

O Oroboro do movimento:
um fluxo criador de gestos

Cláudia Mateus

Relatório de projeto para obtenção
de grau de Mestre em Artes Plásticas, especialização em desenho

Orientação: Professor Doutor Pedro Maia

Co-orientação: Professor Doutor Paulo Luís Almeida

Resumo

Este projeto consistiu no estudo das possibilidades de representação da experiência de um movimento através da linguagem do desenho. A pesquisa baseou-se num estudo teórico-prático conectado e circular, um *Oroboros* do movimento: por um lado o estudo das propriedades do movimento traz entendimento das formas e desenhos existentes criados pelo movimento e, por outro, existe alteração da percepção de imagens através do conhecimento do seu funcionamento (o desenvolvimento do movimento no espaço e no tempo). Esta pesquisa acontece com o desenho como ferramenta interdisciplinar, ponte entre a formação da autora em Biologia e a Dança como estudo do corpo como forma de expressão de movimento. A fotografia é encarada neste trabalho como instrumento de desenho e o gesto no desenho é então gerado pela absorção e interpretação do movimento vivido, transposto em movimento.

Palavras-chave: Movimento, metamorfose, fluxo, dança, experiência, percepção, desenho, fotografia

Abstract

This project consisted on the study of the possibilities of representing the experience of a movement through the language of drawing. The research was based on a connected and circular theoretical-practical study, a Oroboros of movement: on one hand the study of the properties of movement brings understanding of the existing forms and drawings created by the movement and, on the other, there is an alteration of the perception of images through knowledge of its functioning (the development of movement in space and time). This research happens with drawing as an interdisciplinary tool, a bridge between the author's training in Biology and Dance as a study of the body as a form of expression of movement. Photography is seen in this work as a tool of drawing, and gesture in drawing is then generated by the embodiment and interpretation of the movement lived, transposed into movement.

Key-words: Movement, metamorphosis, flow, dance, experience, perception, drawing, photography

Índice

INTRODUÇÃO	5
PARTE I – O ESTUDO DO MOVIMENTO	8
1. MOVIMENTOS E RITMOS DO MUNDO – O VISÍVEL E O INVISÍVEL	8
2. AS DIMENSÕES DO MOVIMENTO	12
2.1 <i>Noções de espaço variável</i>	12
2.2 <i>Tempos e ritmos</i>	15
2.3 <i>O corpo sensível– percepção, emoção e empatia cinestésica</i>	17
3. FLUXOS NA DANÇA E NO DESENHO E A CRIAÇÃO DO GESTO	21
4. O DESENHO E A FOTOGRAFIA COMO FORMA DE REGISTO	26
PARTE II – O MOVIMENTO E O ESTÚDIO	31
1. DRAWING (DANCING) IN SPACE	31
2. DESENHOS DE REAÇÃO À MÚSICA I – A CANALIZAÇÃO DO MOVIMENTO PELO CORPO ATRAVÉS DA LINHA	34
3. FLUXOS DA NATUREZA - DESENHOS DO FOGO	36
4. DESENHOS DE REAÇÃO À MÚSICA II – A CANALIZAÇÃO DO MOVIMENTO PELO CORPO ATRAVÉS DO FLUXO DE PONTOS	38
5. ATMOSFERAS TEMPORAIS – CIANOTIPIAS	40
6. VESTÍGIOS DA FORMA	42
7. METAMORFOSES E METTAPATERSNS - A MULTI-EXPOSIÇÃO E A MONTAGEM COMO FORMA DE DESENHO	45
8. O INVISÍVEL TORNADO VISÍVEL – INTERPRETAÇÕES DO QUE NÃO SE VÊ	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
BIBLIOGRAFIA	54

Introdução

Henri Matisse definia o desenho como *uma linha com memória*¹ (Molina, 2007, p. 14), Vasily Kandinsky, a linha como *um ponto em movimento* (Butler, 2010, p. 139). Poderemos assim dizer que o desenho guarda a memória dos movimentos que o inscreveram num dado tempo e espaço. Neste sentido, este trabalho surgiu da necessidade de tornar visíveis as memórias da experiência do movimento.

O início da investigação está relacionado com a minha formação prévia em Biologia, onde as questões e a busca de entendimento do funcionamento do mundo era a base de qualquer trabalho, e esta forma de pensar ficou presente em mim, inclusive no meu percurso artístico: a percepção do entendimento do mundo a partir do movimento das coisas, a partir do crescimento, que é ele mesmo intrinsecamente ligado à memória do movimento. O tema desta dissertação esteve praticamente decidido desde o momento em que juntei os dois campos e usei a transversalidade da arte para procurar resposta às minhas questões, que giram em torno do movimento: o que está por detrás de tantos movimentos diferentes mas com padrões em comum? Que diferentes padrões existem no voar de aves diferentes? Um enxame de abelhas de alguma forma se pode arranjar no espaço como as fagulhas de uma fogueira? Que diferentes formas de um corpo pode o movimento criar/mostrar/desdobrar? E, por fim, é possível representar o movimento captando a sua “essência”, num suporte físico como o desenho, e evocar tanto no fazer do autor como no espectador sensações e emoções que aludam a tal movimento?

De certa forma esta busca é paradoxal pois movimento é por si só transitoriedade, e talvez o seu maior mistério resida nesta qualidade de ser irrepetível. No entanto, o desenho, com a sua temporalidade que se grava no papel e se permite ler e sentir, também ele expressão de movimento, permitiu-me, ao longo do projeto, procurar diferentes formas de tentar guardar o que é momentâneo, e além de permitir pela sua visualização e exteriorização uma melhor compreensão sobre ele, funciona como uma evocação à memória.

O trabalho artístico desenvolvido manifestou-se pelo uso da linha como trajetórias, às possibilidades que o corpo tem de fazer formas e desenhos no espaço enquanto corpo movente, inspiradas pelos pensamentos de Rudolf Laban no seu estudo do movimento na

¹ «El dibujo nombra las transformaciones, él mismo es puro movimiento. Matisse lo definia como “una línea com memoria”.» (Molina, 2007, p. 14) – Tradução livre do autor, 2018

dança²; à tentativa de captar formas intermédias e instáveis dos corpos (tentando aplicar na prática os pensamentos de Bergson (1896) e Merleau-Ponty (1992) de que a essência do movimento está na transição de posições do movimento; a busca de padrões e semelhanças entre padrões criados pelo movimento, como é explorado por Gregory Bateson (1979) e Tyler Volk (1995) com a criação da expressão *Metta-patterns* e de certa forma pela coreógrafa e dançarina, precursora da dança moderna, Isadora Duncan, que refere inúmeras vezes nos seus textos que não consegue deixar de reparar em como o movimento ondulante das ondas está presente por toda a parte (Duncan, 1977); por último, a forma como estes movimentos e momentos atuam na forma de os desenhar através da influência nos gestos do autor, da sua menor ou maior velocidade de execução (a questão das perspectivas de observação do movimento visível ao longo de muito tempo, como no crescimento de uma planta, ou desenhos breves e instantâneos, como uma rápida aparição), e da envolvimento da emoção e sensações que surgem na percepção dos movimentos e das imagens produzidas.

O título do projeto demonstra o meu pensamento de investigação ao longo do trabalho, que acabou por ser uma pesquisa circular e interconectada. O Oroboros é uma figura mítica do animal que morde ou anda atrás da própria cauda – é o ciclo infinito. Temas como os ritmos existentes no mundo, o paralelismo que procuro entre a dança e o desenho e as diferentes qualidades do movimento como o corpo, espaço e tempo, conduzem a uma compreensão mais profunda uns dos outros enquanto, ao mesmo tempo, abrem mais possibilidades e dúvidas, num ciclo que nunca para.

Este documento tem início nas motivações que lhe deram origem – os ritmos e padrões do mundo – avançando para uma análise pormenorizada das qualidades do movimento: tempo espaço e corpo (estas qualidades variam com diferentes autores como irá ser explicado no capítulo 2) a que se segue uma quarta qualidade, a experiência, que será a interligação das primeiras três: a experiência e a emoção estética de vivenciar o movimento através da energia e dos fluxos que o compõem. Após esta divisão é feita uma análise do paralelismo entre a dança e o desenho. Uma vez os dois como expressão de movimento, o estudo que é feito nos dois campos ao nível teórico leva a diferentes conclusões ao nível das forças, fluxos e energias que vão influenciar a criação do gesto. O desenho é depois analisado como meio de registo e evocação da memória tal como a fotografia, e as suas variadas possibilidades. A Parte I deste documento apresenta a pesquisa teórica desenvolvida, mas associada, ao longo

² As teorias de vários autores do estudo do movimento na dança foram investigadas com intuito de compreender a génese do movimento criado pelo corpo, comum ao desenho. Rudolf Laban realizou uma investigação intensa sobre o movimento utilizando o desenho como visualização de pensamento. Utilizei essencialmente a investigação de Carol-lyne Moore sobre o trabalho de Laban – *The harmonic structure of movement, music and dance according to Rudolf Laban* (2009) – para entender e aprofundar conhecimento sobre esta temática.

das diferentes pesquisas, ao trabalho prático descrito na Parte II. As investigações práticas e teóricas desenvolveram-se sempre em paralelo, uma alimentando e questionando a outra.

Parte I

O estudo do movimento

1. Movimentos e ritmos do mundo - o visível e o invisível

O compasso e o ritmo da música são evidentes, caminhar é a repetição rítmica de um ciclo de movimentos, o bater repousante das ondas do oceano na costa é um ritmo multidimensional da água. Ao apercebermo-nos dos ritmos, descobrimos que eles existem por toda à parte, à nossa volta e dentro de nós. O mundo terrestre habitado pela raça humana está orquestrado de modo a criar um ambiente rítmico, embora complexo. Os ritmos do dia e da noite, o avanço cíclico das estações, a forma, diária e mensal, das marés oceânicas e mesmo os ciclos históricos, incrivelmente lentos, do clima terrestre urdem o tecido rítmico do meio que nos rodeia.

(Ayensu & Whitfield, 1981, p. 7)

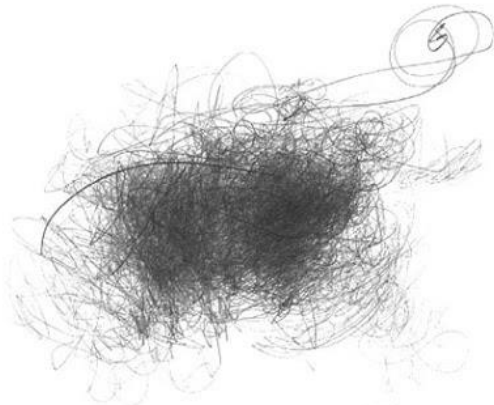
Viver é experienciar movimento.

“There will never be silence” é uma plataforma interactiva em forma de mapa que foi exibida no MoMA, que surge da composição 4’33” de John Cage, peça em que o autor não toca uma única nota, e aquilo que a audiência pensava como silêncio, mostrou-se a descoberta da atenção em sons que normalmente não se dá importância. Nesta hiperligação³ pessoas em qualquer parte do mundo puderam fazer upload dos “sons de silêncio” que decidissem gravar onde quer que estivessem. Faz-me repensar que, de facto, “nunca irá haver silêncio” (ref MOMA), o mundo nunca para, e existe sempre constante movimento desde o mais pequeno dos átomos ao movimento das estrelas e do universo.

Neste sentido irei referir alguns ritmos do mundo ao longo deste subcapítulo comparando com o pensamento de outros autores que falaram do mesmo tema como Isadora Duncan (1977), Gregory Bateson (1979), Tyler Volk (1995).

³ https://www.moma.org/share_your_silence

Na apresentação de Morgan O'Hara na FBAUP (Outubro 2017), a artista refere as suas motivações para o seu trabalho e explica “Estou interessada em vida, e vida é ela mesma movimento”⁴; de facto, não só a vida é completo movimento, como também as forças que constituem o mundo, ventos, marés, o movimento do próprio planeta em torno do sol... Existe movimento nos desenhos que a água faz



numa praia, tal como o desenho das montanhas moldadas por rios e pelos movimentos que as placas tectónicas foram fazendo ao longo de

Fig. 1. Morgan O'Hara (2000) Movement of the hands of Conductor Riccardo Chailly while conducting the concertgebouw Orchestra in Mahler's Symphony no 4., dimensões

milénios que contraíram e expuseram camadas de sedimentos acumuladas no fundo do mar. Essas forças influenciam depois os ritmos de todas as formas de vida, e esses ritmos uns aos outros. Como refere O'Hara, “vida é movimento”, não existe vida parada. À primeira vista, na divisão dos seres vivos, as plantas são as que aparentam maior quietude, mas não passa da nossa diferença de escala de perceção do tempo e, por isso, do movimento, para observar o seu crescimento e transformações. Na verdade, além desse movimento que não se nota devido a escala temporal existe também movimento dentro delas que não se consegue ver, não só por questões de opacidade, mas também pela escala de tamanho, que não nos permite distinguir as diferentes substancias e seivas que se movem, rapidamente, mas em pequena escala espacial⁵. Estou interessada nessas imagens e padrões que não vemos à partida, tanto nestas que não são fáceis de perceber como em movimento, como nos movimentos visíveis, mas que normalmente não observamos como padrões ou desenhos, mas que influenciam a forma como experienciamos o mundo.

⁴ “I’m interested in life, and life is itself movement” (O’Hara, apresentação FBAUP, 2017) – Tradução livre do autor, 2017

⁵ Irei explorar mais estas questões da relatividade do espaço, do tempo e da perceção no segundo subcapítulo.



Fig. 2. Tim Knowles (2005) *Tree Drawings*. Tinta em papel. 10 painéis, cada um 2340 x 1600 x 33mm

Sendo o desenho resultado de um movimento que deixa marcas, podemos pensar que todo o tipo de movimentos será capaz de produzir uma espécie de *desenhos*, embora estes não sejam visíveis. Não se tratam de desenhos no seu sentido comum, mas linhas, delineamentos invisíveis percorridos por corpos num espaço tridimensional. Se esses desenhos invisíveis fossem revelados contariam a trajetória do corpo em movimento. No seguimento do mesmo pensamento, o próprio movimento de bater as asas de uma ave produz outro tipo de “desenho” invisível; uma cobra a rastejar na areia deixa visível esta marca, trajetória que conta a sua história. São apenas marcas ou caminhos, alguns invisíveis, produzidos no processo de um movimento automático de um corpo – corpos vivos mas também objetos inanimados - sem qualquer intenção em produzir um desenho, talvez não sendo apropriado por isso

denotá-los de desenho; no entanto aproxima-se dos seus sentidos, e apesar de na sua maioria não serem desenhados por ninguém, são transpostos por um corpo que ao mesmo tempo se inscreve e assim poderem ser chamados desenhos. São como que desenhos da natureza e de tudo que nela se move, produzidos ao ritmo e harmonia da vida. Os desenhos de Morgan O’Hara (como o da figura 1) ou os *Tree drawings* de Tim Knowles (figura 2) podem ser dados como exemplos de uma tentativa de transposição mais ou menos direta dessas linhas invisíveis. No caso de Morgan O’Hara estes movimentos são mediados pelo corpo do artista, a sua percepção e depois a sua transposição. Os *Tree drawings* não contêm a leitura e interpretação do artista, mas é ele que define e cria todas as condições para a obra ser criada. Knowles faz, neste caso, uma espécie de revelação destas linhas invisíveis segundo os seus parâmetros. A compreensão destes caminhos percorridos num determinado tempo e espaço constitui uma ajuda para compreender o próprio movimento e também, então, para o melhor representar, transpor para os meios do desenho, na sua temporalidade especial, da tridimensionalidade para o plano.

Podemos falar de um modo geral de várias formas de movimento: de crescimento [em Biologia o crescimento engloba divisão (aumento do nº de células através da divisão de uma em duas células) e/ou expansão (aumento de tamanho de uma ou várias células) e/ou diferenciação (especialização das células em diferentes funções, o que leva a formação de organismos complexos diferentes)], podendo o crescimento assumir várias direções e

formas; ondulatório; linear ou circular; contração ou retração; explosão; torção, entre outros.... Alguns destes tipos de movimento são inumerados por Laban; outros, associados à evolução e transformação por Gregory Bateson, Biólogo e pioneiro no uso da expressão “Metta-patterns” em *Mind and Nature* (1979), mais tarde explorada por Tyler Volk (1995)).

A questão dos *metta-patterns* – os padrões que conectam padrões – explica que os mesmos padrões são encontrados em formas de vida e ritmos completamente diferentes, mas que podem partilhar, no seu sentido específico, a mesma função. Por exemplo, veios das folhas, ramos de árvore e veias animais partilham das mesmas formas apesar de seres evolutivamente diferentes pois partilham a mesma função, neste caso de expansão e distribuição, com o objetivo de cobrir a maior área possível de superfície através da ramificação.

“Eu sou de certa forma incapaz de dizer a que classe eles pertencem. Podem ser lagartos ou pequenas aves ou mamíferos muito jovens, tão completa é a semelhança no modo de formação da cabeça e do tronco destes animais. As extremidades ainda estão ausentes, mas mesmo se elas existissem, no estágio inicial de desenvolvimento não deveríamos aprender nada, porque todas surgem da mesma forma fundamental.”⁶ (Karl Ernst *in* Bateson, 1979, p. 167).

A questão das semelhanças de padrões nos seres vivos surge maioritariamente ou de um tronco evolutivo comum em que se mantiveram certas características em comum (não houve evoluções dessas formas e partilham características ancestrais – homologia evolutiva (*idem*, p. 166-168); ou de condições ambientais que forçaram à formação de características semelhantes apesar de se tratarem de seres vivos afastados na escala evolutiva (analogia por evolução convergente como é o exemplo dos morcegos com as aves). Esta última é a que me desperta mais interesse no sentido em que fatores e movimentos exteriores criaram novas formas; a variedade de forças externas forçou a uma grande alteração evolutiva na forma, mas que, mesmo assim, pela semelhança de fatores que temos pelo mundo, como um *metta-pattern* de fatores exteriores, levou à criação de um desenho que já existe, como é o caso da forma das asas.

⁶ “I am quite unable to say to what class they belong. They may be lizards or small birds or very young mammalia, so complete is the similarity in the mode of formation of the head and trunk in these animals. The extremities are still absent, but even if they existed, in the earlier stage of development we should learn nothing because all arise from the same fundamental form.” (Karl Ernst *in* Bateson, 1979, p. 167) – Tradução livre do autor, 2018

2. As dimensões do movimento

*A experiência de espaço e tempo é grandemente subconsciente. Temos um sentido de espaço porque nos podemos mover e de tempo, porque, como seres biológicos, passamos por fases recorrentes de tensão e alívio.*⁷

(Taun, 1977, p. 118)

2.1 Noções de espaço variável

“Lugar é segurança, espaço é liberdade⁸” (*idem*, p. 3). Vivemos num espaço, em variados lugares, onde os corpos se encontram, se distribuem e criam a sua liberdade. Tudo acontece sobre um espaço físico, que também pode assumir a sua parte virtual e imagética. O espaço é o nosso local de ação. Quais são as medidas de entendimento deste espaço ilimitado?

As formas de dividir o espaço variam enormemente em complexidade e sofisticação, como as técnicas de medir tamanho e distancia. No entanto, existem certas semelhanças transculturais, e elas baseiam-se, em ultima instância, no facto do Homem ser a medida de todas as coisas. Isto é, se olharmos para os princípios fundamentais de organização espacial, encontramos-os em dois tipos de factos: a postura e a estrutura do corpo humano, e as relações (próximas ou distantes) entre seres humanos. (*ibidem*, p. 34)⁹

Tal como Tuan refere e relaciona com o pensamento de Kant, todas as nossas ideias de espaço são entendidas em relação com as partes do nosso corpo; a sua amplitude, a nossa visão sobre ele, aparece indissociável do corpo e da forma como ele se move¹⁰.

A nossa velocidade de movimento pode diminuir a nossa sensação de espaço físico uma vez que, por exemplo, com as nossas capacidades de movimentação aumentadas, o espaço se torna mais pequeno para nós. O movimento define o tamanho do espaço¹¹.

⁷ “The experience of space and time is largely subconscious. We have a sense of space because we can move and of time because, as biological beings, we undergo recurrent phases of tension and ease.” (Taun, p. 118, 1977) - Tradução livre do autor, 2018.

⁸ “Place is security, space is freedom.” (Tuan, p. 3, 1977) – Tradução livre do autor, 2018.

⁹ “Ways of dividing up space vary enormously in intricacy and sophistication, as do techniques of judging size and distance. Nonetheless certain cross-cultural similarities exist, and they rest ultimately on the fact that man is the measure of all things. This is to say, if we look for fundamental principles of spatial organization we find them in two kinds of facts: the posture and structure of the human body, and the relations (whether close or distant) between human beings”. (Tuan, p. 34, 1977) – Tradução livre do autor, 2018.

¹⁰ Rudolf Laban foi um dos principais pesquisadores da forma de representar espacialmente o corpo em movimento, sendo o corpo humano, também, a base de medida do espaço. No entanto, pelo entendimento do espaço através do corpo-movente, vou desenvolver mais das suas perspetivas no subcapítulo do corpo (2.3 O corpo presente – sensação, emoção e percepção).

No entanto, numa outra perspectiva, o movimento pode aumentar o nosso espaço físico ou imagético através da invocação da sensação de liberdade:

“A amplitude espacial está fortemente associada com a sensação de liberdade. Liberdade implica espaço; significa ter suficiente livre arbítrio e espaço para agir. Ser livre tem vários níveis de significado. O fundamental é a habilidade de ser capaz de transcender a condição atual, e a sua transcendência é simplesmente manifesto do seu poder elementar de se mover. No ato do movimento, espaço e os seus atributos são experienciados de uma forma direta”¹². (*ibidem.*, p. 52).

Quanto mais rápido nos movemos pelo espaço, mais a nossa sensação de liberdade tende a aumentar: ao correr, andar de bicicleta, de carro, avião, levando-nos também a sentir o mundo a mover mais rápido à nossa volta, o vento a passar no nosso rosto e no nosso corpo. Não existe também uma sensação de liberdade aumentada quando sentimos o vento a passar por nós em grande velocidade? Identificamo-nos com o movimento do vento, e sentimos que voamos rápido – e livremente – com ele. A nossa sensação de espaço aumenta. Nas artes do movimento como na dança e no desenho nós controlamos este movimento apenas com o nosso corpo, o corpo no controlo do aumento e diminuição de velocidade, de ritmos, com emoções, sensações e a perceção de cada movimento experienciado que nos conduz a mais algum. A mente liberta-se porque o corpo torna-se ele mesmo motor, impulsionador, confiante nele mesmo e nas suas possibilidades.¹³

Aqui entra também a questão da sensação de espaço aumentado através da liberdade imagética. Pode existir num abraço uma sensação de liberdade aumentada, apesar do nosso espaço físico estar a ser restringido. A emoção leva-nos para longe, a nossa mente movimenta as nossas memórias e expectativas, acalma-se na segurança de um corpo que nos está a parar mas que nos conta histórias em movimento. Como refere Sardo, “o espaço define a forma de representação que temos do mundo”, mas mais que isso, “o espaço é a nossa forma de representação da possibilidade do mundo.” (Sardo, 2017, p.187). O

¹¹ Moore, analisando o pensamento de Juhan, explica que como são as nossas sensações musculares as usadas pela mente para sentir e controlar o equilíbrio, então "o nosso próprio conceito de espaço é essencialmente muscular" ("our very concept of space itself is primarily muscular"). (Juhan *in* Moore, p. 123, 2009) – Tradução livre do autor, 2018.

¹² "Spaciousness is closely associated with the sense of being free. Freedom implies space; it means having the power and enough room in which to act. Being free has several levels of meaning. Fundamental is the ability to transcend the present condition, and his transcendence is most simply manifest as the elementary power to move. In the act of moving, space and its attributes are directly experienced"" (Tuan, p. 52, 1977) – Tradução livre do autor, 2018.

¹³ Este estado que procuro no desenho, através do motor interior que expande e transpõe para imagem as forças interiores que se movem, muitas vezes desconectadas e sem fluxo direcionado, para uma corrente que cria e faz descobrir o que há por criar.

movimento constrói visualmente o espaço, físico ou virtual, passado ou de possibilidades futuras. Sardo explora esta questão com o ponto de vista de Henri Lefebvre, dos corpos que segregam espaço, pois “o espaço é gerado pelos corpos que o possibilitam, porque lhe dão eixos de orientação.” (*idem*, p.187). José Gil¹⁴ desenvolveu a questão do corpo e do espaço também neste sentido, falando do termo “espaço do corpo” como uma bolha de possibilidades e escolhas do corpo, ao mesmo tempo criador de novo espaço pois transforma-o com o seu movimento e ações.

“Embora invisíveis, o espaço, o ar, adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele tornada espaço.” (Gil, 2001, p. 57-58)

Gil fala desta transformação de uma forma particularmente visual e tátil, que me desperta e me transporta novamente para o mundo das forças invisíveis. Qual será a densidade de um espaço onde se move um corpo cansado? E, pensando agora em texturas do espaço físico, quais são as possibilidades de representar a dualidade viscoso-fluido da força da água sobre um corpo que nada? Pode-se comparar com o movimento ténue que o fumo assume enquanto sobe no ar. Estas forças, mais densas ou leves, texturadas ou caóticas, tiveram grande valor e constituíram uma orientação na minha investigação prática.

São desenhos do espaço que se veem por se sentir, acontecem ao longo de um tempo que os moldam. Este pensamento de texturas e densidades foi uma das razões que me levou a passar a uma outra fase da pesquisa prática abandonando a linha contínua como forma de desenho do movimento. Apesar das intensidades transpostas para o desenho por exemplo através da intensidade de força da linha desenhada no espaço, a linha descontínua e a acumulação encontrou-se como a minha forma de representar estas densidades – densidade espacial mas também temporal – aquela que sentia ausente do desenho por não sentir que acompanhasse a minha perceção temporal. Concordo, portanto, com o pensamento de Bergson que defende que “quando o movimento é descrito como uma linha no espaço, perde a sua dimensão temporal de desenvolvimento dinâmico e contínuo” (Moore, 2009, p. 86)¹⁵, quando falamos da tentativa de gravação do movimento pelo desenho. Procurei outras opções, tanto pelo desenho como pela fotografia¹⁶, de guardar mais do que o

¹⁴ na sua obra *Movimento Total – o corpo e a dança*, onde liga a dança e as artes plásticas pela filosofia do seu pensamento (2001).

¹⁵ “Bergson complained that when movement is depicted as a line in space, it loses the temporal dimension of dynamic development and continuity.” (Moore, 1995, p. 86) – tradução livre do autor, 2018

¹⁶ Até esse momento ao nível da fotografia tinha apenas trabalhado com desenhos de luz em fotografias de longa exposição.

percurso que o corpo traçou. Passei então para a fase de procurar o tempo e os seus ritmos na tentativa de compreender melhor essas densidades admiráveis do espaço.

2.2 Tempos e ritmos

O tempo não para, e dele adquire o movimento a sua instantaneidade e a sua irrepetibilidade, apenas segue numa direção. A direção do tempo pode ser visto como a fluidez continua de um rio, Charles Olson faz este paralelismo falando do tempo na dança, “encara o tempo-matéria como escoamento, e a dança como um fluido; e o bailarino nunca se banha duas vezes no mesmo rio” (Louppe, 2012, p.152).

No espaço o corpo pode mover-se em diversas direções, podendo voltar ao mesmo ponto de partida se pretendido. No tempo não existe essa possibilidade e a sua liberdade neste campo torna-se especialmente menor. Laban estudou o movimento e as suas propriedades, mas não caracterizava o tempo como a qualidade mais importante. Trata-se do facto do tempo não se encontrar ao mesmo nível de liberdade que as outras condições (espaço, peso e fluxo).¹⁷ Analisando esta ideia de forma inversa, podemos pensar que a verdadeira liberdade está, então, na compreensão do tempo, pois é aquele que supostamente menos podemos controlar, pelas suas propriedades casuísticas e sequenciais.

A percepção do tempo é bastante relativa, e este fator é o que mais influencia a nossa percepção do movimento. Ele pode ser relativo *a nível experiencial* pelo sujeito – um minuto a nível físico representa 60s, a nível experiencial pode aparentar a duração de um infinito; uma hora pode-nos parecer demorar apenas alguns minutos, e outras vezes uns minutos levarem horas a passar; e *relativo pela escala de percepção temporal* – alguns movimentos não são perceptíveis por nós à primeira vista, pois acontecem em outra medida de tempo. O movimento de uma borboleta a passar pode ser bastante rápido, mas a trajetória que a lua aparenta no céu ao longo da noite só se percebe com mais atenção e o crescimento das plantas só é notado ao fim de alguns dias e, como a nossa atenção não é linear no tempo, é difícil o movimento ser todo ele apreendido.

¹⁷ “Laban não gostava do tempo (...), opõe de forma espantosa o espaço e o tempo: o espaço, lugar das simultaneidades, acolhe o acidental e a contingência; o tempo, lugar da sucessão, conduzirá sempre a encadeamentos casuísticos” (Louppe, 2012, p. 150). Mary Wigman pensava de forma semelhante: “Em oposição ao espaço, o tempo não é um recurso poético no sentido lato, uma vez que não suscita um *poiein* no qual o movimento se confronta com a matéria” (*idem*, p. 150).

É na percepção que o tempo muda a sua suposta linearidade. Os ciclos foram uma forma de medida que fez o ser humano aperceber-se da noção de tempo¹⁸. Mas é o tempo de facto circular como o ciclo dia-noite?

“Tempo e espaço, o cíclico e o linear, exercem uma ação recíproca: eles medem-se um contra o outro; cada um se faz a si mesmo e é feita uma medida da medida; tudo é repetição cíclica através de repetições lineares.”¹⁹ (Lefebvre, 2004, p.8)

Ao longo da linearidade do tempo a trajetória espacial vai voltando aos mesmos pontos, formando imagens semelhantes a entre durações temporais idênticos – falamos de ritmos. Os ritmos acabam por ser uma forma de medida de movimentos cíclicos ou repetitivos; no pensamento da dança são vistos como contrações ou expansões na intensidade de experienciar o momento.²⁰

“A anatomia do caranguejo é repetitiva e rítmica. É, como a música, repetitiva com modulação. De fato, a direção da cabeça à cauda corresponde a uma sequência no tempo: na embriologia, a cabeça é mais velha que a cauda. Um fluxo de informação é possível, da frente para trás.”²¹ (Bateson, 1979, p. 10)

Estes ritmos podem ser notados por todo o lado, e utilizados por nós como uma interiorização temporal, desde o fazer de um desenho tentando capturar a harmonia e ritmo de uma flor, à música, que dependendo da duração dos seus tempos (espaços entre e com movimentos sonoros diferentes (notas diferentes)), resulta em ritmos e composições diferentes. É a absorção e vivência de ritmos culminadas na criação de fluxos.

O tempo que por muitas culturas é percecionado e representado como uma linha continua, pode assumir outras configurações, cíclicas ou repetitivas, composto por pequenas composições, pequenas atenções da nossa percepção, formando diferentes fluxos de intensidades, rápidas, lentas, rítmicas, caóticas, solto, pulsado, linear...

¹⁸ “If one had to choose some primordial time-atom that is at once physical, biological, psychological and deeply social, it surely would be the diurnal day. The pulse of light and dark is the elemental brick out of which we construct the year, the month, and the week”. (Volk, p.156, 1995)

¹⁹ “Time and space, the cyclical and the linear, exert a reciprocal action: they measure themselves against one another; each one makes itself and is made a measuring-measure; everything is cyclical repetition through linear repetitions.” (Lefebvre, p. 8, 2004) – Tradução livre do autor, 2018

²⁰ Esta forma de definição do tempo e dos ritmos está presente tanto em autores que defendem o tempo como parte imprescindível do entendimento do movimento como Cunningham, como pensamentos como o de Wigman, que fala que “não existe, portanto, na dança e no fraseado de movimento um «tempo» enquanto tal: apenas contrações e convulsões de matéria em polos opostos de intensidade” (Louppe, p.151, 2012).

²¹ “The anatomy of the crab is repetitive and rhythmical. It is, like music, repetitive with modulation. Indeed, the direction from head toward tail corresponds to a sequence in time: In embryology, the head is older than the tail. A flow of information is possible, from front to rear.” (Bateson, p. 10, 1979) – Tradução livre do autor, 2018

Podemos analisar a quebra da linearidade do tempo numa outra perspectiva: o tempo como forma de medida e direção, deixa de ser linear na questão da memória, pois acabamos por visitar o tempo atrás. Um desenho leva-nos para outro tempo onde o traço foi inscrito – a nossa experiência automaticamente nos transporta para o momento da criação. Essa é uma das grandes diferenças entre o desenho e a dança, se assumirmos os dois como artes de movimento: o desenho permite alterar a linearidade do tempo invocando memórias pois inscreve-o num suporte; a dança é efêmera e momentânea, um movimento não guardado. Neste sentido, a dança acaba por desenvolver a questão do movimento por si só, e a vivência do presente pela sua beleza e irrepetibilidade. O desenho pode aproximar-se deste sentido quando se desenha pela força do movimento, sem o objetivo de produzir uma imagem final específica.

A beleza e certa mística dos desenhos longos, deve-se ao facto de neles estar inscrita uma grande história, vários estados do artista desdobrados e acumulados no tempo sob a forma de linhas, que ao longo do tempo vão aumentando a sua intensidade por quanto neles está inscrito. Nenhum traço será igual ao outro, apesar da tentativa conjunta das várias versões temporais do eu num suposto objetivo final. Acabamos por voltar ao ponto do parágrafo anterior do instante e do momento presente ao dar conta que a partir de certa altura o que caracteriza esse trabalho longo, não é o objetivo final, mas o momento da ação presente de cada traço, a descoberta do momento único quase como uma meditação. O tempo é a marca.

“O movimento em si não conhece as categorias dimensionais do tempo nem as representações lineares que com ele fabricamos. (...) “Ele mergulha para ai se perder”, é certo, mas também para sobreviver, porque, libertado no tempo, o movimento reinventa todos os fatores poéticos: espacializações, tensilidades, modalidades de transferência de peso, relações paradigmáticas e difratadas com o mundo. Tudo isso lhe serve para sentir a duração como uma matéria, o instante como a epifania de um fulgor sempre renovado.” (Louppe, 2012, p. 164-165)

2.3 O corpo sensível - percepção, emoção e empatia cinestésica

É necessário compreender o corpo para entender as suas possibilidades, limites e pontos a explorar. Apesar do desenho e da dança como artes distintas, também a importância do entendimento do corpo em movimento pelo artista visual pode constituir uma vantagem²².

²² “It is a testament to Laban’s foundational work that his movement theories have proven sound enough to be adapted and applied in disciplines beyond dance.” (Moore, p.139, 2009)

“Por detrás dos teus pensamentos e sentimentos, meu irmão, encontra-se um poderoso mestre, um desconhecido indicador do caminho: o eu. Ele habita o teu corpo, ele é o teu corpo.” (Nietzsche *in* Louppe, 2012, p.69)

A consciência corporal abre-nos entendimento tanto sobre o nosso corpo como o de outros. Irei usar novamente alguns pensamentos do estudo da dança para refletir sobre este corpo que vê, sente e age.

Louppe na sua análise dos vários estudos do corpo refere que a busca de compreensão corporal “raramente passará pela imagem ou pela figura anatómica, mas, sobretudo, pelas sensações e intensidades.” (Louppe, 2012, p.71). Vários autores, passando por Merleau Ponty e Bergson, exploram esta dualidade espírito-corpo: José Gil usando a expressão “corpo virtual” de Susana Langer defende que o equilíbrio do corpo do bailarino enquanto dança não se trata então apenas de um movimento mecânico, físico, mas de um corpo virtual e espiritual.

“Porque é o corpo virtual que dança (...) o corpo de carne dançando atualiza o virtual, incarna-o e desmaterializa-o ao mesmo tempo. Não podemos encarar aqui uma separação entre os dois sistemas, o do corpo e o do espírito, porque os movimentos corporais ínfimos produzidos pela consciência só são ditos físicos graças aos seus efeitos macroscópicos.” (Gil, 2001, p.27)

Os movimentos internos não perceptíveis pelo olho que nos compõem não devem ser separados dos movimentos da musculatura que nos move visivelmente, fazem parte do eu, que característico das propriedades de movimento que o constituem, é único e irrepitível. Tanto as características que constituem o seu mundo da sensação e consciência, como o que o seu corpo físico é capaz de perceber e fazer, vão alterar as possibilidades do corpo como ser movente e como ser que observa movimento.

“A percepção visual, por exemplo, é inseparável dos movimentos musculares do olho e do esforço físico envolvido em focar um objeto ou simplesmente manter as pálpebras abertas.”²³ (Crary, 1999, p.72); movimentos do olhar mais rápidos, mais lentos, que seguem o movimento ou apenas focam um espaço onde o movimento acontece. Capacidades de visão diversas vão perceber o mundo de maneira diferente. A constituição do corpo, mais alto ou mais baixo – influencia o nosso campo de visão; mais forte ou mais fraco – influencia a forma tátil e de esforço físico como percebemos o mundo; temos tendência

²³ “Visual perception, for example, is inseparable from the muscular movements of the eye and the physical effort involved in focusing on an object or in simply holding one’s eyelids open” (Crary, p.72, 1999) – Tradução livre do autor, 2018

a projetar no outro as nossas semelhanças e a interpretar o movimento de outro ser, por exemplo, com a mesmas sensações que sentiríamos, num contágio motor. Está aqui implícita a questão da “empatia cinestésica”²⁴. Este termo foi muito usado por Rudolf Laban e surge repetidas vezes nos estudos de Fdili sobre o movimento como referência à nossa capacidade de assimilar determinados movimentos no seu sentido físico e emocional:

“Ao observar movimento, a experiência e a observação estão conectadas através do uso da empatia cinestésica. Empatia cinestésica refere-se à capacidade de sentir fisicamente e de conectar com o movimento observado”²⁵ (Fdili, 2015, p. 2).

A nossa capacidade de empatia com o movimento observado pode levar-nos a experimentar várias sensações e sinestésias, vai além do que o olho grava. Sentimos coisas que não vemos e algumas que nem somos capazes de sentir (no seu sentido táctil): uma ave a voar, as correntes de ar que ela move, a leveza do seu corpo naquela massa de ar que não se vê; a fluidez e a densidade da água em que se move um peixe, a gravidade e as forças que se sentem de um tubarão que salta fora de água; as tensões dos músculos de alguém a andar, as forças e a liberdade do corpo de uma bailarina. Não conseguimos ver, mas sentimos por imaginar sentir. São sensações assim que em conjunto com o que somos, sentimos e vemos, faz a experiência de um momento, e aquilo que provavelmente perdurará dele em nós.

“Não é uma questão de desenhar uma árvore que vejo. Eu tenho um objeto à minha frente que produz um efeito na minha mente, não apenas como árvore, mas em relação a todos os tipos de sentimentos. Eu não conseguirei libertar-me da minha emoção ao copiar exatamente a árvore.”²⁶ (Matisse *in* Fisher, 2003, p. 217-218)

A palavra emoção, *e+motion* (*emotion* em inglês), vem do latim *exmovere* e *emovere*: *ex* / *e* – para fora; *movere* – mover; que significa mover os sentimentos para fora²⁷. Este movimento abstrato reflete o que o corpo experiencia. A experiência do momento depende daquilo que se percebeu, as sensações que a sua empatia cinestésica despertou e aquilo que pelo único e pessoal do corpo ele interpreta, gerando uma emoção resposta. A ver, o corpo observador torna-se corpo movente, e o desenho torna-se uma continuidade desse movimento. Como

²⁴ *kinesthetic empathy*

²⁵ “When observing movement, experience and observation are linked through utilizing kinesthetic empathy. Kinesthetic empathy refers to the ability to physically sense and connect with observed movement.” (Fdili, p. 2, 2015) – Tradução livre do autor, 2018

²⁶ “It is not a matter of drawing a tree I see. I have an object in front of me that produces an effect on my mind, not only as a tree, but in relation to all sorts of other feelings. I shan’t get rid of my emotion by exactly copying the tree.” (Matisse *in* Fisher, 2003, p. 217-218) – Tradução livre do autor, 2018

²⁷ <https://www.etymonline.com/word/emotion> e <https://www.dictionary.com/browse/emotion>, consultado a 04-01-2018

poderia ter dito Matisse, é difícil libertarmos-nos de todo o movimento interno que faz despoletar uma emoção, que cria essa necessidade de *mover para fora*.

A árvore de que Matisse fala encontra-se em repouso, no nosso sentido temporal de percepção do seu movimento, no entanto ela tem registada em si toda a sua história, e muitas vezes quase sem notarmos, apreendemos todo o movimento e crescimento que a tornou da forma que ela é agora. O agora é um *continuum* do passado, tanto para a árvore como para nós. E há em nós todo esse conhecimento do que é o crescimento e do que é uma árvore, impossível de dissociar – a ideia – como refere Matisse.

Merleau-Ponty ao longo de *Olho e o Espírito* explora a questão do que é um objeto e da forma de o representar na sua totalidade. Ele não é uma imagem, contém nele ínfimas imagens, mas elas também não são a sua essência. No entanto nós apreendemos um objecto através da sua imagem, compreendemos num desenho a sua figuração, pois temos em nós a ideia do que ele é. Esta ideia, se existir, está sempre presente na nossa apreensão de algo e também na forma de agir sobre ou em resposta a ela.

“Há movimentos do corpo (paradoxal) – como a cambalhota – que só podemos compreender se o pensamento de alguma maneira os reproduzir. É necessário que o pensamento faça uma cambalhota para apreender a cambalhota; é necessário que a direita e a esquerda sejam dimensões do pensamento para que possamos entender o que quer dizer «virar à esquerda».”
(Gil, 2001, p. 180)

Como Gil analisa, o corpo paradoxal é o corpo pensante de sentido e entendimentos do espaço onde se move. “A consciência do mundo abre-se ao mundo graças ao corpo. Por sua vez, o corpo abre-se e multiplica as suas conexões com o mundo” (*idem*, p. 178).

A ideocinese é um termo introduzido no estudo de consciência corporal principalmente na área da dança, e, como o nome indica caracteriza-se por ser o processo através do qual uma ideia é executada em movimento. Trata-se de integrar ideias de movimento. Estas ideias do movimento provêm da nossa compreensão do mundo, envolvida com as sensações, percepção e emoções que este nos despoleta e o corpo transforma-as depois em conhecimento seu, numa empatia cinestésica que o liga ao mundo e cria os seus novos movimentos através da integração dos movimentos do mundo em si. No desenho e na arte a compreensão da ideocinese é importante pois estes fatores são criadores do seu movimento e dos seus gestos.

3. Fluxos na dança e no desenho e a criação do gesto

*A harmonia da música existe igualmente com a harmonia do movimento na natureza. O homem não inventou a harmonia da música. É um dos princípios fundamentais da vida. Nem a harmonia do movimento poderia ser inventada: é essencial extrair a sua concepção da própria Natureza e procurar o ritmo do movimento humano a partir do ritmo da água em movimento, do sopro dos ventos no mundo em todos os movimentos da terra, no movimento de animais, peixes, pássaros, répteis, e até mesmo no homem primitivo, cujo corpo ainda se movia em harmonia com a natureza.*²⁸

(Duncan, 1977, p. 78)

Isadora Duncan foi a precursora da dança moderna e o seu trabalho, prático e teórico, baseava-se nos movimentos da dança unidos a um meta padrão dos movimentos do mundo, que para ela se resumia no movimento ondulante das ondas. Aqui converge a ideia de fluxos do mundo como os ritmos da natureza e os movimentos do corpo e do desenho. Como já falamos e que Paul Klee (1961) explora em *Notebooks – The thinking eye*, “o movimento é a raiz de todo o crescimento”, sendo a génese das formas assente na ciência do movimento.

Tentei procurar estes padrões ao nível do trabalho prático através do surgimento da forma por diferentes processos envolvendo os meios que o desenho me permite transformar e descobrir: a linha, o ponto, e as próprias formas já existentes [parte II – capítulo 2]. A fase chave deste processo deu-se no estudo das densidades de fluxos através da consciência de um todo constituído por partículas mais pequenas. Como definiu Kandinsky: “O ponto é, interiormente, a forma mais concisa” (Kandinsky, 1987, p. 39). Trabalhei, então, com o pressuposto do ponto como a partícula mais pequena, primordial, que contém nele toda a energia. As partículas, representadas no meu trabalho por pontos, agregadas em conjuntos e orientadas em determinada direção acabam depois por formar fluxos e linhas. A formação de linhas, tubos de transporte ou canais é comum na Natureza, como desenvolve Volk:

²⁸ “The harmony of music exists equally with the harmony of movement in nature. Man has not invented the harmony of music. It is one of the underlying principles of life. Neither could the harmony of movement be invented: it is essential to draw one's conception of it from Nature herself, and to seek the rhythm of human movement from the rhythm of water in motion, from the blowing of the winds on the world in all earth's movements, in the motion of animals, fish, birds, reptiles, and even the primitive man, whose body still moved in harmony with nature.” (Duncan, 1977, p. 78) – Tradução livre do autor, 2018

“As várias funções dos tubos - conceitualmente separáveis, mas não realmente separadas - frequentemente coincidem. As veias das folhas fornecem suporte estrutural, bem como sistemas de transporte de água, açúcar e íões; as raízes fundamentam uma árvore visto que elas exploram longas distâncias com o mínimo de material e pequena área frontal; grandes vasos sanguíneos (veias e artérias) servem principalmente para transportar, enquanto pequenos vasos sanguíneos (capilares) se especializam na transferência através das suas superfícies aumentadas.”²⁹ (Volk, 1995, p. 39)

Além desta formação de linhas, podem formar-se também agregados maiores e com diferentes configurações e movimentos: massas, atmosferas. Neste caso a mancha torna-se a melhor forma de representação, mas eu explorei as diferentes formas da mancha também pelos fluxos dos elementos mais pequenos que a formam, tentando compreender o movimento envolvido na gênese de diferentes silhuetas e densidades. [Parte II – capítulo 4]

A vontade de encontrar diferentes formas de desenhar fluxos, por exemplo uma corrente de ar ou fumo na atmosfera, mas tendo por base a característica da partícula em movimento como formador do todo, acompanhou-me desde o início do projeto: primeiramente vê-los ou senti-los, interpreta-los e depois descobrir as suas formas através de descodificações visuais pelo desenho (intuitivas ou refletidas). Esta temática foi despertada a nível teórico pela leitura sobre o “espaço do corpo” de José Gil³⁰ em que o autor fala sobre o corpo criador de espaço e de atmosferas consoante o seu movimento e das forças e energias que o envolvem, com diferentes densidades. Gil fala essencialmente do corpo e do movimento do bailarino.

A dança e o desenho são, os dois, vida, fluxo, movimento expresso. O realizador russo Sergei Eisenstein sugere que “o desenho e a dança são dois ramos da mesma árvore” (1946). A arte e o desenho, por exemplo, funcionaram como forma de pesquisa para Rudolf Laban, onde a questão do movimento do corpo levantava problemáticas como necessidade de incluir o corpo em formas geométricas conhecidas para o entender, de forma a explorar as capacidades de confronto, apropriação e criação do espaço pelo corpo.

Assim, a dança como união entre o movimento e o desenho trouxe-me um conhecimento mais abstrato do que estaria na gênese interna de um movimento. Os movimentos dançados, partindo de impulsos específicos que não movimentos quotidianos ou

²⁹ “The various functions of tubes – conceptually separable but not really separate - often concur. Leaf veins provide structural support as well as transport systems for water, sugar, and ions; roots anchor a tree as they probe long distances with minimal material and small frontal area; large blood vessels (veins and arteries) serve primarily to transport, while small blood vessels (capillaries) specialize in transfer across their enhanced surfaces. “ (Volk, 1995, p. 39) – Tradução livre do autor, 2018

³⁰ *Movimento Total – O corpo e a dança*

fisiológicos (ou produzidos no sentido de já não serem fisiológicos)³¹ colocam-se em certa medida, na mesma base do movimento no desenho. Ambos formas de canalização de algo através do movimento. No caso da dança pode ser o meio de expressão de emoções, vivências do quotidiano (Pina Baush), como a expressão de linguagem pelo movimento (conceito explorado por William Forsythe numa lógica de desenho de formas e letras no espaço que contam uma história, uma narrativa (Butler, 2010, p. 198)); ou quase oposto, procurar desposar-se de qualquer sentido como explorou Merce Cunningham:

“(...) o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é, não “significar”, “simbolizar” ou “indicar” significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se acção.” (Gil, 2001, p. 89).

O movimento por movimento, sentido dele próprio. No caso do desenho outras motivações estão envolvidas, como produzir marcas que perpetuam no tempo, o desenho vai mais além do que o corpo como canalizador de movimento. O corpo do desenhador pode ser canalizador de movimento, mas irá sempre produzir e canalizar essa energia para algum traço, e esta necessidade será quase impossível de dissociar das suas motivações.

No entanto, é no sentido do desenho e da dança serem, os dois, movimento e ao mesmo tempo com qualidades que podem alimentar-se um ao outro, que esta união é feita, muitas vezes, ao nível da *performance*, em que se junta uma expressão do movimento através do corpo com o desenho, que regista no tempo, conta uma história depois de ter acontecido, e que reflete o que a criou, e funcionar tanto como forma de documentação da performance, como parte intrínseca da sua realização³², como explica Butler:

“Pode-se argumentar que o período atual - fim da primeira década do século XXI - é um momento de desenho e dança. O desenho está situado firmemente no campo expandido da prática contemporânea, à medida que os artistas abraçam a sua discursividade conceitual, as suas possibilidades formais e sua economia de meios. (...) Também a dança emergiu como central para uma geração mais jovem de artistas cuja formação é muitas

³¹ “Cunningham referia-se ao movimento natural, “espontâneo”, tanto como ao movimento dançado. Todavia, a diferença entre os dois é de natureza, mais que de grau na expressividade. Se os bailarinos chegam ao ponto de saturar o seu corpo de sentido, enquanto os movimentos funcionais ou utilitários não exprimem senão significações precisas, pobres ou isoladas, isso resultaria do facto da dança dizer um “mundo”; ao passo que o gesto de limpar um vidro, se não for dançado, diz apenas uma função.” (Gil, 2001, p. 89)

³² Como desenvolveram Peggy Phelan (1993) e Philip Auslander (2006)

vezes em performance e cuja produção procura um lugar intermediário, o performativo e o produtivo fundindo-se como um só.”³³ (Butler, 2010, p. 139).

Butler faz ainda referência à ideia de Matisse desenhar e representar tendo por base o fluxo de energia e de movimento intrínseco à essência do ser: «Se Matisse dissesse que a linha da sua árvore e desenhos de plantas em Vence teriam que "crescer dentro de mim como uma planta na terra"»³⁴ (*idem*, p. 147), quando fala da performance de Gordon Matta-Clark *Tree dance*, em que os bailarinos se movem na árvore e com a árvore como “a força própria vital da árvore”³⁵ (*ibidem*). O desenho aparece neste trabalho de Matta-Clark como entendimento da árvore, forças envolvidas e dos mecanismos e projeção das ações que iria realizar.

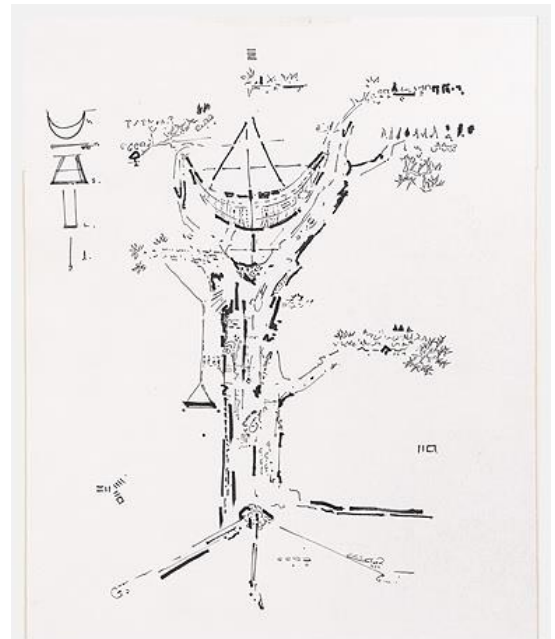


Fig. 3. Gordon Matta-Clark (2005) Drawing for *Tree Dance*. Marcadores em papel. 26,7 x 20,3 cm

Butler fala desta união no século XX numa dança “movendo-se além da imagem ou de um gesto legível” e num desenho “transcendendo a forma ou o rasto do corpo”.³⁶ (Butler, 2010, p. 140). O corpo sensível apropria-se de fluxos na criação mental do gesto. Criamos este gesto com uma espécie de apropriação dos movimentos do mundo observados, junto com a empatia cinestésica e as sensações, percepção e emoções envolvidos com os fluxos das nossas ideias mentais. Há uma transformação pelo corpo do apreendido e os gestos funcionam como uma canalização de energia que passa por nós e continua energia.

Estas sensações e emoções são muitas vezes traduzidas, expressas, do nosso campo sensorial e emocional para movimentos que geram traços e marcas no desenho, sem necessidade de representação figurativa definida, pois eles também são difíceis de definir, nomear, explicar.

³³ “It can be argued that the current period – the end of the first decade of the twenty-first century – is a moment of drawing and dance. Drawing is firmly situated in the expanded field of contemporary practice, as artists embrace its conceptual discursiveness, its formal possibilities, and its economy of means. (...) Dance too has emerged as central for a younger generation of artists whose training is often in performance and whose production seeks out a place in-betweenness, the performative and the productive merging as one” (Butler, 2010, p. 139) – Tradução livre do autor, 2018

³⁴ «If Matisse said the line of his tree and plant drawings at Vence had “to grow inside me like a plant in the earth”» (*idem*, p. 147) – Tradução livre do autor, 2018

³⁵ “(...) the tree’s own life force (...)” (*ibidem*, p. 147) – Tradução livre do autor, 2018

³⁶ “The arcs of drawing and dance in the twentieth century might be described as dance moving beyond the image or readable gesture and as drawing transcending bodily form or trace.” (Butler 2010, p. 140) – Tradução livre do autor, 2018

Formas em “metamorfose” e o abstrato indefinido, podem ser as formas de tentar representar, na prática, coisas que não se veem, ou muitas vezes não se entendem, e se tentam entender quando se vêem exteriorizadas e enquanto se exteriorizam. O outro, aquele que vê, projeta na indefinição, o seu próprio sentido. No caso do movimento em si, a própria forma é difícil de definir e estabelecer.

Podemos dizer que tanto o desenho como a dança são mediadores desta conexão e fruto da necessidade de transpor, interior-exterior do corpo. Continua a tratar-se da proposta de liberdade e o corpo com infinitas possibilidades de conexões e caminhos, que propõe e cria a cada momento. E no desenho há ainda a descoberta deste interior invisível:

“Desenhar nunca é uma transcrição do pensamento (no sentido escrito), mas sim uma formulação ou elaboração do próprio pensamento no momento em que se traduz para uma imagem. O próprio artista é surpreendido e reconhece esse pensamento apenas no momento do fazer; De fato, como Michaux relata, o próprio artista deseja ser surpreendido.”³⁷ (Fisher, 2003, p. 222)

A expressão deste fluxo através de um gesto que regista vai gerar uma imagem, um fluxo de certa forma novo, pois por mais consciência e *ideias* que este fluxo possa transportar dos ritmos e padrões que o rodeia, atravessa um corpo único e com movimentos únicos.

³⁷“To draw is never a transcription of thought (in the sense of writing) but rather a formulation or elaboration of the thought itself at the very moment it translates into an image. The artist him or herself is surprised and recognizes this thought only in the moment of making; Indeed, as Michaux relates, the artist himself desires to be surprised.” (Fisher, 2003, p. 222) – Tradução livre do autor, 2018

4. O desenho e a fotografia como forma de registo

*O espaço externo torna-se uma superfície especular, um campo magnético que captura e organiza a imagem. A imagem corresponde sempre a um pulsar, a uma obsessão, a um desejo de expandir o seu próprio fluxo para além do corpo atribuído. Neste sentido, desenhar torna-se o mecanismo que tende a ordenar a única dimensão em que o desejo se move: espaço e tempo.*³⁸

(Fisher, 2003, p. 222)

Fisher fala do desenho como efeito e acontecimento de um desejo de expansão do fluxo para além do corpo. O desenho é resultado e, ao mesmo tempo, criador do desejo. O desenho como forma de representação do movimento é para mim descoberta desse fluxo que apreendo e me transpõe. Mais do que uma documentação, envolve todo o processo intuitivo e refletivo de entendimento deste tema. O desenho permitiu compreender o movimento e trouxe compreensões sobre ele mesmo: pelo desenho foi feita a busca dos desenhos presentes nos “ritmos do mundo” e do entendimento de corpos que dançam (e *desenham*) no espaço; ao mesmo tempo, ao aprofundar os conceitos de tempo, espaço e corpo, e a envolvimento da sensação, emoção e memória na forma como o corpo experiencia o movimento, descobri as influências diretas que estas questões têm sobre o desenho.

A conjugação desenho-movimento é, de facto, interessante. Por um lado, são os dois integrantes um do outro (um desenho é sempre resultado de movimento, e todos os movimentos poderão gerar de alguma forma desenhos). No entanto, são opostos nas suas características de espaço e tempo. O movimento, efémero no tempo, perdido a partir do momento em que aconteceu, distingue-se e apoia-se no desenho por este ser registo, guardado no tempo e revisitado quando possível. No mesmo sentido, o movimento que nas suas condições gerais acontece sem restrição espacial, por três dimensões, está no desenho quase sempre confinado à bidimensionalidade do papel. Chris Moffett em *Drawing Bodies: A kinaesthetics of attention* (2011, p. 137) explora o espaço tridimensional na sua divisão em planos de ação e a nossa seleção, transformação e adaptação de planos ao longo de um movimento. Tal como num movimento, na realização de um desenho o olho seleciona os

³⁸ “The external space becomes a specular surface, a magnetic field that captures and organizes the image. The image always corresponds to a pulsion, to an obsession, to a desire to expand its own flux beyond the assigned body. In this sense drawing becomes the mechanism that tends to give order to the only dimension in which desire moves: space and time.” (Fisher, 2003, p. 223) – Tradução livre do autor, 2018

planos em que o objeto que se está a representar se insere ou vai atravessando, adapta-os e transforma-os para o seu plano bidimensional.

O movimento tem vindo a ser representado por diversos autores das mais variadas formas. A sua representação pode ir desde a figuração de uma só posição do movimento às figuras transitórias de uma sequência de movimentos. Uma só posição, se suficientemente transitória e “instável”, permite reconhecer e imaginar todo um movimento. Alguns dos desenhos de Edgar Degas das bailarinas, apesar de não apresentarem diferentes posições sequenciais ou de rastros de movimento, são representativas de posições que só se formariam no decurso de uma determinada ação, sendo assim, pelo nosso conhecimento, memória e alguma imaginação, possível de reconhecer e, para o autor, provavelmente suficiente para guardar na memória aquele acontecimento específico. As figurações de posições transitórias que constituem uma determinada sequência de movimentos, são comuns em estudos do movimento como é o caso de desenhos de instrução ou coreográficos. Nestes desenhos a intenção é mostrar e garantir a compreensão do movimento por outros, por isso esta é muitas vezes a melhor opção. Esta sequência cronológica, ainda que às vezes não integrada corretamente no espaço, funciona como uma narrativa do acontecimento.

No entanto, o desenho, pela sua capacidade de inscrição do seu autor, pode ainda ir além do rigor das figurações e expor a sua perceção e interpretação de um movimento através da expressividade que o desenho permite. Uma forma muito comum de se encontrar movimento num desenho, são aqueles em que estas sequências de posições se procuram em isocronia (sintonia ou simultaneidade com o tempo) com o próprio movimento que se quer representar. Isto é, a busca do desenhador, graças à rapidez gestual que o desenho permite, do acompanhamento da ação e do “desdobramento” das formas, resultando em desenhos com muita sobreposição de linhas, acompanhando as formas de ver o objeto em constante mutação. Como refere Gomez-Molina em *La representación de la representación*:

“O desenho, a partir do qual representamos a dança, (...) está unido também à lógica do tempo do próprio traçado. Os traços que formalizamos para nos aproximar da sua compreensão estão unidos ao desenvolvimento da sua execução. Um tempo onde não só representamos as suas ações, senão que para as compreender teremos que atuar como o próprio bailarino. Ato de apropriação que excede o controle racional da sua descrição.”
(Molina, 2007, p. 36-37)

Como no desenho *L'amour* de Auguste Rodin, o corpo como que se desdobra em formas diferentes consoante as suas posições instantâneas, indo de encontro à ideia do *Elogio das singularidades* de Bergson, explicado por Didi-huberman em *Falenas, ensaio sobre a aparição* (2015), em como um corpo pouco representa de si mesmo enquanto *imagem única*,

enquanto imóvel da vida que o caracteriza (Didi-Huberman, 2015, p. 15). Assim, penso que estes desenhos, ao exigirem uma grande rapidez de execução e sintonia com o movimento que se quer desenhar, são os que se tornam mais expressivos desses movimentos e da forma como foram vividos: aqueles que nesta fusão de ações, mais inscrevem nos gestos que resultam a maneira de ver e sentir todo o acontecimento pelo autor.

No decurso desta ideia de fusão de gestos, num tempo e emoções que acompanham o movimento, esta “expressividade” que pretende captar a ação na sua essência perde, muitas vezes o seu rigor de figuração, uma vez que essa não se torna a parte importante desta representação, mas sim o de capturar a natureza e poesia deste corpo em movimento. Os corpos como que se “desmaterializam” e acompanham as linhas do próprio movimento. Outra forma de representação de um corpo em movimento, pode ser aquele em que o rigor *real* das suas formas não é o essencial em detrimento do movimento capaz de ser efetuado pelo corpo. Um exemplo deste tipo de representação é o desenho de uma *Bailarina, de Nijinsky*, em que o autor faz uso da curva, dos círculos e semicírculos



Figura 4, Nijinsky (s.d.) *Bailarina ou O Deus da Dança*. Lápis e giz de cores sobre papel. 34,3 x 24,5 cm

para demonstrar o movimento capaz de ser realizável pelo corpo. (figura 4) ³⁹

Este é, para mim, um dos grandes valores do desenho: a proximidade com um momento passado e marcado por alguém, a inscrição do autor, com o corpo que traça aquelas linhas, com aquele ritmo, com todas as suas ou não hesitações, imagens “nuas” que pouco permitem esconder. O corpo age, envolve-se sobre o desenho, e os desenhos depois agem por si; uma imagem que conta a história que a criou. Podemos assim concluir que uma das maiores contradições entre o movimento e o desenho, o seu carácter no tempo (o movimento efémero e o desenho registo no tempo), quase se dissolve, e, de alguma forma, a fluidez do tempo em que ocorre o movimento se consegue ler num desenho. Molina

³⁹ Este tipo de desenho pode identificar-se com a ideia que gerou os desenhos das possibilidades de movimento corporais de Laban.

compara entre os dois meios que usei como “(...) o tempo suspenso de uma foto, e o tempo fluido do desenho”. (Molina, 2007, p. 46)

A fotografia é vista muitas vezes, de facto, como uma suspensão temporal de um momento. O aparecimento da fotografia instantânea de movimento por Eadweard Muybridge em 1877 trouxe uma nova visão do mundo, como captura de posturas fixas que constituem um corpo em movimento. Trouxe conhecimento rigoroso da sequência da mudança das formas de um corpo ao longo do tempo e teve impacto nos estudos de cientistas e artistas, como refere Moore:

“O impacto da fotografia instantânea em convenções de longa data na representação artística do movimento humano é a segunda área a ser discutida. Essas fotos capturavam movimentos que não podiam ser vistos pelo olho humano, provocando um debate filosófico e artístico intenso e alterando a maneira como os artistas representavam o movimento.”⁴⁰ (Moore, 2009, p. 62)

Por um lado, tornaram-se visíveis imagens estáticas intermédias do movimento até então desconhecidas, mas por outro, trouxe-nos uma maior compreensão do movimento dos corpos pela descoberta das novas formas que podem assumir.

Apesar da fotografia se tratar de um suporte bidimensional, permite a captação de imagens que acontecem num meio tridimensional, e dependendo da direção em que o corpo é captado, pode apresentar ínfimas imagens e configurações. Como refere Merleau-Ponty acerca da beleza do transitório:

“(...) sinto, quantas vezes quiser, a transição e a metamorfose de uma das experiências na outra, tudo se passa como se a dobradiça entre elas, sólida e inabalável, permanecesse irremediavelmente oculta para mim.” (Merleau-Ponty, 1964, p. 143)

À medida que mais observamos e tomamos conhecimento destas imagens transitórias, mais as conectamos ao objeto em questão. A fotografia veio assim alterar também a nossa forma de perceber o mundo.

O meu trabalho com a fotografia permitiu a gravação de movimentos no espaço tridimensional, dando ao desenho-fotografia uma expansão que ultrapassa o limite do seu suporte. Assim, poderíamos dizer que a fotografia, apesar de se manifestar a duas

⁴⁰ “The impact of instantaneous photography on long-standing conventions in the artistic depiction of human movement is the second area to be discussed. These photos captured movements that could not be seen by the human eye, provoking intense philosophical and artistic debate and altering the way in which artists represented movement.” (Moore, p. 62, 2009) – Tradução livre do autor, 2018

dimensões, pode ser vista como um “hyperdrawing” (Marshal and Sawdon, 2012), pelo menos na essência da sua realização. A fotografia no meu trabalho foi sempre usada como um meio de exploração do desenho, através da formação da linha ou da construção de formas pelo movimento.

A fotografia mostra-nos novas formas de ver, rigorosamente captadas do nosso mundo visual. O desenho treina o olhar, inclusive treina o olhar para o movimento. Na representação, o corpo observador torna-se também corpo movente, usando a sua empatia cinestésica para se adaptar ao movimento.

Parte II O movimento e o estúdio



Fig. 5. Cláudia Mateus (2016), *O oroboro*, Negativo de fotografia de longa exposição com luz, parte da série *Drawing (dancing) in space*. 41 x 29 cm

1. Drawing (dancing) in space

A longa exposição na fotografia estende no tempo a gravação de uma imagem, não a deixando apenas ser “instantânea”: é como um desenho tridimensional, permite a leitura do tempo, se possível mostrando o ritmo do corpo, as suas mudanças, paragens e hesitações.

Este trabalho partiu desta premissa de que o desenho é movimento, e todo o movimento cria, de alguma forma, desenhos, tentando tornar visíveis linhas de trajetória de um corpo no espaço. Utilizei a fotografia de longa exposição com luz num espaço escuro para monitorizar o meu movimento. O trabalho consistiu em utilizar o corpo no espaço como uma dança do lápis sobre o papel, um movimento que flui, por um ou outro caminho, com uma ou outra razão, num espaço ilimitado, mas ao mesmo tempo possível de ser gravado num suporte. Como fala Gil baseando-se no trabalho de Cunningham, “O sentimento que prevalece em muitos pintores permitindo-lhes construir um espaço onde tudo pode acontecer, é um sentimento que os bailarinos podem ter também” (Gil, 2001, 57)

A ideia foi fundir os campos do desenho e da dança através da fotografia: criar um desenho “instantâneo” que acompanha o movimento do próprio corpo com a consciência do corpo em toda a sua essência, criador do que acontece (do próprio movimento, e do desenho que ocorre através daquele espaço naquele tempo). Um desenho que se desenvolve livremente no espaço, como se de um desenho e de uma dança se tratasse ao mesmo tempo – movimentos dançados com a consciência da possibilidade do corpo como instrumento de desenho.

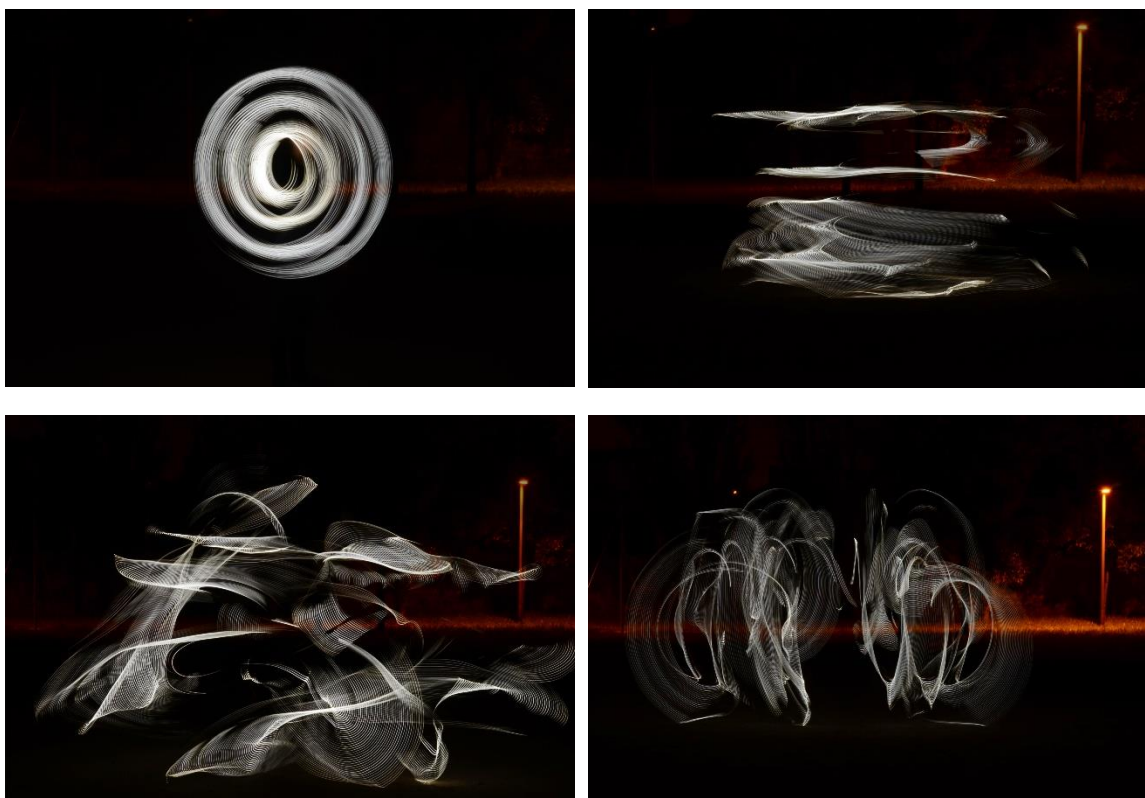


Fig. 6-9. Cláudia Mateus (2016), *vários títulos*, fotografias de longa exposição, parte da série *Drawing (dancing) in space*. 41 x 29 cm

Não dancei ao som de uma música, mas assumi o meu corpo num movimento fora do quotidiano, e ele passou a assumir uma consciência dançada, que lidava com o próprio movimento e com o que tinha dentro de mim, de uma forma natural e quase inconsciente. Foi como se o tempo e o espaço tomassem outras dimensões e a consciência corporal aumentasse. O movimento sentido dele próprio.

Foram realizadas duas sessões, e a primeira permitiu um maior entendimento dos resultados. Este entendimento levou, por um lado e paradoxalmente, a uma maior libertação da preocupação da imagem-resultado, uma vez que me fez compreender que qualquer movimento era detetável. O estudo passou então não pela melhor forma de gravar na fotografia, mas a descoberta dos desenhos que todo o corpo poderia fazer.

No final, consegui recordar quase todos os meus movimentos nas fotografias que resultaram, funcionam para mim como uma memória, de um movimento que passou e se transformou no espaço, num tempo que não volta atrás, mas guardadas pela fotografia. A fotografia – apesar de poder ser caracterizada por congelar no tempo – sendo de longa exposição permitiu a captação da extensão temporal em que o movimento se deu.

O resultado visual de linhas de luz sobre fundo negro, inerentes à realização deste tipo de fotografia, parecem ser interessantes pois aparentam ser o registo da energia que moveu o corpo, que propulsionou o agir físico e se expande do corpo para o espaço. A luz pode assim, nestas imagens criadas, funcionar como um elemento retórico de associação à energia que se move no corpo e o move. Sem a fotografia este desenho não seria, de facto, visível, e a documentação desta ação aparece, assim, indissociável do seu acontecimento. Esta *performance* não existiria sem a sua documentação, e ela torna-se, por isso, parte dela.

“O sentido da fotografia não apenas representacionalmente precisa, mas ontologicamente conectada ao mundo real, permite que ela seja tratada como uma parte do mundo real e, em seguida, como um substituto para ela.”⁴¹ (Helen Gilbert, in Auslander, 2006, p. 1-2).

Assim, estas fotografias funcionaram como ação principal e depois como a sua memória.

⁴¹ “The sense of the photograph as not only representationally accurate but ontologically connected to the real world allows it to be treated as a piece of the real world, then as a substitute for it” (Helen Gilbert, in Auslander, 2006) – Tradução livre do autor, 2018

2. Desenhos de reação à música I - a canalização do movimento pelo corpo através da linha

Com este conjunto de trabalhos pretendi observar a união entre o corpo e as diferentes temporalidades rítmicas através da música. Procurei desenhar com o movimento do meu corpo linhas ou pontos (Série II - capítulo 4) que traduzissem a minha interpretação de diferentes músicas, desenhando de olhos fechados – o corpo como canalizador da música para movimento, música que também ela é movimento, ondas de vibração do ar.

Todos estes desenhos foram realizados com os olhos fechados, com o objetivo de por um lado não ver o que se produzia e por isso não ser influenciada pela imagem que se estaria a criar, como para isolar o corpo dos outros sentidos, tanto quanto possível. A música foi sempre ouvida de auscultadores, e durante os desenhos o corpo funcionou como um tradutor de ritmos. O foco foi a translação da música escutada que submergia o corpo e transformava as frequências e ritmos ouvidos no movimento dos braços e das mãos – o corpo como tradutor entre diferentes formas de movimento.

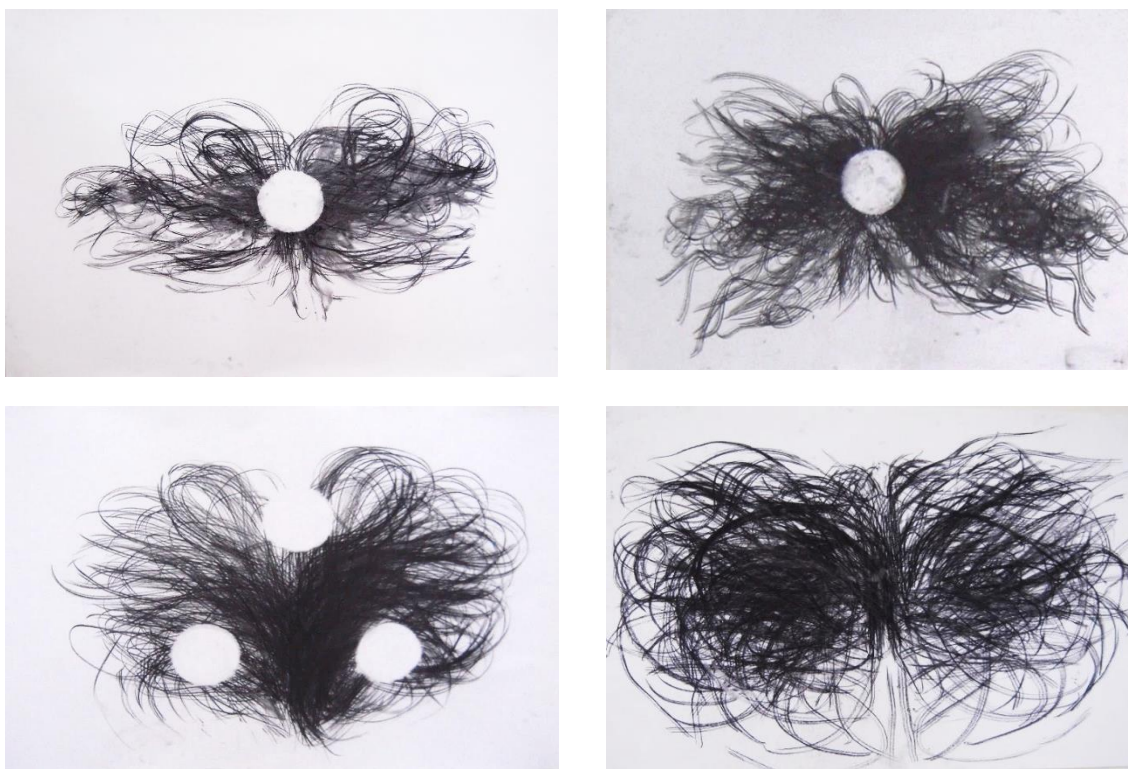


Fig. 10-13. Cláudia Mateus (2017) *Desenhos de reação à música I*. Carvão sobre papel. 59,4 x 84,1 cm

Após várias tentativas com variados materiais, aquele com o qual consegui obter melhores resultados (mais visibilidade das linhas traçadas, possibilidade de leitura do tempo pelas camadas de linhas observadas) foi o carvão sintético.

Estes desenhos são interessantes quanto ao conceito de espaço, pois eles são resultado da minha percepção espacial pelo tato. De olhos fechados, não conseguia ter noção da quantidade de espaço que dispunha para me mover (folha A1), e por isso utilizei círculos recortados e colados sobre o papel para me guiar, sentindo o relevo do papel colado. O círculo ao centro nos dois primeiros desenhos apresentados davam-me a disposição do centro, e era em torno dele que acontecia o meu desenho; no terceiro desenho apresentado os três círculos dispostos num triângulo equilibrado guiavam-me, e ao mesmo tempo eram envolvidos pelo gesto; por fim, no quarto desenho não utilizei círculo, mas usei as margens da folha como referência e todo o desenho se gerou de fora para dentro.

3. Fluxos da Natureza – Desenhos do fogo

Apesar de as imagens resultantes deste trabalho não terem sido desenhadas à mão, ou diretamente por mim, representam o rasto de pequenas partículas em fogo em ascensão em correntes de ar e, portanto, contam a história visual daquele momento. Uma vez que as fotografias captadas, apesar de longa-expostas, não eram suficientes para traduzir o momento que experienciei e os “fantasmas” do seu movimento que ficaram na minha memória, sobrepus diversas fotografias e efetuei rotações de algumas em relação à posição original (como uma espécie de turbilhão de vestígios e sensações na minha memória do momento experienciado). Não posso por isso dizer que são padrões captados rigorosamente como forma de análise de movimento num espaço tridimensional, mas além do que possa ser captado nesse sentido, da minha percepção e sensações envolvidas, de novas imagens que possam ser geradas a partir daquilo que é difícil ser representado enquanto imagem como uma única forma fixa. (1)



Fig. 14. Cláudia Mateus (2017) *Lightning flock*. Fotografia editada. 42 x 56 cm



Fig. 15. Cláudia Mateus (2017) *E-motion*. fotografia editada. 42 x 56 cm

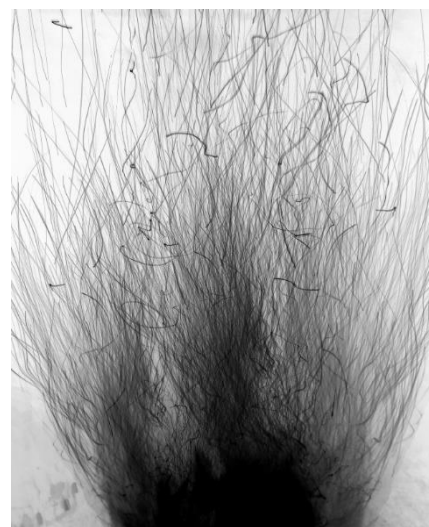


Fig. 16. Cláudia Mateus (2017) *sem título*. fotografia editada. 42 x 56 cm

As fagulhas foram para mim um ponto de partida importante relativamente ao desenho enquanto forma de representação destes movimentos de massas, pois permitiram-me entender melhor as diferentes possibilidades que podem existir ao nível da representação de um fluxo de movimento: a linha *versus* pontos ou imagens transitórias, e o que pode transmitir e significar cada um destes tipos de representações. Esta dualidade, tensão, partiu logo do início do projeto e da tentativa de representar os fluxos e mutações de formas de bandos de aves no céu; e estas fagulhas, por serem mais numerosas em número do que os bandos que consegui filmar, permitiram-me entender o que se pretendia de cada um deste tipo de representações como irei explicar.

Foi neste seguimento que surgiram as imagens que apresento (fig. 14, 15 e 16), trataram-se de registo na forma de fotografias do movimento de objetos exteriores a mim, captadas com diferentes tempos de exposição, e depois editadas de acordo com a minha memória da percepção dos momentos experienciados.

Desde o início do projeto que tentei reproduzir imagens instantâneas e que faziam bandos de aves no céu, com o fascínio das formas constantemente mutáveis que um grupo em movimento pode criar, alterações conjuntas em formas que parecem harmoniosamente controladas. A partir desta ideia comecei a sentir interesse em todos os desenhos do mundo que não se veem e que são criados “invisivelmente” pelo movimento, e por isso as correntes, e todas as massas de ar, água e forças que não conseguimos ver. As correntes de ar são muitas vezes visíveis no fumo ou em bombas de cor, em árvores ou no simples voar de uma ave. Tive uma grande dificuldade em representar estes temas ao longo do projeto.

Por ordem de numeração das figuras (fig. 14, 15 e 16) aumentei o tempo de exposição da fotografia, na tentativa de conseguir também captar imagens intermédias e estados que não eram possíveis de serem visualizados nos traçados gerados pelas fotografias de longa exposição. Isto é, ao longo das fotografias que ia realizando (que começaram com longa exposição), fui dando conta que apesar de retratarem o percurso/trajetória geral que as fagulhas faziam ao sair da fogueira, não captavam aquilo que eu estava a vivenciar no momento, e todas as pequenas formas conjuntas que faziam diferentes densidades de fagulhas em determinados espaços. Nesse sentido gostei mais do resultado das figuras 14 e 15.

Estas três imagens que apresento são algumas que escolhi do que tenho explorado e representativas das diferenças do tempo de exposição na fotografia. O registo que utilizei (o negativo, as modificações de translação e sobreposições) tratou-se de estudo para o resto do projeto e as formas que a captação de um movimento por um tempo mais ou menos alargado poderá influenciar no que transmite como imagem final, incluindo também a tentativa de representação não só do captado, mas das sensações experienciadas. Pretendi, assim, explorar o movimento do objeto captado, os movimentos do observador (do corpo e do olhar) e a receção da imagem enquanto sensações geradas por uma imagem passageira/ em metamorfose.

4. Desenhos de reação à música II - a canalização do movimento pelo corpo através do fluxo de pontos

O uso do pontilhismo no meu trabalho de desenho, como os desenhos que apresento no capítulo 8, tiveram origem nesta série, que por sua vez surgiu da compreensão das potencialidades dos pontos a partir das fotografias dos movimentos de fagulhas de fogo que apresentei no trabalho anterior. Foi com a insatisfação de sentir que a série I de desenhos de reação à música, apesar de mostrar o percurso da minha dança com as mãos como tradução da música pelo meu corpo, não permitia ler os ritmos e as intensidades mais fortes a não ser por uma análise detalhada da linha (mais grossa por mais pressão, mais fina por maior velocidade...), que senti necessidade de, de uma certa forma, soltar-me dela no sentido de expandir a outras possibilidades.

A linha tem como característica a sua continuidade, infinita até, mas não deixa de ter capacidade de restringir. A certo momento a linha só nos permite escolher caminhos a partir do lugar onde nos encontramos, seguir essa continuidade já iniciada. Mas nem sempre esta continuidade é pretendida, e nem sempre certos caminhos apresentam tanta intensidade e/ou importância para nós como outros. A necessidade não é parar, mas recomeçar de novo, quebrar a continuidade para permitir outra vez ínfimas opções. Como define Kandinsky, que explora extensivamente as características visuais e de sentido do ponto em *Ponto, linha, plano*, “o ponto é a forma temporal mais concisa” (Kandinsky, 1987, p. 42), contém nele todo o tempo, todas as possibilidades.

Estes desenhos seguiram a mesma metodologia da série I (capítulo 2): o corpo *sensível*, fechado o mais possível a outros sentidos, como tradutor de música para movimentos; apenas diferente no objetivo de canalizar essa energia para movimentos que acompanhavam a rítmica da música através da produção de pontos ou pequenos traços.

O resultado mostrou-se interessante para mim, e comparando com a série anterior, mais imprevisível visualmente no momento em que abro os olhos e vejo a imagem que foi produzida. O ponto, sendo conciso como nos refere Kandinsky, faz concisa a nossa intenção também: a mão não está sempre a desenhar e pode passar tanto ou mais tempo fora do papel do que a marcar os ritmos que movem o corpo. O ponto acaba por representar os picos de intensidade: quanto mais fortes, carregados, mais forte ou aguda terá sido a intensidade da música; quanto maior a densidade de pontos no mesmo lugar, mais rápida ritmicamente terá sido a melodia.

Os últimos desenhos que fiz do corpo como canalizador de música em movimento combinaram a linha com o ponto, e até com grafite em pó, dependendo do conjunto dos instrumentos musicais utilizados em cada música. Nesses desenhos houve troca de ferramentas de desenho e/ou de meio de expressão com a mudança de musicalidade. A

linha foi normalmente utilizada com sons produzidos por instrumentos de cordas, e os pontos com os de percussão.

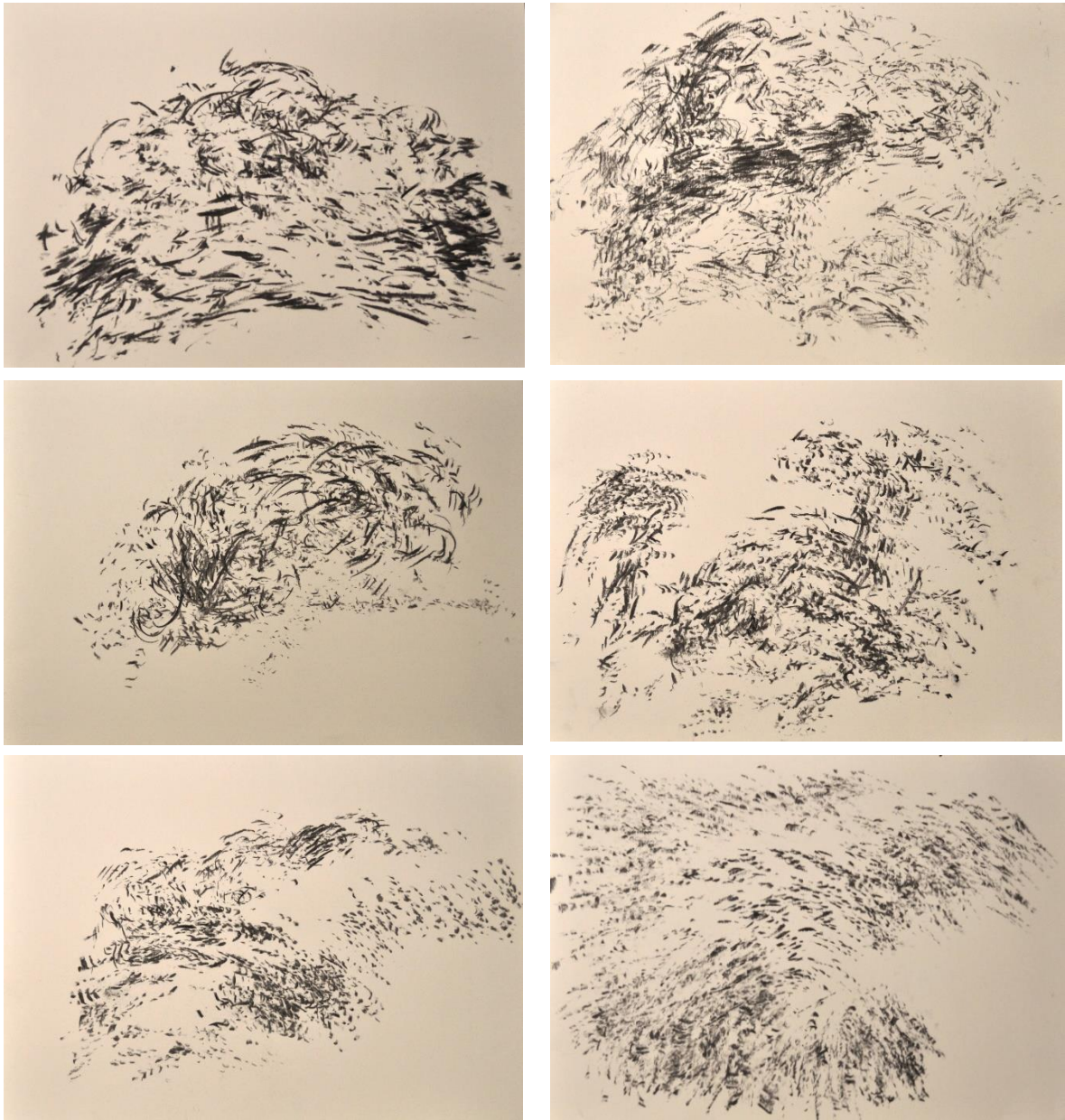


Figura 17-22, Cláudia Mateus (2018) parte da série *Desenhos de reação à música II*, Interpretação de diferentes músicas, de cima para baixo, da esquerda para a direita: Prince – *Kiss*; Smoke City - *Underwater love*; Moby – *This Wild darkness*; Chet Faker – *Gold; electronic*; Pink Floyd – *One of those days*. Carvão sobre papel. 29,7 x 42 cm

5. Atmosferas temporais - Cianotipias



Fig. 23, Cláudia Mateus (2018) *Atmosfera 1 – Fluxos de areia*. Cianotipia [dimensões]

A cianotipia é um método fotográfico alternativo que surgiu no século XIX e que usa a luz do sol para a gravação de um suporte com emulsão fotossensível.

Uma das diferenças entre este método e o método fotográfico convencional, é que a cianotipia, além da sua característica cor azul, permite fazer uma espécie de radiografia dos objetos a capturar. A luz do sol ultrapassando camadas mais ou menos transparentes de matéria, tem a possibilidade de gravar várias camadas de conteúdos. Ao mesmo tempo, uma vez que não é uma lente que capta uma determinada janela de ação, e é diretamente no papel exposto que acontece a transformação (um processo visível para o autor) este método funciona como uma espécie de fotografia-desenho: a qualquer momento do processo a imagem pode ter intervenção e ser alterada. O tempo de atuação pode variar de apenas cinco minutos a vários dias, dependendo do objetivo que se permite atingir, e, uma vez que o objeto ou os materiais expostos podem ser movidos, este método constitui uma forma de captação do movimento dos corpos ao longo de determinado tempo.

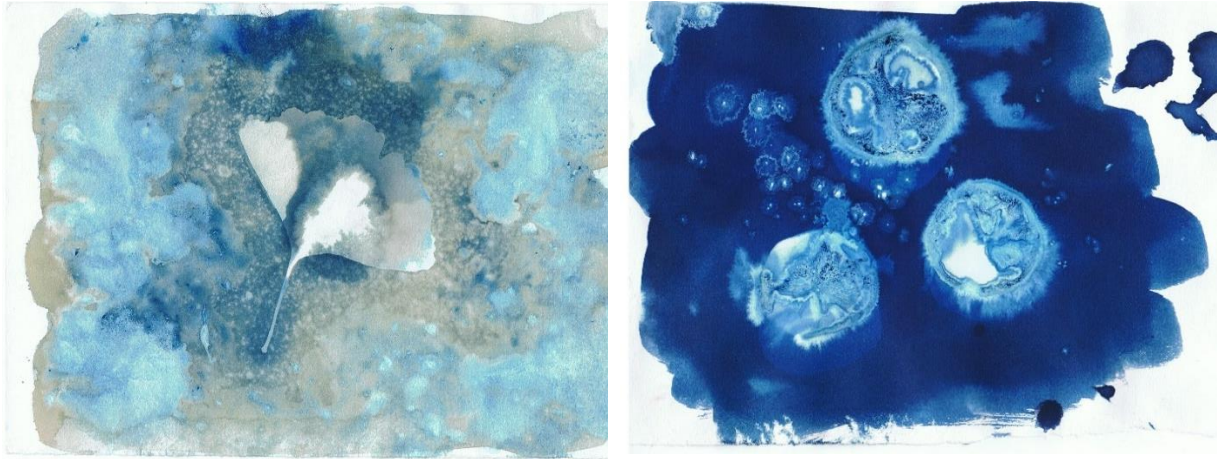


Fig. 24, Cláudia Mateus (2018) *Atmosfera ginkgo biloba*. Cianotipia

Fig. 25, Cláudia Mateus (2018) *sem título*. Cianotipia

Explorei mais este processo no sentido de capturar atmosferas que não se veem e de as transformar e criar. A principal série deste trabalho, por ser a melhor forma que encontrei para representar o espaço imprevisível construído por forças, consistiu na construção de *atmosferas* no suporte a partir do movimento de areia. O desenho aconteceu não através de um lápis sobre o papel, mas pelo meu sopro de ar sobre a areia no papel. Um processo que com a areia se poderia assemelhar ao pó de grafite ou carvão sobre o papel, mas com a diferença que na cianotipia, dependendo do tempo que a areia se mantém num dado lugar, mais ou menos o papel ficará sensibilizado pela luz.

O desenho é assim feito pelas forças de ar que movem a areia, permitindo mostrar por um lado o efeito de massas de ar sobre massas de pequenas partículas, e ao mesmo tempo, o imprevisível e o caos difícil de se repetir.

6. Vestígios da forma

“O elogio das singularidades proposto por Bergson acabava, como sabemos, por recusar a maneira como quase toda a tradição metafísica do Ocidente terá privilegiado a permanência das formas fixas, facilmente pensáveis na sua idealidade, em detrimento das formas moventes, tão difíceis de apreender nas suas durações concretas, nas suas mudanças, nos seus anacronismos” (Didi-Huberman, 2015, p. 15).

O uso da linha, tanto no desenho como em trajetórias do corpo captadas pela fotografia (capítulo 1 e 2), apesar de contar a rota do movimento que a criou, com as suas hesitações, paragens e mudanças, não capta a transformação da forma. Essa é, de facto, para mim, uma das maiores inquietudes da representação de um corpo em movimento. Mas será também aí que se encontra a sua maior singularidade. O uso dos pontos na formação de fluxos e densidades mostrou-se capaz de ser construtor de formas (capítulo 3, 4, e 5), num jogo de descoberta e criação do que o movimento de partículas pode formar e transformar. No entanto, no mesmo sentido do trabalho com o ponto, foi necessário para mim trabalhar com a forma como elemento – descobrir nela as potencialidades de transformação em novas imagens através do movimento.

Um corpo capaz de se mover é normalmente representado por algumas formas estáticas que ele pode apresentar, no entanto ele é um corpo movente, e pode assumir e transformar-se em ínfimas imagens. Como defendia Merleau-Ponty (1964, p. 143), o movimento é o que se encontra no transitório, tal como pensava Bergson, que também Deleuze explora: “(...) poder-se-á tentar aproximar até ao infinito dois instantes ou duas posições, o movimento far-se-á sempre no intervalo entre os dois” (Deleuze, 1983, p. 11).

Foi neste sentido que foram captadas estas fotografias, com uma exposição mais longa que o normal no sentido de poder capturar o arrastar da forma do corpo e com baixa intensidade de luz, fundindo assim o corpo com o espaço. As imagens resultantes não distinguem qualquer corpo, e é depois apenas na edição digital, que aumentando a luminosidade e o contraste da fotografia, a forma do corpo se revela. Confecionei uma saia com um tecido leve e com transparência no objetivo de capturar o desenho das forças do ar envolvidas no movimento através das formas que poderia assumir. Ao mesmo tempo, a transparência permitiu a análise da forma em mais camadas (o corpo e o tecido).



Fig. 26-29. Cláudia Mateus (2016), *O Vestígio da forma*, fotografia editada,. 41 x 29 cm

São imagens vestígio, na minha opinião, mais próximas do que pode ficar na memória do observador depois de visualizar um movimento, do que imagens estáticas desse movimento. Pensemos numa bailarina a saltar, por exemplo: dificilmente captamos pelo olhar a imagem congelada que pode ser gravada pela fotografia no auge do seu salto. Como salienta Moore sobre as reações de artistas e fotógrafos ao surgimento da fotografia instantânea de movimento no século XIX, “Quão válido era, eles perguntaram, pintar uma pose ou preservar uma atitude que o olho nem poderia perceber?”⁴² (Moore, 2009, p. 77). Percebemos o movimento total na sua continuidade, no seu conjunto e nas suas transições, novas formas configuram-se no nosso olho e provavelmente na memória que perdurará.

⁴² “How valid was it, they asked, to paint a pose or to preserve an attitude that the eye could not even perceive?” (Moore, 2009, p. 77) – Tradução livre do autor, 2018

“Não são os "estados", fotografias instantâneas únicas que tenhamos tirado mais uma vez ao longo do curso da mudança, que são reais; pelo contrário, é o fluxo, a continuidade da transição, é a própria mudança que é real”.⁴³ (Bergson *in* Moore, 2009, p. 83)

Estas imagens aproximam-se ao trabalho de Arturo Bragaglia, que em 1911 criticou a instantaneidade das fotografias de Muybridge, e mesmo de Étienne-Jules Marey, a partir das suas obras; o primeiro a fotografar com longa exposição no momento, método a que chamou *photodynamism*. Bragaglia considerou este método uma nova arte uma vez que nessa altura não se aproximava nem da fotografia nem da cinematografia:

«Na opinião de Bragaglia, a cronofotografia poderia ser comparada a um relógio no qual apenas as meia horas são marcadas e a cinematografia a um em que os minutos também são indicados. Ambos esses meios mecânicos digitalizaram e quebraram o movimento, fragmentando a ação. O fotodinamismo, por outro lado, “marcou não apenas os segundos, mas também as frações intermédias existentes nas passagens entre os segundos”.⁴⁴ (Tisdall and Bozzolla *in* Moore, 2009, p. 80)

Bragaglia defende o contínuo da forma, ao longo do tempo e do espaço, sem quebras do movimento. A meu ver este é um dos tipos de registo que mais integra qualidades do tempo e do espaço como fluxo contínuo sem deixar de lado a forma e os seus desdobramentos.

⁴³ “It is not the ‘states,’ single snapshots we have taken once again along the course of change, that are real; on the contrary, it is flux, the continuity of transition, it is change itself that is real.” (Bergson *in* Moore, 2009, p. 83) – Tradução livre do autor, 2018

⁴⁴ «In Bragaglia’s opinion chronophotography could be compared to a clock on the face of which only the half-hours are marked and cinematography to one on which the minutes too are indicated. Both of these mechanical media scanned and broke up the movement, shattering the action. Photodynamism, on the other hand, “marked not only the seconds, but also the intermomental fractions existing in the passages between the seconds.”» (Tisdall and Bozzolla *in* Moore, 2009, p. 80) – Tradução livre do autor, 2018

7. Metamorfoses e *mettapaterns* – A multi-exposição e a montagem como forma de desenho

Apesar de me identificar com o pensamento e trabalho de Bragaglia pelos motivos explorados anteriormente, sinto, também, uma forte ligação à montagem fotográfica. Da mesma forma que fotografias de longa exposição, desfocadas, podem levar à descoberta de novas formas, o mesmo acontece quando se sobrepõem várias imagens do mesmo objeto em diferentes posições. Tratam-se de diferentes meios de descoberta da transformação da forma no movimento, diferentes possibilidades do que percebemos na experiência de movimento. O desenvolvimento da montagem fotográfica tem uma ligação com o mecanismo cinematográfico de edição, quebra a continuidade do tempo, mas permite mostrá-lo num período mais alargado de tempo, em diferentes fases do seu desenvolvimento. Esta característica permite a formação de imagens como a fig. 3x, o Florescer de uma margarida – trata-se de uma união de fases do movimento que se aproxima à nossa percepção daquele movimento. Não o apreendemos na sua continuidade, pelo tempo em que ele ocorre e pela nossa atenção sobre ele que não é linear.



Fig. 30-33, Cláudia Mateus (2016) *Padrão de voo*. Montagem digital de fotogramas [dimensões]

As imagens deste trabalho resultam da sobreposição de fotografias sequenciais ou fotogramas e dois tipos de abordagem: por um lado, da sobreposição de imagens para procurar novas formas produzidas pelo movimento (fig x1 e fig x3); e, por outro, tomar a forma como forma de desenho, explorando a potencialidade do que o movimento pode criar (sem se tratarem necessariamente de movimentos reais) (fig x2). É na segunda série deste trabalho que entra a exploração do movimento pelo autor e a abstração da representação concreta de um objeto e dos seus movimentos. Abre-se o movimento da forma para o abstrato e para a possibilidade de encontro de padrões.

“Em vez de se ver as formas como representações ou símbolos realistas, Endell propôs uma abordagem completamente nova, uma *Formkunst* ou arte da forma. Isso seria "uma arte com formas que não significam nada, não representam nada e não nos lembram de nada, o que desperta nas nossas almas profunda e fortemente o que a música sempre foi capaz de fazer.”⁴⁵ (Endell in Moore, 2009, p. 95)

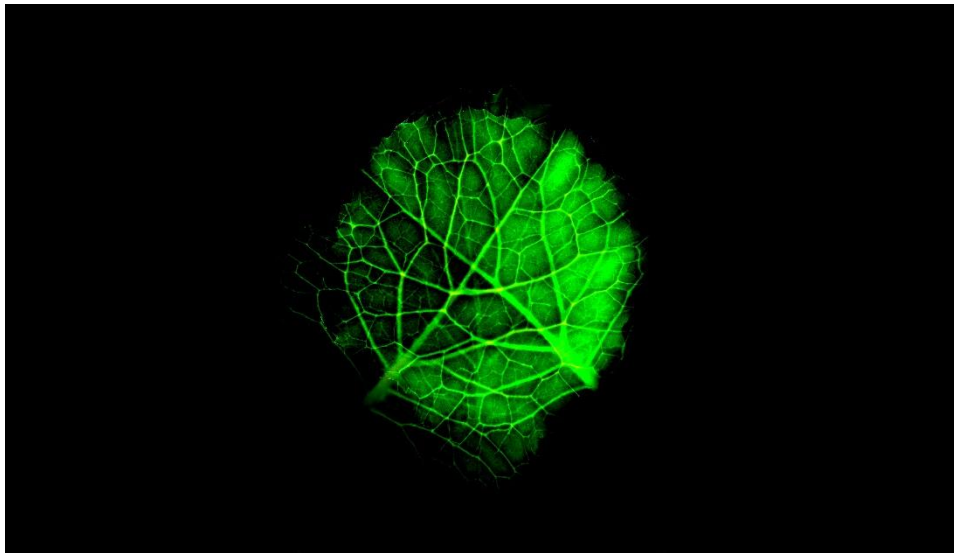


Fig. 34, Cláudia Mateus (2018) *Teia-Folha, adaptação de padrão – desenhos de uma folha de couve*. fotografia editada. 34,7 x 20 cm

⁴⁵ “Instead of seeing forms as realistic representations or as symbols, Endell proposed a completely new approach, a *Formkunst* or form art. This would be “an art with forms which signify nothing, represent nothing and remind us of nothing, which arouse our souls as deeply and strongly as music has always been able to do.” (Endell in Moore, 2009, p. 95) – Tradução livre do autor, 2018



Fig. 35, Cláudia Mateus (2018). *Florescer*. Fotografia editada. 30,55 x 20 cm

8. O invisível tornado visível - interpretações do que não se vê

Estes trabalhos consistiram em interpretações dos fluxos que terão formado certas imagens da natureza, padrões que existem e foram criados por determinados movimentos, trabalha a forma através dos fluxos de pontos, como refere Kandisky:

“Num outro domínio autónomo – na Natureza – encontramos muitas vezes uma acumulação de pontos que é sempre necessária e orgânica. Estas formas naturais são, na realidade, corpúsculos espaciais. (...) Podemos também considerar o “mundo” inteiro como uma composição cósmica completa, ela própria composta por um número infinito de composições autónomas cada vez mais pequenas, compostas finalmente, tanto no macrocosmo como no microcosmo, por pontos (...).” (Kandisky, 1987, p. 45-46).

Este foi o último trabalho a ser iniciado, ainda em progresso, e entendo-o como o culminar de todos os anteriores – a interpretação dos movimentos que terão gerado a forma, através do fluxo de partículas na Natureza, a construção do macrocosmo através do microcosmo, como refere Kandisky e também Volk explora, comparando a Terra a um ser, na sua complexidade de organizações:

“Os fluxos de fluidos vitais dentro de tubos em redes de aparência semelhantes - rios, plantas, sistemas de sangue - podem levar a uma visão da própria terra como um organismo.”⁴⁶ (Volk, 1995, p. 39)

Estes primeiros desenhos consistem no movimento da seiva dentro de folhas. Nós não conseguimos observar a ascensão de nutrientes dissolvidos na água que se move numa planta, nem a seiva resultante que desce em direção às raízes ou aos frutos. Mas temos conhecimento do que se passa dentro dela, uma espécie de “ideocinese” do outro corpo, e conseguimos imaginar o movimento.

⁴⁶ “The flows of vital fluids within tubes in similar-looking net-works – rivers, plants, blood systems – can lead to a view of earth itself as an organism.” (Volk, 1995, p. 39)

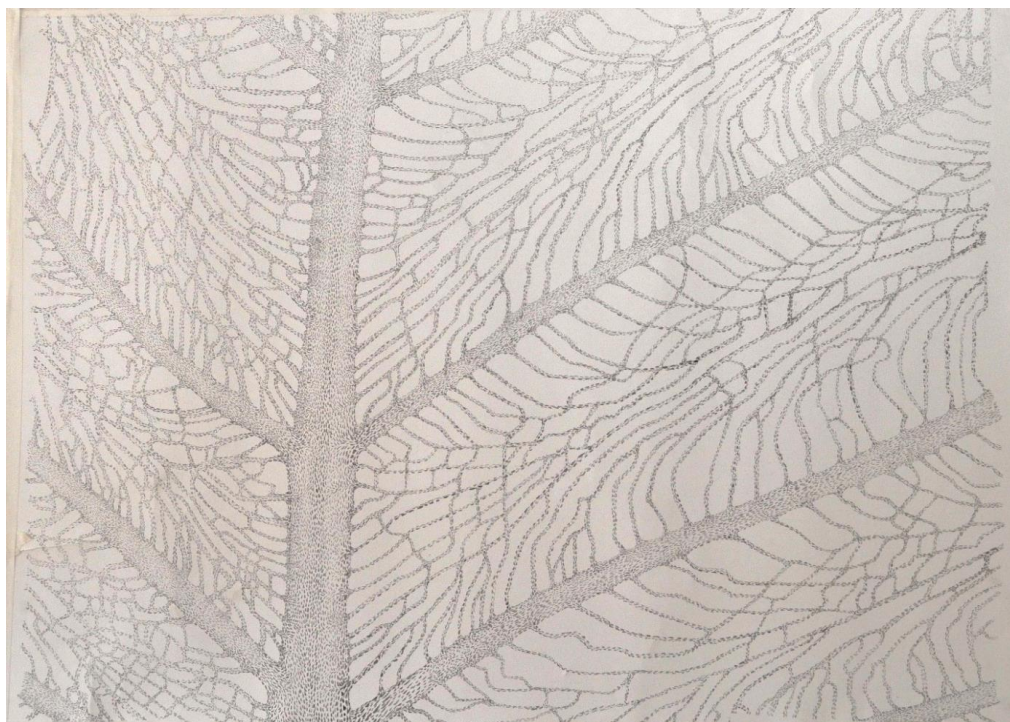


Fig. 36. Cláudia Mateus (2018). *Water flow*. Tinta da china sobre papel. 59,4 x 72 cm

Estes trabalhos foram feitos usando este elemento primordial e com todas as possibilidades de movimento, o ponto. Como explora Kandinsky, o ponto pode ter diversas figurações⁴⁷ e os pontos nos meus trabalhos refletem-se na “pincelada-ponto” que o pincel produz, normalmente orientada pelo meu movimento. Com a acumulação de um conjunto de pontos acabam por se formar uma espécie de linhas descontínuas, fruto de elementos que seguem uma dada direção. A formação de linhas, tubos de transporte ou canais é comum na Natureza, por conjunto de elementos individuais (a partícula) agregados e seguindo um movimento, formando um fluxo: “vimos que o tubo como conexão estrutural permite uma transmissão de forças que fornecem uma passagem para fluxos entre um e o outro”⁴⁸(Volk, 1955, p. 38). Não como um tubo com barreiras definidas, assumi aqui a ausência de limites, e por isso da linha como partida, mas o mundo como agregado de partículas em diferentes movimentos produtoras de intensidades, linhas e padrões.

⁴⁷ “Em abstrato ou na nossa concepção, o ponto é idealmente pequeno, idealmente redondo. Em suma, é o círculo idealmente pequeno. Mas, mais que as suas dimensões, os seus contornos são também relativos. Na sua forma real, o ponto pode ter um número infinito de aspetos (...). Não podemos definir limites; o domínio do ponto é ilimitado.” (Kandinsky, 1987, p. 38).

⁴⁸ “We have seen that the tube as structural connection allows for a transmission of forces (...) providing a passage for flows between one and another.” (Volk, 1995, p. 38) – Tradução livre do autor, 2018

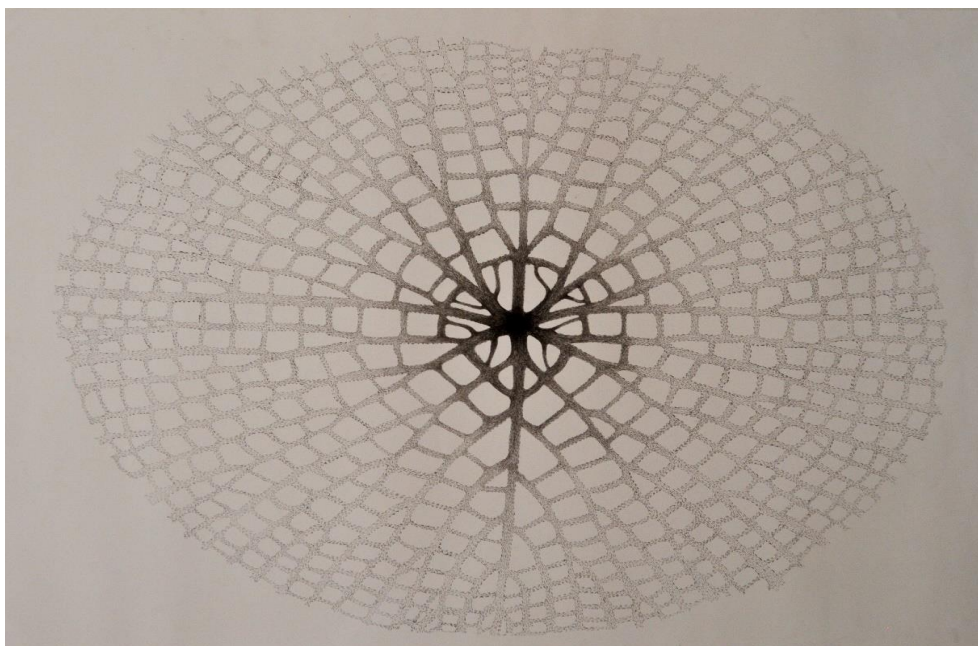


Fig. 37. Cláudia Mateus (2018). *Expanding Lillypad*. Tinta da china sobre papel. 59,4 x 84,1 cm

O tempo é guardado na marca. Em cada marca houve tempo envolvido, e como se explorou antes, esse tempo é possível ser lido no ritmo que compõe o desenho. Mais que isso, é possível estimar o tempo acumulado num desenho, interpretando automaticamente quanto tempo o autor produziu os seus traços e as suas histórias sobre ele. Estes desenhos, bastante longos comparados com os outros de todo o projeto, trouxeram-me a consciência do momento meditativo, a abstração no desenho, e ao mesmo tempo, como abordei na parte teórica deste documento [Parte I], a inserção de cada versão temporal do autor, uma vez que estes desenhos foram, cada um, produzidos ao longo de vários dias. A acumulação do ponto funciona como uma espécie de construção de densidades do autor no desenho.

Neste sentido, os fluxos do gesto do autor fundem-se com os fluxos da natureza que se pretende representar, numa descoberta de movimentos, entre ele e o mundo.

“Olhando através das árvores, também elas parecem ser um padrão em conformidade com linhas de ondas. Podemos pensar nelas de outro ponto de vista: que toda a energia se expressa através deste movimento ondulatório. Não viaja o som em ondas e a luz também? (...) É a alternada atração e resistência da lei da gravidade que causa este movimento de ondulatório.”⁴⁹ (Duncan, 1977, p. 69)

⁴⁹ “Looking through the trees they seem also to be a pattern conforming to lines of waves. We might think of them from another standpoint: that all energy expresses itself through this wave movement. For does not sound travel in waves, and light also? (...) It is the alternate attraction and resistance of the law of gravity that causes this wave movement.” (Duncan, 1977, p. 69) – Tradução livre do autor, 2018

Considerações Finais

Este projeto, fez-me procurar diversas abordagens na representação do movimento pelo desenho. Não tive oportunidade de realizar todas elas, mas gostaria de dar continuidade ao projeto no futuro. Um futuro trabalho irá além da minha reação ao movimento, como uma continuação da série de trabalhos de reação à música, com a participação de um maior número de pessoas. Pretendo descobrir os possíveis padrões de reação à música além dos meus, expondo um grupo de pessoas à mesma música e sobre as mesmas condições, apenas com o braço e a mão como forma de exteriorização da interpretação do movimento do som. Mantenho a minha curiosidade de investigação dos resultados entre pessoas diversas. Procurar semelhanças e diferenças associadas ao maior ou menor gosto por música, e ligados, mais ou menos, ao desenho como forma de expressão.

Cada pessoa é única e individual. O corpo é individual, desde a diferença entre espécies que faz variar a percepção visual e temporal, à unicidade de cada ser humano. O corpo é diferente, a mente também. No entanto, estamos conectados uns aos outros e ao mundo de ritmos que nos une num sistema de semelhanças e entendimentos. Gostaria também de continuar as pesquisas de investigação práticas já iniciadas no sentido de procurar essas semelhanças pela acumulação de mais resultados.

Com este trabalho concluo que o estudo do movimento se verificou, de facto, importante na forma de interagir com o desenho. O corpo movente e observador de movimento está presente nos dois lados da equação: ele observa e também se move. É aí que o desenho e a dança têm o seu desenvolvimento mais específico, são artes de movimento, movimento que vai mais além da nossa rotina. Os inúmeros estudos do movimento através da dança podem ser aplicados ao desenho, e o desenho, indissociável do processo de planeamento e coreografia na dança, pode agir na dança também como um lápis ao longo do espaço, como no meu trabalho prático *Dancing (drawing) in space*.

As matérias do corpo, das relatividades do tempo, e das barreiras ou liberdade do espaço são comuns aos dois temas, trouxeram-me uma diferente e mais profunda visão sobre o desenho. O corpo é expressão do movimento, e mesmo quando se pretende ser o mais fiel possível à forma do que se está a representar, pelas nossas qualidades de humanos, é impossível dissociar completamente os sentimentos que nos envolvem. O gesto é então produzido através de um movimento interno exteriorizado, como uma expansão para lá do interior, e, assim, um movimento irrepetível se produz. É único, contém nele significados ou reações, e na maior parte das vezes é perdido. O desenho permite guardar esses gestos. Tanto com a intenção de se produzirem marcas específicas, como estudar a produção de

rotas do movimento, mas é irrepetível. A própria repetição no desenho que eu encontrei por exemplo nos trabalhos do subcapítulo 6.2, traços repetidos e acumulados, nunca, apesar das inúmeras “repetições”, se voltaram a manifestar da mesma forma. O corpo também acumula experiências como o papel, reinventa-se e transforma-se a cada momento, e cada traço terá inscrito mais um pouco do seu crescimento interno, tal como o crescimento e história inscrito nos anéis de uma árvore.

Bateson explora a expressão de Heraclitus “no mesmo rio nenhum homem consegue entrar duas vezes”, explicando: "Nenhum homem consegue disparar duas vezes a mesma arma, porque a cada disparo, será um homem diferente, diferentemente calibrado”⁵⁰ (Bateson, 1979, p. 201). Temos em nós a acumulação de memórias que nos compõem, cada nova entra em reação com as outras que já estão, comodamente, adaptadas. Elas são remexidas e estamos eternamente em transformação dentro e fora de nós. Provavelmente encontra-se aí toda a beleza, nesta metamorfose infinita de cada um e de todo o mundo que nos rodeia. Uma metamorfose de certa forma partilhada, dir-se-ia interligada, pensando nos *mettapaterns*, entre todo o universo.

“Existe uma vitalidade, uma força vital, uma energia, uma aceleração que é traduzida através de ti em ação, e porque há apenas um de ti em todo o tempo, esta expressão é única. E se a bloqueares, nunca mais existirá através de qualquer outro meio e será perdida.”⁵¹

(Martha Graham *in* Mille, 1991)

⁵⁰«“Into the same river no man can step twice” (...) “No man can shoot twice with a shotgun, because at every shooting, it will be a different man, differently calibrated.”» (Heraclitus *in* Bateson, 1979, p. 201) – Tradução livre do autor, 2018

⁵¹ “There is a vitality, a life force, an energy, a quickening that is translated through you into action, and because there is only one of you in all of time, this expression is unique. And if you block it, it will never exist through any other medium and it will be lost.” (Martha Graham *in* Mille, 1991) – Tradução livre do autor, 2018

Bibliografia

- Auslander, P. (2006). *The Performativity of Performance Documentation*, PAJ: *A Journal of Performance and Art* 84, vol.28, no.3
- Ayensu, E. (ed. Lit.) & Whitfield, P. (ed. Lit.) (1981). *Os Ritmos da Vida* (1983), Circulo de Leitores, Lda
- Butler, C. H. (2010). *Walkaround Time – Dance and Drawing in the Twentieth Century*. In: Butler, C. H., Zegher, C. (2010). *On Line: Drawing Through the Twentieth Century*, The Museum of Modern Art, New York
- Deleuze, G. (1983). *A imagem-movimento*, Cinema 1 (2004). Assírio & Alvim, Lisboa
- Didi-Huberman, G. (2013). *Falenas. ensaios sobre a aparição*, 2 (2015) KKYM
- Duncan, I. (1977). *The Art of the Dance*, Theatre Arts Books, New York
- Eisenstein, S. (1946). “How I Learned to Draw (A Chapter About My Dancing Lessons)” (2000). *In Drawing Papers – The Body of the Line: Eisenstein’s Drawings*, Nº 4. New York: The Drawing Center.
- Fisher, J. (2003). *On drawing*, in De Zegher C. (ed) *The Stage of Drawing: Gesture and Act*, Selected form the Tate Collection. London; New York: Tate Publishing and the Drawing Centre
- Gil, J. (2001). *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Relógio D’Água Editores, Lisboa
- Kovats, T. (2007). *Drawing Book: A Survey of Drawing: The Primary Means of Expression*, Black Dog Publishing
- Merleau-Ponty, M. (1945). *Phenomenology of Perception* (2005) Routledge, London and New York
- Merleau-Ponty, M. (1964). *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, São Paulo
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O Olho e o Espírito*, Vega, Passagens
- Mille, A. (1991). *Martha: The Life and Work of Martha Graham*, Random House
- Moffett, C. (2011). *Drawing Bodies: A kinaesthetics of Attention*. In: *Thinking through drawing: Practice into Knowledge*, Teachers College Columbia University, New York
- Molina, J. J. G. (coord.), Cabezas, L., Copón, M., Ruiz, C., Zugasti, A. (2007). *La Representacion de la representación – danza, teatro, cine, música*, Ediciones Cátedra, Madrid
- Popper, F. (1968). *Origins and Development of kinetic Art*, Studio Vista Limit, London

- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*, New York and London
- Moore, C. (2009). *The Harmonic Structure of Movement, Music, and Dance according to Rudolf Laban*, The Edwin Mellen Press, New York
- Klee, P. (1961). *Notebooks Volume 1 - The thinking eye*, London, Lund Humphries
- Bateson G. (1979), *Mind and Nature*, E. P. Dutton, New York
- Fdili S., Caramiaux B., Serrano M., Bevilacqua F. (2015). *Movement Qualities as Interaction Modality*, Paris, (editora)
- Fdili S., Franoise J., Schiphorst T., Studd K., Bevilacqua F. (2017). *Seeing, Sensing and Recognizing Laban Movement Qualities*, Denver, (editora) ...
- Volk, T. (1995). *Metapatterns Across Space, Time And Mind*, Columbia University Press, New York