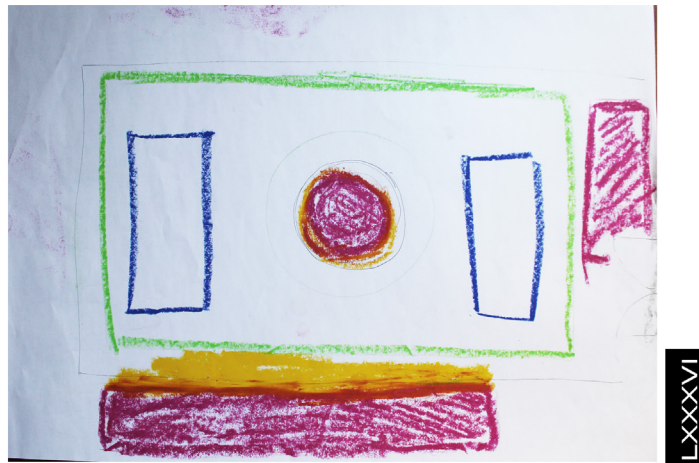


LXXXV

No segundo workshop tive a oportunidade de interpelar os alunos no sentido de tentar captar a sua sensação de espaço/ espacialidades. Foi feita uma reunião, cerca de um mês após a execução do mesmo, onde se dividiram os alunos em seis grupos de trabalho, e pedido que desenhassem o espaço da workshop e o classificassem, referindo os espaços de conforto e desconforto e outras sensações que considerassem relevantes. Posteriormente foi-lhes pedido que seleccionassem dentro do seu grupo 2 desenhos, um que ilustrasse a representação de

centro e outro movimento, por esta ordem.

Relativamente à divisão do espaço os alunos utilizaram o auxílio de cores e definiram os espaços de conforto, desconforto e zona intermédia¹⁸. As cores utilizadas não foram unânimes, contudo. Houve um grupo que definiu zonas de conforto e desconforto a cinzento; 3 grupos utilizaram a cor-de-rosa para espaço de conforto, o azul para espaço de desconforto, e o verde ou cinzento para espaço intermédio; os restantes dois grupos identificaram espaços de conforto com azul ou verde, espaços de desconforto com vermelho, e espaços intermédios com verde ou cinzento (nesta última classificação parecia haver a mesma escolha de tons). Eventualmente seria de esperar, numa ideia pré-concebida, que os espaços de conforto fossem associados ao azul ou verde –cor fria, tom que traduz paz, o azul associado à água, o verde à natureza, os espaços de desconforto ao vermelho –tom mais agressivo, e o verde ou cinzento associado aos espaços intermédio –tons que não expressam uma emoção, são frios, quase neutros, dentro do grupo de cores escolhidas e mais utilizadas na classificação de conceitos sinónimos/antónimos.



O primeiro grupo definiu, no primeiro espaço, como espaços de conforto as zonas sob a galeria, à direita da entrada- junto à parede, e, curiosamente, o centro do gimnodesportivo^{LXXXVI}. Este resultado inesperado (esperar-se-ia que o local mais visível, com maior pé-direito, fosse associado ao espaço mais desprotegido e associado a um espaço desconfortável) pode dever-se à familiaridade com esta zona como posição dos alunos durante a execução dos exercícios, e por outro lado ao facto de um ponto estratégico, a partir de onde, apesar de serem vistos, conseguem também ter controlo visual de todos os pontos da sala.

18 Sendo que esta zona variava um pouco na sua definição, mas tinha o mesmo significado referindo-se a um espaço que, apesar de não ser confortável, não está no nível do desconfortável, quer porque passou a ser um espaço familiar, quer porque apesar da exposição apresenta alguma protecção, etc.

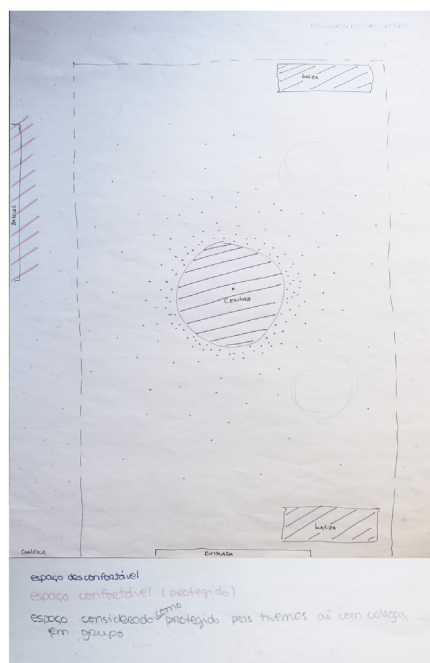


LXXXVII



LXXXVIII

Relativamente à escolha dos esquemas gráficos estes parecem reflectir o que se pretendia. Pode ver-se o vazio referente ao espaço criado entre os dois corpos no desenho seleccionado para representação de centro ^{LXXXVII}. Este vazio é a construção de um espaço que partilhado pelas duas figuras ilustra um centro de acção. O desenho escolhido para ilustração de movimento ^{LXXXVIII} peca um pouco no sentido de reflectir mais a sensação de movimento, uma vez que nele não se reconhecem com definição os corpos, a linha contínua e curva dá-nos apenas a visualização daquilo que o autor do desenho sentia ao criar a imagem, um movimento ondulante, circular, contínuo e suave.



LXXXIX

O segundo grupo também referente ao ginnodesportivo (primeira sessão) identificou os bancos e as zonas sob as galerias como espaços de conforto e o centro do pavilhão como espaço desconfortável. Desconforto esse que ia perdendo intensidade à medida que se afastava

radialmente do centro. Introduz o conceito de espaço protegido, identificando zonas próximas da área sob as galerias, justificando familiaridade com o espaço, no sentido em que teria sido o local onde se executaram os exercícios propostos ^{LXXXIX}.

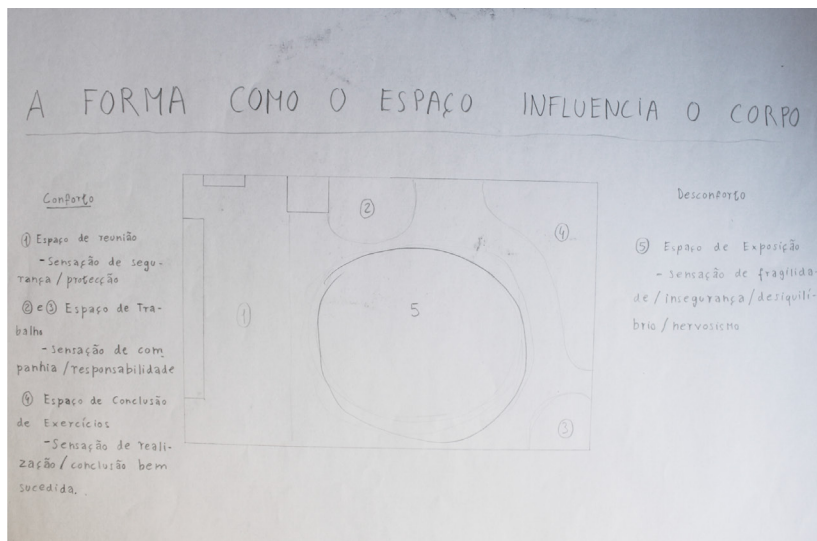


XC



XCI

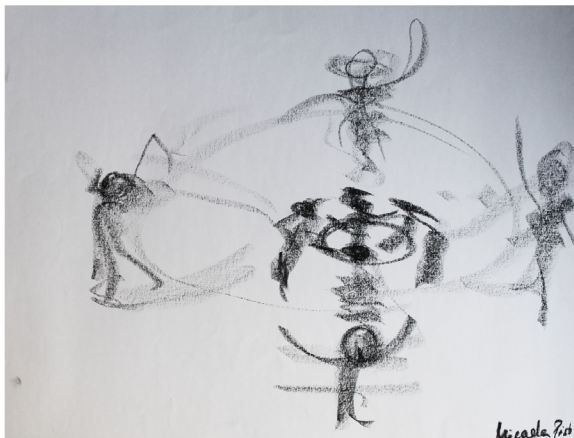
O desenho escolhido como representador da ideia de centro ^{XC} faz sentido, as figuras têm os braços numa posição que ilustra bastante bem a ideia de centro, não pela sua forma circular, que reforça a memória que os alunos têm do exercício, que associava a esfera ao centro, numa primeira fase, mas pelo espaço que é criado pelas figuras, que desenha o centro em torno da qual se dispõem. Quanto à escolha do desenho que ilustre movimento ^{XCI}, este ficou um pouco à quem uma vez que os corpos representados podem estar a trabalhar dois a dois ou no grupo de quatro, que não teríamos forma de distinguir. Também estão um pouco estáticos, numa posição perfeitamente equilibrada, não existindo indicadores de que estes corpos vêm de ou se preparam para um movimento, apesar de serem esteticamente muito apelativos.



XCI

O terceiro grupo, referente à sala de squash (segunda sessão) identificou, sem recurso à cor, apenas utilizando a grafite, duas zonas, de conforto e desconforto ^{XCI}. Dentro destas classificou

a primeira em: espaço de reunião, espaço de trabalho, espaço de conclusão de exercícios, e o espaço de desconforto explicado como espaço de exposição. As zonas de conforto são assim, a de entrada até à viga e as zonas junto às paredes. A zona de desconforto é associada ao centro, exposição. Novamente observamos um grupo que classifica como espaço de conforto os locais onde desenvolveu os exercícios. Esta sensação prende-se bastante com familiaridade e adaptação ao espaço ocupado, um pouco análogo à ideia de que um professor se sentirá confortável no centro ou no palco de uma sala/ auditório por ser a zona com a qual está familiarizado para exposição de temas.

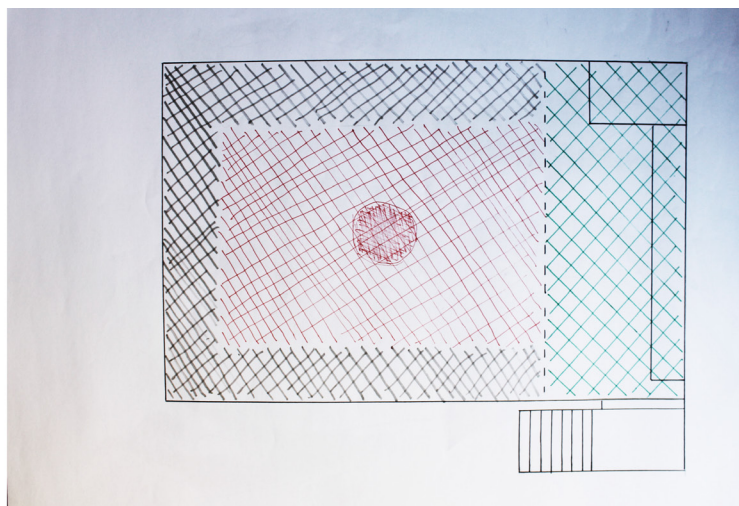


XCIII



XCIV

Os desenhos escolhidos são um pouco repetitivos e o primeiro ilustra mais a ideia de movimento ^{XCIII}, apesar das figuras estarem representadas em torno de um centro, há uma intenção de representação de movimento, ao desenhar os corpos em tamanho mais reduzido presos por um gesto do material riscador, aos corpos um pouco maiores, como se fossem as duas posições do mesmo corpo, ora mais próximo, ora mais afastado. O desenho escolhido para representação de movimento ^{XCIV} é, por seu lado, uma imagem muito estática, com uma série de figuras juntas que pela sua posição podiam estar paradas. Há apenas uma sugestão de movimento pelo preenchimento dos corpos numa mancha rasgada que parece sugerir de forma tímida a continuidade de um gesto.



XCV

O quarto grupo, participante na sala de squash (segunda sessão) identificou como espaço de conforto a zona de entrada até à viga, como espaço intermédio a zona junto às paredes e como zona de desconforto o centro da sala. Dentro do espaço delimitado como de desconforto foi delimitada uma predominância no centro da sala, naturalmente por ser o ponto mais exposto, onde numa sala preenchida não será possível esconder uma parte do corpo, somos vistos de todos os lados, é a definição de exposição, com todo o desconforto associado a essa sensação

XCV

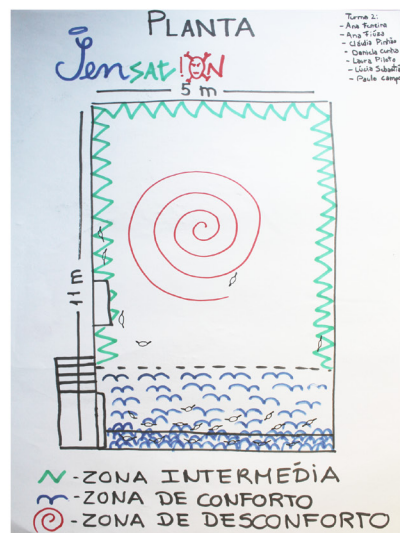


XCVI



XCVII

Quanto aos desenhos escolhidos houve quase uma inversão de significado e poderíamos atribuir a primeira escolha ao movimento e não ao centro^{XCVI}, e o segundo desenho ao centro e não ao movimento^{XCVII}. Não pela circunferência desenhada entre as figuras, mas o segundo desenho explicita um espaço comum partilhado entre os corpos, exibindo um ponto comum, uma união, remetendo-nos para a ideia de centro. O primeiro desenho, à semelhança do exemplo do grupo referido anteriormente, exhibe o movimento ao desenhar duas vezes o mesmo corpo e ligando-o, exibindo uma transição de perspectiva que nos remete para a sensação de deslocação, movimento.



XCVIII

O penúltimo grupo, referente à sala de squash (segunda sessão) identificou o espaço de forma muito similar ao grupo quatro^{xcviii}. A zona de conforto foi definida à entrada da sala e até à viga. A zona junto às restantes paredes da sala foi identificada como espaço intermédio e a zona central como espaço de desconforto.

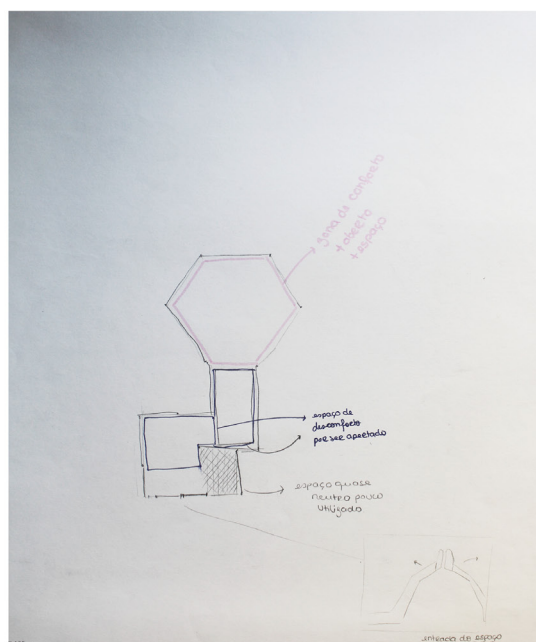


XCIX



C

Os desenhos escolhidos ilustram mais ou menos o que se pretende, no caso do centro^{xcix}, as figuras organizadas em torno de um espaço ilustram o elemento que as ‘prende’, o centro. Já a segunda figura^c que ilustra o movimento, peca no sentido em que as figuras estão bastante estáticas, apenas o efeito do carvão espalhado no papel, saindo dos braços e pernas dos corpos pode sugerir a ideia de gesto. Ainda assim, esta percepção de movimento através do espalhamento do material riscador é cultural e contextualizado, sob determinado contexto esse espalhamento podia ser considerado como uma aura ou uma presença/ influência divina ou espiritual, não indicando necessariamente deslocação da massa, uma vez que as figuras estão organizadas em torno de um centro, perfeitamente apoiadas e por isso, estáticas.



C

O sexto grupo, ainda referente ao gimnodesportivo (primeira sessão) identificou não o espaço da sala de aula, mas, por uma percepção do pedido nesse sentido, o espaço criado pelos corpos deitados, delimitando um espaço de vivência ^{CI}. Aqui, uma vez que o espaço era delimitado por pessoas, naturalmente o espaço de conforto identificado é agora o mais amplo, uma vez que a zona em que tinham de se arrastar num espaço mais pequeno fazia com se sentissem incomodados na proximidade com os colegas ao terem de passar junto às suas caras, pernas, pés, quebrando a barreira/ limite do espaço de conforto pessoal. Esta proximidade é visto como intimidatória e até provocatória na maior parte das culturas do mundo bem como nas espécies animais.



CII



CIII

O primeiro desenho ^{CII} escolhido é um conjunto de corpos muito próximos e de percepção um pouco dúbia uma vez que estes estão quase representados como se de uma massa se tratasse, não definindo com clareza limites e portanto não sendo clara a ideia de centro. O segundo desenho ^{CIII} ilustra a ideia de centro, as duas figuras criam um espaço entre elas e o prolongamento irreal dos seus braços delimita o espaço que partilham. Como representadoras de movimento também são ilustrativas uma vez que as figuras, sobretudo a da direita, estão em desequilíbrio, sugerindo que quer na queda, quer descrevendo um movimento planeado, terá de haver uma deslocação daquele corpo. Os braços alongados e o material riscador com espessuras diferentes ajudam a reforçar a sensação de gesto.

A realização destes workshops pretendia garantir o trabalho de relação entre massa e movimento dos corpos como forma de organização do espaço. Quer na forma como estes ocupam o espaço, quer na forma como criam uma figura dentro dele, ou como criam um centro de força visual ou profundamente física e quase palpável. Na componente gráfica a intenção era a de utilizar o desenho como instrumento de compreensão da organização do espaço, percebendo de que forma o próprio enquadramento do corpo na folha transmite a ideia de deslocamento de uma massa ou intenção da mesma, ou ainda de que forma esse enquadramento revela um entendimento da ocupação do espaço, factor que pode constatar não só no desenho dos alunos mas também na captação fotográfica.

Parte III

7_ O Corpo como Elemento de Desenho no espaço

“(...) [o] “desenho” não constitui uma “figura” ou uma “forma” que o corpo próprio tornaria “visto do exterior”. Trata-se de facto, de um traçado, “visto do interior” por Trisha Brown (...).”¹

Tisha Brown (1998) refere que trabalhara os corpos dos seus bailarinos à luz dos seus desenhos e que ia testando os movimentos, até que estes funcionavam “como um desenho” em si. Esta relação do movimento com o desenho sempre existiu. Sempre se dançou, bem como sempre se tentou captar a ideia de movimento em representações estáticas. Nas suas obras Matisse (1909) representa o movimento através de imagens estáticas, “Matisse aprendeu bem o facto de o movimento não ter começo nem fim”² (ver José Gil, 2001). Na história, os primeiros desenhos começam por ser bidimensionais não apresentando vários planos de perspectiva, no caso do antigo Egipto, os elementos representados com maior dimensão prendiam-se a pessoas importantes na escala hierárquica, ou influentes em determinada área ou muito próximas em termos emocionais, e não significavam proximidade ao plano do observador. Este modelo de representação e a sua história repete-se à escala da vida pessoal do homem, quando em criança desenha apenas um primeiro plano também. Um elemento de maior dimensão significa que a criança o considera grande, ameaçador, muito presente ou importante³. Nos workshops sugeri o desenho dos corpos e não dos movimentos ou espaços gerados. O interesse era em ver representados os elementos de construção, os corpos. Tratava-se de um exercício de percepção de espacialidades e não tridimensionalização das mesmas.

1 _José Gil- Movimento Total: O Corpo e a Dança, p. 170.

2 _Idem, pp. 240-41.

3 As crianças não representam tanto cenas no sentido composicional, mas sim emoções, vivências, situações, em que o papel da perspectiva é uma analogia ao entendimento dos mesmos. Assim, só existe um plano de representação porque só existe uma forma de ver/ entender determinada situação. Ou seja, a sua falta de complexidade na representação prende-se com a falta de complexidade de entendimento. Quando as crianças são corrigidas nos seus desenhos começam a deixar de desenhar o que vêem e passam a incluir no seu registo as regras do desenho. À medida que vamos crescendo vão-nos dizendo que faltam as mãos, ou que faltam os dedos, que a cabeça não tem cabelo, e a pouco e pouco vamos perdendo a intensão de desenho e a mensagem da criança para passar a ter um papel com figuras estilizadas. O entendimento de cada criança é gradual, personalizado e intransmissível. Quando essa barreira é quebrada a inocência do desenho perde-se, vem o terror de “pintar” porque este gesto perde o carácter de comunicante para ganhar um novo sentido de verdadeiro exercício de semântica social/ cultural. Desta forma, não há desenhos errados. Podemos afirmar que nem todos os desenhos são obras de arte (e seguramente a discussão de obra de arte nos levaria a muitas outras discussões), nem todos têm uma estrutura ou representação correctas, nem todos estarão certos, mas nenhum estará errado.

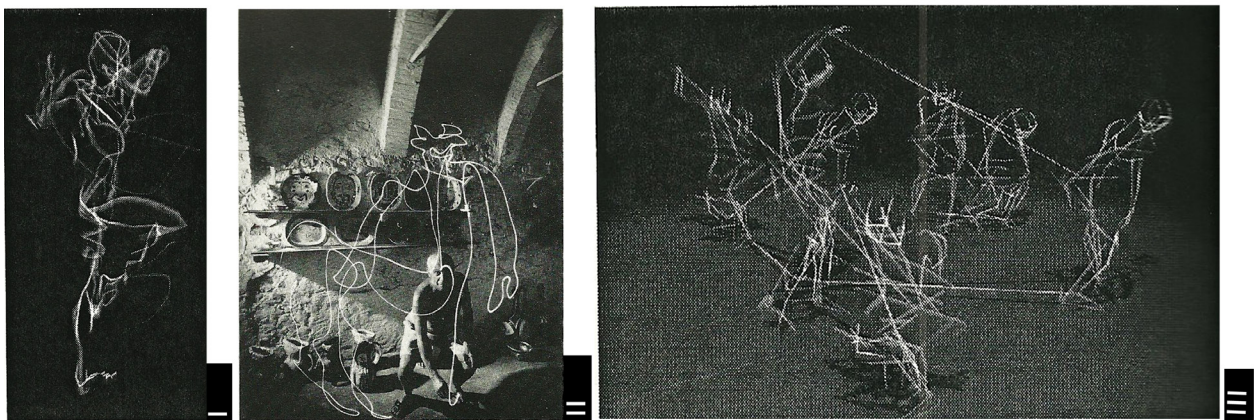
No excerto do filme “Ghostcatching” (1999), coreografia Bill T. Jones⁴, imagem e som Paul Kaiser e Shelley Eshkar, B. T. Jones tenta criar um alfabeto de locomoção. A cena abre com uma jaula paralelipipédica, representada a giz através da delimitação das suas arestas. *Dentro* desta encontra-se uma figura humana desenhada grosseiramente a traços de giz (assim interpretados, uma vez que se trata de uma imagem computadorizada) sobre uma malha. Os traços são a branco e o fundo é negro, reforçando a sensação de traços de giz. Nas linhas anteriores a palavra ‘dentro’ foi destacada uma vez que este espaço é absolutamente fruto da nossa imaginação, ou seja, refere-se ao espaço enquanto percepção, capacidade de entendimento do vazio criado/ contido/ delimitado por planos, linhas, elementos construtivos que nos permitam estabelecer a ideia de uma zona. Ora um filme ou um vídeo, salvo as projecções tridimensionais, é uma representação bidimensional. Apesar disso, quando mostra um cenário, uma paisagem, conseguimos sentir a tridimensionalidade da mesma completando no cérebro aquilo que os outros não vêem. Neste caso o trabalho é, então, duplo, ao visualizar o filme “Ghostcatching” tem de se imaginar a tridimensionalidade num plano bidimensional cuja imagem se resume à utilização da linha como elemento de representação. Toda a capacidade de tridimensionalização da cena advém das diferenças de tamanho na representação da figura humana, para percebermos que estamos mais perto ou mais longe, e do desenho de planos representados em perspectiva, o que nos leva a sentir que, quando o trecho do filme inicia a figura humana está contida numa caixa ou volume paralelipipédico⁵. Assim que se liberta desta forma, a figura humana⁶ começa a movimentar-se desenhando involuntariamente linhas com as extremidades do seu corpo¹, cujo desenhar de movimentos recorda os trabalhos de P. Picasso (1949) quando fotografava os seus desenhos no ar com pontos luminosos¹¹. Esta representação prolonga o momento da dança, como se a conseguisse tornar um pouco menos efémera, assim, com o desenho do gesto é possível ver a condução da mão, do braço, confirmando a nossa sensação. E a imagem tridimensional vai-se consolidando, como se nos agarrasse mais um pouco a cada linha traçada. À medida que a figura se vai movimentando, ora afastando-se (tornando-se mais pequena), ora aproximando-se (tornando-se maior, por vezes tão maior que nos impede a sua visualização completa), vai marcando de forma permanente os traços do seu movimento e do seu corpo, existindo em cena mais do que uma figura. É possível, então, ver a ocupação do espaço construído, cujos gestos edificaram. Cada corpo desenha uma trama e fica como que suspenso num movimento, o seu corpo em desequilíbrio e a este sucede outro corpo que vai desenhando, com outra cor, os seus movimentos, e ao ficar suspenso, outro lhe sucede, enquanto esta amálgama de traços vem vindo na nossa direcção, e nos sentimos no imbricado de cores, planos e traços da cena e nos vamos aproximando de tal forma das figuras humanas

4 Bill T. Jones (1999)- “Ghostcatching”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 13.

5 Paul Kaiser (2001) explica que é tão importante o que se representa como o que fica por representar realçando o facto de a figura humana e o cenário incompleto, esboçado apenas em linhas, exigindo que a imaginação complete o que lhe falta de real, permite uma maior aproximação da realidade que uma tridimensionalização virtual, com muitos pormenores, que ao falhar na representação exacta do real cria a sensação de falsidade, impedindo todo o exercício de percepção de uma representação da realidade, uma vez que ficamos presos à ideia de representação em si. Paul Kaiser- “Frequently Pondered Questions”. *Envisioning Dance on Film and Video*, chap. 18, 2002, p. 109.

6 Esta figura humana é o coreógrafo Bill T. Jones, dançando com marcadores de captura de movimento que Paul Kaiser e Shelley Eshkar passaram para o suporte digital e a partir daí puderam criar os efeitos de vídeo que se podem observar.

que se vão sucedendo que nos sentimos já em plena acção, *dentro* do espaço representado. Por vezes é difícil seguir as formas e localizá-las no imbricado de traços, e só o reflexo das figuras num plano de base imaginário/ imaginado permite situá-las e perceber os seus movimentos (se se tratam de saltos, arrastos, entre outros). Num segundo momento assistimos a sete⁷ figuras conectadas entre si através daquilo que podem ser linhas de acção^{III}. Estas figuras são exibidas de vários pontos de vista e o que poderiam ser apenas corpos dispersos, são, através das linhas de acção que os unem, que como que os prendem, construtores/ criadores de um espaço desenhado no vazio virtual cujo único elemento referência é o plano ortogonal onde se reflectem as sombras e que nos indica a base de acção. Curioso referir que este segundo momento surge após uma cena em que a figura (B. T. Jones) dança em frente ao espelho, após a confusão de linhas da cena que antecede. E é pois, por detrás do espelho que surge a cena com as figuras interligadas. O espaço que estas figuras ocupam parece mais extenso que os anteriores a julgar pela voz que dá instruções que se ouve um pouco em eco. Começam por ter movimentos sincronizados mas depois vão-se individualizando, os seus gestos subtis, nada bruscos, repercutindo movimentos nos corpos a que estão ligados, dando uma sensação de corpo aprisionado procurando no seu espaço comum o seu eu, a sua imagem e o seu gesto. A sensação é a de que as sete figuras têm um papel simbólico surgindo por detrás do espelho, como se fossem alter-egos da figura inicial, presos, tentando libertar-se, criar individualidade, ocupar de forma única o espaço vazio. O título “Ghostcatching”⁸ liberta as figuras do seu carácter estritamente humano permitindo liberdade interpretativa quanto ao seu teor.



No excerto de “Pas de deux” (1968), coreógrafa Ludmilla Chiriaeff e realizador Norman McLaren⁹, as figuras humanas são captadas sobre um fundo negro contrastando apenas o contorno dos seus corpos, cheios de luz. McLaren cria o efeito da multiplicação das imagens do corpo que preenche o espaço antes ocupado apenas por dois. Esta multiplicação das figuras contraria a característica efémera da dança prolongando a oportunidade da visualização dos passos. Quando a mulher dança em torno do homem pela sua multiplicação, vê-se o círculo, o

7 Número simbólico: não deixa de ser curiosa a utilização do número 7 pela carga culturalmente simbólica que este representa. Os números primos sempre fascinaram o homem pela sua indivisibilidade, naquilo que isso os tornava números sós, especiais. Esta característica permitiu às sociedades uma extrapolação de domínio do esotérico a eles associada.

8 Tradução da autora: captando fantasmas.

9 Ludmilla Chiriaeff, Norman McLaren (1968)- “Pas de deux”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 26.

homem rodeado pelos movimentos da mulher. Quando esta se afasta a sua figura multiplica-se novamente como um arrasto prolongando a subtil oscilação uma vez que esta se torna visível por mais tempo, e mantendo a presença do espaço que gerou, mesmo depois de sair do ecrã.

O corpo é um elemento no e do espaço. Através da sua movimentação no espaço e dos seus movimentos propriamente ditos. William Forsythe é o arquitecto do movimento, cria pontos, linhas, planos e figuras com o movimento do corpo ou partes dele. Os gestos e movimentos, no seu trabalho “improvisation Technologies” (2000), não se limitam a elementos de desenho no espaço. São ferramentas que constroem o espaço. E esta construção é tão válida quanto uma construção habitável, visível, arquitectónica. Porque a única coisa que as distingue é o método e o material de construção. Um bailarino trabalha cada peça do seu corpo individualmente, utilizando-as num conjunto que trabalham um todo, mas que têm uma individualidade e uma expressão única e finda em si próprios. Ao trabalhar transições de peso (com movimentos de anca) o bailarino não mexe os ombros ou a cabeça, a menos que tal faça parte de um exercício. Tal como ao descrever um movimento de rotação com o peito não mexe a anca, nem a cabeça, a menos que movimente todo o tronco. Deve assim, conhecer as fronteiras do seu corpo, bem como o peso de cada parte de si e a sua posição exacta para que seja capaz de os utilizar individualmente e trabalhar para a composição do todo, de uma forma fluida e sem que tenha de recorrer à confirmação visual exterior dos seus movimentos (o espelho não é um elemento de correcção do movimento, mas de confirmação ou de teste no caso de experimentação de novos movimentos, tratando-se de um bailarino experiente).

Nas sevilhanas a forma como se posiciona o corpo perante o espaço desenhado cria uma intenção e uma relação com o espaço e o par específicos. Quando o bailaor faz uma passada com o seu par (passando por ele, e interagindo nessa passagem até ambos trocarem de lugar) deve ter os ombros virados para ele, mostrando que está a recebê-lo no espaço que ambos criam e vivem. Se virar o tronco para *fora* desse espaço é como se não estivesse a dançar a pares. Esta localização do *fora* e *dentro* do espaço criado entre os dois dançarinos é tão significativa, que é uma forma de referência durante toda a dança, desde os movimentos das mãos (*fora* e *dentro*) ao pé de dentro ou de fora, sempre relativo ao espaço criado pelos pares. Atentando a Rudolf Arnheim (1988), esta refere-se à elipse como forma criativa, representativa de dois pólos, “(...) a elipse é o formato de eleição para a representação de um dueto ou diálogo, (...) ou dois centros de energia que se confrontam.” Encaixa nesta descrição a sensação de lugar de dentro e de fora no espaço criado pelo par das sevilhanas, numa dança étnico-de-corte que representa a estória do encontro e conhecimento entre um homem e uma mulher, como descrito anteriormente.

No excerto do documentário de “New England Dances” (1990), de John Bishop¹⁰, pode-se ver um tipo de dança folclórica¹¹ cuja construção do espaço é metafórica e simbólica. Este folclore é dançado em grupo ou pares desenhando o espaço de forma geralmente simétrica e geométrica, através de avanços e recuos, troca de pares e pequenas rodas, é uma metáfora das relações numa comunidade. As relações individuais ficam assim representadas, existe um par e mesmo que passando por outras pessoas, o par inicial acaba por ser o retorno, esta ordem é simbólica para além de uma forma de imposição de regras que regulam a dança. Esta metáfora

10 John Bishop (1990)- “New England Dances”. *Envisioning Dance on Film and Video*, 2002, dvd faixa 37.

11 Entenda-se por folclore dança típica de uma região, sociedade ou cultura.

mostra-nos que a vida não é desregrada, que tem movimentos pré-estabelecidos, e espaços sociais que para as relações na comunidade, mostrando como esta é importante e necessária, tocando as pessoas, colocando-as em contacto, mas de forma regrada e organizada, para este caso e esta comunidade.

Mary Wigman (1986), dançarina e coreógrafa, escreve sobre o corpo como elemento de desenho no espaço e caracteriza-o.

“... é o espaço que é o reino da actividade real do bailarino, que lhe pertence porque ele próprio o cria. 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 de corporeidade e pode transformar o gesto que irrompe numa imagem de um aparente infinito, perdendo-se numa completa identidade como raios luminosos, regatos, como a própria respiração.”¹²

O corpo tem uma presença no espaço. Ele ocupa-o e o espaço funciona como uma moldura, dando-lhe um sentido através dos seus limites. Nele o corpo ganha o seu lugar de acontecimentos despoletando forças de energia no seu interior que saiem em forma de movimentos que compõem a dança. Onde esta dança acontece o corpo é gerador de espaço. Nesse espaço, o espaço criado, que é também vivido pelo corpo, fica preso o olhar de um espectador que percepção o terceiro espaço, aquele que ele vive.

8_ Significância e Percepção dos Espaços Criados

“Forms (...) are creations of the mind. In their most elementary theoretical conception they are still devoid of forces. such are the forms that populate geometry.”¹³

Rudolf Arnheim, 1994

A dança, tendo como principal característica a sua natureza efémera, gera uma consequência lógica da procura de meios de registo que a tornem perene (ver Norton Owen, 2002¹⁴), como tínhamos visto no capítulo anterior, mas este espaço, uma vez percebido, deixa de ser efémero, é lugar, é construção.

12 _José Gil- *Movimento Total: O Corpo e a Dança*, p. 15.

13 Tradução da autora: Formas são criações da mente. Na sua concepção mais teórica e elementar continuam a ser desprovidas de forças. Estas são as formas que povoam a geometria. _Daniel Tércio- “Objectos inteligentes e corpos velozes”, p. 43

14 Norton Owen- “Ted Shawn’s moving Images“. *Envisioning Dance on Film and Video*, chap. 9, 2002, p. 61.

“(…) [O plano] que “percebemos” (com os nossos olhos, mas também com todo o nosso corpo que tende a retomar os movimentos percebidos) garante a continuidade dos gestos e dos movimentos: nunca um espectador de uma performance dançada sentiu a angústia do desaparecimento das imagens no tempo; e não é a memória psicológica que retém os momentos passados, mas o gesto presente que se insere numa continuidade mais profunda, virtual, do tempo.”¹⁵

Com Yvonne Rainer (1965)¹⁶, a efemeridade da dança não tem de ser um “(…) *handicap* relativamente às outras formas de arte. Yvonne Rainer prova que a efemeridade é a própria condição da percepção das formas dançadas.” Tornando, assim, o movimento dançado feito para desaparecer. Este movimento, ainda que efémero, pertence à classe da arte, tornando-se portanto intemporal, ela é representativa de um dado tempo, mas também se projecta “(…) fora do tempo empírico, na eternidade.”

O observador tem a percepção do mundo do seu ponto de vista, ou seja, ele é o centro de observação, logo de percepção desse mundo. Sendo esse centro e por sua vez, tendo a capacidade de mobilidade, o observador move o mundo com ele, sendo cada objecto um elemento excêntrico relativamente a si próprio -observador (ver José Gil, 2001¹⁷). Assim, “a observação é uma manipulação do objecto por parte do observador.” É o seu ponto de vista relativamente a si próprio, quer a nível físico, quer a nível sociocultural.

“(…) o observador, como centro dinâmico, confere peso visual e importância adicionais a qualquer lugar em que concentre a sua atenção.”¹⁸

A visão do observador (relativamente a uma obra) “não é isenta de constrangimentos”, a tendencialmente ler-se-à uma composição da esquerda para a direita e na horizontal, mais que na vertical. O canto inferior esquerdo aparenta ser o ponto de partida de leitura da obra. Esta leitura é imposta pela assimetria do campo visual, na qual esquerda e direita parecem ter pesos diferentes, “o lado esquerdo está dotado de um peso especial; assume a função de um centro forte com o qual o observador tende a identificar-se.”¹⁹ (ver Arnheim, 1988).

Este efeito relaciona-se com o termo *parallax*, derivado do grego, significa ‘alteração’. Steven Holl (2000), descreve o efeito de percepção como dependente de um observador,

“Experience is understood not only via objects or things, yet space is only perceived when a subject describes it. As that subject occupies a particular time, space is thus linked to a perceived duration. The virtual body, as a system of nerves and senses, is “oriented” in space. It is either upside down or right

15 _José Gil- *Movimento total: O Corpo e a Dança*, p. 51.

16 _Sobretudo a partir da sua obra *Trio A*.

17 _José Gil- *Movimento total: O Corpo e a Dança*, p. 60.

18 _Rudolf Arnheim- op. cit., p.73.

19 _Este facto está relacionado com a divisão do cérebro em duas metades, cada uma ligada à metade oposta do corpo, ou seja, o lado direito do cérebro controla a parte esquerda do corpo e vice-versa.

side up. The body is at the very essence of our being and our spacial perception. As we move through spaces, the body moves in a constant state of essential incompletion. A determinate point of view necessarily gives way to an indeterminate flow of perspectives.”²⁰

A parallax é a capacidade de percepção de um cenário de forma diferente dependendo do ponto de vista. Citando Pina Bausch (1987), esta diferente percepção não é apenas visual nem dependente do ponto de vista, duas pessoas vêem duas coisas diferentes, pois os seus pontos de vista são também o seu enquadramento social, passado, familiar e vivencial.

“Pode sempre ver-se também o contrário. (...) O que acho que está bem é uma pessoa poder ver de certa maneira e outra de uma maneira completamente diferente.”²¹

F. P. Kilpatrick (1961) fala da realidade percebida como a ideia apreendida pelos nossos sentidos.

“(...) No mundo, o que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a repercussão das forças físicas sobre os nossos órgãos sensoriais.”²²

Efectivamente, a tentação de descrição de experiência do espaço é essencialmente visual, no entanto, o que tem de ser percebido não são tanto as diferentes tonalidades dos objectos, mas mais o que eles são como coisas, como representações, como significantes, como prolongamento do corpo, nas suas sensações e usos. Neil Leach (2006) refere que “o sentido simbólico -como a beleza- está nos olhos de quem o vê mas não é por isso menos real.”²³

O objectivo desta dissertação não é mostrar os espaços criados através do corpo na dança e no movimento são possíveis de se transformar em arquitectura, mas sim mostrar que e como os espaços gerados pelo movimento (do corpo) são vivíveis e tão reais como os espaços construídos e edificados arquitectonicamente, diferindo apenas no método e materiais de construção. Assim, não se pretende edificar nenhuma coreografia ou dança uma vez que a intenção se considera quase oposta a essa Pretende-se sugerir a apreciação desse espaço criado sem o auxiliar da metáfora da arquitectura, tal como observamos e apreciamos num espaço construído sem o auxílio de uma coreografia de dança inscrita nele.

O corpo é não só o meio de construção do movimento e o elemento de destino da arquitectura, mas é também o utilizador e o fruidor de ambos os espaços criados, sendo não só a sua

20 Tradução da autora: A experiência é entendida não apenas através dos objectos ou coisas, senão também é apenas percebido quando um sujeito o descreve. Assim que esse sujeito ocupa um tempo particular, o espaço passa a estar então ligado a uma duração percebida. O corpo virtual, como um sistema de nervos e sentidos, está “orientado” no espaço. Está ora virado para baixo ou com o lado direito para cima. O corpo está no verdadeiro sentido da nossa existência e da nossa percepção espacial. Aos nos movermos pelos espaços, o corpo move-se num constante estado de incompletude essencial. Um determinado ponto de vista dá lugar necessariamente a uma indeterminada corrente de perspectivas. Steven Holl- op. cit., p. 13.

21 José Gil- *Movimento total: O Corpo e a Dança*, p. 213.

22 Edward T. Hall- op. cit., p. 55.

23 Neil Leach- “Esqueçamos Heidegger”. *Arquitectura- Máquina e Corpo*, 2006, p. 70.

medida e a sua escala, como também e sobretudo, o elemento gerador da realidade, ou seja, é a percepção do corpo e a sua vivência em ou de determinado espaço que confirmam a sua existência. Até então ele tem apenas uma existência hipotética, enquanto não-palpável. A maior e mais importante vivência do espaço é o sentido, não pelas mãos, pelos pés, pela pele, i.e., o exterior do corpo, mas sim pelo interior, o *espaço sem órgãos* referido em José Gil (2001). Este é o espaço resultante das sensações que vivemos através dos nossos cinco sentidos, e que construímos simbolicamente no interior, na nossa consciência, ou inconsciência. O seja, não é o espaço que “está lá”, o físico, o existente, que vivemos, mas o espaço que construímos na nossa ideia, esse é o espaço existente.

O espaço construído através da dança não necessita, então, da metáfora da arquitectura pois ambos resultam no mesmo tipo de espaço. Um espaço percebido resultante de uma vivência. O espaço vivido é, assim, o espaço construído sobre o espaço sentido ou percebido.

Conclusão

A presente dissertação enquadra-se na junção de dois temas nucleares, a dança e a arquitectura. Com este projecto senti-me fundadora de uma abordagem numa área temática. Apresento aqui a minha visão particular, numa área em que não tive formação académica, a dança, e que me exigiu um esforço maior de acompanhamento e pesquisa nessa disciplina. As ideias que tinha no início, muito ligadas à experiência das sevilhanas e do flamenco, foram sendo amadurecidas, e algumas das premissas iniciais, como a dança antes de um movimento constituir um sentimento, acabaram por ser um pouco desmistificadas, uma vez que, neste caso concreto, a dança moderna e contemporânea tentou durante a segunda metade do século XX desmistificar este rótulo.

Esta abordagem diferente, mesmo no contexto da arquitectura, constituiu numa dificuldade extra, a de encontrar bibliografia adequada. Tendo começado, um pouco por acaso com Rudolf Arnheim, com “O Poder do Centro” (que consistiu a base de apoio para os workshops), tornou-se bastante óbvia a procura de Edward T. Hall, “A Dimensão Oculta”, naquilo que precisava de esclarecer o sentido do espaço analisado em R. Arnheim. Daqui, o caminho foi seguindo naturalmente, vieram os livros de Filomena Silvano, “Antropologia do Espaço”, e Marc Augé, “Não-Lugares”, concluir o capítulo de espaço na tese. A escolha deste percurso em torno do espaço um pouco do ponto de vista antropológico prendeu-se com a necessidade de ter uma abordagem que enquadrasse simultaneamente o espaço e o corpo, mas não de um ponto de vista mecânico, mas sim do ponto de vista de dentro para fora, fazendo a passagem ideal para o espaço de dança, com as obras de José Gil, “Metamorfoses do Corpo” e “Movimento Total”.

A dança continuava um tema um pouco à margem e agora que o terreno estava semeado para o entendimento do espaço e do corpo faltava o salto para o movimento. Desde o início do lançamento desta temática que procurei como método de trabalhar preencher esta lacuna e acabei por me entregar aos espectáculos de bailado/ dança moderna e contemporânea em exibição entre 2009 e 2010, sobretudo no portfolio da Companhia Nacional de Bailado e Companhia Olga Roriz. A obra “Envisioning Dance on film and Video”, com a colaboração de vários autores, desde bailarinos, coreógrafos, cineastas ou críticos/ historiadores, foi o contributo necessário para uma visão alargada e diversificada das opiniões sobre a dança ao longo da história e dos diferentes estilos.

Uma vez completa a triologia espaço, corpo, dança/ movimento, faltavam pequenas peças chave apenas, que pudessem enriquecer o texto e que ligassem algumas pontas soltas relacionando as várias áreas. Procurei então o Arquitecto cenógrafo João Mendes Ribeiro e o encontro com o livro/ catálogo da exposição “Arquitecturas em Palco”, em Praga foi o remate que abriu portas a outras duas obras, “Arquitectura -máquina e corpo”, de uma série de conferências sobre o tema realizadas na FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), e “Parallax”, de Steven Holl. Esta última obra, extremamente gráfica, um verdadeiro livro/ objecto-de-contemplação, deu reposta a algumas dúvidas sobre a percepção do espaço, que era, fundo, o destino da dissertação.

À medida que a tese ia ganhando corpo, no sentido em que ia estabelecendo a relação entre as áreas abordadas e percebendo como poderia enquadrar o estudo da arte como forma de atingir as premissas delineadas inicialmente, ia percebendo não tanto o caminho a seguir, uma vez que a sensação foi a de que esse sempre esteve traçado, mas sobretudo o caminho por onde não queria seguir. Nas várias abordagens da dança como geradora de espaço(s) através do corpo como meio de transmissão, fui limpando a minha própria percepção e entendimento deste conceito, limando as arestas à premissa dos corpos enquanto geradores de espaço. Foi nesta sequência que entendi que o espaço construído sobre o espaço vivido é o espaço vivido, e pude, assim, concentrar-me nesse pensamento.

Relativamente à questão da dança e da sua definição, ao procurar este conceito deparei-me com a questão do tipo de movimentos que iria abordar. O movimento das massas (associadas aos espaços, referidas na parte I) constitui também uma dança que poderia ser abordada mas que tive de optar por não explorar na decisão de escolher um tipo de movimentos a entender/aprofundar com maior pormenor. Uma vez que este tema seria central nas workshops optei pela escolha daquele com o qual estava mais familiarizada relativamente à minha experiência pessoal em dança, concentrando o movimento na dança e afastando-o da dança dos fluxos/massas.

As workshops não foram de todo o momento final deste projecto, foram sim o seu início. Tive a vantagem de poder testar em dois anos diferentes, não apenas um público diferente, mas o próprio amadurecimento das minhas ideias e consolidação das premissas. O trabalho aqui desenvolvido foi base de entendimento e experimentação de abordagem ao espaço e de entendimento do corpo. As workshops que lançaram assim, o entendimento do corportamento e comportamentos, ou seja, o primeiro referente ao espaço, o segundo a nível humano-animal. Este trabalho de campo permitiu-me lançar os temas base da tese e teve também a capacidade de se auto-inventar, no sentido em que os resultados sugeriram caminhos que não tinha até então previstos. A experimentação dos desenhos dos alunos foi uma visão do corpo como matéria que foi frutuosa, arrisco dizê-lo, para ambos os lados participantes na workshop, e as próprias fotografias foram também um resultado que serviu para análise, a nível do significado dos enquadramentos para representação de determinada espacialidade.

Sobre a questão da fragmentação do espaço (tema de discussão actual na dança), esta não invalida o facto de o centro continuar a ser uma referência, ao nível do corpo, e, portanto, do espaço também. O centro tem uma posição sobretudo mental, que contagia o físico o palpável. Nas workshops foi explorado o conceito de poder do centro e de fragmentação do centro. Este último surge como uma série de elementos que têm um centro imaginário mas que são a sua fragmentação, em vez de constituírem centros eles mesmos, são pedaços, fragmentos que representam parte desse centro. Acabei por me afastar desta especificidade do centro ou da sua fragmentação uma vez que pretendia a continuação da análise do espaço e espacialidades sem que tivesse de estar em contacto permanente com o entendimento do espaço em palco, por onde teria necessariamente de ser abordado este tema da centralidade/ fragmentação.

Este ano foi leccionado outro workshop, já no mês de Novembro cujos resultados já não foram incluídos na tese. No geral as expectativas foram atingidas, mas pelo facto de as sessões terem sido realizadas nas salas de projecto, os alunos sentiam-se um pouco mais à vontade. Relativamente aos resultados, foram idênticos aos outros anos, com a introdução de

um elemento novo nos exercícios de aplicação, que teve a ver com a tentativa de explicação da espacialidade dos modelos projectados na cadeira 'Introdução à Arquitectura' através do corpo e dos seus movimentos. Este trabalho revelou um entendimento dos alunos ao nível de conceitos como centro, vectores, desfragmentação, percurso, movimento e eixo que permitiu a observação do seu sentimento de espacialidades.

Ainda de referir a participação numa conferência de um ciclo sobre "O corpo em processo/ processos de trabalho", a convite do Professor Doutor Daniel tércio que verdadeiramente lançou a resposta a algumas dúvidas iniciais que bloqueavam o início do a tese depois da realização das workshops. O facto de poder assistir à explanação dos vários projectos nesta área, e de ser incentivada a explicar o meu, despoletou necessariamente caminhos que se tornavam fios condutores e outros que teriam de ser eliminados. A participação e as conversas com o professor D. Tércio foram permitindo o necessário desbravar do tema da dança, ao nível dos autores e das obras que poderiam ser sugestivas.

Acabou por ser um processo de muita leitura e visualização cujo método permitiu e previligiou o amadurecimento de ideias e o processo de escrita foi o culminar, como um verdadeiro parto, que demorou umas horas em comparação com o, exponencialmente maior, tempo de gestação do projecto.

Bibliografia

Obras consultadas

ARNHEIM, Rudolf- *O poder do centro: Um Estudo da Composição nas Artes Visuais*. Lisboa: Edições 70, 1988.

AUGÉ, Marc- *Não-lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*. Lisboa: 90 Graus Editora, 2007.

CHUECCA GOITIA, Fernando- *Breve história do Urbanismo*. Lisboa: Editorial Presença Limitada, 1982.

GIL, José- *Movimento Total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

GIL, José- *Metamorfoses do corpo*. 2ª Edição. Lisboa: Relógio d'água, 1997.

HALL, Edward T.- *A dimensão oculta*. Lisboa: Relógio d'água, 1986.

HOLL, Steven- *Parallax*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.

MENDES RIBEIRO, João- *Arquitecturas em Palco*. Lisboa: ALmedina, 2007.

MITOMA, Judy (Editor); ZIMMER, Elizabeth (Text Editor); STIEBER, Dale Ann (DVD Editor)- *Envisioning Dance: on film and vídeo*. New York and London: Routledge, 2002.

SILVANO, Filomena. *Antropologia do Espaço*. 2ª Edição. Oeiras: Celta, 2001.

TÉRCIO, Daniel- "Da autenticidade do Corpo na Dança". *O corpo que (Des)Conhecemos*, Cruz Quebrada: FMH, 2005.

WALTHER, Ingo F.- *Pablo Picasso: 1881-1973*. Germany: Benedikt Taschen, 1994.

V.A., coord. AFONSO, Rui Braz; FURTADO, Gonçalo- *Arquitectura – máquina e corpo: Notas sobre as novas tecnologias na arquitectura*. Porto: FAUP publicações, 2006.

V.A., coord. BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques (1982)- *Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkia, 1996.

Conversas

Professor Doutor Daniel Tércio

Conferência *O Corpo em Processo/ Processos de Trabalho*. Universidade Católica do Porto, 30 de Janeiro 2010.

Peças

Olga Roriz, Companhia Olga Roriz, CNB - *Nortada*. Teatro Camões, Outubro 2009.

Grupo dançando com a diferença, CNB, Clara Andermatt- *Levanta os braços como antenas para o céu*; Rui Horta, *Beautiful people*. Teatro Camões, Novembro 2009.

Vasco Wellenkamp, Companhia Portuguesa de bailado contemporâneo, CNB - *Amaramália*. Teatro Camões, Novembro 2009.

Georges Garcia (coreografia); Adolphe Adam, Orquestra Sinfónica Portuguesa (música); Geoffrey Styles (direcção musical), CNB- *Giselle*. Teatro Camões, Dezembro 2009.

Clara Andermatt- *So solo*. Culturgest, Dezembro 2009.

José Montalvo e Dominique Hervieu- *Good Morning, Mr. Gershwin*. Culturgest, Dezembro 2009.

Aldara Bizarro e Francisco Camacho- *Hanare*. Culturgest, Janeiro 2010.

Sadler's Wells- *Sutra*. CCB, Janeiro 2010.

Olga Roriz, Companhia Olga Roriz, CNB - *Electra*. Teatro Camões, Janeiro 2010.

Anexos

Em anexo apresentam-se os esquemas das workshops 1 e 2, bem como fotos registadas e desenhos dos alunos, em 2009 e 2010. As fotos registadas apresentam-se por ordem, permitindo a sequência visual das sessões. Estas foram seleccionadas de forma a que sejam coerentes e perceptíveis os vários exercícios das workshops e o tipo de resultados obtidos.

Workshop_1

Novembro 2009

ESPAÇO | corpo | MOVIMENTO

“Os corpos não apenas se deslocam mas geram espaços através dos seus movimentos.”

Bernard Tschumi. *Architecture and disjunction*. The MIT Press, 1995.

Tema

Espacialidades: A relação entre o corpo e o espaço.

Objectivo

Reflexão sobre a relação entre o espaço e o corpo. O corpo como indutor de espaços. O espaço como indutor de movimentos corporais.

Metodologia

Exploração do conceito de espacialidade através de exercícios de expressão corporal com recurso à dança Sevilhana/ Flamenco.

Classe de 3h direccionada para os alunos do primeiro ano do curso de arquitectura do IST.

Formador

Íria Roriz (formadora de Sevilhanas e Flamenco no IST).

Sumário

1. ENQUADRAMENTO

- 1.1. Conceito de espacialidade: O ESPAÇO E O CORPO; O CORPO NO ESPAÇO;
- 1.2. O corpo na dança (sua utilização);
- 1.3. As Sevilhanas/ Flamenco.

2. EXERCÍCIO PRELIMINAR

- 2.1. Aquecimento;
- 2.2. Postura;
- 2.3. Utilização pés/ braços/ mãos (exercícios básicos).

3. EXERCÍCIOS DE PERCEPÇÃO DO ESPAÇO

- 3.1. Interpretação de personagem através da sua mobilidade.

4. EXERCÍCIOS DE APLICAÇÃO

- 4.1. Exercício em grupos de 3/4 alunos com o objectivo de pensar uma ideia/ sentimento criando um movimento que por sua vez gera um espaço. Discussão desse resultado.
 - 4.1.1. Percepção do nosso centro e interacção com outros centros;
 - 4.1.2. Registo gráfico do espaço criado e discussão do seu significado/ conceito (apresentação de resultados/ paralelismo com outras danças).
- 4.2. Exercício corpo/ movimento (observação) + registo gráfico (acção).
 - 4.2.1. Registo gráfico e discussão sobre observação de uma música flamenca bailada

(ritmo jondo);

4.2.2. Registo gráfico e discussão sobre observação de uma música a flamencada bailada (rumba).

4.3. Exercício de consolidação de passos de dança seguindo uma coreografia simples.

4.3.1. Exercício com 3/ 4 alunos, introduzindo todos os conceitos dados ao longo do workshop e fazendo uso dos passos de dança ensinados, aplicando-os a uma música flamenca à escolha (de entre uma lista fornecida).

Workshop_2

Outubro 2010

ESPAÇO | corpo | MOVIMENTO

“Os corpos não apenas se deslocam mas geram espaços através dos seus movimentos.”

Bernard Tschumi. *Architecture and disjunction*. The MIT Press, 1995.

Tema

Espacialidades: A relação entre o corpo e o espaço.

Objectivo

Reflexão sobre a relação entre o espaço e o corpo. O corpo como indutor de espaços. O espaço como indutor de movimentos corporais.

Metodologia

Exploração do conceito de espacialidade através de exercícios de expressão corporal e orientação no espaço.

Classe de 3h direccionada para os alunos do primeiro ano do curso de arquitectura do IST.

Formador

Íria Roriz (formadora de Sevilhas e Flamenco no IST).

Sumário

1. ENQUADRAMENTO

- 1.1. Conceito de espacialidade: O ESPAÇO E O CORPO; O CORPO NO ESPAÇO;
- 1.2. O corpo na dança (sua utilização);

2. EXERCÍCIO PRELIMINAR

- 2.1. Aquecimento;
- 2.2. Postura;
- 2.3. Utilização pés/ braços/ mãos (exercícios básicos).

3. EXERCÍCIOS DE PERCEPÇÃO DO ESPAÇO

- 3.1. Percorrer o espaço utilizando diferentes sentidos.

4. EXERCÍCIOS DE APLICAÇÃO

- 4.1. Exercício em grupos de 3/4 alunos com o objectivo de pensar uma ideia/ sentimento criando um movimento que por sua vez gera um espaço. Discussão desse resultado.
 - 4.1.1. Percepção do nosso centro e interacção com outros centros;
 - 4.1.2. Registo gráfico do espaço criado e discussão do seu significado/ conceito (apresentação de resultados/ paralelismo com outras danças).
- 4.2. Exercício de consolidação de passos de dança seguindo uma coreografia simples.
 - 4.2.1. Exercício com 3/ 4 alunos, introduzindo todos os conceitos dados ao longo do workshop e fazendo uso dos passos de dança ensinados, aplicando-os a uma música flamenca à escolha

(de entre uma lista fornecida).

4.3. Exercício de consolidação de percepção da ocupação do espaço.

4.3.1. Exercício com 14/15 alunos cujo objectivo é a delimitação de um espaço com a finalidade da sua ocupação/ vivência (Delimitação do espaço com os corpos ora elevados ora deitados).

Workshop_1

_fotos

Sessão_1











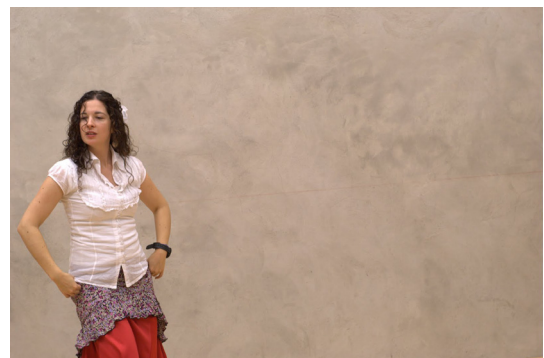
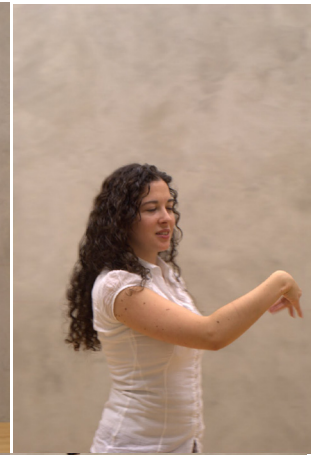




Sessão_2







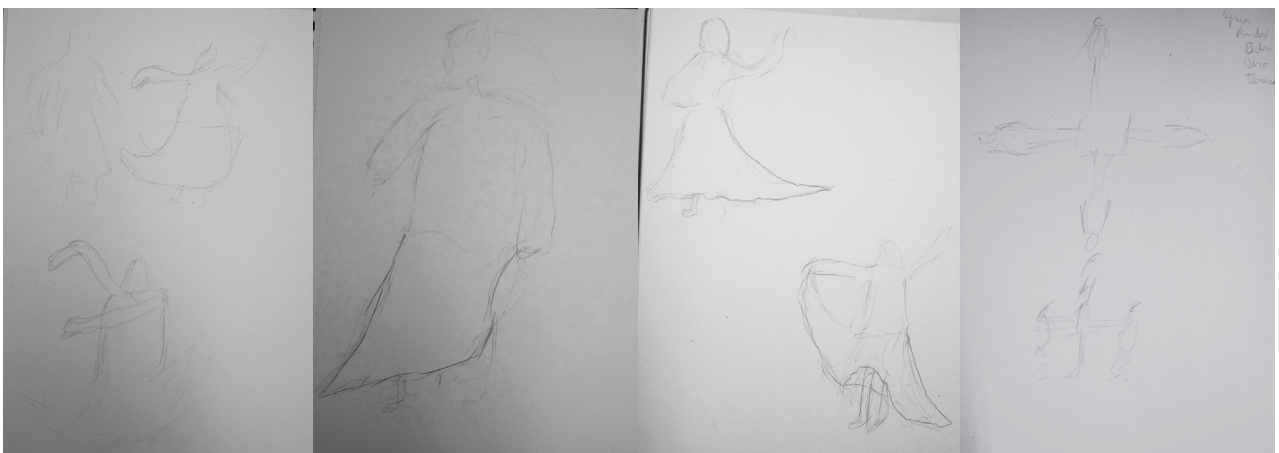
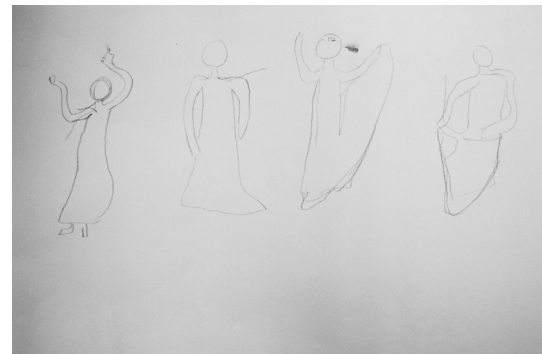
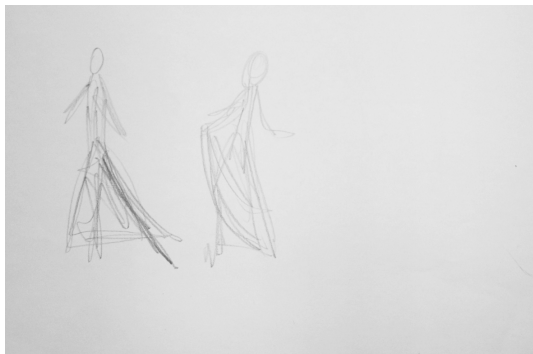
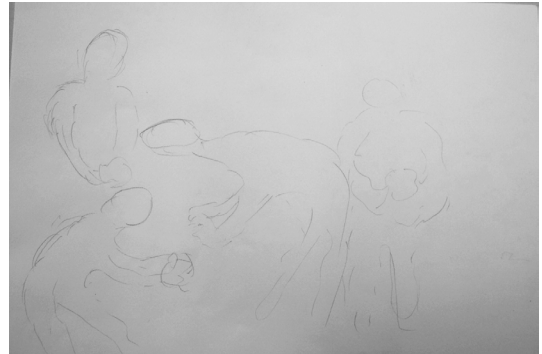


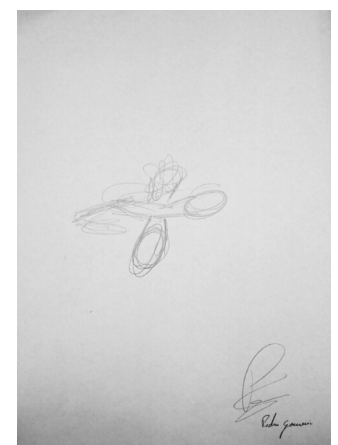
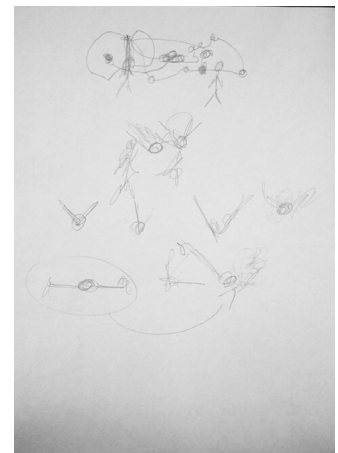
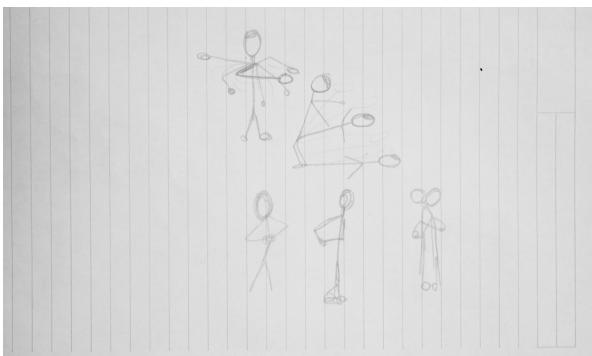
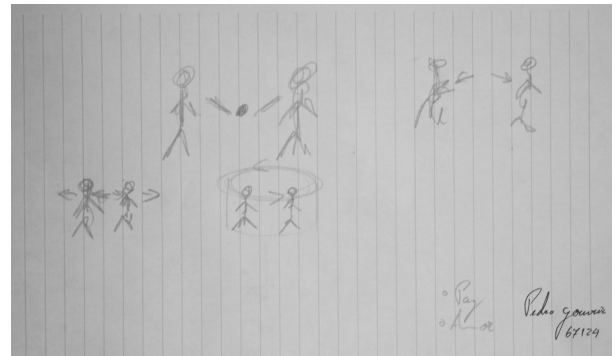
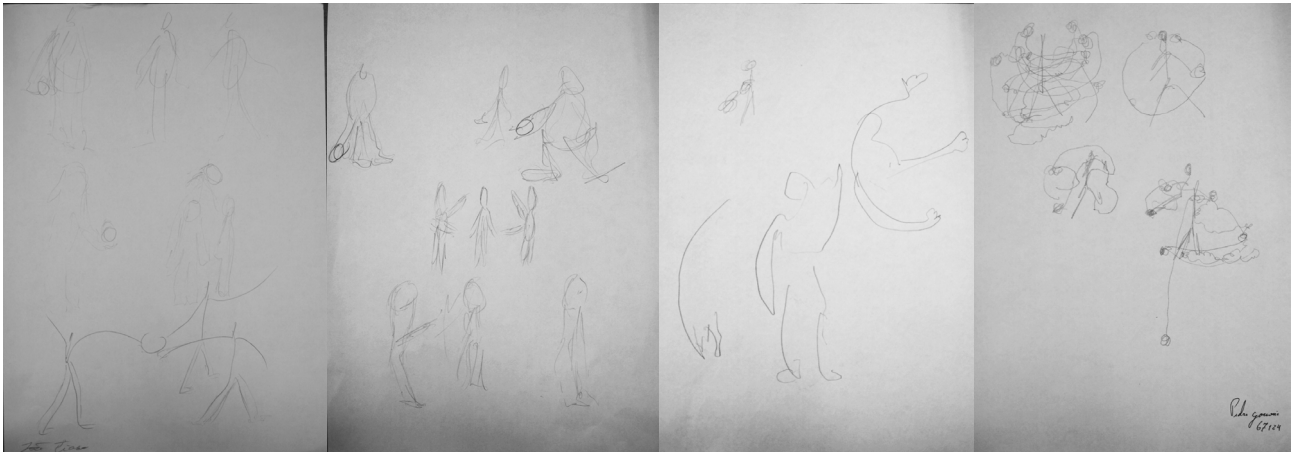


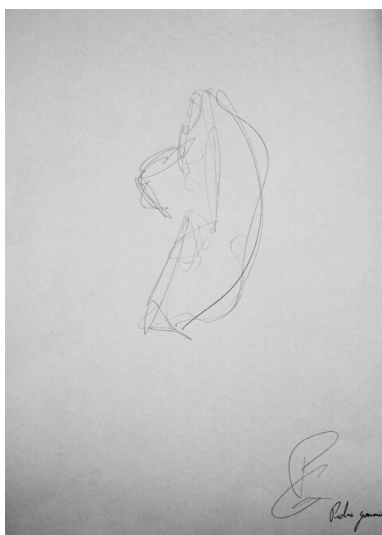
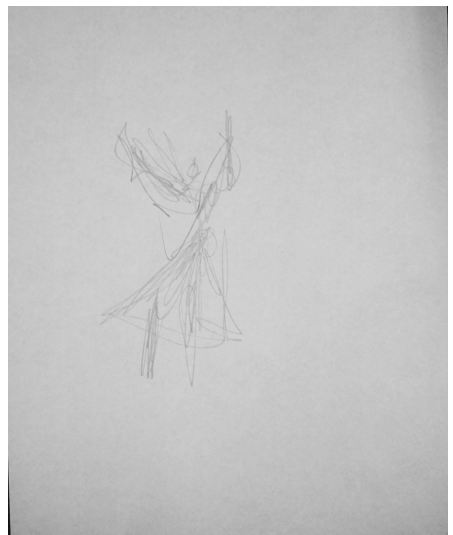
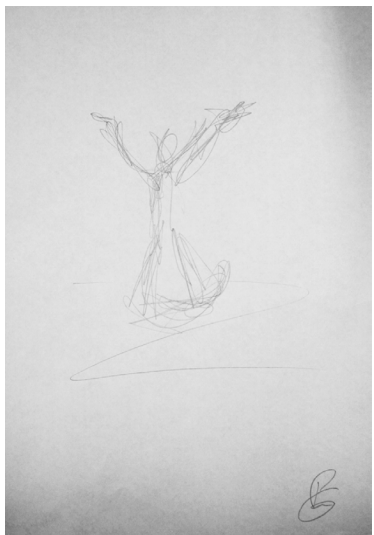
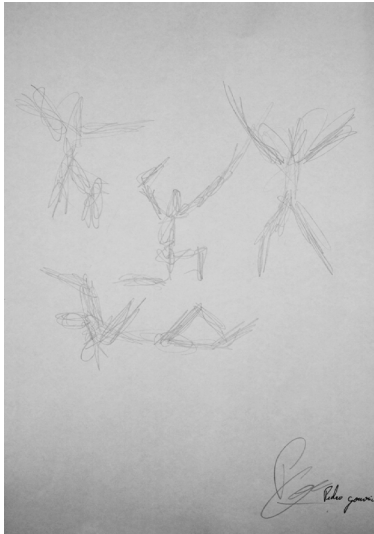


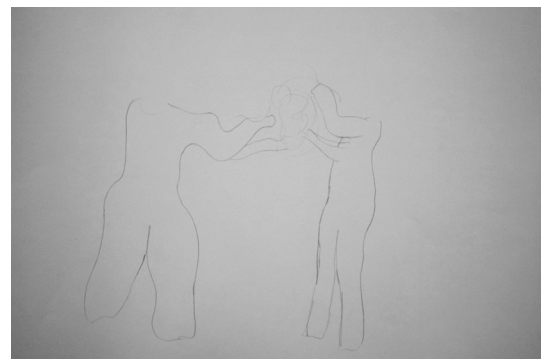
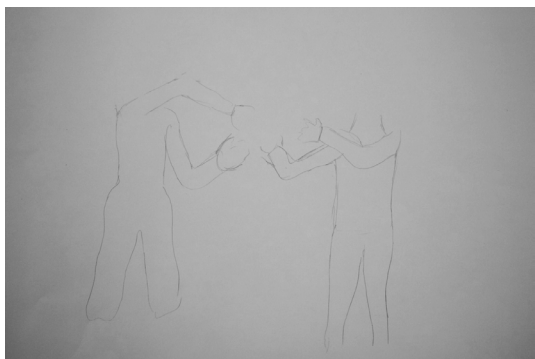
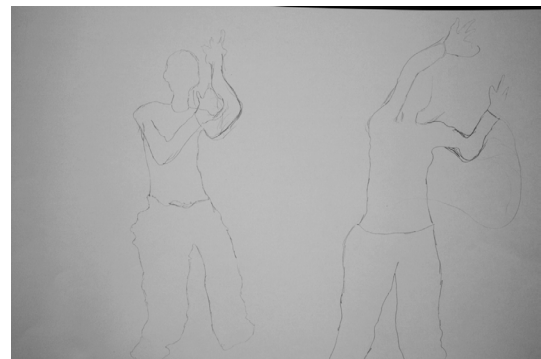
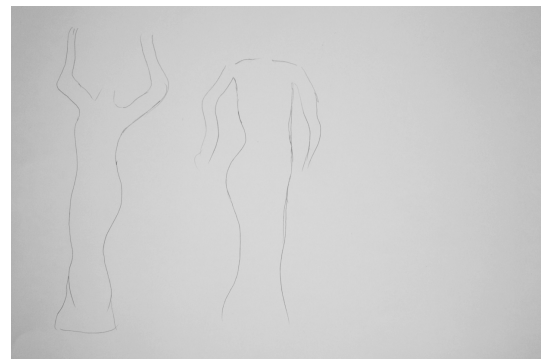
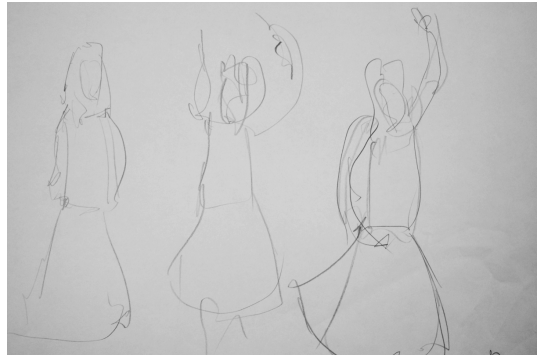
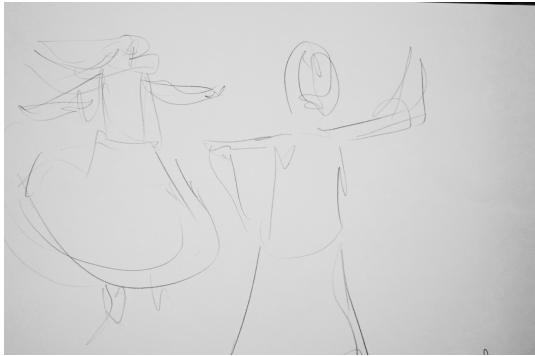
_desenhos

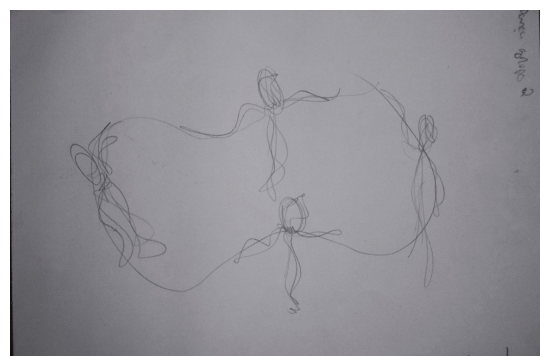
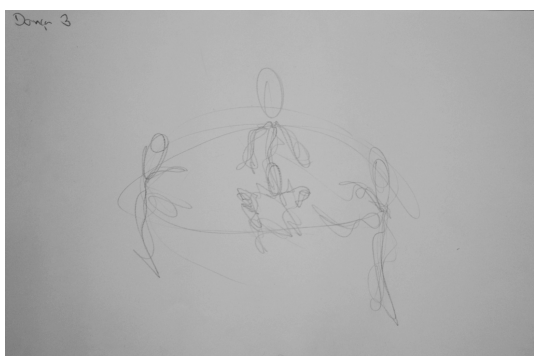
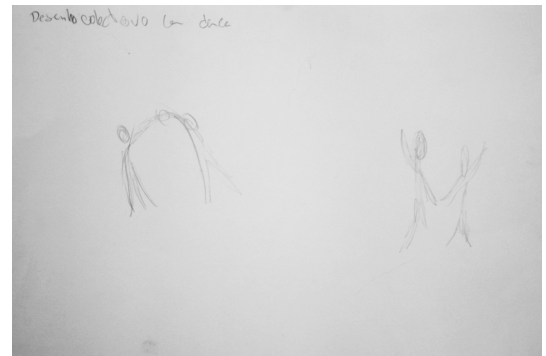
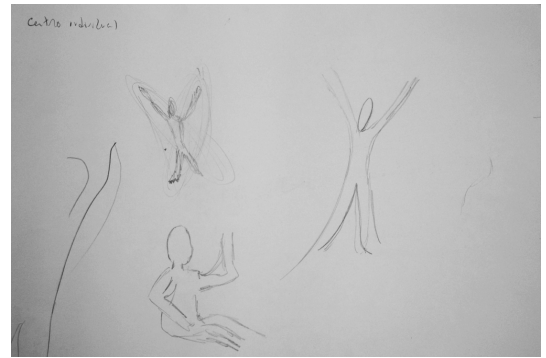
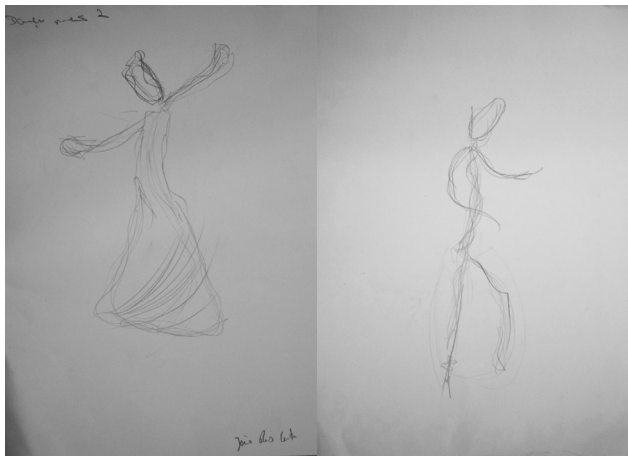
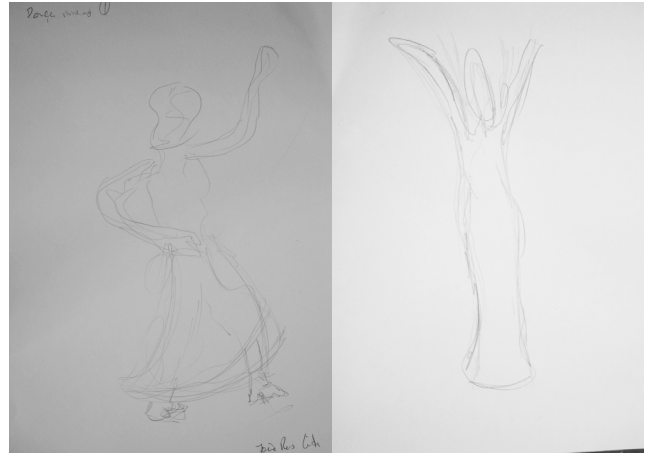
Sessão_1 e 2

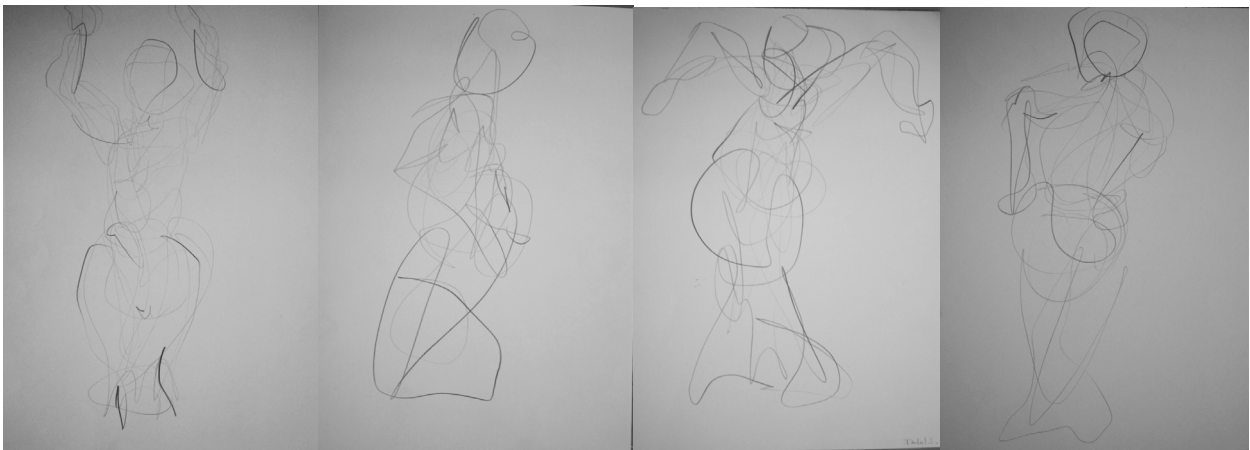
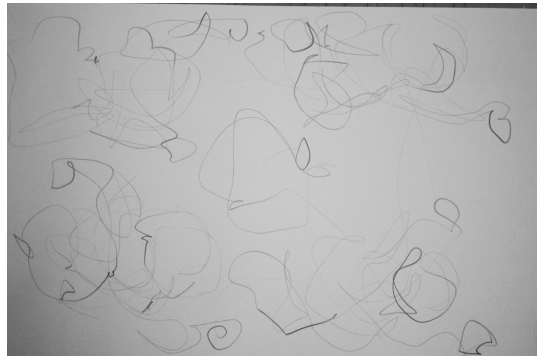
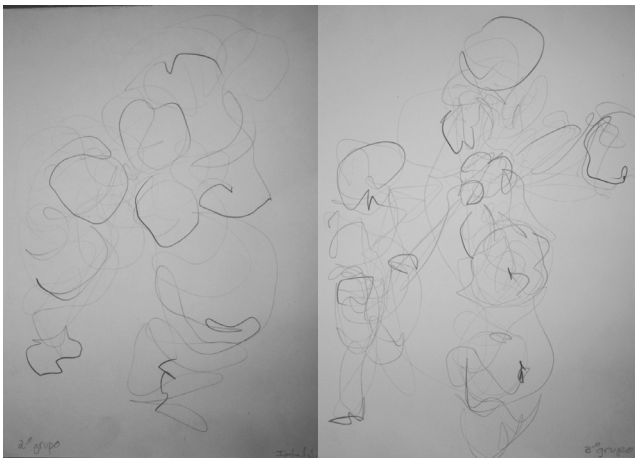
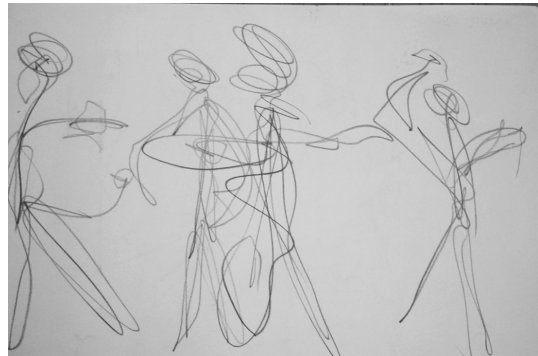
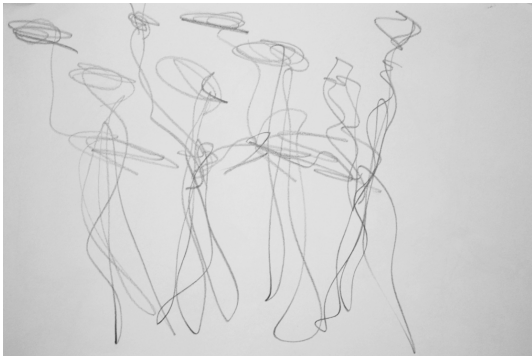


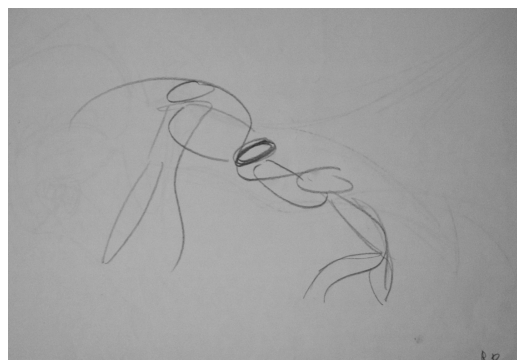
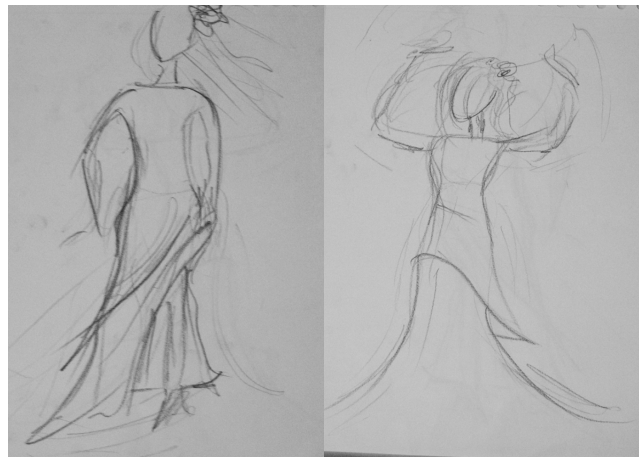
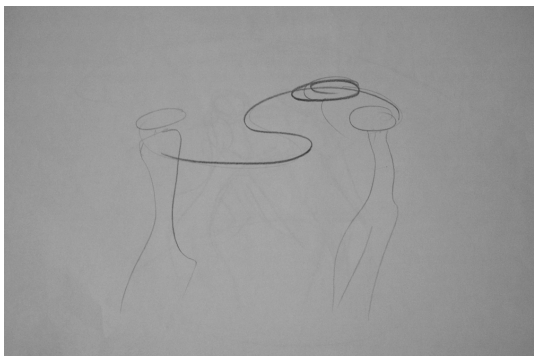
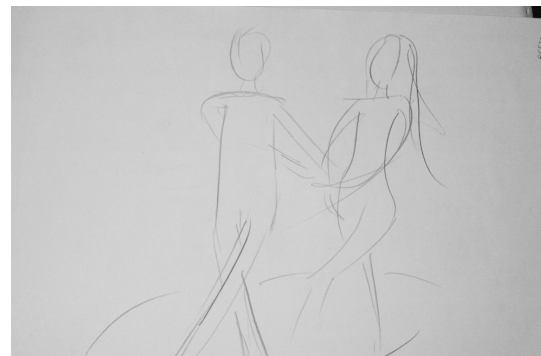
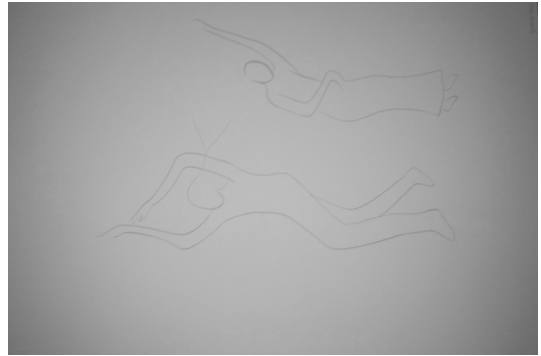
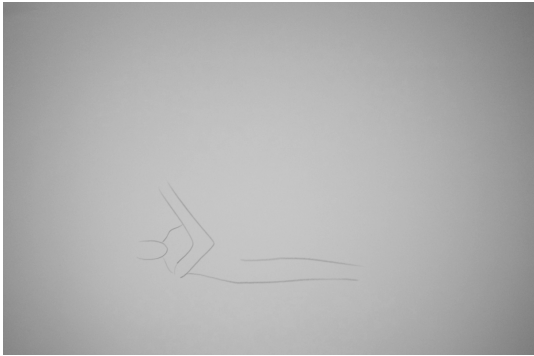


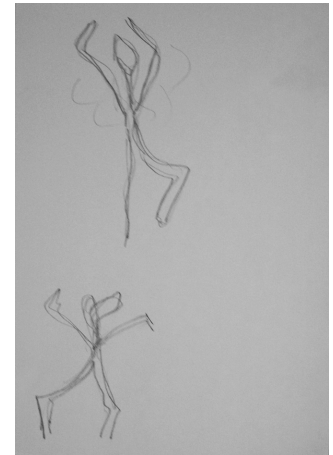
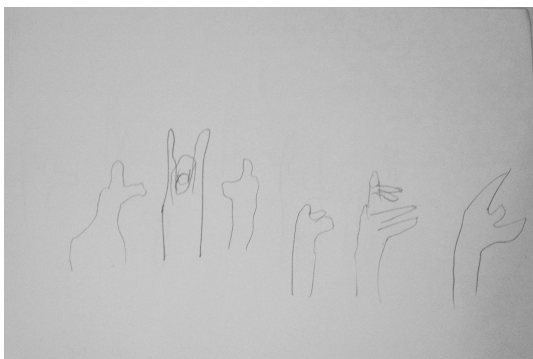
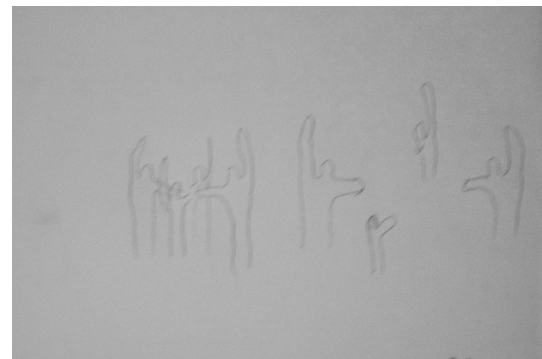
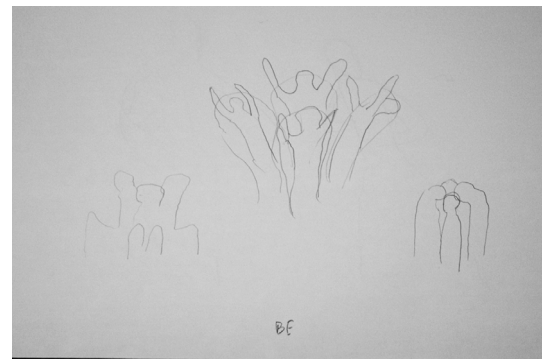
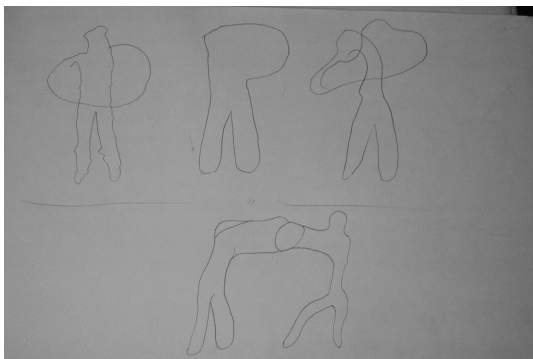
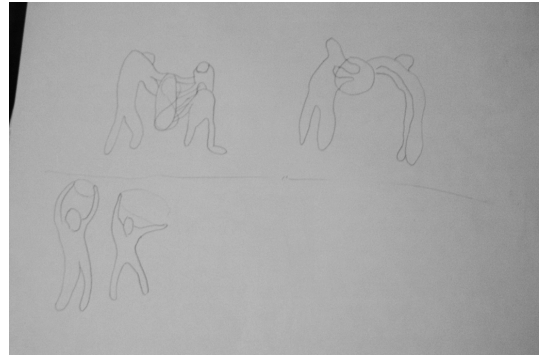
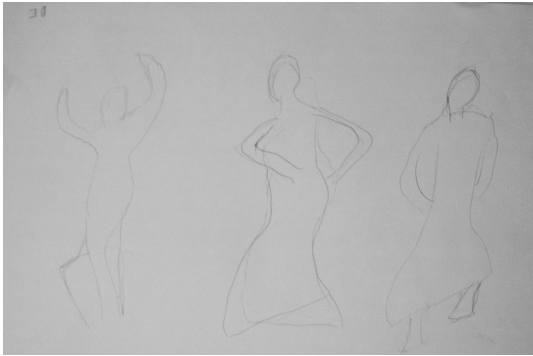


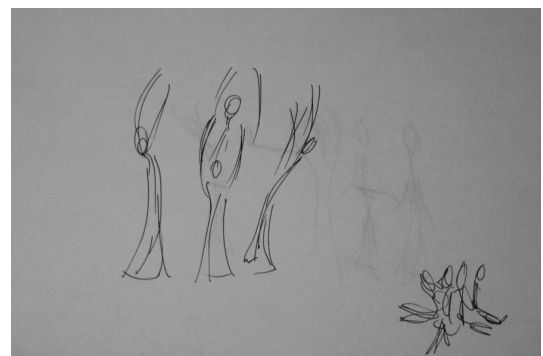
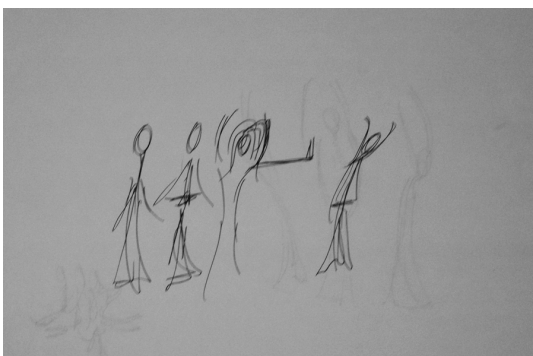
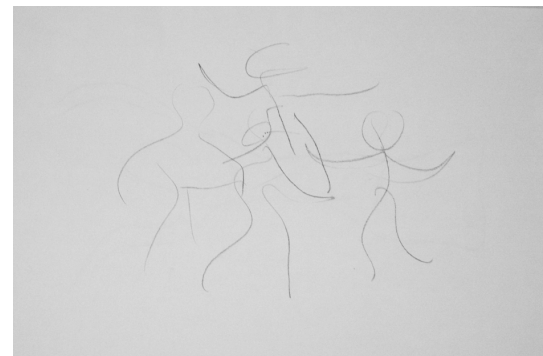
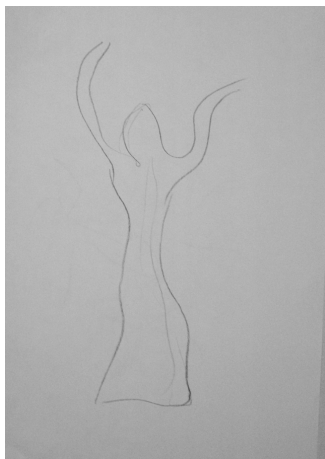
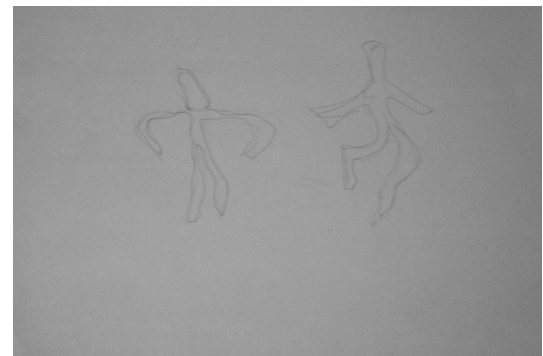
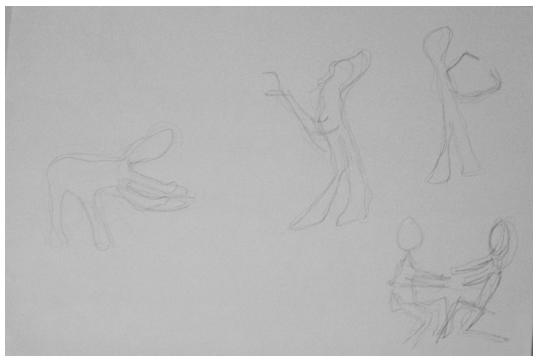
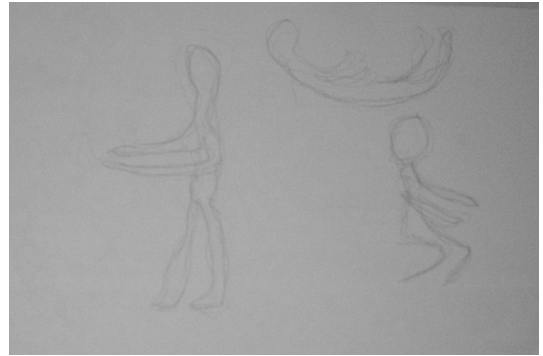
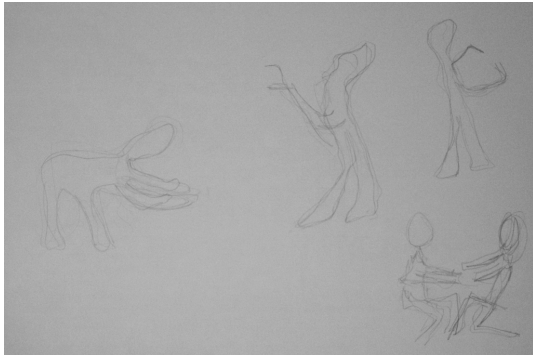


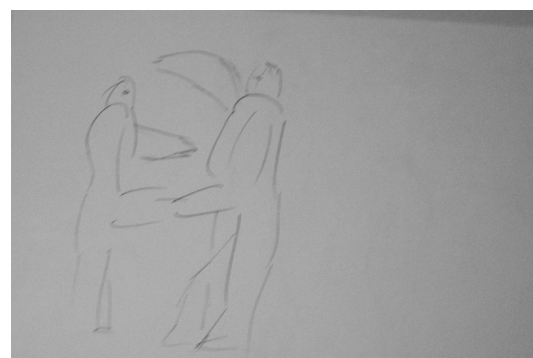
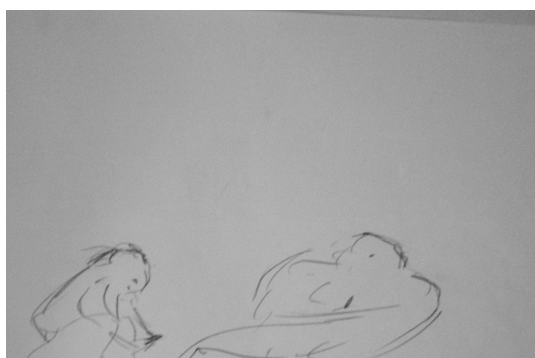
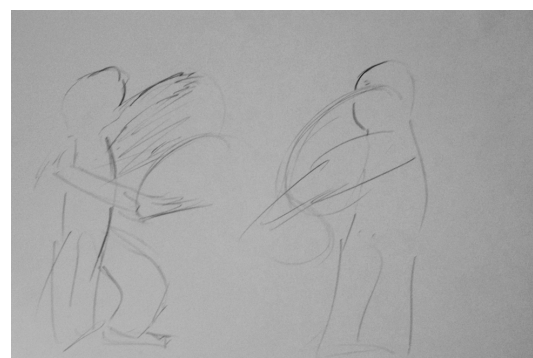
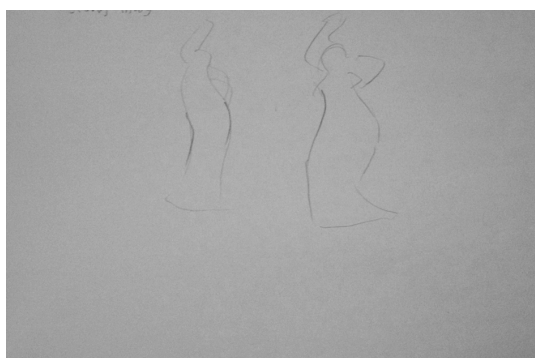
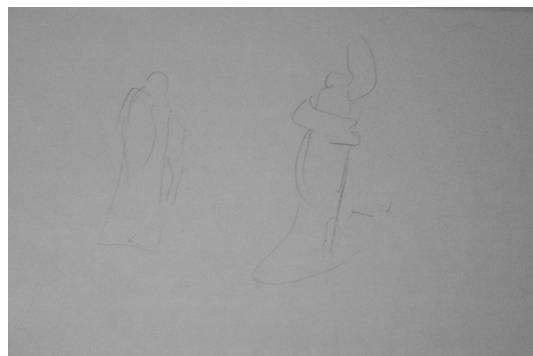


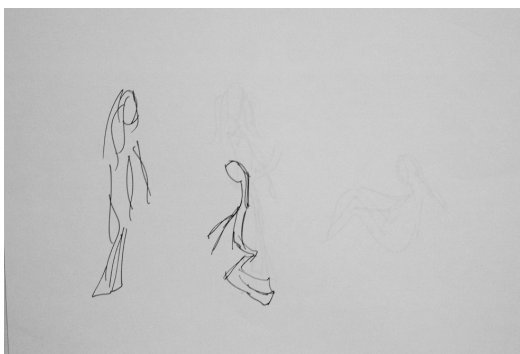
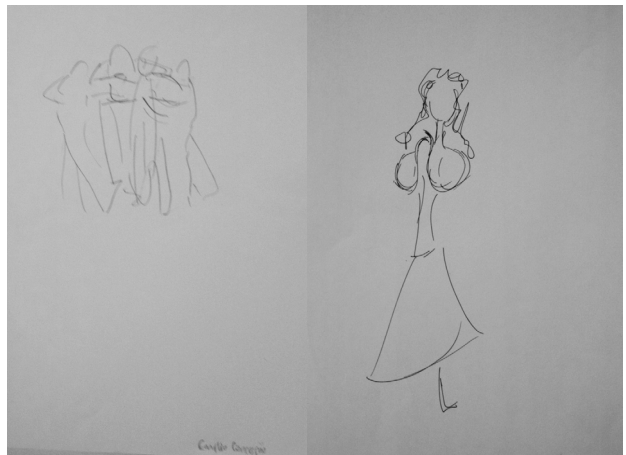
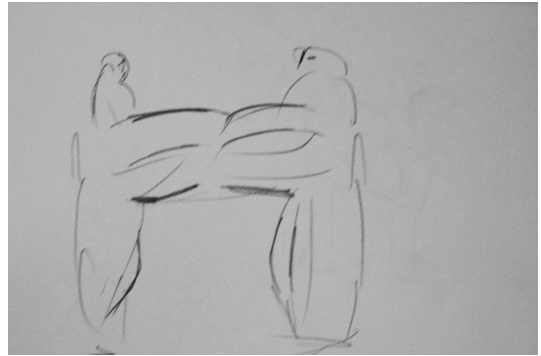
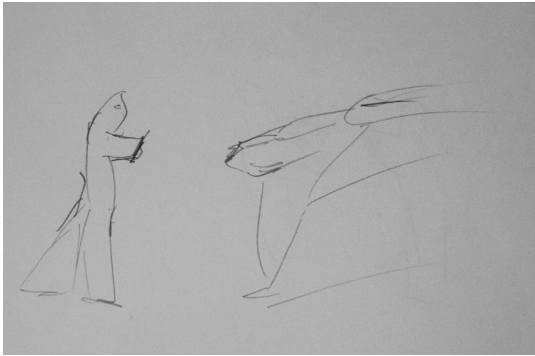












Workshop_2

_fotos e desenhos

Sessão_1











Sessão_2













