U.PORTO

MESTRADO INTEGRADO

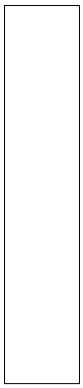
ARQUITETURA

O corpo dançante no espaço: relações fenomenológicas entre a Arquitetura e a Dança

Beatriz Isabel Rocha Costa

M

2023



Notas prévias:

A presente dissertação encontra-se ao abrigo do novo Acordo Ortográfico, salvaguardando as citações que utilizem o Antigo Acordo Ortográfico.

O corpo do texto da dissertação é apresentado em português em toda a sua extensão. Deste modo, as citações originalmente noutras línguas foram traduzidas livremente pela autora.

As imagens apresentadas foram cortadas e editadas segundo o que se considerou necessário.

AGRADECIMENTOS

Expresso aqui a minha gratidão para com todas as pessoas que passaram pela minha vida e me marcaram positivamente, fazendo-me chegar a este momento tão especial e fazendo-me orgulhar da pessoa que sou hoje. Em especial:

Ao professor e orientador Luís Urbano, por todo o apoio, disponibilidade e dedicação ao longo deste trabalho.

À minha família, em especial aos meus pais e ao meu avô, que me apoiaram e me motivaram incondicionalmente em todos os momentos da minha vida. Obrigada pela força, especialmente durante o percurso académico, e por terem acreditado sempre em mim.

À minha avó Nandinha.

Ao Leo, por todo o amor, carinho, partilha e paz que me oferece. Obrigada pela forma bonita que me faz ver a vida, todos os dias.

À Catarina pela gigante paciência e por todas as bonitas e incansáveis palavras que me deu, tanto nos momentos difíceis e de frustração como também nos momentos felizes e de celebração.

À Ana Júlia, por todos estes anos de partilha, confidencialidade e de momentos bonitos.

A todos vocês,
um grande obrigada.

RESUMO

A presente dissertação pretende refletir e analisar o corpo, enquanto elemento comum à Arquitetura e à Dança, mediante a forma como este interage e se relaciona com os espaços. Visa-se com este estudo estabelecer uma afinidade entre as duas artes, através de convergências concetuais e processuais, a fim de instituir uma ponte de ligação sólida que as relacione. Aliado a estas duas áreas insere-se a componente cenográfica, essencial nas performances de Dança e com uma linguagem e campo de estudo semelhante à Arquitetura.

O papel do corpo apresenta-se enquanto elemento principal e imprescindível deste estudo, não só pela sua importância evidente na Dança, enquanto expressão física da própria arte, mas também por ser um componente essencial à Arquitetura pelo modo como os utentes experienciam e se apropriam dos espaços.

O movimento do corpo na Arquitetura reflete-se numa dualidade criada entre a liberdade do utente e o condicionamento do espaço imposto pelo arquiteto. Em contradição, na dança, o corpo apresenta-se como um conceito de carácter único, definindo-se através de um movimento poético, completamente intencional e previamente planeado. A fenomenologia é utilizada enquanto complemento nesta dissertação, contribuindo para um melhor esclarecimento da componente sensorial.

PALAVRAS-CHAVE:
Arquitetura, Dança, Espaço, Corpo, Movimento, Fenomenologia

ABSTRACT

The present dissertation aims to reflect on and analyze the body as a common element in Architecture and Dance, considering how it interacts and relates to spaces. The goal of this study is to establish an affinity between these two arts through conceptual and procedural convergences, in order to create a solid bridge that connects them. The scenic component is also included in these two areas, which is essential in Dance performances and shares a similar language and field of study with Architecture.

The role of the body is presented as the main and indispensable element of this study, not only because of its evident importance in Dance as the physical expression of the art itself but also because it is an essential component in Architecture in terms of how users experience and appropriate spaces.

The movement of the body in Architecture is reflected in a duality created between the user's freedom and the spatial constraints imposed by the architect. In contrast, in dance, the body is seen as a unique concept, defined through poetic movement that is completely intentional and previously planned. Phenomenology is employed as a complement in this dissertation, contributing to a better understanding of the sensory component.

KEY WORDS:
Architecture, Dance, Space, Body, Movement, Phenomenology

ÍNDICE

RESUMO 8

ABSTRACT 10

0. INTRODUÇÃO 12

1. ARQUITETURA

- a. conceito 18
- b. corpo 22
- c. espaço 28
- d. movimento 32
- e. relação projetista-utente 36

2. DANÇA

- a. conceito 42
- b. corpo 46
- c. espaço 50
- d. movimento 54
- e. relação coreógrafo-bailarino 58

3. INTERSEÇÃO

- a. da dança com a arquitetura 64
- b. da cenografia com a arquitetura 72
- c. com a fenomenologia 82

4. CASOS DE ESTUDO

- a. Adolphe Appia 92
- b. Marta Graham 100
- c. Merce Cunningham 110
- d. Pina Bausch 120
- e. Olga Roriz 130

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS 138

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 142

8. REFERÊNCIAS ACADÉMICAS 146

8. REREFÊNCIAS DIGITAIS 148

9. ÍNDICE DE IMAGENS 152

INTRODUÇÃO

A presente dissertação serve como etapa final do Mestrado em Arquitetura, mas também tem um propósito biográfico e reflexivo. A escolha do tema é influenciada pela "bagagem" autoral, enquanto estudante de arquitetura e enquanto bailarina. Com este estudo pretendo destacar os aspetos de aproximação entre a Arquitectura e a Dança, onde o corpo e o espaço se apresentam como elementos essenciais. Ambas as disciplinas traduzem-se em formas de arte destinadas ao Homem, que adquire a experiência sensorial através do movimento do corpo no espaço.

O objetivo deste estudo visa a compreensão da relação entre o corpo e o espaço, na dualidade entre a liberdade que o arquiteto dá ao utente e a obrigatoriedade que o coreógrafo impõe ao bailarino. Procura-se estabelecer uma relação entre estas disciplinas expondo as suas convergências concetuais, os seus processos e a sua reciprocidade. A cenografia é apresentada como um elemento análogo à arquitetura pela sua semelhança metodológica, estudando e transformando os espaços de acordo com o propósito das performances artísticas, através do desenho, maquetes e processos de experimentação e criação.

A presente dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos. Os dois primeiros procuram esclarecer os conceitos de Arquitetura e Dança, focando-se nos temas conceito, corpo, espaço, movimento e relação entre o arquiteto-utente e o coreógrafo-bailarino.

O terceiro capítulo é dedicado a uma análise clara e comparativa entre a Arquitetura e a Dança, ligando os conceitos previamente debatidos a exemplos concretos e elucidativos, incluindo os conceitos da cenografia e da fenomenologia. A fenomenologia reconhece que a forma como percecionamos o mundo é influenciada pelas nossas experiências e sentidos, sendo que essas perceções moldam a nossa compreensão e apreciação da arte e do espaço construído. Revela-se, então, como ferramenta útil para os coreógrafos e arquitetos que desejam criar experiências

mais significativas e emocionais para o seu público ou usuários.

No último capítulo apresentam-se cinco casos de estudo: Adolphe Appia, Marta Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch e Olga Roriz, que abrangem um espectro temporal desde a influência mais antiga até à mais recente. Embora cada caso de estudo seja singular, é possível encontrar semelhanças entre os métodos arquitetónicos e coreográficos, tornando a sua relação pretinente.

O estudo do trabalho dos coreógrafos e o modo como estes concebem o corpo e, consequentemente, o relacionam com os espaços envolventes, poderá ser transportado para a Arquitetura. Este estudo leva a uma reflexão relativamente à questão sensorial, inerente às disciplinas artísticas, e ao modo como o arquiteto poderá criar espaços mais estimulantes, do ponto de vista sensorial.

Pretende-se, desse modo, reavivar a Arquitetura enquanto arte, apoiado pelo estudo fenomenológico, pois, embora seja um processo prático e dedicado à construção, não deverá cair na excessiva tecnicidade. A relação com a Dança estimula a criatividade e o envolvimento com os utentes, destacando a importância de criar uma Arquitetura sensorial que atenda aos requisitos funcionais associados ao programa, mas que também se preocupe com a qualidade espacial. Assim, a interação entre a Arquitetura e a Dança pode enriquecer a forma como os arquitetos concebem e projetam espaços, tornando a experiência do utilizador mais significativa e envolvente.

ARQUITETURA



CONCEITO

"A Arquitetura possui o seu próprio domínio. Ela tem uma relação física especial com a vida. Eu não a considero primariamente como uma mensagem ou um símbolo, mas como um invólucro e pano de fundo para a vida que ocorre dentro e ao seu redor, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono."[1] *- Peter Zumthor*

A Arquitetura abriga e molda a experiência quotidiana dos corpos no espaço, designando-se como uma arte de criação de espaços determinados e circunscritos, concedidos para a presença do Homem. Trata-se de uma arte funcional, idealizada para uma realidade física, conjugando o espaço e o tempo no seu conceito.

Descrita como todos os elementos que estabelecem uma relação com os

1 ZUMTHOR, Peter (1999) Thinking Architecture, Birkhäuser Publishers for Architecture, p. 13 ("Architecture has its own realm. It has a special physical relationship with life. I do not think of it primarily as either a message or a symbol, but as an envelope and background for life which goes on in and around it, a sensitive container for the rhythm of the footsteps on the floor, for the concentration of work, for the silence of sleep")

[img. 1] Inside the Glassell School of Art in Houston, designed by Steven Holl @ Richard Barnes.

corpos através da sua forma, dimensão e materialidade, a Arquitetura evidencia essa mesma relação através da experiência do Homem, traduzido pelo seu movimento no espaço.

"Eu acredito em remover a Arquitetura da função depois de assegurar a observação da base funcional. Por outras palavras, gosto de ver até onde a Arquitetura pode perseguir a função e, depois de realizada essa perseguição, ver até onde a Arquitetura pode ser afastada desta. A importância da Arquitetura encontra-se na distância entre ela e a função."[2] - Tadao Ando

Bruno Zevi[3] enquadra a Arquitetura nas Belas-artes, juntamente com a Escultura e com a Pintura, debatendo-se sobre esta temática no seu livro *"Saber ver a Arquitetura"*. As três matérias atuam diretamente nos nossos sentidos, sensibilizando o Homem predominantemente através da visão. A Pintura apresenta-se num vocabulário bidimensional, sobre uma tela, retratando um mundo imobilizado, previamente escolhido, onde a sua essência reside na carência do movimento. Por sua vez, a Escultura assemelha-se mais à Arquitetura, uma vez que também se apresenta num carácter tridimensional. Esta também permite a experiencialização do Homem, fazendo-o deslocar-se em seu redor a fim de a compreender na sua totalidade, diferindo da Arquitetura pela carência de uma função que lhe esteja agregada. Este contraste afasta irrefutavelmente a Escultura do conceito Arquitetural.

Contudo, Zevi não deixa de criar uma analogia entre elas, quando alega que Arquitetura não provém dos elementos construtivos que a formam, mas sim do vazio que resulta destes, comparando esta arte funcional a uma grande escultura escavada, onde o Homem penetra o seu interior e o explora à sua vontade.[4]

Mais do que qualquer outra arte, a Arquitetura instiga todos os nossos sentidos onde, através da experimentação e da vivência, eles interagem e se

2 Tadao Ando in PALLASMAA, Juhani (2008) The eyes of the skin – Architecture and the Senses. London: Wiley Editorial, London, p. 62 (" I believe in removing architecture from function after ensuring the observation of functional basis. In other words, I like to see how far architecture can pursue function and then, after the pursuit has been made, to see how far architecture can be removed from function. The significance of architecture is found in the distance between it and function.")

3 Bruno Zevi (1918-2000) foi um crítico, escritor, ensaísta, arquiteto e urbanista italiano. Em 1944 fundou a Association for Organic Architecture (APAO) e é atualmente considerado um dos teóricos mais influentes relativamente à Arquitetura moderna e pós-moderna.

4 ZEVI, Bruno (1996) Saber ver a Arquitectura. Tradução Maria Isabel Gaspar. 5ª Edição, São Paulo: Martins Fontes. p. 17

fundem. A funcionalidade e o propósito são conceitos que afastam esta disciplina das restantes vertentes artísticas, contudo, o conceito de plasticidade faz com que a Arquitetura se aproxime mais da arte em si, afastando-se desse modo da engenharia e da mera construção.[5]

Cientes de que a Pintura, a Escultura e a Arquitetura não são casos únicos no mundo artístico, prossegue-se assim a uma breve distinção entre estas e outras artes exploradas pelo Homem. O arquiteto suíço, Adolphe Appia[6], indica que a arte poderá ser estudada através de três vertentes: as Belas-artes, já mencionadas; a Arte Poética, exprimidas pela Poesia e pela Música; e a arte dramática, nas quais se integram o Teatro, o Cinema e a Dança.

O Teatro, o Cinema e a Dança também se aproximam da Arquitetura pela utilização de metodologias semelhantes, como por exemplo o enquadramento de planos e a organização espacial. Existe, tal como na Arquitetura, um planeamento do espaço que irá responder a um objetivo específico, ainda que não possa ser equiparável à Arquitetura na questão funcional e temporal. Relativamente à função, assevera-se uma vez mais que o propósito da Arquitetura serve um mundo real, ao passo que na arte dramática será algo fictício, que será criado num contexto efémero e ocasional, contrastando com a perpetuidade espectável das obras arquitetónicas.

5 AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS. p,27

6 Adolphe Appia (1862-1928) foi um arquiteto e teórico suíço influente na iluminação e decoração cênica. (caso de estudo)



CORPO

"Eu sou o espaço onde estou."[7]

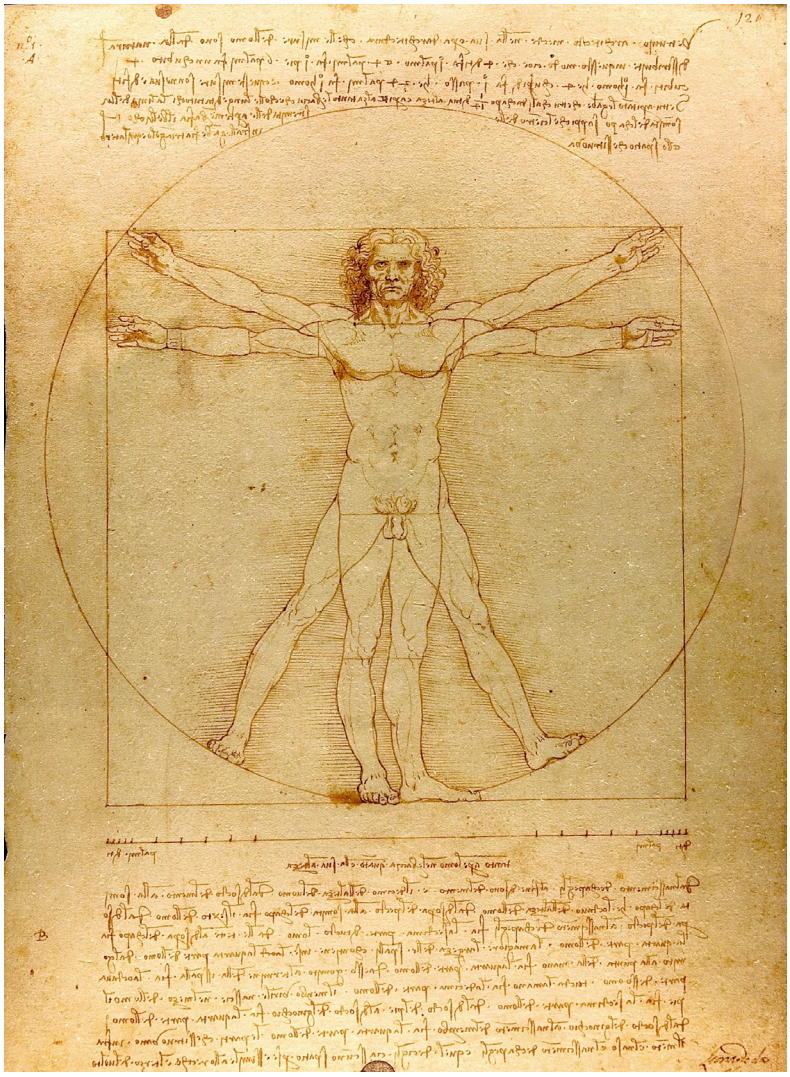
Quando falamos do corpo, a primeira coisa que nos vem à mente é o nosso próprio corpo ou uma representação deste. Apesar deste pensamento não estar errado, é comum esquecermo-nos de que estamos rodeados de outros corpos, sejam eles racionais, irracionais, estáticos, dinâmicos, regulares, irregulares, alteráveis ou imutáveis. Postas as diferenças enunciadas, é importante salientar que não vivemos isolados; encontramo-nos em permanente diálogo com tudo o que nos rodeia.

Etimologicamente, a palavra corpo deriva do latim '*corpus*' e, apesar desta designação conter uma qualificação semântica abrangente, a sua definição encontra-se associada a um elemento que fisicamente preenche um espaço e constitui uma unidade orgânica ou inorgânica. Para este estudo, a palavra é relativa ao Homem, enquanto componente física, capaz de se deslocar e vivenciar o espaço envolvente.

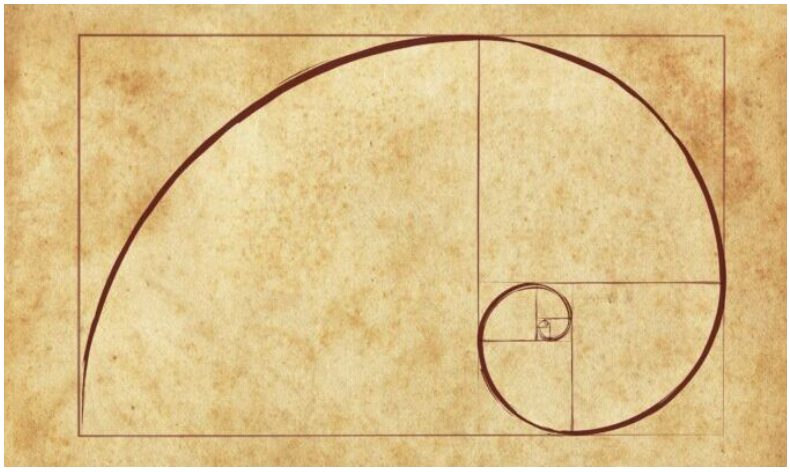
O corpo humano, além de móvel, é também plástico e flexível. A sua

7 BACHELARD, Gaston (1969), The Poetics of Space. Beacon Press. Pensilvânia. p.137

[img. 2] House/hold @ Csilla Klenyánszki;



3



4

plasticidade, assim como a sua capacidade de se movimentar deliberadamente, associado à racionalidade, distinguem o Homem de todos os outros corpos existentes e que conhecemos até então. A busca sensorial, inerente à sua essência, viabiliza um leque de possíveis interações com o meio e com outros corpos.

A Arquitetura tem o propósito de servir o Homem, através da criação de espaços funcionais. Para tal, é necessário que as medidas sejam concordantes com o utilizador, a fim de garantir a sua acessibilidade e praticidade. Desde a Antiguidade Clássica que o arquiteto ambiciona encontrar uma métrica capaz de alcançar a representação perfeita à medida do Homem, atingindo a proporção ideal, o equilíbrio e a harmonia das formas e da escala. Desde a Grécia Antiga que a razão áurea, também conhecida como proporção divina, é aplicada na construção de espaços, tendo sido a partir dela que se deu a criação de uma das peças mais enigmáticas da Arquitetura, o Pártenon. Esse método ainda é aplicado nos dias de hoje, apesar de, entretanto, se terem desenvolvido outros métodos, com relações mais antropológicas.

Leonardo Da Vinci[8], inspirado por Vitrúvio[9], apresenta uma obra, no ano de 1500, onde descreve a figura masculina desnuda, simultaneamente em duas posições sobrepostas, com os braços e as pernas inscritos num círculo e num quadrado, que pode ser visto em quatro posturas diferentes.[10] Este desenho é associado ao começo do período renascentista, caracterizado pela organização métrica, muitas vezes com um eixo claro ao centro. Nesta época a arte apresenta-se como reconhecimento do mundo através do pensamento científico e racional, à medida do Homem. Denomina-se aqui o ideal clássico de beleza e perfeição destacado pela técnica perspética, a modelação, o claro e o escuro e os estudos anatómicos do corpo humano.[11]

A figura do *"Homem Vitruviano"* estabelece uma relação antropomórfica com a Arquitetura, servindo de escala ao espaço. Houve várias tentativas de

8 Leonardo Da Vinci (1452-1519) foi um italiano que se destacou em múltiplas áreas das quais a ciência, a matemática, a engenharia, a anatomia, a Pintura, a Escultura, a Arquitetura, a Música, a botânica e a Poesia.

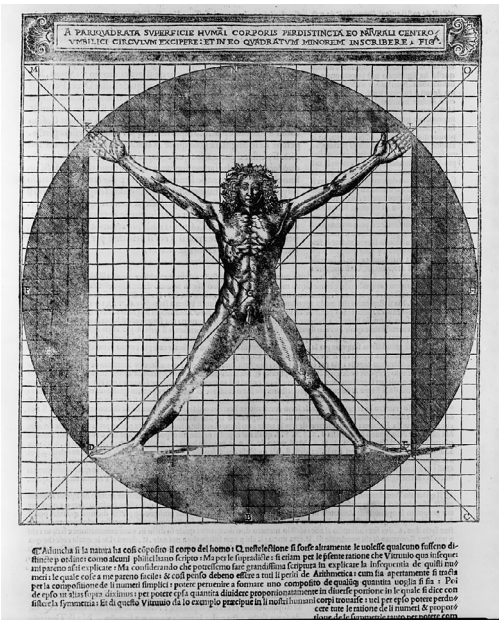
9 Vitrúvio (em latim Marcus Vitruvius Pollio) foi um arquiteto romano que viveu no século I a.C., conhecido pela sua obra "De Architectura", em português "Tratado de Arquitetura" que consta em dez volumes referentes à antiguidade clássica.

10 CARDOSO, Maria Eduarda Ramos (2016) O espaço do corpo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p.71

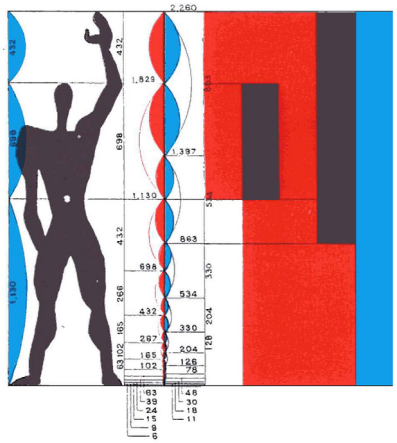
11 Idem

[img. 3] Homem de Vitrúvio. Leonardo Da Vinci. Gallerie dell'Accademia. 1490;

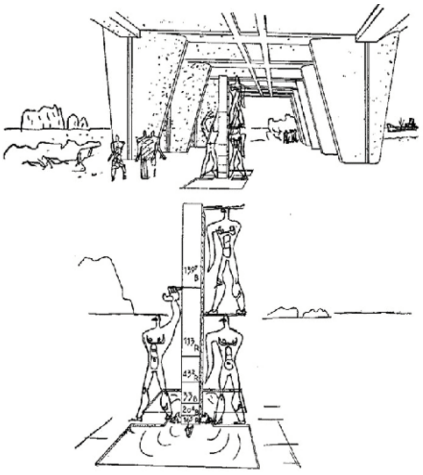
[img. 4] Razão Aurea;


A PARIQUADRATA SVPERFICIE HVMĀI CORPORIS PERDISTINCTA EO NĀTĀLI CENTRO
VMBILICI CIRCVLVM DESCRIBERE: ET IN EO QVADRATVM SIMILEM DESCRIBERE. PROP.

5


2,260
1,829
1,397
1,130
883
698
534
432
330
297
204
185
128
102
78
63
48
39
30
24
18
15
11
9
6

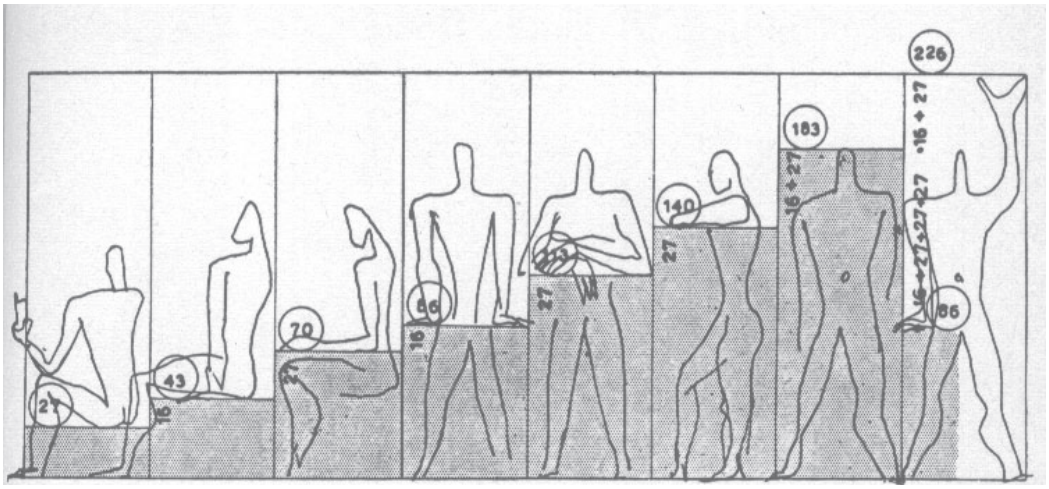
6



7



8


226
183
140
70
43
27
16
56
86

9

reprodução do desenho de Da Vinci, como a versão de Cesare Cesariano[12], no ano de 1521, que acrescentou uma grelha ao desenho, mas a sua reprodução, como poderá ser visto na imagem 5, tem uma proporção exagerada nos pés e nas mãos e uma cabeça de tamanho reduzido. Embora a forma do corpo humano possua relações matemáticas, os nossos corpos não poderão ser sistematicamente reduzidos a uma grelha uniforme.

Por sua vez, Le Corbusier[13] foi mais bem-sucedido na criação de um sistema de medidas em escala humana, designado de *"Modulor"*[14], partindo da proporção áurea. Apesar do desenho não ser uma representação tão pormenorizada anatomicamente do corpo humano, as linhas à direita da sua representação relacionam as proporções do corpo com uma escala expansível ao desenho de um projeto. O arquiteto suíço propunha com este modelo a aplicação de uma norma universal nos espaços arquitetónicos e nos objetos que os integrassem, a fim de criar um espaço funcional à medida do Homem.

Como tal, é possível admitir que, não só a presença do corpo é essencial na Arquitetura, pela experimentação dos espaços, como também as suas dimensões e proporções servem de referência durante o processo projetual da criação espacial.

12 Cesare Cesariano (1475-1543) foi um pintor, arquiteto e teórico da Arquitetura italiano e foi o primeiro tradutor do tratado de Vitruvio "De Architectura".

13 Charles-Edouard Jeanneret-Gris, mais conhecido por Le Corbusier (1887-1965) foi um arquiteto, urbanista, escultor e pintor suíço e naturalizado em França. É considerado um dos arquitetos mais influentes do século XX e o seu livro "Vers une architecture (Por uma Arquitetura, em português) reflete-se sobra as bases do movimento moderno de características funcionalistas. Corbusier deixou inúmeras obras, entre elas a Villa Savoye, o Pavillon Suisse, as Unités d'Habitation, a Chapelle Notre-Dame-du-Haut, etc.

14 O Modulor, criado em 1942, origina a partir da razão áurea, daí a sua designação ser uma associação da palavra "módulo" com a palavra "ouro" que é referente a essa mesma proporção. Existem duas versões do Modulor, a primeira -versão azul- onde o Homem se apresenta com 1,73 metros de altura (referente à altura média francesa) e o segundo -versão vermelha- referente a um Homem de 1,83 metros e de altura total, com o braço levantado, fixada nos 2,262 metros.

[img. 5] Cesare Cesariano Vitruvius grid organization;
[img. 6] Le Corbusier's Modulor iteration of the Vitruvian Man;
[img. 7] Desenhos de Le Corbusier;
[img. 8] Modulor desenhado na parede na Unité d'Habitation em Marselha;
[img. 9] Modulor. Le Corbusier. 1946



ESPAÇO

"O espaço arquitetónico existe pela iluminação dos objetos e pelas superfícies envolventes, no entanto o eco, as qualidades tácteis e o cheiro também ajudam."[15]

Só após compreendermos o conceito de corpo é que podemos passar para a definição de espaço, isto porque, para fazer jus à sua definição, é requerida a componente da experimentação do sujeito.

Do latim '*spatium'*, a palavra abrange inúmeros significados. Neste contexto específico, o espaço é referente ao resultado de uma construção física, exprimindo-se num sistema tridimensional, num jogo de ajustes entre a altura, a largura e a profundidade, e remete para o vazio que sobra das estruturas. Esse vazio poderá ser interior, dentro da própria obra arquitetónica, ou exterior, resultante do negativo criado pelo construído. Zevi defende no seu livro *"Architecture as Space: How to look of Architecture"* que por muito que um edifício aparente uma fachada bonita

15 MEISS, Pierre von (1994) Elements of Architecture - From form to place. Londres: E &FN Spon, London. p. 121 ("Architectural space exists by the illumination of objects and enclosing surfaces, through echo, tactile qualities and smell help as well.")

[img. 10] Alberto Campo Baeza - Caja Granada Savings Bank in Granada by Teófilo Raposo

e decorada, o que realmente irá contribuir para classificar a sua Arquitetura será a qualidade espacial desse vazio resultante.[16]

A Arquitetura não se resume unicamente a desenhar espaços. Procura-se integrar o corpo no espaço, tendo em consideração todas as condicionantes e implicações inerentes ao corpo. *"(...) Tal como o cenário não é a peça [de Teatro], mas é importante para a peça, a Arquitetura não é a vida, mas também não lhe é neutra e, em última análise, torna-se o local de ação do drama da nossa existência."*[17]

Deste modo, o espaço arquitetónico é definido através da análise do Homem, consoante a sua vivência, adquirindo uma soma de sucessivas perceções espaciais através do seu movimento. É nesse vazio, agregado a um programa, que o Homem irá experienciar os espaços, sendo comum a designação de "palco da vida", por parte de alguns arquitetos e teóricos.*"A Arquitetura não é apenas arte; não é meramente um reflexo de conceções de vida ou um retrato de sistemas de vida. Arquitetura é um ambiente, um palco no qual nossas vidas se desenrolam."*[18]

O Homem, através dos seus sentidos, vivencia experiências multissensoriais que se traduzem na perceção de características do espaço que habita. Questões de escala, materialidade, cor, cheios e vazios, luz e sombra são essenciais na definição de um espaço e serão pensados de modo a estarem em conformidade com a funcionalidade atribuída ao espaço. A questão económica e ambiental são, atualmente, duas condicionantes que implicam a decisão final do projeto, contudo estas interferem apenas no processo projetual, ou seja, na fase anterior à sua concretização.

"A luz é um material muito especial no trabalho arquitetónico. É o único que não está submetido à força da gravidade. É gratuito. Muda constantemente provocando sombras e cores em movimento e não envelhece, é sempre original."[19]

16 ZEVI, BRUNO (1993) Architecture as Space: How to look of architecture, Da Capo Press, p.24

17 BOTELHO, Pedro e AFONSECA, Rubina (2011) Nuno Lacerda Lopes: scenes: do desenho à representação. Espinho: Atelier Nuno Lacerda Lopes. p. 21

18 ZEVI, BRUNO (1993) Architecture as Space: How to look of architecture, Da Capo Press, p.32 ("architecture is not art alone, it is not merely a reflection of conceptions of life or a portrait of systems of living. Architecture is environment, the stage on which our lives unfold")

19 RAMOS, Elisa Valero (2009) La materia intangible - reflexiones sobre la luz en el proyecto de arquitectura. Ediciones Generales de la Construcción. p.47

Relativamente aos factores caracterizadores de espaço, a luz representa um papel fulcral na Arquitetura uma vez que a visão é o primeiro sentido a ter contacto com a realidade espacial. A luz viabiliza a identificação de outros corpos e/ou de limitações, desníveis e/ou irregularidades que possam existir através do seu fenómeno de reflecção. Um lugar escuro dificilmente terá uma leitura imediata através da visão sem que os outros sentidos auxiliem, como o tato, a audição, juntamente da deambulação do corpo. Alberto Campo Baeza[20] categoriza a luz segundo seis conceitos: a qualidade -sólida ou difusa-; a direção, horizontal, vertical ou diagonal-; a localização -fria ou quente-; a tonalidade -luz branca, luz azul, luz amarela-; a reflexão e a luminosidade.[21]

É possível, deste modo, concluir que os espaços possuem a capacidade de proporcionar variadas sensações no utente, dependendo das características deste. As sensações, contudo, poderão ou não ser concordantes entre os indivíduos.Por exemplo, um espaço com um pé direito reduzido irá repercutir sensações diferentes entre um adulto e uma criança, provocado pelas suas diferenças de altura. Como tal, o mesmo se irá verificar com outros fatores, como a cor, espaços estreitos ou amplos, mais ou menos iluminados, etc. Desse modo, as opiniões irão variar, ora a respeito do gosto pessoal do individuo, ora a respeito de questões de conforto e bem-estar.

Sendo o Homem um ser tão único, só faria sentido que cada experiência sensorial fosse também ela exclusiva.

20 Alberto Campo Baeza (1946-) é um arquiteto espanhol e professor na Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid desde 1986 até 2017. O seu trabalho centra-se na exploração de tecnologias construtivas elementares para produzir espaços minimalistas, recusando a cor a fim de maximizar a expressividade da luz natural.

21 BAEZA, Alberto Campo (2004) LA IDEA CONSTRUIDA La Arquitectura a la luz de las palabras. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID. p.56



MOVIMENTO

"A Arquitetura tem uma tradição estática ainda que o movimento seja a sua essência."[22]

Do latim '*movere'*, movimento refere-se à deslocação de um corpo que se encontra inscrito num determinado espaço.

Apesar de se tratar de uma arte estática, a Arquitetura requer um espaço experiencial, onde o ser humano se apresenta como único elemento capaz de lhe atribuir características arquitetónicas, através do seu movimento. Se por um lado o arquiteto projeta um espaço controlado, descrevendo-o com elementos que são importantes para a sua futura execução, por outro lado, esse projeto reflete apenas uma forma possível de realidade, numa dualidade entre o mundo 'imaginativo' e 'real'. O Homem, enquanto ser vivo e racional, não apresenta um comportamento previsto. Esta forma viva incorpora pensamentos enquanto se move num carácter

22 AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS. p.1548

[img. 11] Movement in the street @ Peter Marlow/Magnum Photos;

fluído pelo espaço, num processo manifestado numa continuidade experiencial infinda.[23]

Rudolf Von Laban[24] no seu livro *"Domínio do Movimento"*, caracteriza o movimento do Homem em duas categorias: os movimentos funcionais, referentes aos movimentos convencionais do quotidiano, como caminhar, abrir portas, descer escadas, etc; e os movimentos expressivos, alusivo a todos os que intendem a comunicação de uma ideia, sentimento ou emoção.[25] Laban entende o movimento como um sinónimo de vida, um fator universal e que poderá ser tanto consciente como inconsciente, mas que no fundo surge de uma vontade inerente ao ser humano. *"O Homem move-se a fim de satisfazer uma necessidade. Com o seu movimento, tem como objetivo atingir algo que lhe é valioso"*.[26]

Deste modo, é possível afirmar que é por meio da deambulação que o Homem visualiza o espaço em diferentes perspetivas, contribuindo para a visualização de uma realidade integrada, onde o tempo se apresenta como um agente impreterível.[27]

O tempo é descrito como uma realidade imaterial, unicamente percecionada pelo Homem. O movimento relaciona-se diretamente com o tempo, produzindo o que vários autores acreditam ser a quarta dimensão da Arquitetura. Um desses autores é Bruno Zevi que estudava o conceito a fim de compreender as qualidades experienciais do espaço arquitetónico como a passagem do tempo, movimento e luz, onde a quarta dimensão não é necessariamente uma dimensão literal do espaço físico, mas sim uma uma forma de arte dinâmica e experiencial que se relaciona com os sentidos e emoções humanas. Contudo, Zevi não valida apenas a quarta dimensão: *"Então, quantas dimensões tem este 'vazio' arquitetónico, o espaço? Cinco, dez. Talvez infinitas. Mas, com relação aos nossos objetivos, basta estabelecer que o espaço arquitetónico não pode ser definido nos termos das dimensões da Pintura e da Escultura."*[28]

Também o arquiteto suíço Le Corbusier apresenta argumentos perante este conceito, admitindo, tal como Zevi, que a configuração espacial necessita

23 NAWROCKA, Kataryna (2017) Architecture of Movement, ESPES, p.50

24 Rudolf Von Laban (1879-1958) foi um arquiteto e teórico eslovaco das artes cénicas, maioritariamente da Dança, Laban contribuiu muito para o campo da Dança ao pesquisar as relações de compreensão do movimento e ao criar um sistema de notação em Dança chamado "Labanotation". Em 1928 publica "Kinetographie Laban" que foi uma das suas maiores contribuições para o mundo da Dança.

25 LABAN, Rudolf Von (1971) Dominio do Movimento, edição de Lisa Ullmann, Summus Editorial, São Paulo. p.170

26 Idem, p.19

27 ZUMTHOR, Peter (2009) Pensar a Arquitetura, Editorial Gustavo Gili p.27

28 ZEVI, Bruno (1996) Saber ver a Arquitectura. Tradução Maria Isabel Gaspar. 5ª Edição, São Paulo: Martins Fontes. p.23

da movimentação do corpo em plena realização de atividade. *"Tomar posse do espaço é o primeiro gesto das coisas vivas, homens e animais, plantas e nuvens, manifestação fundamental de equilíbrio e de permanência"*[29] Embora a Arquitetura de Le Corbusier seja geralmente vista como a própria essência do racionalismo e do funcionalismo, muitas vezes é esquecido que o livre experimento e os elementos irracionais eram os elementos básicos que compunham as suas obras.[30]

Adolphe Appia, no seu livro *"A Obra da Arte Viva"* assevera ainda, em relação a esta dualidade entre o tempo e o espaço, que as duas pertencem ao mesmo plano, não podendo, por isso, serem separadas ou vistas como componentes individuais na Arquitetura. *"A nossa vida cria o espaço e o tempo um para o outro. O nosso corpo vivo é a expressão do espaço durante o tempo e o tempo no espaço"*[31] Como tal, a posse do espaço acontece em virtude da vida – do tempo – bem como da forma como o nosso próprio corpo se exprime. *"O espaço é a nossa vida; a nossa vida cria o espaço; o nosso corpo, exprime-o. Para chegar a esta suprema convicção, tivemos de caminhar, gesticular, curvarmo-nos e erguermo-nos, deitarmo-nos e levantarmo-nos."*[32]

29 CORBUSIER, Le (1961) Le modulor, Traduzido por Rosario Vera, Editorial Poseidon, Buenos Aires p.28

30 Le Corbusier´s Fourth Dimension – Visual art from the "Workplace for patient research" , 6 de dezembro de 2017, disponível em : https://www.lescouleurs.ch/en/journal/posts/le-corbusiers-fourth-dimension última consulta em 17-04-2023

31 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p. 53

32 Idem



RELAÇÃO ARQUITETO-UTENTE

As noções de espaço arquitetónico colocam o corpo como tema central, na qual o arquiteto se revela mutuamente pensador e utente. Apesar do arquiteto ser por excelência um criador de formas, não deixa de ser também utente, sendo, por isso, visível nas suas obras um prolongamento dele mesmo, numa reflexão inconsciente das suas qualidades e defeitos.[33]

Como mencionado no subcapítulo anterior *"Corpo"*, o arquiteto recorre a relações antropométricas entre o corpo humano e os objetos, a fim de orientar as interações entre estes com o propósito de criar um ambiente agradável e confortável. A Arquitetura define-se, assim, como um mediador entre o Homem e a sua envolvente projetada.

A qualidade espacial é determinada pela aceitação intuitiva dos utentes, não sendo algo pré-determinado, mas sim espacialmente aceite após a sua utilização. Desse modo, os arquitetos necessitam de ler e interpretar o potencial impacto do espaço, a partir de diversas experimentações perspéticas e ângulos, através de desenhos, maquetes e/ou representações tridimensionais, a fim de aprimorar o espaço em função do programa atribuído.

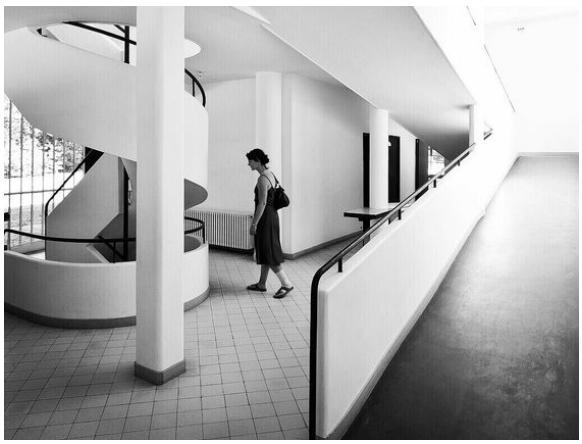
33 TÁVORA, Fernando, Da organização do espaço, Porto: Publicações FAUP, 2007, p.73

[img. 12] Dança pela Arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS

Contudo, o planeamento espacial poderá interferir na dinâmica do corpo pelo espaço, atribuindo ao arquiteto um certo controlo sobre o utente. Apesar do Homem ter completo controlo das suas ações, a mudança de ambientes e/ou dimensões intervêm diretamente com o comportamento humano, criando uma reação prevista no corpo.

Qualquer mudança no piso, como desníveis, degraus e/ou rampas, automaticamente obrigam o corpo a parar e a mudar o seu registo de movimento. Lugares de dimensões reduzidas e/ou com diferença de luminosidade também compelem a uma alteração comportamental natural do corpo, onde este requer uma habituação ao novo ambiente a fim de continuar o seu trajeto.

Existem, no entanto, outras formas de controlo sobre o utente como por exemplo a colocação de muros, guardas e barreiras físicas com alguma dimensão, como por exemplo armários ou mesas, obrigando o Homem a seguir um determinado percurso irrefutavelmente, servindo não só como restrição espacial, reduzindo a sua área, mas também como orientador do corpo consoante o desejado pelo projetista.



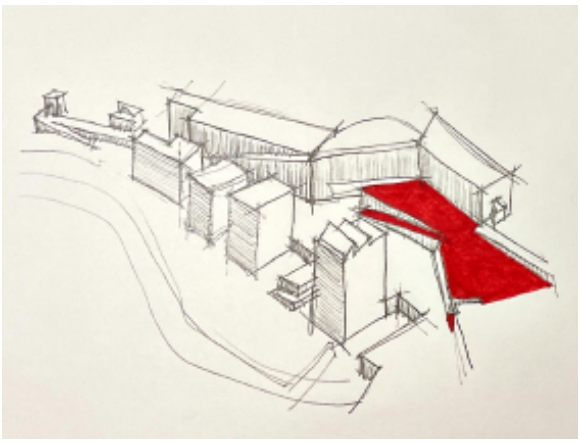
13



14



15



16

Apesar destas manipulações espaciais, existem inúmeros arquitetos que fazem precisamente o oposto, dando uma opção de escolha ao utente, como é o caso de Le Corbusier e Álvaro Siza Vieira[34]. Na Villa Savoye, de Corbusier, existem vários trajetos possível dando a oportunidade ao utente de acesso tanto por escadas como por rampa. O mesmo se verifica na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Aqui, Siza Vieira acrescenta ainda a possibilidade de chegar ao mesmo destino não só através da dualidade escadas-rampa, como também pela deliberação de o fazer nos dois primeiros pisos, tanto por um percurso interior como por um percurso exterior. Por exemplo, para acedermos ao segundo piso do corpo principal, é possível fazê-lo através da rampa, situada em frente à porta principal [img. 14]; pelas escadas que se encontram junto à livraria [img. 15], ou pelo exterior, subindo a rampa paralela a esse edifício ou as escadas, escavadas no terreno, ilustradas no esquisso a vermelho. [img. 16]

A Arquitetura pode então ser considerada como uma extensão do próprio corpo, não se resumindo apenas ao nosso limite físico. Pode-se considerar que a Arquitetura atua como uma prótese do próprio corpo, possibilitando a expansão das suas capacidades de operar dentro dos espaços e de se apropria do lugar.

No fundo, somos todos corpos que percorrem o espaço projetado por outros corpos, onde as diferentes formas, dimensões, texturas, cores e luzes fomentarão no indivíduo variadas impressões, das quais sabemos que, devido às nossas diferenças e especificidades, mudarão dependente do utente que visita. Cada ser humano é repleto de características únicas, sendo uma experiência completamente intransmissível e individual.

34 Álvaro Siza Vieira (1933 -) é o arquiteto português mais premiado até ao momento. Entre os anos de 1949 a 1955, estudou na Escola Superior de Belas-artes do Porto, onde lecionou, de 1966 a 1969, voltando em 1976 como professor assistente, onde colaborou com Fernando Távora entre 1955 e 1958. Siza é fortemente influenciado pela Arquitetura de Adolf Loos, Frank Lloyd Wright e Alvar Aalto, conseguindo, no entanto, desenvolver uma Arquitetura bastante pessoal e com uma linguagem própria. Das suas obras ressalta-se a Piscina das Marés, a Casa de Chá da Boa Nova, o Museu de Serralves, a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, etc.

[img. 13] Villa Savoye, projetada por Le Corbusier. @ Daveybot;
[img. 14-15] Fotografia da Autora
[img. 16] Esquisso da Autora

DANÇA



CONCEITO

"A Dança é a sua própria epistemologia encarnada. A sua prática física sensibiliza-nos a sentir o que o outro sente. A Dança prepara-nos para a compaixão e empatia com os outros."[35]

A Dança é uma arte que conjuga o corpo e a emoção. Etimologicamente, a palavra dança deriva do vocabulário francês *'danser'*, procedente do germânico *'dintjan'*, e a sua definição remete para movimentos expressivos e ritmados corporais, geralmente acompanhados por sons ou música, na qual o ritmo do corpo se apresenta em concordância com estes.

Desde sempre que a Dança possui um papel importante nas culturas humanas, apresentando-se como uma forma de manifestação, seja ela cultural ou de estado de espírito do ser humano. Revê-se no seu conceito a libertação absoluta

35 WHITE-MCGUIDE, Blakeley (2022) The Martha Graham Dance Company; House of the Pelvic Truth, Bloomsbury Publishing, New York p.100 ("Dance is its own embodied epistemology. Its physical practice sensitizes us to feel what another feels.")

[img. 17] Espetáculo Versa-vice, coreografado por Tânia Carvalho @ Foto de Rui Palma;

do corpo, que vai desenhando o seu lugar a partir de linhas invisíveis de movimento e apropriando-se do espaço através dos seus movimentos expressivos e fluídos.

A respeito dos seus manifestos iniciais, compreende-se que a Dança se instituía como forma do Homem se aproximar da natureza, da sociedade e dos deuses, no que se revertia numa participação ativa, ainda que inconsciente, no movimento cósmico e do domínio deste.[36] Decorrente da diferenciação social criada, as Danças passaram a marcar e a distinguir culturas, o que reverteu para a sua heterogeneidade cultural, manifestando os costumes e hábitos de forma individual e única.

"O mundo da Dança é grande e complexo, com muitas janelas através das quais se pode perceber e iluminar. Através destas janelas pode-se ver retratos de personagens ou imagens de uma cultura, atletismo espetacular ou graça lírica, anos dolorosos de disciplina de bailarinos ou liberdade de expressão da criatividade humana."[37]

É plausível assumir a Dança enquanto voz inaudível dos bailarinos, traduzindo-se numa forma de comunicação proferida através de gesticulações corporais que apelam ao lado emocional e afetivo. A Dança é então considerada uma arte emocional, onde se exteriorizam para o plano físico as emoções, denotando-se aqui uma forte conexão entre o corpo e a mente.

Neste seguimento de ideias, é exequível assumir que a Dança representa um desdobramento das capacidades criativas, sendo visível não só no bailarino, mas também no observador que recebe esses estímulos visuais.

No início do século XX, a Dança expandiu-se, ganhando uma maior visualização, tal como estava a acontecer com as restantes vertentes artísticas. Este manifesto revolucionário das artes, no período vanguardista, levou a uma união mais evidente das Artes combinando, por exemplo, a Dança com o Teatro e com a Música, o Cinema que começou a incluir a Dança e, até mesmo a Fotografia que procurou explorar mais o movimento dos corpos.

Apesar de o ballet possuir o protagonismo desde a época do Renascimento, a partir do século XX o movimento começou a ser desconstruído e/ou adaptado a novas formas, como é o caso da Dança moderna, Dança contemporânea, Dança jazz e da mais recente, mas igualmente reconhecível, hip-hop. Apesar das suas

36 GARAUDY, Roger (1980) Dançar a vida. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, p.14

37 LAWS, Kenneth (2002) Physics and the Art of Dance:Understanding Movement. OXFORD UNIVERSITY PRESS. New York. p.17

diferenças de movimento e de músicas que lhe são associadas, todas elas têm em comum a transmissão emotiva do bailarino dos movimentos corporais que se vão desenrolando espacialmente.

"Curamo-nos através dos nossos movimentos, assim como nos destruímos através deles".[38]

O movimento corporal do bailarino apresenta variadas configurações que se organizam tanto no tempo como no espaço e, consequentemente, produzirão informações que serão compreendidas, selecionadas, estruturadas e interpretadas pelos espectadores.[39] Contudo, uma vez que a mente humana e a experiência sensorial variam de pessoa para pessoa, os resultados recetivos poderão não ser concordantes, havendo com isso a várias possíveis interpretações no final de uma performance.

No fundo, a arte possui esta subjetividade de que nenhuma interpretação está errada, sendo uma sensação individual e convicta do observador.

38 WHITE-MCGUIDE, Blakeley (2022) The Martha Graham Dance Company; House of the Pelvic Truth, Bloomsbury Publishing, New York p.15 (" We heal ourselves through our movements just as we destroy ourselves through them.")

39 BERNARD, Michel (2001) De la création chorégraphique, Paris: Centre National de La Danse p.210

CORPO

"O corpo é sempre o ponto de partida na Dança, ainda que alguns coreógrafos adotem uma abordagem estética para alcançar efeitos que desafiam a gravidade; efeitos esses que um corpo normal não consegue adquirir."[40]

No âmbito da Dança, o corpo é o elemento essencial e indispensável para que o conceito desta se verifique. O corpo humano foi refinado, processado, moldado e embelezado através da arte, apresentando-se como o próprio palco desta expressão artística. Estando ele parado, em movimento, movendo-se na sua totalidade ou apenas enfatizando uma parte da sua constituição física, este elemento intende sempre a transmissão de emoções.

Numa analogia com as outras artes, poderemos comparar o corpo da Dança a um instrumentista na música ou a um ator num filme, querendo com isto afirmar

40 RILEY, Charles A. (1998) The Saints of Modern Art. The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy. University Press of New England. London. p.4

[img.18] Evento Torinodanza, criado por Nawa Kohei, Vessel. 2016 © Yoshikazu Inoue

que é o veículo para a própria expressão artística, sendo a componente física na qual a arte se exprime e se representa.

Apesar de na Arquitetura o corpo humano desempenhar um papel crucial, não só enquanto utente da funcionalidade destinada ao espaço, como também enquanto referência de escala no processo de criação, são os espaços arquitetónicos projetados pelos arquitetos que se equiparam ao protagonismo do corpo na Dança. Da mesma forma que os espaços projetados na Arquitetura incitam as sensações nos utentes que os analisam e os percorrem, também é o corpo dançante que irá provocar as sensações no observador. A comparação deverá então estabelecer a relação entre o emissor - o espaço arquitetónico e o bailarino - e o recetor - o utente e o observador.

Embora o corpo humano não tenha sofrido grandes alterações desde a imagem do Homem primitivo, é possível observar que a Dança trouxe uma multiplicidade de novas formas de mover o corpo. Desde as formas rígidas e angulares do ballet, até à experimentação e fluidez da Dança contemporânea, é possível observar-se um leque infinito de gesticulações corporais. Numa aprofundação deste exemplo e levando o caso ao limite desta multiplicidade, pode-se ainda argumentar que a singularidade individual faz com que cada pessoa tenha a sua própria identidade na forma como se move.



ESPAÇO

"Os corpos não se movem apenas no espaço, como também criam espaços produzidos por e através dos seus movimentos."[41]

Os bailarinos interagem com o espaço de inúmeras maneiras. Eles podem mover-se no lugar, deslocar-se pelo espaço, mudar de direção, dançar em várias alturas e fazem movimentos grandes ou pequenos consoante a intenção performativa. A interseção destas duas ideias contrastantes para moldar o espaço é o que, visualmente, contribui para o equilíbrio da performance artística.

Relativamente às questões espaciais, existem duas possíveis análises no âmbito da Dança, são elas o espaço do corpo e o espaço performativo. O primeiro conceito surge do estudo do teórico e coreógrafo Rudolph Von Laban, considerado

41 AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS. página 38

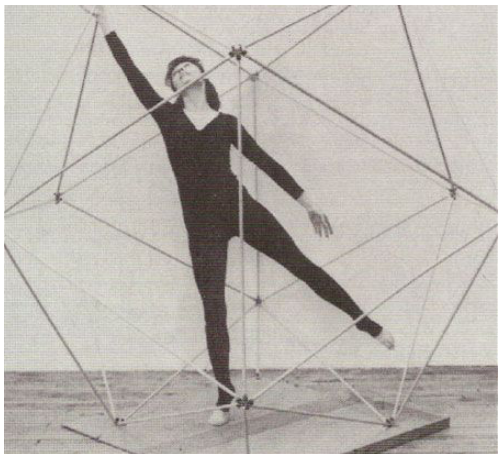
[img. 19] Kinesphere. Residência em Ciências da Arte. 2021-2022;

por muitos autores o “pai da Dança expressionista”.[42]

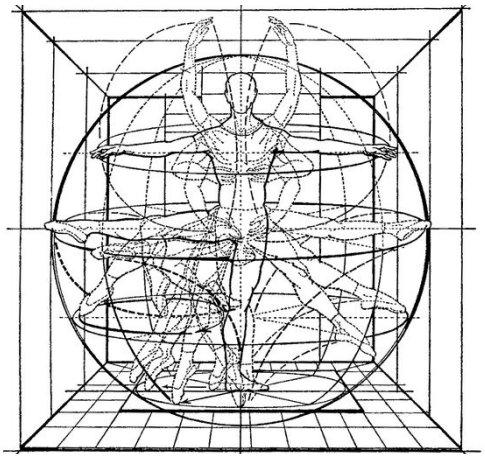
A Dança obrigatoriamente apropria-se de um espaço, na qual o corpo se insere. Aqui é possível estabelecer-se uma comparação com a Arquitetura no sentido em que o corpo dos bailarinos representa o espaço positivo e o vazio que sobra é denominado de espaço negativo. Este conceito é aprofundado por Laban, onde, a partir dos seus estudos, chega ao conceito de *Kinesphere*, onde, através deste, se torna possível compreender o seu conceito oposto, *Skinesphere*. Estas duas noções elucidam a definição do espaço, agregando a sua explicação à experiência corporal espacial do Homem.



20



21



22

42 LANTZ, Lori e Evelyn Dörr, Rudolf von Laban: The "Founding Father" of Expressionist Dance, Dance Chronicle , Taylor & Francis, Ltd. 2003, Vol. 26, No. 1, p. 1-29, disponível em: https://www.jstor.org/stable/1568111

[img. 20 e 21] Kinesphera de Rudolph von Laban;

[img. 22] Esquema do Estudo de Laban

O termo '*Kinesphere'*, do grego *kinesis* que significa movimento, justamente com *sphaira* que significa esfera ou bola, o termo remete para a área espacial que rodeia o corpo, criando uma espécie de bolha esférica. Esse volume esférico é delimitado pela distância máxima que as pernas e braços de um indivíduo conseguem alcançar.[43] Laban declara que *"o corpo humano volta-se para si mesmo; fica livre no espaço. O seu único recurso, se é que podemos chamá-lo assim, é o seu ambiente, a esfera espacial que o cerca e na qual ele pode alcançar com seus membros."*[44]

Por sua vez, *Skinesphere* é composto pelo espaço do corpo com a inclusão da pele. Este conceito é referente a tudo o que está contido dentro dos limites do corpo, juntamente com a sua relação com outros corpos (bailarinos ou objetos cénicos) e com a gravidade. No fundo, este termo é alusivo a toda a interação física com o corpo que acontece durante a Dança.

Estes termos tornaram-se fundamentais para diversos teóricos pelo modo como elucidavam as questões da centralidade e relação exterior e interior do corpo humano no espaço.[45] Compreender e dominar a complementaridade entre o exterior e o interior, tanto do corpo como do espaço, é um dos principais e mais recentes desafios da disciplina arquitetónica.[46]

Agora que esclarecido o espaço do corpo, passamos para o espaço que dá lugar à Dança, também denominado de espaço cenográfico. A cenografia consiste na organização cénica, onde todos os elementos integrantes da imagética do espetáculo são cuidadosamente pensados e dispostos no espaço. Esses elementos que irão fazer parte da performance poderão ser exemplificados por objetos no palco, roupa dos figurantes, cores do ambiente e iluminação, etc., podendo apenas integrar enquanto elemento visual na apresentação performativa ou serem mesmo utilizados pelo corpo na coreografia.

Pode-se então afirmar que faz parte da cenografia tudo o que é relevante e significativo para a ação e simbologia do espetáculo; tudo o que não for necessário é considerado um adereço/acessório.

---

43 MALETIC, Vera (1987) Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts, Gruyter Mouton p. 59

44 Idem ("The human body is completely oriented toward itself. It stands free in space. Its only resource, if we can call it that, is its environment, the spatial sphere which surrounds it, and into which it can reach with its limbs.")

45 CARDOSO, Maria Eduarda Ramos (2016) O espaço do corpo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, p.90

46 Idem



MOVIMENTO

"O nosso corpo executa movimentos para descobrir as possibilidades do espaço. Esses gestos universais possuem uma densidade afetiva e emocional diferente nas mãos e no corpo de cada um." [47]

O movimento encontra-se presente em todo o lado, num ato simbólico à vida e à energia que nos rodeia. Sem esforço vemos diversos movimentos acontecerem ao nosso redor, como expressões faciais e gesticulações de partes do corpo, como também por parte de elementos naturais como movimentações causadas pelo vento, precipitações e o movimento cíclico das ondas do mar. O movimento é um elemento indispensável à Dança, reproduzido incessantemente, a fim de se revelar natural e fluído no corpo do bailarino.

A Dança faz-nos compreender como o corpo se movimenta no espaço, tanto de um modo visual, isto é, pela observação de outros corpos a Dançarem, como pelo nosso próprio corpo. Porém, é necessário termos em conta que o movimento

47 VICTORINO, Madalena (2021) A Dança como arma, Sentido dos Mestres. p.12
[img. 23] Tânia Carvalho - Versa-vice Foto de Rui Palma

do corpo se encontra limitado pelas leis da física, que se aplicam universalmente a todos os objetos. Apesar do corpo humano conseguir controlar a sua própria forma e forças que exercem sobre o seu meio envolvente, é sempre preciso lidar com os conceitos de força, energia, impulso, inércia, velocidade e aceleração da mesma forma cuidadosa que estes conceitos foram aplicados a objetos inanimados.[48] A ânsia do movimento estimula a matéria orgânica a partir do seu centro de equilíbrio.

Os nossos movimentos encontram-se limitados tanto por razões externas como por razões internas. Relativamente às razões internas, compreende-se que a idade e certas dificuldades de mobilidade, em casos específicos, poderão ser um fator condicionante à prática da performance. No entanto, analisando um corpo jovem, cientes das próprias limitações anatómicas, existem outros fatores exteriores a este que farão com que o corpo se adapte e se molde ao espaço. A coreografia poderá ser executada por um único bailarino, que se movimenta num espaço vazio ou que interage com objetos cénicos inseridos na performance, como também poderá ser feita para mais do que um corpo em palco, sendo aqui necessário calcular e simular os movimenos entre os corpos e o possível contacto entre eles.Tendo em consideração a gravidade, como fator impreterível, assim como a materialidade do solo, é justificável admitir que outras forças poderão atuar sobre o corpo dançante.

O cérebro tem a capacidade de determinar antecipadamente as ações dos outros corpos perante o nosso próprio, tendo em consideração os fatores anteriormente mencionados. No fundo, o corpo perceciona o mundo exterior através dos seus próprios sentidos, e só então é que a sua mente irá determinar como e quando os músculos devem ser ativados para produzir movimento, ou para detê-lo.[49]

A física apresenta um papel importante no mundo da Dança, pois a compreensão dos seus princípios torna-se exequível na produção dos movimentos, de modo que estes sejam realizados de forma segura e eficiente. Por vezes, devido às ações que atuam no corpo mencionadas anteriormente, é necessário recorrer à ilusão para com o espectador, manipulando através de ângulos e perspetiva um movimento virtuoso e de maior mestria do que realmente acontece, fazendo crer que o corpo humano é capaz de quebrar as leis do universo. Quando a lei da conservação do momento rotacional é desafiada, recorre-se a uma maneira mais subtil, na qual o bailarino é capaz de controlar a configuração do seu próprio

48 LAWS, Kenneth (2002) Physics and the Art of Dance:Understanding Movement. OXFORD UNIVERSITY PRESS. New York. p.7

49 Idem, p.8

corpo para que o movimento aparente o que era inicialmente pretendido.[50]

No fundo, a manipulação do movimento é indispensável no processo artístico. O controlo e maneio do corpo enganam o olhar no espectador, retirando todo o seu peso real do movimento, sensibilizando o olhar para o sublime deste domínio.

50 LAWS, Kenneth (2002) Physics and the Art of Dance:Understanding Movement. OXFORD UNIVERSITY PRESS. New York. p.7



RELAÇÃO COREÓGRAFO-BAILARINO

A compreensão da Dança pressupõe uma relação simbólica e real entre o coreógrafo e o(s) bailarino(s). Designamos de coreógrafo a pessoa responsável pela composição de uma coreografia destinada a um ou vários bailarinos, que a irão reproduzir com o seu corpo. A coreografia, por sua vez, poderá ser descrita enquanto organização do movimento corporal no tempo e no espaço.

Esta relação coreógrafo-bailarino é única no seu processo criativo, especialmente na Dança moderna e contemporânea, uma vez que estes estilos não possuem uma linguagem própria como acontece, por exemplo, no ballet ou nas danças de salão.

Como tal, desde o início do século XX, que o seu reconhecimento histórico foi definido e articulado pelos nomes de coreógrafos individuais que começaram a investir esta vertente. Dentro desta desconstrução dos movimentos até então conhecidos temos como referência a *"técnica Merce Cunningham"*, a *"técnica Martha Graham"*, e de outras diferentes "escolas", prevalecendo a noção de autoria.[51]

51 KEERSMAEKER, Anne Teresa de, Coreógrafo e bailarinos: uma relação complementar, publicado a 27-01-2019, disponível em: https://www.rosas.be/en/news/742-choreographer-and-dancers-a-complementary-relationship, última consulta em: 21-04-2023
[img. 24] WALZER, coreografado por Pina Bausch. 1982;

É na dança moderna e na dança contemporânea que se reflete uma divisão e complementaridade entre 'arte' (coreografia) e ofício (Dança), numa dualidade entre a mente e o corpo.[52]

Denota-se nesta relação uma dependência mútua entre o coreógrafo e o bailarino. O bailarino é dependente das instruções e orientações do coreógrafo para a concretização dos movimentos, ao passo que este necessita da contribuição e cooperação do bailarino a fim de visualizar o resultado pretendido. O processo diferencia-se de outras artes, como é o caso da Escrita, da Pintura e da Escultura, no sentido em que, além da cooperação e do diálogo entre os dois intervenientes, o bailarino, a fim de alcançar o fim objetivado pelo coreógrafo, necessita de se envolver na totalidade, entregando não só a sua mente como também o seu corpo.

Esta ideia das relações de produção é uma forma de pensar e articular as maneiras pelas quais os comportamentos e qualidades corporais na Dança podem ser comunicados, transmitidos e circulados entre dois ou mais corpos.[53] Por outras palavras, o coreógrafo nesta relação possui um completo controlo sobre o movimento corporal do bailarino, na medida em que é ele quem dita os movimentos a serem elaborados por este e as posições onde o seu corpo deve estar no espaço. Trata-se de uma arte dinâmica e completamente planeada, onde a repetição é usada para assimilação do movimento, intencionando com isto uma reprodução natural e irrefletida.

Existem, no entanto, outras relações possíveis de estabelecer na Dança, como a relação bailarino-espectador e a relação bailarino consigo próprio.

Relativamente ao primeiro, podemos admitir que a Dança ressalta a humanização, pelo seu contacto tão forte com a emoção, ditado pelo modo como se transmite. Esta relação foi defendida pelo teórico John Martin, citado no livro de Susan Foster, *"Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance"*, que defendia uma assimilação dos gestos, criados pelo bailarino, no corpo do espectador.[54] Quase como se se tratasse de uma aprendizagem involuntária, os corpos dos observadores são capazes de sentir as emoções dos bailarinos, assim como partes dos movimentos, podendo até reproduzi-los mais tarde, dependente dos pontos impactantes da performance.

Já referente à segunda relação, compreendemos que o bailarino, durante

52 GARDNER, Sally (2007) The Dancer, the Choreographer and Modern Dance Scholarship: A Critical Reading, Edinburgh University Press, p.36

53 Idem p.37

54 FOSTER, Susan Leigh (2011) Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. Nova York: Routledge p.155

a Dança, necessita de visualizar na sua mente, não só o espaço que o envolve, mas também as suas próprias imagens cinéticas. Também esse é um exercício percetual do espaço e do corpo. Admite-se, portanto que no ato de Dançar, não existe unicamente um corpo, mas sim diversas idealizações desse mesmo corpo; *'é um corpo que faz imagens de si mesmo, imagens cinéticas; é um corpo que se transforma nas imagens cinéticas que faz de si mesmo como elemento da natureza.'*[55]

55 LA MOTHE, Kimerer L. (2006) Nietzsche's Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values, PALGRAVE MACMILLAN Nova Iorque. p.27

INTERSEÇÃO



DA DANÇA COM A ARQUITETURA

Compreende-se que, a respeito dos aspetos anteriormente mencionados, estas duas áreas apresentam elementos comuns. Tanto a Arquitetura como a Dança refletem-se em formas de arte visual e encontram-se intimamente relacionadas com o movimento do corpo no espaço. O espaço apresenta-se como elemento de interpretação criativa, onde o corpo explora e se exprime. Admite-se, por isso, que o espaço é o elemento condicionante do corpo nas duas artes, onde a deslocação do Homem é dependente das características do lugar e dos seus limites físicos.

É possível estabelecer uma comparação entre as duas áreas, pois enquanto a Dança executa padrões de movimento e cria formas efémeras no espaço, a Arquitetura, por sua vez, condiciona as possibilidades de movimento através da organização espacial.[56] Em analogia com a Dança, Hertzberger[57] alega que também a Arquitetura poderá ser considerada um palco, na qual os corpos – bailarinos – se acomodam e, de diferentes modos e em diferentes proporções, partilham o

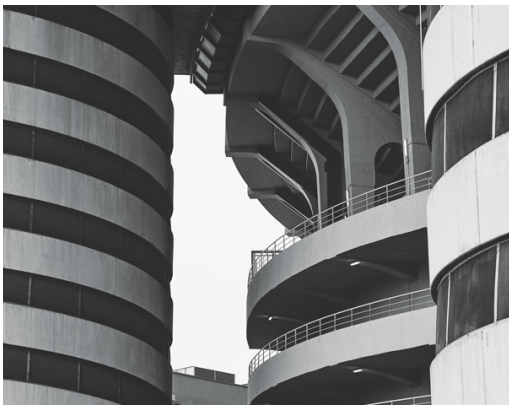
56 PEPONIS, John (1997) Chorographies: the architectural construction of meaning, Athens, Alexandria Press p.13

57 Herman Hertzberger (1932 -) nascido em Amesterdão, é um dos arquiteto holandês mais antigos ainda ativos. Completou os estudos na Delft University of Technology, em 1958, onde foi professor de 1970 a 1999. Hertzberger é também considerado um dos nomes mais influentes do movimento estruturalista holandês das décadas de 1960 e 1970.

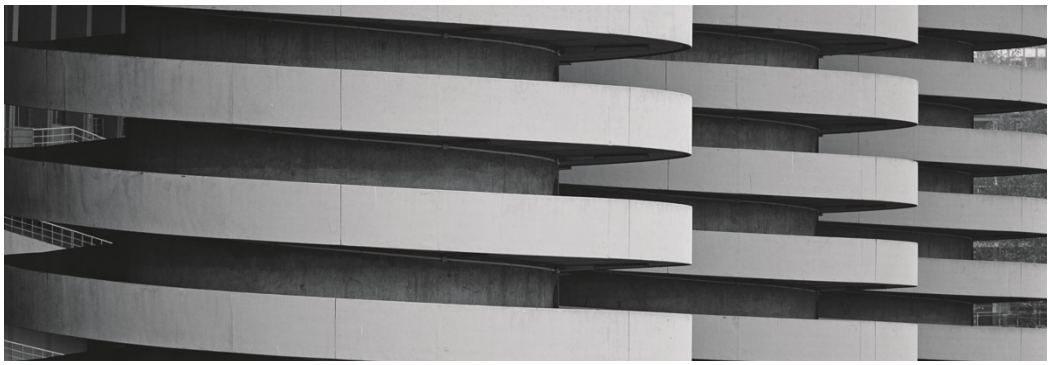
[img. 25] Body-bending performance plays out in architect Luis Barragan's architecture. @NOWNESS



26



27



28



29



30

controlo e exploram o espaço.[58] O Homem Dança por entre os variados corpos que o rodeiam, remetendo para uma Dança quotidiana, inerente à sua essência, um tanto inconsciente, porém essencial ao âmbito da Arquitetura.

Na sequência deste pensamento, é possível observar situações onde a própria Arquitetura parece mover-se, numa ilusão tão poética que remete para o ato de Dançar. Apesar de nos referenciarmos habitualmente a construções massivas, fortes e com a capacidade de se autossustentarem - estruturas estáticas e estáveis - quando visto num enquadramento distante, agregado ao movimento dos utentes no espaço, poderá ser criada a sensação de movimento da própria construção, conferindo ao edifício leveza e graciosidade estrutural. É então aqui explícito o pensamento de que o movimento é inerente na Arquitetura, capaz de transformar toda a sua noção espacial.

O estádio de Giuseppe Meazza, também conhecido como estádio de San Siro, situado em Milão, é um exemplo desta situação. Construído no ano de 1925 e inaugurado no seguinte ano, com capacidade até 140 mil pessoas, tem várias rampas de grandes dimensões, em caracol na sua fachada. Quando existe grande afluência nessas rampas de acesso ao estádio, o próprio construído concede a sensação de que elas giram em torno de um eixo vertical, dando a ideia de movimento à própria construção. O corpo entra em diálogo com o espaço através do movimento, retirando o peso do edificado e atribuindo-lhe uma leveza ilusória.

Também a Arquitetura poderá receber influências por parte da Dança, sendo um exemplo incontestável, até pela sua própria denominação, a Dancing House, projetada por Frank Gehry[59], em colaboração com o arquiteto Vlado Milunic[60], no ano de 1996. Situada em Praga, na República Checa, destaca-se entre os edifícios barrocos, góticos e art nouveau que fazem parte da identidade da cidade. O conceito por detrás do projeto é referente a dois corpos a Dançar juntos, inspirado no casal Fred Astaire e Ginger Rogers, dois bailarinos norte-americanos.

A Dancing House é composta por dois edifícios, sendo o primeiro uma

58 AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS, p.32

59 Frank Gehry (1929 -) nascido em Toronto, no Canadá, é um arquiteto e designer. Recebeu o Prémio Pritzker de 1989, com o projeto do Walt Disney Concert Hall em Los Angeles, Estados Unidos da América. Tem variados projetos conhecidos, entre eles a Fundação Louis Vuitton, em Paris, o Museu Guggenheim, em Bilbao, o edifício 8 Spruce, em Nova Iorque, etc.

60 Vlado Milunić (1941-2022) foi um arquiteto checo. Deu aulas na universidade Técnica Checa, em Praga e destacou-se pela sua colaboração com Frank Gehry no projeto "Dancing House".

[img. 26-28] Estádio Giuseppe Meazza @ Guido de Bortoli

[img. 29] Dancing House. Praga

[img. 30] Ginger Rogers and Fred Astaire, casal de inspiração para a concretização da Dancing House;



31



32



33



34

torre de vidro, que afunila a meio da sua altura e é sustentada por pilares curvos e o segundo, paralelo ao rio Moldava, caracteriza-se pelo seu gaveto curvo e pelas molduras das janelas, distribuídas de forma desalinhada, que aludem a um movimento ondulatório. Além desse ritmo invulgar, as próprias janelas dão o efeito de tridimensionalidade, pela sua inclinação, onde a parte de baixo da janela se encontra ligeiramente afastada da fachada.

A utilização dos pilares irregulares, a curvatura do edifício e a materialidade – essencialmente pelo vidro e aço – confere uma certa leveza, não só comparativamente aos restantes edifícios que se encontram na envolvente, mas também comparativamente ao edifício ao qual está anexado, criando uma perfeita leitura de se tratar da bailarina. O plano de vidro do rés-do-chão, por detrás dos pilares, também contribui nesta utópica delicadeza construtiva, sendo visível até ao último andar como se se tratasse de um esqueleto. O acabamento do vidro na fachada sugere também o formato de um vestido pelo seu término arredondado.

O segundo edifício tem um pilar circular, de uma dimensão superior aos do primeiro e a sua materialidade e presença tornam-no uma peça mais marcante e estável, associando-se ao bailarino. O edifício aparenta servir de apoio à contorção do adjacente, reforçando este conceito. Todavia, o facto de ambos os edifícios estarem em balanço remete para dinâmica da Dança onde a sustentação do corpo é feita pelos membros inferiores, mais especificamente pelos pés.

O movimento do corpo é considerado uma referência nas construções mais recentes, especialmente na Arquitetura contemporânea. Desde sempre que o corpo humano foi considerado uma referência na Arquitetura, sendo utlizado como escala para dimensionar um espaço harmonioso, proporcional à medida do Homem, de forma a garantir comodidade e bem-estar.

A NOWNESS[61] lançou um projeto de compartilhar projetos arquitetónicos através da componente de vídeo, onde o corpo se enquadra num espectro dançante que constantemente, desenha os espaços. Nestes vídeos, que rondam entre os dois e os cinco minutos, perspetivam-se os espaços a partir de ponto estático, onde o único movimento que ressalta é o corpo humano que se desenvolve de formas únicas pelo espaço. A Gilardi House de Luis Barragán[62], a Spectrum House de Ken

61 A NOWNESS é um canal de vídeo dedicada à partilha de arte e cultura global como Música, Gastronomia, Dança, Arquitetura, Design, Moda, entre outras artes.

62 Luis Ramiro Barragán Morfin (1902-1988) foi um arquiteto mexicano do século XX. Ganhou o Prémio Pritzker no ano de 1980 e a sua casa pessoal, a Luis Barragán House and Studio, foi declarada Patrimônio Mundial da UNESCO em 2004

[img. 31-32] Pormenor Dancing House

[img.33-34] Dança pela Arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS

Turnbull e Baan Sailom, uma casa privada situada em Bangkok, na Tailândia, são formas de dar a conhecer o espaço arquitetónico de um outro ângulo, apresentado pela manipulação da câmara, intersetando a fluidez do bailarino com a rigidez estática da construção.

Estes vídeos ressaltam a ideia de que por muito que o arquiteto procure encaminhar o homem pelo espaço e manipulá-lo a, por exemplo, subir as escadas para aceder ao piso superior, o Homem é livre de o explorar como bem o entender. Este argumento é apoiado pelo vídeo dedicado à Arquitetura de Barragan, onde o bailarino se pendura no mezanine, como se pode ver na imagem 36. Também a questão de percorrer os muros com os pés, como acontece nesse mesmo vídeo, leva uma quebra do conceito inicialmente visado pelo arquiteto, na qual o muro vertical e com uma altura significativa representa um entrave, sendo aqui transformado num novo espaço percorrível.



35



36

[img. 35-36] Dança pela Arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS

A Dança tem uma ação ativa na desconstrução dos espaços funcionais na Arquitetura, sem a anular, mas trazendo uma nova visão desses mesmos lugares. Estas ideias não retiram a função do espaço, mas enriquecem a Arquitetura e aproximam-na da sua vertente artística.

A gravidade, como já referida nos primeiros dois capítulos, é concebida como um dos elementos comuns às duas artes. Trata-se de uma condicionante que limita os corpos, sejam eles estáticos, como é o caso dos edifícios, sejam eles móveis, como é o caso do corpo Humano. Um aspeto que aproxima as duas artes poderá ser estabelecido pelo modo como a Dança e a Arquitetura procuram contornar e desafiar a força gravítica, intentando adquirir leveza e graciosidade. Na Dança, os bailarinos exibem grandes saltos, criando a sensação de permanência utópica temporal do corpo no ar. Também na Arquitetura, principalmente na atualidade - devido a um conteúdo matemático de maior precisão e mais avançado - existe a procura de grandes balanços, a busca pela estabilidade numa ilusória instabilidade. O fascínio do Homem reside em desafiar as leis naturais, no que se reflete num duelo projetista entre os cálculos estruturais e a gravidade.

Poderemos fazer uma associação entre o termo *"em pontas dos pés"* com um dos cinco pontos de Le Corbusier: o piso térreo desobstruído. Proveniente do francês *"pilotis"*, refere-se neste conceito à sustentação do edificado, pela utilização de pilares no piso térreo, sendo possível através deste sistema construtivo a libertação de espaço, criando consequentemente uma área de circulação mais livre. Tal como na Dança subsiste o desejo de leveza do Homem - dissimulado pela força corporal que habitualmente recai sobre os membros inferiores - na Arquitetura também se encontra o desejo de levantar o edifício chão para conferir essa levidade. Esta característica é associada ao desequilíbrio, admirando o Homem quando, ainda assim é possível alcançar a estabilidade. Podemos ver como exemplo um jogo de empilhamento de peças de crianças; o espanto surge quando, a partir de uma base pequena, mas estável, se é capaz de atingir uma altura significativa onde só a partir de o embate de outra força física é capaz de se derrubar.

Apesar das suas semelhanças enunciadas, existem alguns aspetos que distinguem as duas formas de arte. Primeiramente referimos, em relação à Arquitetura, que a condição que a destaca das restantes reside na sua ligação à funcionalidade e à vivência do espaço. Como debatido anteriormente, a Arquitetura habitualmente responde a um programa, projetando-se para uma realidade concreta. Por sua vez, na Dança, a funcionalidade não é requerida, uma vez que a Dança se reflete num processo de expressão e movimento corporal.



DA CENOGRAFIA COM A ARQUITETURA

A cenografia requer um processo de experimentação e uma linguagem bastante semelhante à Arquitetura, intersetando um amplo e diversificado quadro disciplinar. Questões relacionadas com a organização espacial, essenciais na linguagem e processo arquitetónico como escala, volume, gravidade, materialidade, iluminação, geometria, são partilhadas por ambas. Essas questões da condição espacial são feitas a pensar no Homem e na sua interação com o meio, sendo comum a intervenção de arquitetos no planeamento do espaço cénico. Moholy-Nagy[63] justifica o interesse dos arquitetos neste âmbito afirmando que o espaço cénico é um *"espaço em estado puro e, consequentemente, não nos deveríamos surpreender com a atração que alguns arquitectos sentem pela cenografia."*[64]

A etimologia da palavra cenografia provém do grego '*skenographia*' e o seu

63 László Moholy-Nagy (1895-1946) foi um pintor e fotógrafo húngaro, fortemente influenciado pelo construtivismo e defensor da integração da tecnologia e da indústria nas artes. Em 1923, Moholy-Nagy foi convidado por Walter Gropius para lecionar na Bauhaus.

64 BRANDT, Sara Campos Lopes (2022) Arquitectura, cenografia e Dança: a expressão da Dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade Lusíada p.28

[img. 37] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum. David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009

significado remete para a arte de pintar (graphia) a cena (skéne).[65] Com a evolução histórica o seu significado foi-se adaptando, estando atualmente associada à organização de cena, onde se incluem todos os elementos que contribuem na estipulação de um ambiente e de um sentido do espetáculo.[66]

A partir da segunda metade do século XX surge uma grande transformação nas artes performativas, motivada pela consciencialização do espaço cénico e da sua relação com os espectadores. O corpo começou a ter outra relevância na performance, indo além do seu aspeto físico e focando-se mais na sua presença em palco, juntamente com a rejeição dos planos bidimensionais, para a preferência de um espaço tridimensional que conseguisse uma maior interação com o corpo e com o seu movimento. Estas condições contribuíram para uma maior relação com a Arquitetura, pela abordagem de temas congruentes às duas.

A Arquitetura trata de assuntos reais, do uso quotidiano, normalmente no seguimento de um programa ao qual é necessário responder, propondo uma organização espacial que vá de encontro às funções pré-estabelecidas. Como enunciado anteriormente, a funcionalidade espacial é a questão inerente no âmbito arquitetónico, tornando concreto o seu conceito e distinguindo-a das restantes vertentes artísticas. Agregado a isto, as questões de organicidade, de escala e acessibilidade tornam-se elementares e necessitam de ser incutidas no projeto. A Arquitetura inscreve-se num exercício do imaginário, com uma aproximação ao real, servindo o mundo concreto.

Em disparidade, a cenografia enquadra-se num contexto fictício, remetendo para o espaço do imaginário proposto pelos textos a representar, mais tarde apresentados pelo corpo por meio de expressões, movimentos e gesticulações. *"A cenografia é a arquitectura da ficção."*.[67] Apesar de não poder ser referida como parte da realidade, cria uma alusão a esta, procurando reproduzir um espaço real a fim de dar sentido à performance – seja ela teatral, cinemática ou de Dança. A cenografia intenta a criação de um mundo onde a *"ironia, o duplo sentido, o sonho, a Poesia e a provocação intelectual convivem sem preocupação nessas concretizações formais"*[68]

65 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p. 27

66 Idem

67 CARINHAS, Nuno, A relação entre cenografia, arquitectura e Dança. Entrevista realizada por Sara Lopes Brandt. Almada: [s.n.]. Entrevista ao Encenador Nuno Carinhas, no Teatro Municipal Joaquim Benite, no dia 24 de Setembro, 2021.

68 FRANCISCO, Rui (2005) Estruturas espaciais e estruturas materiais. In Máquinas de Cena: O Bando. Porto: Campo das Letras. p.23

Ao passo que a Arquitetura não tem o controlo do corpo no espaço, a cenografia é feita de acordo com indicações previstas e controladas, podendo ser repetida inúmeras vezes, sempre da mesma forma. A cenografia é composta tendo em conta as regras ditadas pelo coreógrafo/encenador, tendo um planeamento e um estudo preciso de cada elemento participante na ação. No âmbito arquitetónico dá-se respostas unicamente às necessidades que o programa impõe e, apesar do arquiteto tentar prever o comportamento humano e influenciar as suas decisões, nunca terá certezas da ação que o Homem irá tomar no lugar. Existem várias formas do arquiteto manipular o movimento do Homem como, a colocação de uma porta implica um momento de pausa a fim de realizar a transição de espaços; um espaço com pouca luminosidade compromete imediatamente o movimento do corpo devido à adaptação do olhar à mudança de ambiente; um pé direito baixo ou um corredor estreito fazem o corpo encolher, etc.

Associado à dualidade da realidade-ficção debate-se também os objetos que pertencem ao espaço. Ao passo que na Arquitetura os objetos também se encontram associados a uma função clara como, por exemplo, uma cadeira serve para sentar e uma porta serve para transitar entre espaços, no espaço cénicos esses mesmos objetos não necessitam de estar associados ao seu simbolismo natural, podendo ter uma ação participativa com outro significado, consoante as indicações dramatúrgicas.

Alberto Campo Baeza afirma que *"a gravidade constrói o espaço e a luz constrói o tempo"*.[69] Por vezes a iluminação é o único elemento cénico a ser utilizado numa performance, não havendo interferência de mais nenhuma outra componente. As cores reproduzidas são utilizadas como indicadores de ambientes e de emoções e permitem a focalização em pormenores que se pretende reforçar. Tanto a Arquitetura como a cenografia dependem da luz, sendo este o elemento que transmite uma noção temporal e coloca o corpo na sua relação com o espaço.

"À arquitectura exigimos perenidade e adaptabilidade, resistência à circunstancialidade de significados e potencialidades; à cenografia, efemeridade, transportabilidade, sugestão cartográfica de movimentos e percursos até à enésima repetição".[70]

Relativamente ao tempo, a Arquitetura visa-se como uma arte eterna, no

69 BAEZA, Alberto Campo (2009) Pensar com las manos, Editorial Nobuko, Buenos Aires – Argentina, p.45 ("La GRAVEDAD construye el ESPACIO y la LUZ construye el TIEMPO.")

70 GUERREIRO, Mónica (2017) - Essencialidade, austeridade, silêncio. Sinais de Cena, p.18

sentido em que persiste no tempo. O seu programa pode eventualmente mudar ou poderão haver outros fatores a destruírem o construído, mas, à partida, entende-se como uma marca que persiste temporalmente por um tempo indeterminado e enquadra-se num contexto histórico, político e social.

Por sua vez, a cenografia não está associada a nenhum contexto fora do que o guião exige, isto é, não existe nenhuma marca que a identifique temporalmente porque ela própria poderá assumir o tempo que desejar, consoante o seu contexto performativo. A cenografia é montável e desmontável, podendo até mesmo ser transportável, não se fixando a nenhum lugar concreto. Esta reside num determinado espaço de tempo, mas visa o seu desaparecimento, compreendendo-se à partida que existe um começo e um inevitável fim. No fundo pode-se admitir que o espaço cénico desenvolve-se e ocupa uma parte do espaço arquitetónico, invadindo-o e transformando-o de acordo com a sua temática; *"ocupa sem permanecer, constrói sem edificar."*[71]



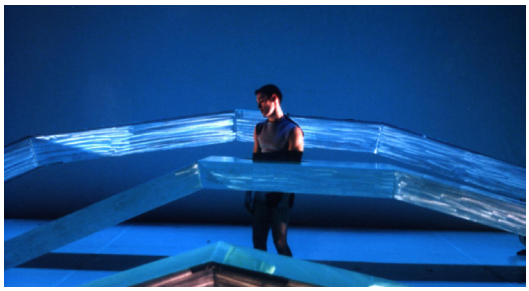
38



39



40



41

71 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.102

[img. 38] Metapolis II. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Zaha Hadid. 2006 @ Pino Pipitote

[img. 39] La Cité Radieuse. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Dominique Perrault. 2005

[img. 40-41] Metapolis II. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Zaha Hadid. 2006 @ Pino Pipitote

Existem alguns casos de influências arquitetónicas na cenografia pois, tal como referido anteriormente, os dois processos de pensamento e concretização são conciliativos. Fréderic Flamand[72] é um exemplo disso mesmo pela sua colaboração com variados arquitetos como Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Zaha Hadid, Jean Nouvel, Thom Mayne, Dominic Perrault, entre outros. Flamand enfatiza que nunca pensa nos arquitetos com quem trabalhou como cenógrafos. *"Eu não peço para eles fazerem decoração! Exatamente o contrário: trabalhamos com conceitos e as ideias vêm de textos. Trabalhamos o tema da cidade, por exemplo, e acho que um arquiteto que constrói cidades é melhor do que um cenógrafo."*[73] Nas suas obras explora essencialmente a relação entre os corpos e os espaços, não só espaços interiores como também espaços urbanos. A sua peça La Cité Radieuse (2005) faz referência ao trabalho de Le Corbusier, procurando criar *"uma máquina para Dançar, uma máquina para coreografar, com as proporções, com a geometria e com as restrições entre os componentes"*[74] Deste modo criou um sistema proporcional na sua composição cénica, inspirado no Modulor.[75]

No ano de 2006, colaborou com a arquiteta Zaha Hadid[76] que não só desenvolveu o cenário como também os figurinos da peça Metapolis II. Esta coreografia e cenografia resultaram de uma composição que teve como plano de idealização uma visão caleidoscópica e *high-tech* de uma cidade utópica futurista.[77] Intenta-se a exploração da metrópole, como o próprio nome indica, em conjunto com a tecnologia, num cenário com três pontes de metal leves, possibilitando a sua movimentação pelo palco, por esforço dos bailarinos, a fim de renovar a espacialidade – chegando mesmo a manipulá-las para enquadrarem nos seus figurinos, usando-as como saias. Deste modo existe, tal como na sua própria Arquitetura, uma composição fluída e em continua transformação, fazendo com que o próprio espaço se movimentasse - dançasse.

72 Frédéric Flamand (1946 -) é um ator, diretor e coreógrafo belga.

73 AHMED, Fatema, Frédéric Flamand: combining dance and architecture, 27 de Abril de 2012, https://www.iconeye.com/architecture/frederic-flamand-combining-dance-and-architecture última consulta a 28-03-2023

74 Idem

75 Perrault criou uma série de telas quadradas com o tamanho do Modulor, feitas com uma malha metálica, baseado na medida do Homem com o braço levantado (2,26m).

76 Zaha Hadid (1950-2016) foi uma arquiteta iraquiana-britânica que ficou conhecida pelas suas obras icônicas e inovadoras por todo o mundo. Hadid a primeira mulher a receber o Prêmio Pritzker de Arquitetura, em 2004, e é reconhecida por sua abordagem revolucionária e experimental na Arquitetura. Entre as obras mais famosas de Hadid estão o Centro Aquático de Londres, construído para os Jogos Olímpicos de 2012, o Edifício Heydar Aliyev em Baku, Azerbaijão, e o Museu MAXXI em Roma, Itália.

77 CARDOSO, Maria Eduarda Ramos (2016) O espaço do corpo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto p.145



42

A peça de Arnold Wesker[78], *"Quando Deus Quis um Filho"* (2006), apesar de não se tratar de uma coreografia, mas sim de uma peça teatral, revela-se importante pela sua forte relação com a Arquitetura no planeamento cénico. Com a colaboração do arquiteto João Mendes Ribeiro[79], o espaço é inspirado no projeto de Mies van der Rohe[80], a Farnsworth House[81], para a sua concretização. Retrata-se uma casa minimalista, demarcada pela leveza e transparência dos painéis de acrílico e vidro.

O suporte estrutural é feito num estrado de madeira que pousa no piso, mas não por completo, denotando-se aqui uma conceção análoga à que Mies utilizava nos seus projetos, que também não pousavam por completo no chão. Deste modo evidencia-se a relação entre o natural e o construído, sem que nenhum deles se sobreponha ao outro. A cenografia apropria-se da forma como Mies van der Rohe resolve a relação entre a natureza e o espaço interior, acabando divisão entre exterior e interior, para falar do Homem e da sua condição atual, sobre os fundamentos culturais, religiosos e comportamentais.[82]

A transparência adquirida pelo vidro configura um espaço de habitação fluído que se expunha ao público. Os reflexos criam um mecanismo na qual as personagens e os espectadores se observam mutuamente, tornando o ambiente desconfortável, pela sua exposição. Os atores e os espectadores partilham o mesmo espaço, devido a essa reflexão, *"expondo criticamente, a diluição dos limites arquitetónicos entre interior e exterior, privado e público, com um duplo sentido de exposição e vulnerabilidade"*.[83] Devido a esta abordagem, os espectadores

78 Arnold Wesker (1932 – 2016) foi um dramaturgo inglês. Autor de 50 peças de Teatro, quatro volumes de contos, dois volumes de ensaios, jornalismo, Poesias entre outros. As suas peças foram traduzidas em 20 línguas e representadas pelo mundo fora.

79 João Mendes Ribeiro (1960 -) natural de Coimbra, é um arquiteto português bastante ligado à cenografia, trabalhando com diversos diretores/coreógrafos, em especial com a coreógrafa Olga Roriz, na conceção dos seus espetáculos.

80 Ludwig Mies van der Rohe (1886 – 1969) foi um arquiteto alemão, naturalizado norte-americano e um nome de referência da Arquitetura funcionalista. A sua preferência pelo uso do vidro, aço e betão e a sua Arquitetura de formas simples e de jogos de planos são o que o destaca.

81 A Farnsworth House, construída entre 1945-1951, é uma obra projetada por Mies van der Rohe e situa-se em Illinois, nos Estados Unidos. Considerada um marco da Arquitetura moderna pela sua simplicidade e minimalismo, é construída essencialmente por aço e vidro.

82 BRANDT, Sara Campos Lopes (2022) Arquitectura, cenografia e Dança : a expressão da Dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade Lusíada, p.105

83 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.138

[img. 42] Quando Deus Quis um Filho, de Arnold Wesler, encenação de Carlos Pimenta, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Bernardo Monteiro, Rivoli Teatro Municipal, Porto, 2006.



43



44



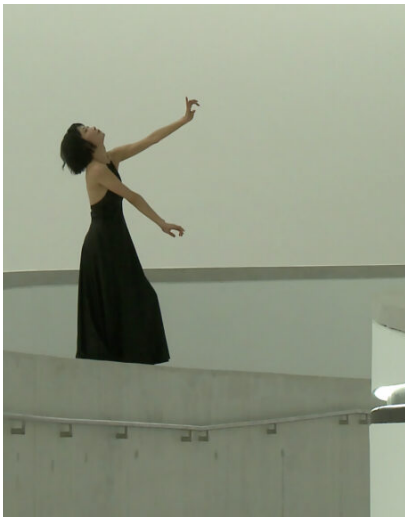
45



46



47



49



48

tornam-se parte participativa da ação que, como denomina o próprio cenógrafo da peça, *"visitantes do espaço doméstico"*.[84]

As transparências, a utilização do vidro e a própria organização do espaço cénico, criam espaços intermédios que aludem a uma dualidade entre o concreto e o idealizável.[85] Existe ainda uma projeção de imagens que se reflete no plano de fundo do palco e nos painéis de vidro, acentuando a ambiguidade entre a autenticidade e artifício.[86]

Sasha Waltz[87], por sua vez, reaproveita o espaço arquitetónico para realizar as suas performances artísticas, promovendo desta forma o diálogo entre as diversas artes, sensibilizando o olhar do Homem. O seu trabalho cinemático *"Architecture Dialogues"* compilou filmagens em três museus: Neues Museum de David Chipperfiel Architects em Berlim, Jewish Museum de Daniel Libeskind em Berlim e MAXXI National Museum of the XXI Century Arts de Zaha Hadid em Roma, adaptando os movimentos às singularidades dos espaços arquitetónicos. A Arquitetura do lugar condiciona a coreografia, necessitando de trabalhar os movimentos do corpo e adequar às condições especiais que poderão ser diferentes entre os três exemplos por uma questão de luz, materialidade, dimensão, etc. Denota-se neste exemplo a fusão entre a Cenografia e a Arquitetura, uma vez que os dois conceitos são referentes ao mesmo espaço.

84 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.138

85 Idem, p.328

86 Ibidem.

87 Sasha Waltz (1963 -) é uma coreógrafa e bailarina alemã, fundadora e diretora da companhia "Sasha Waltz and Guests".

[img. 43] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. MAXXI National Museum of the XXI Century Arts. Zaha Hadid. Roma. 2009

[img. 44] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009

[img. 45] Dialogue-09. Sasha Waltz, 2009. The Museum of Cultures MUDEC (Milan, 1999-2007, 2008-2014)

[img. 46-48] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009

[img. 49] Dialoge 9. Coreografia: Sasha Waltz. MAXXI - National Museum of 21st Century Art. 2009



COM A FENOMENOLOGIA

'O nosso corpo é tanto um objeto entre objetos como aquele que o vê e toca'[88] - Merleau-Ponty

A fenomenologia entende-se como uma área da psicologia que procura descrever as estruturas básicas da experiência e compreensão humana, do ponto de vista da primeira pessoa, contrastando com a perspetiva reflexiva da terceira pessoa, que tende a dominar o conhecimento científico e o senso comum.[89] Esta área tem como propósito a definição da experiência pessoal, tal como ela é, sem formulações de hipóteses ou especulações que estejam além dos seus limites. A etimologia da palavra provém do grego *phainesthai*, que significa "aquilo que se apresenta ou que se mostra", e do sufixo logos que alude a "explicação" ou "estudo".

88 PALLASMAA, Juhani (2005). The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd. p.20

89 MERLEAU-PONTY, Maurice (2012), Phenomenology of Perception, New York, Routledge, foreword by Taylor Carman, p. VIII.

[img. 50] Sasha Waltz Dialogue © Bernd Uhlig | Image Courtesy: Sophiensäle Berlin;

O alemão Edmund Husserl[90] foi o criador deste método de investigação, estabelecendo os principais conceitos e fórmulas que mais tarde foram continuados por outros filósofos (embora em direções diferentes da inicial) dos quais ressaltam Martin Heidegger[91], Maurice Merleau-Ponty[92], Jean-Paul Sartre[93] e o arquiteto Juhani Pallasmaa[94], essencial à compreensão da relação fenomenológica entre o Homem e a Arquitetura.

"O nosso próprio corpo está no mundo como o coração está no organismo: ele mantém o espetáculo visível constantemente vivo, ele insufla-lhe vida e sustenta-o interiormente, e com ele forma um sistema"[95]

O ser humano é considerado um ser vivo complexo, distinguindo-se dos restantes seres vivos pela sua consciência e racionalidade. Nesta filosofia, o indivíduo assume-se como centro do mundo experiencial, sendo o único capaz de processar as suas experiências e revivê-las na memória, através do processo do pensamento. Evidencia-se assim a dualidade entre o corpo e a mente, justificando a capacidade de memória corporal do Homem através do procedimento enunciado.

As experiências sensoriais tornam-se muito mais do que uma simples interação pessoa-meio, uma vez que estas acabam por se fundir e se integrar na própria constituição do corpo, moldando o ser humano e tornando-o um ser único, não só pelas suas características físicas, mas também pelas suas vivências e experiências. Essa experiência percetiva é tida como corporal uma vez que nasce da relação do corpo com o mundo e não de uma associação, feita pela consciência, justificando a visão de um corpo enquanto totalidade.

---

90 Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938) foi um filósofo e matemático austríaco-alemão que estabeleceu o conceito de fenomenologia.

91 Martin Heidegger (1889-1976) foi um filósofo, escritor, professor e reitor universitário alemão. É amplamente reconhecido como um dos filósofos mais originais e importantes do século XX. Aluno de Hussel, continuou e ampliou os estudos na área da fenomenologia.

92 Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) nascido em Rochefort-sur-Mer, foi um filosofo fenomenológico francês, autor do livro "Fenomenologia da Perceção". Este livro é publicado em 1945 e é considerada a sua principal e obra, onde crítica a psicologia clássica, a fisiologia mecanicista e principalmente o cogito racionalista cartesiano.

93 Jean-Paul Charles Aymard Sartre (1905-1980) nasceu em Paris e foi um filosofo, escritor e critico, representante do conceito do existencialismo. Companheiro de Merleau-Ponty, aprofundou contribuiu tambem para o estudo da fenomenologia.

94 Juhani Pallasmaa (1936-) nasceu em Hämeenlinna, na Finlandia e é arquiteto. Foi professor de Arquitetura na Universidade de Tecnologia de Helsinque, diretor do Museu de Arquitetura da Finlândia e professor convidado em diversas escolas de Arquitetura do mundo inteiro. Pallasmaa tornou-se universalmente conhecido por meio de suas palestras e livros sobre teoria da Arquitetura e seu interesse pela fenomenologia

95 PALLASMAA, Juhani. (2005). The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd. p.40

No livro Fenomenologia da Percepção, escrito por Merleau-Ponty, o autor afirma que, quer se afirme o sujeito como constituído pelo mundo ou vice-versa, isto é, o mundo como constituído pelo sujeito, a concepção clássica do mundo é a mesma, refletindo-se num mundo composto por relações objetivas.[96]

Merleau-Ponty defende que o corpo é o mediador de toda experiência possível, um sistema aberto sobre o mundo.[97] No seu processo de experienciar o mundo, o Homem utiliza uma combinação de cinco sentidos; a visão, o tato, a audição, o paladar e o olfato. Devido à complexidade envolvente, é inevitável acontecer uma fusão dos estímulos sensoriais durante a receção de fenómenos, porém é sempre possível isolar estas sensações, numa procura intensa do mais sublime detalhe, através da consciência.

O filósofo fenomenólogo francês assevera que todos os sentidos não são mais do que extensões do tato. O seu estudo afirma que os restantes sentidos não passam de especificações da pele, que assim que estabelecida uma relação entre o corpo e o fenómeno, independentemente da sua forma, acabará sempre por ser sempre uma forma de toque. *"O nosso contacto com o mundo ocorre na linha de fronteira do eu, através de partes especializadas de nossa membrana envolvente."*[98]

A visão, no entanto, é o sentido mais predominante no modo de abordar e compreender a Arquitetura. A dimensão estética – de representação – associada incessantemente à função é o elemento à qual o arquiteto tem maior consideração no processo do projeto. Essa atenção aos pormenores visuais é um aspeto que nos acompanha desde a antiguidade, simultaneamente ao surgimento da noção de estilo.[99] Durante a Grécia antiga, os templos gregos exigiam uma certa monumentalidade e ordem, representando com isso o poder estatal[100], onde a escala humana, dada na dimensão de utilização se revela secundária, sendo o exorbitante visual o ponto fulcral de toda a construção.

Também durante o período renascentista, o sistema dos sentidos relacionava-se com a imagem do corpo cósmico; a visão estava correlacionada com o fogo e a luz, a audição com o ar, o cheiro com o vapor, o paladar com a água e o tato com a

96 MERLEAU-PONTY, Maurice (1999) Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, p.88

97 Pereira Marques, D. A., Surdi, A. C., Tarcísio Grunennvaldt, J., & Kunz, E., Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. Movimento, 2013. disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115325713013última consulta a 10-03-2023

98 PALLASMAA, Juhani. (2005). The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd. p.11-12

99 AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS, p.192

100 Idem



51

terra.[101] A invenção da representação em perspetiva fez do olhar o ponto central do mundo preceptivo, bem como do conceito de si mesmo.[102]

Naturalmente a Arquitetura sempre lidou com questões fenomenológicas, na medida em que a própria disciplina se dedica à interpretação e, naturalmente, à criação da relação pessoa-espaço. Contudo, a abordagem fenomenológica intencional, isto é, consciente e com fundamento da teoria filosófica, só foi introduzida recentemente.

Reafirmando, a visão é considerada o sentido elementar do utente na Arquitetura, porém, adjacente a ela, existe uma noção de solidão e introspeção, ao passo que a audição tem em si a capacidade de criar uma sensação de conexão e solidariedade. Pallasmaa acrescenta até que a supressão dos outros sentidos, para além da visão, conduziu a um empobrecimento do que nos envolve, causando sentimentos de desapego, o que consequentemente causou o desaparecimento sensorial e sensual das artes e da Arquitetura.

A crítica de Pallasmaa é partilhada por outros autores que recorrem à fenomenologia como forma de apelo à consciencialização de arquitetos e estudantes da área relativamente à relação pessoa-meio, a fim de conseguirem tomar decisões importantes sobre a qualidade do ambiente humano.[103] Estas decisões enunciadas são relativas, essencialmente ao planeamento, projeto e construção do mundo concreto em que vivemos, a fim de combater o da agravamento condição humana nas modernas sociedades de massas.[104]

"A Dança não é apenas um fenómeno cinético que aparece, que se entrega à consciência; é também uma experiência humana viva e vital como arte formada e executada: a experiência tanto para o bailarino como para o público é uma experiência vivida"[105]

Também no âmbito da Dança poderemos estudar o corpo em função das suas relações fenomenológicas. A Dança requer ao corpo um treino repetitivo

101 PALLASMAA, Juhani. (2005). The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd. p.16
102 Ibidem.
103 BOGNAR, B. (1985). A phenomenological approach to architecture and its teaching in the design studio. In: Seamon, D., Mugerauer, R. (eds) Dwelling, Place and Environment. Springer, Dordrecht, disponível em : https://doi.org/10.1007/978-94-010-9251-7_11
104 Idem
105 SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, Phenomenology (2015) An Approach to Dance, Temple University Press, p.22-23
[img. 51] Akram Khan's Dust in performance @ ASH

dos movimentos, ao ponto de já estarem tal maneira intrínsecos no bailarino que, quando são realizados, eles revelam-se de forma natural e fluída. Essa mesma naturalidade na realização de uma ação poderá ser comparada a atos involuntários do indivíduo como, por exemplo, o ato de respirar; *"e o bailarino dança como respira".*[106]

"Cada parte do corpo está ligada a diferentes estímulos que permitem que a compreensão do que está a acontecer dentro de nós – não só a um nível espiritual, mas também em um nível físico e mental"[107] A espontaneidade expressiva com que os movimentos artísticos fluem no corpo, provém da fusão entre o corpo e a consciência, não havendo necessidade de racionalização dos movimentos, transformando-os numa organicidade que vai além das ordens mecânicas e funcionais.[108] Esta informação poderá ser complementada com a afirmação de Dantas: *"A Dança é indício da arte no corpo porque mostra que o mesmo é capaz de ser arte, de se fazer, enquanto corpo e movimento, encarnação artística. A Dança é possibilidade de arte encarnada no corpo".*[109]

Tal como acontece na Arquitetura, o bailarino relaciona-se profundamente com a envolvente onde Dança, sendo ele próprio uma manifestação do próprio tempo e espaço. A fim de compreendermos a Dança como manifestação corporal total, do mesmo modo que Merleau-Ponty o faz com o corpo, é necessário que ela não seja tratada como apenas racionalização de movimentos mecanizados ou como uma soma de movimentos parciais postos lado a lado; só desse modo se poderá assumir que a Dança, assim como o corpo humano, é unidade expressiva.[110]

"O corpo, a consciência, o movimento, a perceção, o ser e o mundo são indivisíveis no pensamento fenomenológico".[111]

Relativamente ao movimento, é possível estabelecer uma analogia comum as duas disciplinas desta dissertação. Segundo a fenomenologia, o movimento humano é caracterizado como intencional e, nesse instante, o corpo em movimento

106 VIANNA, Klauss (2008) A Dança, 5. Edição São Paulo: Siciliano, p.81
107 ABRAMOVIC, Marina (2016) Walk Through Walls. A memoir. CROWN ARCHETYPE, p.27
108 Pereira Marques, D. A., Surdi, A. C., Tarcísio Grunennvaldt, J., & Kunz, E., Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. Movimento, 2013. disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115325713013última consulta a 10-03-2023
109 DANTAS, Mônica (1999) Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS, p.25
110 Pereira Marques, D. A., Surdi, A. C., Tarcísio Grunennvaldt, J., & Kunz, E., Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. Movimento, 2013. disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115325713013última consulta a 10-03-2023
111 Idem

assume ativamente o espaço e o tempo, tornando-se a condição de toda perceção viva.[112] Merleau-Ponty afirma no seu livro que "*o movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado"*[113] *logo, não é possível afirmarmos que o "nosso corpo está no espaço e nem tampouco que ele está no tempo*"[114] pois ele é o próprio espaço e tempo.

112 Pereira Marques, D. A., Surdi, A. C., Tarcísio Grunennvaldt, J., & Kunz, E., Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. Movimento, 2013. disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115325713013última consulta a 10-03-2023

113 MERLEAU-PONTY, Maurice (1999) Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, p.196

114 Idem. p.193

CASOS DE ESTUDO



ADOLPHE APPIA

"O movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática."[115] – Adolphe Appia

Adolphe Appia é o primeiro caso de estudo a ser apresentado nesta dissertação. Nascido em Genebra ainda no século XIX, no ano de 1862, e com o seu falecimento em 1928, Appia é considerado um grande revolucionário das conceções de espaço teatral. Distingue-se dos seguintes casos de estudo por se tratar de um cenógrafo e não de um coreógrafo. Embora não trabalhe exclusivamente com a Dança, uma vez que os seus trabalhos eram realizados maioritariamente no âmbito teatral, a escolha deste nome enquanto caso de estudo é motivada por este ser também arquiteto e incutir esses mesmos conceitos e ensinamentos do estudo arquitetónico no espaço cénico, levando à mudança e transformação do que até

115 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p.31
[img. 52] Retrato de Adolphe Appia;

então se fazia.

Até ao início do século XX, o mundo teatral encontrava-se muito ligado ao naturalismo e ao realismo. A modernidade iniciava-se assim, nesse período, dispensando essa corrente artística e tornando-se significante a partir da abstração formal.[116] As noções arquitetónicas de Appia e as suas conceções espaciais, muitas vezes em referência a Wagner[117], contribuíram para o seu reconhecimento. A sua proposta contribuiu para o aumento do dinamismo cénico, ilustrado pela recusa das pinturas pictóricas, como os panos de fundo decorativos - usados até então - e substituindo-as por jogos de luz e sombra, do movimento do corpo em palco e da música, a fim de garantir a plasticidade do movimento expressivo e a reforma da conceção espacial.[118]

A rejeição da bidimensionalidade direcionou o impulsionamento do seu conceito de *"peça viva"*, onde os espaços eram concebidos tridimensionalmente, através da manipulação da luz, revolucionando a cenografia teatral que até então se conhecia. Mediante esta abordagem foi possível chegar à depuração do objeto cénico, que encontra a sua justificação, tanto na abstração como no simbolismo.[119] Appia defendia que os tons de sombra eram tão necessários quanto a luz, pois formavam uma conexão entre o corpo e o espaço. A sua ideia é justificada pela sua própria afirmação: *"o Teatro não é, senão uma das formas de arte viva, de arte integral."*[120]

Contrariamente a Wagner, que defendia o conceito de arte total fundada, Appia procurava *"descobrir uma forma de ordenar elementos do espetáculo que conferissem ao drama a sua expressividade máxima"*.[121] A sua ambição passava pela conceção de uma composição espacial abstrata, preenchida por formas

116 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p.31

117 Richard Wagner (1813-1883) foi um compositor dramáticos e teórico alemão, cujas operas e músicas tiveram grande influência no século XIX. Wagner objetivava a arte total – Gesamtkunstwerk - um conceito estético alemão do século XIX, referente à confluência de várias formas de arte, como a música, o Teatro, o canto, a Dança e as artes plásticas, numa só obra de arte.

118 MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel, As obras de Appia e Craig: Contribuições artísticas para o Teatro cinético, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 95 a 107, disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332585808_AS_OBRAS_DE_APPIA_E_CRAIG_contribuicoes_artisticas_para_o_Teatro_cinetico

119 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.250

120 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p.55

121 BABLET, Denis. (1975) Les revolutions sceniques du XXe siècle. Paris Societé Internationale d'Art. XXe siècle, p.41

geométricas, onde negava toda e qualquer estilização e descrição representativa. Essa ambição era partilhada também por Gordon Craig[122], um nome igualmente influente no mundo da cenografia teatral.

Para o cenógrafo suíço, o espaço cénico deveria ser organizado tendo em conta quatro elementos expressivos, sendo eles o corpo, a implantação, a luz e a cor. Appia procurava relacionar estes quatro elementos durante o processo de criação e, ao mesmo tempo, conjugá-los com outros factores presentes na performance, como a música e os seus ritmos. A partir do estudo de Wagner, Appia definiu como prioridade o corpo e o texto dramático – recordando aqui que ele se encontrava mais ligado ao mundo teatral do que à Dança – e só em seguida pretendia priorizar as questões cénicas como a organização do espaço e a iluminação.[123] A iluminação nos seus trabalhos tinha a finalidade de, não só contribuir para a harmonização espacial, mas também dar destaque ao corpo artístico e valorizar toda a peça dramática.

Desse modo permitiu-se a transformação do espaço cénico em espaço cinético ou, como Craig denominava, em *"palco cinético"*.

"Todas estas inovações técnicas modificaram a relação entre o espectador e o mundo cénico, criando efeitos de ilusão para a plateia e diferenciando grandemente a realidade quotidiana da realidade cénica."[124]

A par de todas estas mudanças, permitiu-se que o corpo em palco adquirisse outra visibilidade. A experimentação da luz, juntamente com a adição da música, impulsionou o movimento do corpo pelo espaço, traduzindo-se num jogo visual entre as diferentes escalas espaciais e intensidades, cores e ângulos de luminosidade. Appia defendia que *"a cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é impossível e suprime a peça."*[125]

Appia afirmava ainda que *"é necessária a plasticidade da cenografia para*

122 Gordon Craig (1872-1866) nascido em Inglaterra, foi um prático do Teatro moderno e trabalhou enquanto ator, diretor e cenógrafo, além de toda a sua influência teórica. A sua inovação cénica, do uso de telas móveis em palco e de novas formas de iluminação de espaço dramático marcaram o mundo teatral, tal como Appia, no início do século XX.

123 DEHOULIÈRES, CH. Verbete (2008) Appia Adolphe, in: CORVIN, Michel (org). Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde. Paris: Editions Bordas, p.9

124 DUDEQUE, Norton (2009) O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba p.7

125 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p.135

a harmonia das atitudes e dos movimentos do ator. (...) A plasticidade requerida pela expressão do ator deve ter um efeito completamente diferente: o corpo não pretende produzir uma ilusão da realidade; ele é a própria realidade. Portanto, tudo quanto se exige da cenografia é uma simplicidade que ponha em relevo essa realidade."[126]

Jaques-Dalcroze[127] é também um nome a mencionar neste estudo de Adolphe Appia pois revelou-se um homem importante na concretização das suas ideias teatrais. A sua colaboração, iniciada no ano de 1906, possibilitou a elaboração teórica de ambos – sendo que Dalcroze estava mais ligado ao âmbito da Dança – mas ambos partilhavam o desejo de renovar as práticas artísticas e as pedagogias da época. Os exercícios desenvolvidos por Dalcroze viabilizavam o projeto que Appia tinha em mente de relacionar o movimento (Música e Dança) com a cenografia.

A fundação do Instituto Dalcroze, projetado pelo arquiteto Heinrich Tessenow, promovia um novo ritmo que inspirasse e se implementasse na comunidade. O interior do edifício teve indicações de Appia como a implantação de um grande saguão, desprovido de ornamentação, destinado a apresentações teatrais experimentais, mas que também dinamizasse a circulação quotidiana do edifício.[128] A escolha de um piso plano possibilitava a alteração da configuração da plateia, adaptando-a ao tipo de espetáculo. O arquiteto suíço decidiu também não colocar uma boca de cena, havendo uma transparência na entrada da cena pois os atuantes estariam no mesmo espaço dos espectadores. Nessa nova sala de espetáculos, Appia consegue concretizar a sua proposta de iluminação cénica que se distingue em dois tipos de luz. A primeira, uma luz geral e difusa que ilumina homogeneamente todo o espaço, inclusive a plateia; a segunda, uma luz denominada de formativa – formative light – que se focava em certos pontos específicos e objetos responsáveis pelas sugestões dramáticas em sintonia com a pauta expressiva do espetáculo.[129]

A sua ligação e gosto pela Arquitetura foram um ponto de arranque para a mudança que, até aos dias de hoje continua a ser aplicada em espetáculos de Dança, em concertos e em palcos televisivos. Appia considerava que a vantagem

126 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal., p.94

127 Emile Jacques Dalcroze (1865-1950) nascido na Áustria, mas de cidadania suíça, foi o fundador do método Eurrítmico, que consiste na apropriação da perceção e da expressão musical das pessoas por meio de ações corporais e deslocamentos espaciais.

128 MACHADO, R. M. (2018). A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do Teatro simbolista no modernismo arquitetônico. arq.Urb, (21), 127–146, disponível em: https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89, ultima consulta em 30-03-2023.

129 Idem

da Arquitetura ia além do domínio espacial, revelando-se importante pelo facto de poder abrigar e favorecer diferentes temporalidades por meio da movimentação de corpos.[130] Para o arquiteto suíço, a presença do corpo é como se desse voz ao espaço, uma vez que só o homem pode revelar as diferentes temporalidades dos espaços arquitetónicos.

Esta teoria do âmbito da Arquitetura serve como referência e é transportada para o mundo artístico da representação. A poética espacial que ele ambicionava é obtida através da utilização de planos horizontais, rampas e escadarias que interagiam com o corpo e contribuíam para a dinâmica espacial. Uma dinâmica impossível de obter através dos panos pintados.

Este cenário pode ser exemplificado com os desenhos produzidos no ano de 1909 dos "Espaços Rítmicos", fortemente marcados pela implantação de escadarias, densas e maciças, que ocupavam o palco em quase toda a sua totalidade. A luz neste espaço não é uniforme, é manifestada através de pontos de luz específicos e deliberadamente espalhada pelas várias zonas do palco, conforme a funcionalidade da performance, algo que até então não era habitual.

Verificamos assim que esta escolha cénica cria um grande contraste, manifestado pela rigidez material e pela maleabilidade do corpo humano, traduzida na sua flexibilidade e naturalidade dos movimentos. Adolphe refuta este argumento afirmando que *"o princípio da gravidade e o da rigidez são as condições para a existência de um espaço vivo"*.[131] Esta presença eminentemente Arquitetural na cenografia favorece a tridimensionalidade requerida, sendo evidente a influência dos seus estudos de Arquitetura para este mundo da arte dramática.

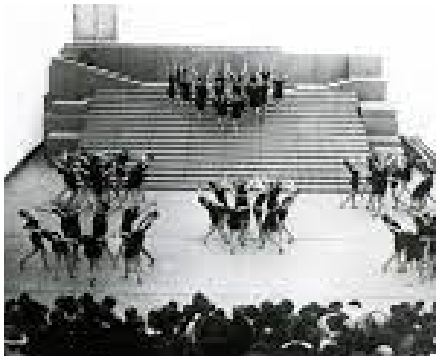
O seu conceito de "espaço vivo" aproxima a cenografia do espetáculo à Arquitetura, pela questão da habitabilidade do espaço. Esta realização coloca o corpo humano como protagonista, *"intérprete da música, junto das formas inanimadas e surdas"*.[132] Quando o corpo é colocado em oposição ao espaço ele torna-o vivo, e isso acontece reciprocamente.[133] A gravidade e a rigidez apresentam-se como dois factores essenciais a esta questão, pois só a partir de um espaço que contenha estas características mencionadas é que o corpo se consegue expressar. O contraste da

130 MACHADO, R. M. (2018). A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do Teatro simbolista no modernismo arquitetônico. arq.Urb, (21), 127–146, disponível em: https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89, ultima consulta em 30-03-2023.

131 APPIA, Adolphe (2000) L'Espace Vivant, in Nouvelles de Danse, n. 42-43, "Danse et Architecture", Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, p.32..

132 APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal. p. 27

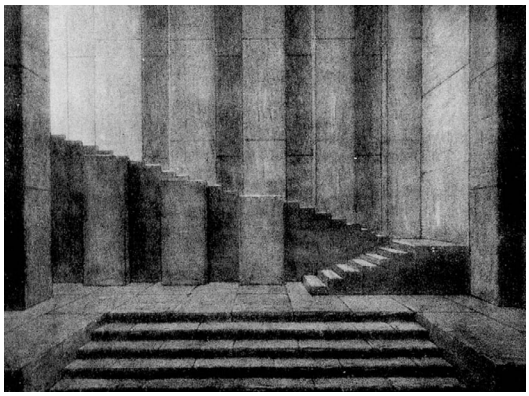
133 Idem, p.29



53



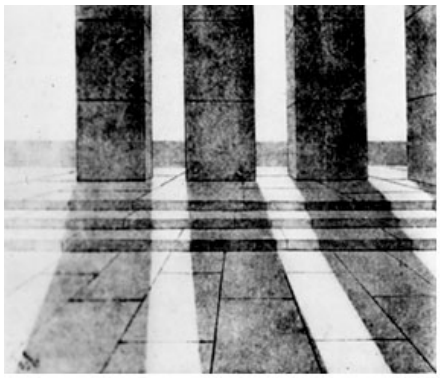
54

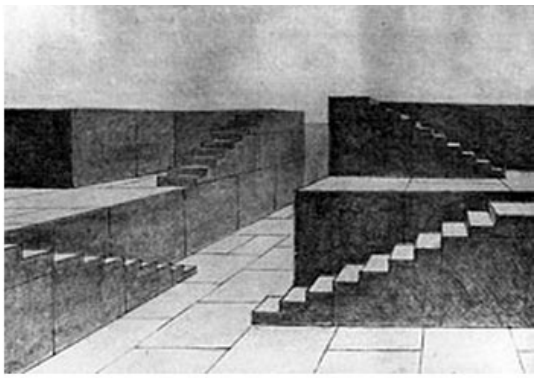


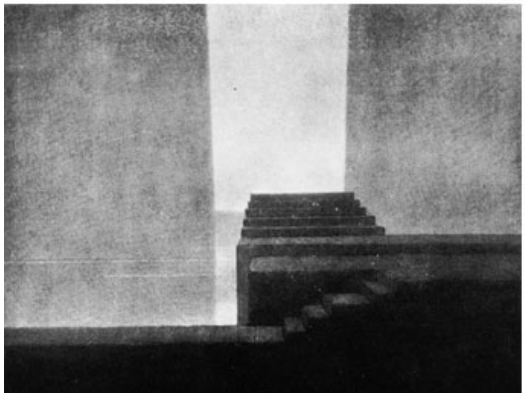
55

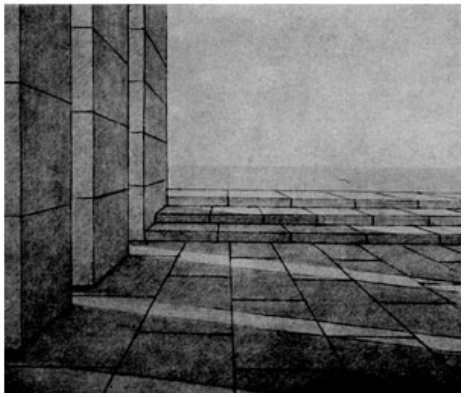


56









57

corporalidade do Homem com a resistência dos espaços angulares e geométricos faz com que a expressão física seja forçada ao máximo das suas potencialidades.[134]

Os seus pensamentos e consequente inovação cenográfica implicaram uma transformação na conceção da cenografia do espetáculo que, ao perder o seu lado decorativo e naturalista obteve autonomia.[135] A cenografia obteve deste modo uma parte ativa na performance teatral, admitindo o espaço cénico como um elemento dramático, participando na ação no mesmo patamar de relevância que o texto e o corpo (ator/bailarino). A noção de espaço cénico desenvolveu-se, passando a englobar as relações entre o espectador-performance, até se converter numa entidade espacial que contempla o lugar da ação cénica e as relações que estabelece com os espectadores.[136]

A transformação inovadora de Appia contribuiu para que, tanto na Dança como no Teatro, se formasse uma relação contínua e única entre a presença corporal e o espaço cénico. A cenografia passou a ser criada para o homem, aplicando o princípio filosófico do grego Protágoras, que afirmava que "*O homem é a medida de todas as coisas"*. Mesmo Le Corbusier, pouco tempo depois das teorias de Appia, apresenta o "*Modulor"*, um estudo, essencial até aos dias atuais, referente às proporções do Homem e sua relação com a Arquitetura.[137]

134 DUDEQUE, Norton (2009) O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, p.11

135 PIRES, Ana Teresa Cancela, (2017) A Poesia do Espaço Cénico: contributo para uma reflexão sobre a participação das artes plásticas e da música/som na construção do espaço cénico contemporâneo, Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p.26

136 RUESGA, Juan (2001) La Escenografía. Rigor Y Poética. ADE Teatro Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid, p. 35

137 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.176

[img. 53] A demonstration inside the main hall at Hellerau

[img. 54] Adolphe Appia. Rhythmic Spaces, desenho do autor. 1909;

[img. 55] Orpheus, Hellerau. Cenário de Adolphe Appia, desenho do autor; 1913;

[img. 56] Festspielhaus Hellerau (1913) with calico walls and Appia's design for Gluck's Orpheus and Eurydice. Image provided by Richard C. Beacham

[img. 57] Adolphe Appia. Rhythmic Spaces. desenho do autor. 1913



MARTHA GRAHAM

"Qualquer grande arte é a condensação de uma emoção forte: algo perfeitamente consciente"[138] – Martha Graham

Bailarina, professora de Dança e coreógrafa americana, Martha Graham é conhecida como a mãe da Dança moderna.[139] Nascida em Pittsburgh, no ano de 1894, e com o seu falecimento a 1991, passou mais de setenta anos da sua vida a dedicar-se a esta arte, tendo realizado a sua última apresentação de Dança aos 75 anos de idade.[140] Desse seu esforço e dedicação, que a consumiu por completo, concretizou feitos únicos, entre eles ter sido a primeira bailarina a apresentar-se na Casa Branca.[141]

138 WHITE-MCGUIDE, Blakeley (2022) The Martha Graham Dance Company; House of the Pelvic Truth, Bloomsbury Publishing, New York, p.1

139 DUDEQUE, Norton (2009) O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, p.11

140 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.135

141 DUDEQUE, Norton (2009) O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba, p.11

[img. 58] Martha Graham @ Barbara Morgan

Considerada demasiado velha, demasiado pequena e fora da estrutura corporal aceite para o propósito, Martha Graham recorreu ao ensino da Dança como forma de contornar essas críticas impeditivas, prevalecendo deste modo na vertente artística.[142] A sua perseverança e criatividade contribuíram para a criação de um estilo de Dança pessoal, uma técnica dedicada à contração e descontração do corpo humano; *"um estilo de Dança em sintonia com os tempos."*[143] Temáticas alusivas ao humanismo, resistência espiritual, misticismo e a agitação política dominavam os seus primeiros trabalhos[144], tendo iniciado as suas apresentações coreográficas em 1926.

Relativamente ao contexto histórico, podemos compreender que Graham se apresentou enquanto artista feminina em pleno no século XX, dentro de uma sociedade patriarcal.[145] O ambiente histórico teve um grande impacto e influência, tanto na forma física como na forma psicológica das suas Danças.[146] Graham revê-se enquanto bailarina pioneira do expressionismo alemão na América,[147] e a sua característica principal remete para a autoexpressão subjetiva, pessoal e espontânea.[148]

Embora houvesse alguns bailarinos modernos americanos antes dela, Martha Graham foi a primeira cujo trabalho dispôs de uma relação direta com a Dança expressionista alemã. Na sua biografia, '*Blood Memory'*, percebemos que a coreógrafa via na Dança um meio de expressar a verdade pessoal e humana, sendo especialmente notável no seguinte excerto: *"Sinto que a essência da Dança é a*

142 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.67

143 Idem p.41

144 WHITE-MCGUIDE, Blakeley (2022) The Martha Graham Dance Company; House of the Pelvic Truth, Bloomsbury Publishing, New York p. 16

145 Idem, p. 32

146 Ibidem.

147 DRATTS, Angeline M. (1998) German Expressionistic Dance : its origin and development through the 20th century, Muncie, Indiana, p.29

Para um melhor entendimento desta corrente artística, podemos inseri-lo num enquadramento histórico entre o final do século XIX e o início do século XX, com maior impacto na arte germânica. Num período fortemente demarcado por guerras, sendo a Alemanha um dos principais países afetados, o expressionismo surge assim, não só como fuga à avassaladora realidade, mas também enquanto forma de rebelião, sendo considerado como potencial ameaçador à autoridade absoluta do governo. Apesar do seu maior foco ter sido na Alemanha, não só alemães se revelaram neste registo uma vez que vários artistas de outros países se tornaram ativos nos anos anteriores à primeira guerra mundial e assim permaneceram durante grande parte do período entre guerras.

148 A Dança expressionista, como toda arte expressionista, nasceu da necessidade do indivíduo de se tranquilizar diante dos novos valores e crenças sociais. No século XX bailarinos e coreógrafos levantaram a questão "Qual é o propósito e o papel da Dança?" onde o expressionismo respondeu colocando a Dança enquanto meio de compreensão do ser humano como um todo, definindo-a como a arte ideal, colocando em cerne da questão a relação entre o corpo e a mente. (RATTS, Angeline M. (1998) German Expressionistic Dance : its origin and development through the 20th century, Muncie, Indiana, p.30)

expressão do Homem - a paisagem da sua alma. Espero que cada Dança que eu faça revele algo sobre mim mesma ou alguma coisa maravilhosa relativamente ao que o ser humano possa ser."[149]

"*Ela impõe o impensável para um bailarino fazer – ela faz-te pensar"*[150] – John Martin

Martha Graham procurava sempre criar uma conexão entre o movimento e a emoção, entre o corpo e a mente. Esta motivação levou-a à invenção de uma nova linguagem revolucionária na Dança onde os gestos revelavam emoções comuns a toda a experiência humana[151] como por exemplo a inquietação, a angústia, a tristeza, etc. O seu interesse na forma como o corpo se movia e, consequentemente, desconstrução desse mesmo conceito contribuiu, não só para o seu autoconhecimento, mas também como forma demonstrativa do potencial expressivo do corpo humano universal.[152] Todos estes fatores enunciados originaram uma forma única de se mover que era exclusivamente dela, quase como uma marca de identidade. Graham alegava que Dançar era como uma alternativa à comunicação verbal: *"Se pudesse ser dito em palavras, seria; mas fora das palavras, fora da Pintura, fora da Escultura, dentro do corpo há uma paisagem interior que é revelada em movimento."*[153]

A sua técnica baseia-se, essencialmente, em movimentos de contração e relaxamento do corpo, essencialmente incitados através da sua técnica de respiração, mudança de peso e espirais. Esta prática de contração e relaxamento proporcionava ao corpo um estilo de movimento dinâmico, transformando-o num organismo vivo e fluido, capaz de evoluir e de se expandir em relação ao seu próprio conhecimento corporal.[154]

Apesar de atualmente considerarmos Martha Graham como uma pioneira da Dança moderna, pela quebra na Dança rígida e busca pela empatia e sentimento, inicialmente esta Dança não agradou a muitas pessoas. Os expectadores não consideravam as suas performances bonitas, nem românticas, e achavam os movimentos duros e carrancudos, quase que torturados e distorcidos.[155] É evidente

149 GRAHAM, Martha. (1991). Blood memory. New York, Washington Square. p.6
150 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.52
151 Idem p.12
152 Ibidem p. 62
153 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.56
154 BALDIWN, Neil (2022) Martha Graham: When dance becomes modern : a life, Alfred A. Knopf, New York, p.2
155 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.53

a diferença entre a Dança que Graham criara das graciosas ilusões do ballet clássico. O *ballet* é uma arte aérea, onde os bailarinos faziam uma performance onde pareciam querer desafiar a própria gravidade, quase como se fossem mais leves que o próprio ar, representando um movimento que quase não necessita de esforço, aparentando algo natural e fluido. Contrariamente a esta vertente da Dança, Graham queria precisamente o oposto com as suas apresentações. O seu foque estava colocado na representação crua da vida, colocando nos seus movimentos o mesmo esforço que a vida encarrega nos corpos. Ela não queria ilusões, movimentos graciosos e elegantes, mas sim movimentos gritantes, angulares, pesados e repletos de tensão.[156]

Relativamente à cenografia, Martha teve uma atitude diferentes dos restantes casos de estudo, colaborando com um escultor ao invés de um arquiteto



59

156 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.56
[img. 59] Martha Graham performing Frontier, 1935. @ Barbara Morgan;

ou cenógrafo. Na sua performance "Frontier" (1935), Isamu Noguchi[157] opta pela substituição dos painéis bidimensionais pintados, tradicionalmente usados nas apresentações de Dança teatral, por um conjunto tridimensional, posicionado no chão do palco, podendo ser visto como uma peça escultórica. Esse elemento cénico é referente a dois postes horizontais ao centro que aludiam a barras de madeira de uma cerca ferroviária.[158] Atrás desta cerca, foram colocadas duas cordas tensionadas em diagonal, formando um V, que partiam do centro do palco até, aparentemente, ao infinito, sugerindo as planícies ilimitadas do oeste americano.[159] Noguchi comenta que *"não é a corda que é escultura, mas é o espaço que ela cria que é escultura. É uma ilusão de espaço"*[160]

Um elemento tão simples em palco torna-se indispensável à Dança, pelo modo como o corpo do bailarino se relaciona com este. O objeto tem um papel participativo na ação, não a embelezando apenas. Num solo de apenas seis minutos e meio, Martha Graham utiliza gestos ousados e transmite uma ampla gama de sentimentos – solidão, admiração, coragem, determinação, otimismo, alegria através dos seus movimentos. Frontier tornou-se a marca registada de Martha Graham, o seu solo mais popular.

Em "Appalachian Spring" (1944), outra performance que enalteceu o trabalho de Graham, verifica-se uma vez mais a colaboração com o escultor Noguchi. Trata-se de uma peça moderna onde a narrativa emergente desenvolve o poder das emoções humanas e tragédias. A obra ambienta o drama de uma comunidade protestante na Pensilvânia e relembra o pioneirismo do século XIX.[161]

Com apenas algumas linhas e formas, a cenografia de Isamu Noguchi para a coreografia da peça "Appalachian Spring", de Martha Graham, sugere não só uma paisagem, mas também um modo de vida. O espaço cenográfico acolhia apenas o contorno de uma casa, um banco, uma pedra, uma cerca e uma cadeira de balanço, dos quais o banco e a cadeira são os únicos objetos movíveis. Compreende-se pela

157 Isamu Noguchi (1904-88) nascido em Los Angeles, filho de mãe americana e pai japonês, viveu no Japão até a adolescência, até se ter mudado para Indiana. Enquanto estudava medicina na Universidade de Columbia, Noguchi teve aulas de Escultura e rapidamente decidiu seguir uma carreira artística. Martha conheceu-o no final da década de 1920 e trabalhou com ela por mais de cinquenta anos, ganhando reconhecimento como um escultor brilhante e um inovador cenógrafo. A sua primeira colaboração foi na peça Frontier, no ano de 1935.

158 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.76

159 Idem.

160 NEWMAN, Barbara, Two exhibitions, 2 de Dezembro de 2021, disponível em: https://www.dancing-times.co.uk/two-exhibitions/, última consulta em 26-04-2023

161 ROUX, Céline, Modern dance and its american roots (1900-1930) from free dance to modern dance, 2020, disponível em: https://www.numeridanse.tv/en/themas/courses/modern-dance-and-its-american-roots-1900-1930-free-dance-modern-dance, última consulta em 26-04-2023



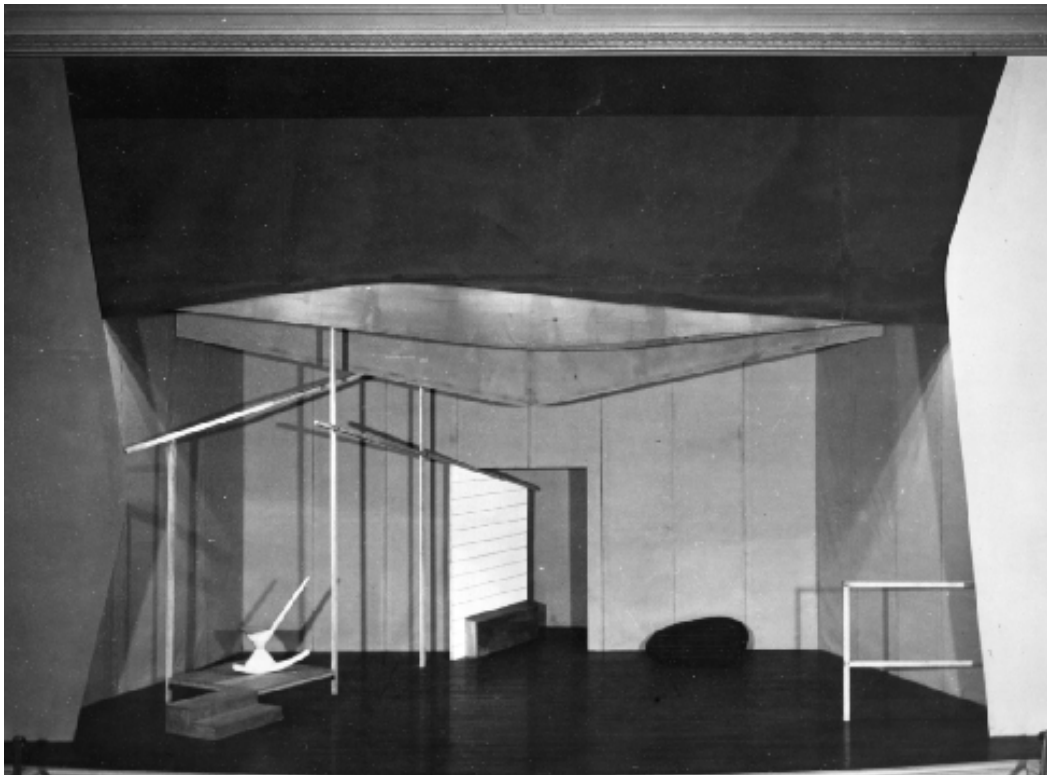
60



61



62



63

imagem 63 que todos os objetos apresentavam um tom de branco fantasmagórico, um efeito quase esquelético, como se esfolasse a carne do assentamento para revelar os seus ossos.[162]

A cadeira de balanço encontrava-se em frente à cerca, inserida numa moldura de linhas diagonais que indicam o teto, numa base de altura acima do plano do palco, o objeto cénico marca e transforma o ambiente remetendo para um interior doméstico.[163] A cadeira apresenta uma forma peculiar, criada a partir de três folhas de madeira e de assento triangular, sugere diferentes ações. Além da sua natural função, um lugar de repouso, evoca ainda um berço, uma cama nupcial e um local de oração ao longo da performance.[164] Mais uma vez é possível observar as multiplicidades de ações que um simples objeto cénico provoca e a forma como se relaciona com o corpo através da incorporação do movimento corporal do bailarino, criando uma uniformidade visual para quem observa a peça.

Noguchi via a Escultura como a arte de esculpir o espaço. Para ele, não dava para separar os espaços da performance e da vida: *"O espaço do Teatro não é apenas um nível, mas se estende pelo firmamento. É a escultura do espaço. O espaço do universo onde por acaso estamos."*[165] As esculturas de Noguchi, enquadradas na cenografia de Graham, têm o papel de objetos cénicos uma vez que estes integram uma função e pertencem à organização espacial, numa relação direta com o corpo do bailarino. A intenção da coreógrafa era essencialmente destacar o corpo e os seus movimentos, deixando um espaço aberto para que este se pudesse desconstruir e explorar o espaço, colocando apenas em o essencial para criar esse diálogo entre os corpos. Os objetos cénicos para Martha Graham são, por isso, vistos como uma extensão do corpo, participando em conjunto com o movimento natural na ação.

As criações ousadas de Noguchi obrigavam a que os próprios bailarinos

162 KWON, Marci, The Fence and the Chair: Isamu Noguchi, Appalachian Spring, and Internment as Modernist Setting, 9 de março, 2018, disponível em : https://modernismmodernity.org/forums/posts/fence-and-chair#_edn7, última consulta em 26-04-2023

163 Idem

164 Ibidem

165 Isamu Noguchi (1986) Colaboração com Martha Graham, Reimpresso em Isamu Noguchi: Essays and Conversations, p.84–85.

[img. 60] Martha Graham and Erick Hawkins, Appalachian Spring, 1944 @ Arnold Eagle

[img. 61] Martha Graham and Erick Hawkins in Appalachian Spring / Courtesy of Martha Graham Archive / NYPL @ Arnold Eagle

[img. 62] Erick Hawkins in the first production of Appalachian Spring, 1944. In the background, left to right: the four Followers, Martha Graham, May O'Donnell

[img. 63] Isamu Noguchi, Set for Appalachian Spring, 1944. Library of Congress, Washington D.C. Courtesy the Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum

fossem, também eles, ousados em palco, caso contrário, o desenho cenográfico perderia o seu poder emocional.[166] Deste modo, compreende-se a relação entre o espaço cénico e o corpo, na medida em que um impulsiona o outro e lhe dá a visibilidade requerida pelo coreógrafo.

A companhia que criou, Martha Graham Dance Company, apresenta-se atualmente como a companhia de Dança mais antiga do mundo e a técnica de Graham contém uma importância tão grande que ainda é usada nos dias de hoje por companhias de Dança em todo o mundo.



64



65

166 KAUFMAN, Sarah L., The painful truth about those Noguchi stage designs, 23 de fevereiro, 2017, disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/the-painful-truth-about-those-noguchi-stage-designs/2017/02/23/47e19f94-f853-11e6-9845-576c69081518_story.html última consulta em 03-04-2023

[img. 64] Isamu Noguchi, stage chair from Appalachian Spring, ca. 1944 (original 1944). Laminated pine. Martha Graham Dance Company. Photography by author at the Metropolitan Museum of Art

[img. 65] Martha Graham with Serpent and Spider Dress by Isamu Noguchi, from Cave of the Heart, 1946. ©INFGM / ARS



MERCE CUNNINGHAM

"Eu sinto sempre que o próprio movimento é expressivo, independentemente das intenções de expressividade, além da intuição."[167] – Merce Cunningham

Nascido em 1919 e com o seu falecimento em 2009, Merce Cunningham é uma referência notável no mundo da Dança. O norte-americano, bailarino e coreógrafo, distingue-se pelas suas coreografias fortemente assinaladas pelo seu carácter experimentalista.

Quase que seria possível criar uma ponte de ligação entre Cunningham e o caso anterior, se não fosse pela abordagem à Dança tão díspar entre os dois coreógrafos. Esta provocação surge pelo facto de Merce ter pertencido à companhia de Martha Graham durante seis anos, entre 1939 e 1945[168], contudo a sua saída

167 CUNNINGHAM, Merce (1991). The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. Marion Boyars. p.106

168 COPELAND, R. (2004). Merce Cunningham and the modernizing of modern dance. London, Routledge, p.10

[img. 66] Merce Cunningham in "Antic Meet," with design by Robert Rauschenberg, in 1958. @Richard Rutledge

deu-se precisamente por Cunningham não se sentir confortável com a abordagem coreográfica, tão dramática e expressionista, de Graham.

A criação da sua própria companhia de Dança, no ano de 1953, deu-lhe a total liberdade para quebrar a Dança moderna até então realizada. Cunningham introduz movimentos "naturais" (considerados também como movimentos primordiais). É quase possível assumir-se que o coreógrafo não aplica nenhuma "técnica" nas suas coreografias, uma vez que Cunningham objetiva atingir a máxima autonomia das partes do corpo, permitindo que séries de movimentos desconectados se desencadeiem e se desenrolem em simultâneo.[169] Antes de Cunningham, a Dança moderna tinha uma obsessão com as formas "limpas", standard, e é precisamente desse conceito pré-estabelecido que o coreógrafo se procura desprender, demonizando o vocabulário do *ballet* com adjetivos como "artificial", "mecânico" e "fantoche".[170] Este princípio sobrevém da remoção de qualquer relação causa-efeito no processo de criação dos movimentos, como ele próprio clarifica na sua afirmação: *"When I dance, it means: this is what I am doing. A thing is just that thing."*.[171]

Cunningham tinha um registo muito pessoal. Contrariamente a Martha Graham, que se revia na disciplina, nos treinos regulares, e na satisfação crescente de ver o seu corpo enquanto instrumento forte[172], Merce associa-se à recusa das formas expressivas, ao descentramento do espaço cénico, à independência da música e dos movimentos e à introdução do acaso na coreografia[173], trazendo algo único, até então, para o mundo da Dança. Contudo, tanto a abordagem expressionista de Martha Graham, como o elitismo de Cunningham eram alvos de críticas, ao olhar da nova geração, pois consideravam que os seus métodos desconstrutivos retiravam valor à visão do corpo que até então tinha sido instituído pela Dança clássica.[174]

Como forma de combater o rigor observado no ballet e na Dança moderna, Cunningham apresenta duas soluções: a primeira consiste na introdução do acaso na coreografia, na qual o movimento já não parte de um centro intencional, e a segunda medida passa pela decomposição das sequências «orgânicas» dos

169 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p.36
170 COPELAND, R. (2004). Merce Cunningham and the modernizing of modern dance. London, Routledge, p.3
171 CUNNINGHAM, Merce. The Impermanent Art, 7 Arts No. 3, pp 69-77. Falcon's Wing Press, Colorado, 1955, disponível em https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/ última consulta em 15-03-2023
172 FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life, Clarion Books, New York p.31
173 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p.185
174 Idem, p.188

movimentos, desmultiplicando as articulações tradicionais.[175]

Na fenomenologia é enunciada a definição de "corpo próprio", contudo, em Merce Cunningham, surge a definição de um conceito divergente; a multiplicidade dos corpos. Segundo José Gil, no seu livro *"Movimento total: o corpo e a Dança"* é referido que o corpo do bailarino é composto por uma multiplicidade de corpos virtuais, sendo uma noção bastante evidente nas performances do coreógrafo americano. "*É de notar que a irrupção do corpo monstruoso ameaça todas as Danças de Cunningham: vemo-lo muito claramente em certas fotografias onde a imagem parada, fixa um corpo de gestos múltiplos disjuntos. De tal maneira que podemos perguntar-nos se a extrema finura e elegância desses bailarinos (a extraordinária beleza dos seus corpos) não aparece para elidir a visão ameaçadora do monstro que eles não param de insinuar. Assim, a unidade de movimento virtual (ou a unidade virtual de movimento) cria um espaço onde «se pode pôr tudo», espaço de coexistência e de consistência das séries heterogéneas."*[176]

Tal como Adolphe Appia, Cunningham recusa a ideia de arte total idealizada por Wagner. O seu trabalho refletia-se em 'colagens', impedindo a subordinação de uma arte à outra. *"Ao contrário do conceito de arte total de Wagner, que se baseia numa fome de totalidade, a colagem apela para uma época que passou a desconfiar de reivindicações de fechamento, 'unidade' e limites fixos."*[177] A coreografia, a música, os figurinos e o planeamento do espaço cénico eram decididos isoladamente, permitindo o desenvolvimento independente de cada variante, sendo que muitas vezes só eram trabalhados em conjunto nos ensaios imediatamente antes ao espetáculo ou no próprio espetáculo.

Esse método do acaso rompe a conexão entre ambas as artes, habitualmente vistas como um só em palco, libertando os bailarinos dessa regra e autonomizando-os a todas as transformações de espaço, de ritmo ou de articulação com os movimentos, sejam com eles mesmos ou com os outros bailarinos.[178] O seu objectivo era claro: "É, essencialmente, uma não-relação (a non-relationship)"[179]; a música servia apenas um acompanhamento, não se relacionando, de qualquer forma intencional, com os corpos dançantes; era independente, permitindo que

175 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p.34
176 Idem, p.84
177 COPELAND, Roger (2002) Merce and the Aesthetics of Collage, TDR, MIT Press Journals: Spring, vol. 46, no. 1, p.12. ("Unlike Wagner's Gesamtkunstwerk, which exemplifies a hunger for wholeness, collage appeals to an age that has come to distrust claims of closure, 'unity,' and fixed boundaries.")
178 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p.34
179 CUNNINGHAM, Merce (1992) Choreography and the dance, in Walter Sorrell (ed.), The Dance Has Many Faces, N. Y., World, p.52

toda a atenção se colocasse no corpo dançante.[180]

Relativamente ao espaço cénico, o coreógrafo reivindica a "des-hierarquização". Cunningham afirma a autonomia do movimento do bailarino em relação ao palco através do conceito de *"play-space"*[181]. Esta premissa propicia a exploração total das formas de usar o espaço, onde as direções, sentidos de movimento, entradas e saídas do palco e consequentes ligações são ponderadas ao pormenor. Esta atitude surge na tentativa de prolongar o espaço performativo, onde mesmo a ação que não tem presença no palco, isto é, acontece fora do campo de visão do espectador, se revela essencial e importante no desenvolvimento da performance. Desse modo, o espectador coloca a sua atenção num todo que acontece em palco, não se destacando um único protagonista ao longo da atuação. É criada a intenção de vários centros espaciais que, apesar de não ser algo imediatamente evidente, se faz manifestar.

A reflexão de Albert Einstein, *"Não há pontos fixos no espaço"*, que Cunningham habitualmente aplicava, evidenciava a valorização individual por ele tanto defendida[182], uma vez que as permutas atribuíam um papel essencial a todos os participantes, sendo necessário cada participação para a criação de um todo coeso e com nexo.



67

180 PEGER-SIMON, Marianne (2019) Dancing with Merce Cunningham, University Press of Florida, Florida, p.1

181 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.333

182 FAZENDA, M. J. (2020) Merce Cunningham, uma revolução tranquila, In Guedes, T. & Vicente, A. (Coord.), História(s) da Dança sobre Merce Cunningham p.5-14.

[img. 64] BRADSHAW, Dove (A Limited Edition, 2010) Merce Cunningham Dance Company: Decor & Lighting, p.88-89 © 1987 JoAnn Baker

Como escolha de análise do seu trabalho, selecionou-se a performance "Fabrications", apresentada no ano de 1987. A denominação de "Fabrications", segundo Merce, está relacionada tanto com o ato de agregar partes a fim de criar um todo ou com o ato de inventar, aliado à mentira[183]. A peça neste espetáculo apresentava uma palete de cores reduzida, resumindo-se ao vermelho, azul, preto e branco, incorporada nas roupas e no cenário que constituía o espetáculo.

O palco nesta performance encontra-se vazio, unicamente com o chão iluminado por uma luz azul e o fundo era tapado por um pano cinzento que percorria de uma ponta à outra. Esse plano de fundo consistia em colagens ampliadas de Medicina, Arquitetura e Matemática feitos por Dove Bradshaw[184]. A fim de adaptar a imagem à Dança, Bradshaw adicionou ainda, por cima dessa sua colagem, espirais e alvos entrelaçados para enfatizar a fluidez do movimento das saias das bailarinas[185], usando unicamente as cores preto, vermelho e o amarelo. Foi também ela quem preparou os figurinos, vestindo as mulheres com vestidos de seda vintage, inspirados na Segunda Guerra Mundial, e os homens com calças e camisas largas.[186]

A palete de cores usada nesta performance faz lembrar Le Corbusier, uma vez que o arquiteto suíço também tinha um grande fascínio pelas cores primárias. Corbusier defendia a existência de uma forte relação entre a cor e a forma, na qual a primeira é subordinada à segunda. Segundo o arquiteto, a cor deve-se encontrar presente na Arquitetura a fim de expressar as dimensões das formas arquitetónicas – através da pintura uniforme – para revelar a beleza da Arquitetura purista.[187] Apesar da questão de subordinação não ser aplicável neste caso (visto que Cunningham acreditava que cada elemento tinha o seu valor, sem necessidade de o hierarquizar) o conceito das cores e da forma enunciado pode ser visto nas obras de Merce que também se revertiam muito no uso de cores fortes, pois o seu registo coreográfico insista no movimento rígido e explosivo.

Um outro caso que enaltece o seu trabalho é a performance "Biped", de

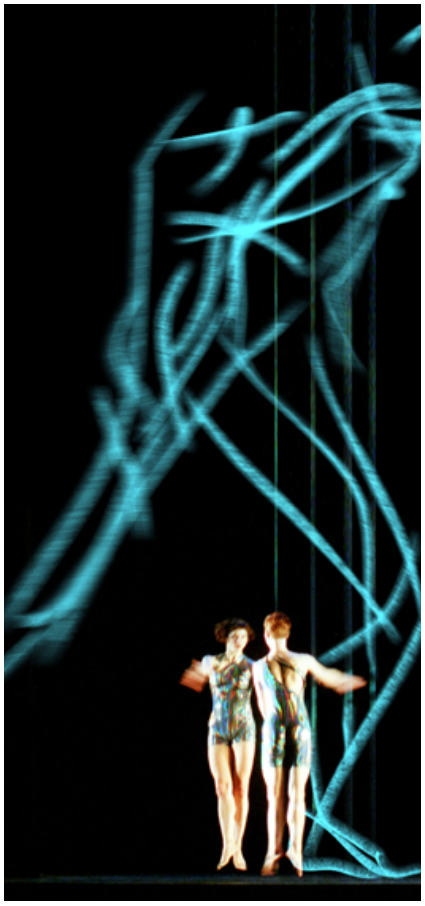
183 Disponível em https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/fabrications/, última consulta em 08-03-2023

184 Dove Bradshaw foi a cenógrafa do espetáculo Fabrications e de outros como Phrases (1984), ARCADE (1985), Trackers (1990), etc. Bradshaw é uma artista americana. Ela criou Pinturas químicas que mudam com a atmosfera, Esculturas de erosão de sal e Esculturas de pedra que resistem;

185 LOVERSTRAND, Kayla Behind the Scenes: A Closer Look at Merce Cunningham's Fabrications, Sourth Wall, 16 de fevereiro, 2017, disponível em: https://walkerart.org/magazine/a-closer-look-at-merce-cunninghams-fabrications última consulta em 22-02-2023.

186 Idem

187 HEER, J. de. (2009). The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers. p.84



68



69



70



71

1999. Merce Cunningham esteve desde sempre muito ligado ao desenvolvimento tecnológico, procurando formas de o inserir a fim de revolucionar os seus espetáculos. Em "Biped" são projetadas variadas imagens cinéticas de movimentos do corpo que, contrariamente ao que se verifica na Dança, não são apresentações contínuas, mas sim manifestações inesperadas, sem qualquer ritmo, padrão ou relação com o momento do movimento do corpo. Nestas projeções imagéticas é possível, uma vez mais, enunciar o seu gosto pela aleatoriedade.

O desenho do espaço cénico é todo ele feito através dessas imagens projetadas no pano de fundo, não havendo mais nenhum outro corpo em palco além dos próprios bailarinos. A luz da projeção também ilumina os corpos dos bailarinos, sendo este um ponto de ligação entre as duas artes que, apesar disso, têm uma abordagem completamente independente uma da outra. Denota-se assim a separação dos espaços: o espaço do bailarino e o espaço cénico (e eventualmente o espaço da música que também estaria independente do restante).

O processo por detrás destas figuras dançantes, desenhadas à mão, ganhava vida graças à tecnologia. Embora sejam transmitidos por apenas algumas linhas, apresentam movimentos altamente realistas e rápidos e aparentam estar enquadradas no mesmo plano que os bailarinos da companhia. A combinação entre o movimento da projeção, que ocupada grande área do campo visual do espectador, em relação com a escala do corpo humano, implicava a perceção simultânea de diferentes escalas: a monumental e a humana. *"O espectador é assim afetado por três fontes cinestésicas concorrentes: a imagem projetada em movimento, o corpo dançante e a "área perspética" entre esses dois (espaço interdimensional, onde 2D e 3D se fundem dinamicamente)"*[188]. Este contraste enunciado encontra-se relacionado com a sinestesia cinética, através do seu dinamismo visual resultante das cores utilizadas e das escalas apresentadas.

No seu último trabalho, "Nearly Ninety", realizado em 2009, a cenografia foi criada com a ajuda da arquiteta espanhola Benedetta Tagliabue. A coreografia toca em questões de interação humana e de independência, havendo momentos em que duas bailarinas se encontram, sem se olharem, e se desafiam num duelo tradicional.[189] O espaço acolhe uma estrutura metálica móvel com quatro frentes

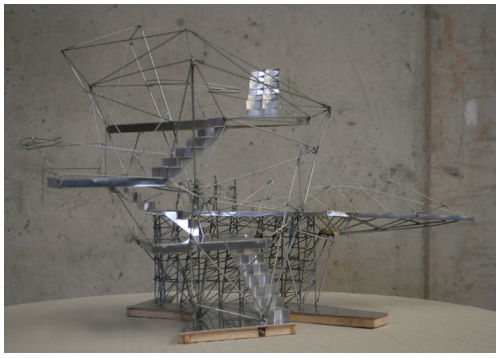
188 BOUCHER, Marc (2004) Kinetic Synesthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies, Contemporary Aesthetics (Journal Archive): Vol. 2 , Article 13. Disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol2/iss1/13

189 Nearly Ninety (n.d) Disponível em: https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/nearly-ninety/ última consulta em 08-03-2023

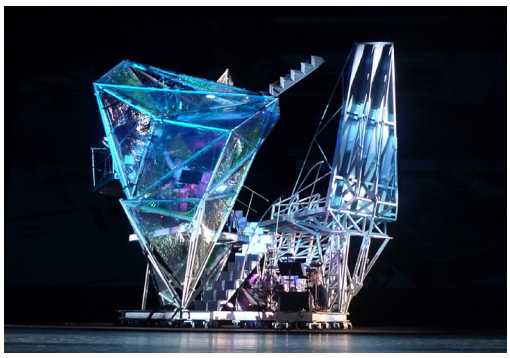
[img. 68-71] Biped: A Dance with Virtual and Company Dancers, Published in IEEE Multim. 1999



72



73



74



75

que enquadram os quatro andamentos, nos quais se divide a coreografia.[190] A estrutura cria um grande impacto no palco devido à sua dimensão de, aproximadamente, 6,7 metros.[191]

A estrutura, construída pelo metalúrgico Esteve Miret em aço, apresenta diversos patamares a diferentes alturas e é parcialmente coberta por uma pele de tecido semitransparente e iridescente que reflete a luz.[192] Aliado a estes elementos cénicos, são também inseridas projeções do designer de vídeo, Frank Aleu, para que a estrutura em palco adquirisse volume, tal como uma "rocha".[193] Originalmente a ideia proveio de uma peça pequena, semelhante a uma montanha de vidro, que refletia a luz e a dividia em cores. Por este motivo o processo de desenvolvimento estrutura da peça foi de encontro a essa inspiração, com o propósito de também ela refletir essas cores e essa luz, através da "pele" semitransparente mencionada.

A recusa da narrativa na Dança faz com que não haja um início, meio nem fim da performance, porém existe uma ideia subjacente que consiste na ação de subir as escadas até ao patamar mais elevado. Esta subida seccionada enuncia a ideia de perseverança e dedicação no alcance dos objetivos, com o objetivo de atingir o patamar mais alto, o céu.

Cunningham intencionalmente permitia que o espectador interpretasse livremente as suas peças. Como mencionado, o seu trabalho tem como base a sinestesia cinética, uma vez que a justaposição dos elementos a serem apresentados em palco emergem e impactam o observador pelas suas propriedades tão distintas e imprevistas.

190 TAGLIABUE, Benedetta, Scenery for Merce Cunningham Dance Company, 12 de setembro de 2014, disponível em: https://www.area-arch.it/en/scenery-for-merce-cunningham-dance-company/ última visita em 09-03-2023

191 22 feet, na medida americana

192 TAGLIABUE, Benedetta, Scenery for Merce Cunningham Dance Company, 12 de setembro de 2014, disponível em: https://www.area-arch.it/en/scenery-for-merce-cunningham-dance-company/ última visita em 09-03-2023

193 Idem

img. 72] Merce Cunningham Dance Company Nearly Ninety, New York, US 2009 © Anna Finke

[img. 73] Tubular Structure for the "Nearly Ninety" Set Design Studio EMBT, led by Benedetta Tagliabue, 2009

[img. 74] Tubular Structure for the "Nearly Ninety" Set Design Studio EMBT, 2009

[img. 75] Merce Cunningham Dance Company Nearly Ninety, New York, US 2009 © Anna Finke



PINA BAUSCH

"Eu não queria imitar ninguém. Qualquer movimento que eu já conhecesse, eu não queria usar."[194] – Pina Bausch

A coreógrafa e bailarina alemã Pina Bausch, nascida em 1940, é atualmente um dos nomes que mais se destaca pelo seu grande contributo no mundo da Dança. Começou com apenas 15 anos, no ano de 1955, e após três anos forma-se em Dança e pedagogia da Dança em Folkwang. Saiu da Alemanha por mais três anos, para estudar em Nova Iorque, retornando em 1962, onde tornou solista e depois diretora artística do Folkwang Ballet até 1973, ano em que é convidada a coordenar o Tanztheater Wuppertal, criando variados espetáculos aliada a essa companhia de Teatro que se destacaram por todo o mundo, tais como "A Sagração da Primavera" (1975), "Café Müller" (1978) e "Nelken" (1982). A escolha deste caso de estudo é

194 JENNINGS, Luke (2009) Pina Bausch Obituary, The Guardian, 1 de Julho, disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance última consulta a 10-03-2023 "I didn't want to imitate anybody. Any movement I knew, I didn't want to use."

[img. 76] Pina Bausch in Café Müller. 1978;

motivada pelo modo como Bausch relaciona o corpo dançante com o espaço envolvente, tirando vantagem da autenticidade e clareza das emoções humanas.

Quando se fala do trabalho de Bausch, deve-se desde logo referenciar a sua influência no Tanztheater. O Tanztheater é um movimento de Dança que se começou a desenvolver na Alemanha, por volta da segunda metade do século XX, e é alusivo a um gênero de artes cênicas que combinam a Dança e o Teatro com outras vertentes, como é o caso das artes visuais e da cenografia.[195] Esta palavra não requer tradução, sendo 'Dança teatral' a definição mais próxima da sua literalidade. A sua característica principal consistente na transcendência da técnica do ballet clássico para uma gesticulação mais dramatizada, habitualmente relacionada ao mundo do Teatro.

Para uma explicação mais concreta, segundo Laban, o Tanztheater era uma forma de arte total interdisciplinar que poderia restaurar a harmonia original do indivíduo com o cosmos e restabelecer os laços naturais da comunidade. Através da Dança, ele esperava unir todas as vertentes artísticas e alcançar uma mudança radical e abrangente na humanidade.[196] O contributo de Bausch para esta vertente provém, não só pela sua base e formação na Dança expressionista alemã, mas também pelo seu fascínio pelas técnicas coreográficas.

Na Dança moderna, Martha Graham, Merce Cunningham e Pina Bausch são nomes que criaram impacto, porém, ao passo que Graham e Cunningham desenvolveram um estilo que pode ser aprendido e ensinado, com Pina Bausch isso não se verifica.[197] A coreógrafa alemã contém a particularidade de não criar uma técnica específica, defendendo que as suas coreografias retratam a representação visível de algo que não é visível; onde a memória, o passado e as emoções são transportados para o mundo físico e representados através do movimento do corpo. Este seu interesse pelo lado emotivo atribui-lhe uma identidade única nas suas performances artísticas.

A autora alemã reflete-se muito no expressionismo, tal como Martha Graham, uma vez que o seu objeto de estudo se coloca essencialmente nas emoções subjetivas pessoais (tanto suas como dos seus bailarinos), afastando-se do retratamento objetivo da realidade. Compreendemos que a sua vertente expressionista é clara pela forma como os seus projetos artísticos nos tocam e nos

195 HEER, J. de. (2009). The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers. p.84

196 Ibidem

197 CLIMENHAGA, Royd (2009) The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, New York, Routledge, p.55

transmitem sentimentos, sejam eles através de imagens físicas, vocais ou visuais.

"Não estou tão interessada em como se movem, mas no que os move."[198] – Pina Bausch

A coreógrafa procura incessantemente respostas a perguntas pouco comuns. O seu interesse recai em comportamentos irracionais, revolucionando toda a experiência do mundo da Dança com esta abordagem. Existe uma especial atenção à motivação dos seus bailarinos, dando-lhes a liberdade de sentirem e experienciarem as suas próprias sensações. Compreende-se assim que o seu interesse particular reflete-se na forma como cada indivíduo contém a sua expressão e como a vive no seu próprio corpo, desconstruindo esse sentimento em movimentos e exprimindo-os através da Dança.

Esta abordagem é conseguida através das questões que fazia aos seus bailarinos. *"Ela pergunta aos bailarinos: «O que é a Primavera? Que sentimentos faz surgir? O que é vos passa pela cabeça quando pensam na Primavera? O que é que esta palavra desperta em vocês?» E segundo as respostas, muito diversas, concebe os movimentos de gestos que recortam exactamente os movimentos das ideias e sentimentos suscitados nos bailarinos pela imagem da Primavera."*[199] Este seu método interrogatório permitia uma multiplicidade de respostas e, consequentemente, uma diversidade de sensações que, mais tarde, se traduziriam em gestos e movimentos. Pina Bausch admirava mais o desenvolvimento do processo do que o produto final.

Os movimentos levados à exaustão também são uma particularidade que remetem para as obras da artista alemã. O compasso que se reproduz incessantemente, levando consigo a ânsia e a urgência de uma conclusão, dão força à intenção dos movimentos do bailarino. *"De uma dimensão quotidiana, a obra de Pina Bausch faz-se de vários universos simultâneos, alternando o trágico e o cómico, onde o gesto representa múltiplos sentidos e é levado à exaustão."*[200]

Apesar das suas intenções pessoais, Bausch pratica uma atitude subjetiva, dando a oportunidade ao espectador de retirar as suas próprias conclusões. Fábio

198 Pina Bausch in CLIMENHAGA, Royd (2009), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, New York, Routledge, p.60

199 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p.112

200 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.164



77

Cypriano[201] justifica esta atitude afirmando que "a Dança-Teatro [de Bausch] apresenta, ao mesmo tempo, os sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isso permite que o espectador tome uma decisão, se assim o quiser. Dessa forma, Bausch caracteriza o seu trabalho dentro de uma poética contemporânea, que reflete uma ambiguidade das situações."[202]

Uma mensagem é transmitida ao espectador, de nenhum modo objetiva, deixando-o interpretar livremente, baseando-se na ligação emocional que criara através da visão. *"As sequências de Pina Bausch resultam de um processo de montagem feito por associação, não se encontrando por isso submetidas à demonstrabilidade de qualquer tema, sequer de qualquer ideia principal; é por isso que, ao vermos estas obras, sentimo-nos na presença, não de uma narrativa, seja ela qual seja, mas de um derrame contínuo de imagens de movimentos."*[203]

Relativamente à cenografia das suas performances, no início da sua carreira (entre 1970 e 1980) Rolf Borzik foi o cenógrafo com quem trabalhou, passando depois a colaborar com Peter Pabst.[204] Bausch tinha um fascínio pelo "vazio" e procura sempre aplicá-lo nos seus ambientes cenográficos. Para a alemã, o vazio não era algo que ela considerasse entediante; era um vácuo criativo onde a visão dramática pode criar livremente, sem quaisquer restrições à partida; quase como se se tratasse de uma folha branca na qual o movimento do corpo risca e desenha sobre; é uma planície de possibilidades. *"O sentido de ritmo de Bausch induz o 'vazio', dando aos seguintes crescendos cénicos o seu impacto."*[205] Deste modo é possível admitir que a contribuição da coreógrafa alemã na Dança é algo contínuo e em constante mudança, não podendo ser admitido como um produto concluído.

A utilização e posicionamento de utensílios domésticos e objetos comuns do dia-a-dia, onde função e significado, no contexto cénico, são desassociados, também são características fortes dos espaços cénicos de Pina Bausch. Estes fundamentos associam as obras de Bausch a *"traços da estética de Grotowski*

201 Fabio Cypriano, nascido em São Paulo no ano de 1966 é professor e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. É também critico na área da Dança e das artes plásticas.

202 CYPRIANO, Fabio (2005) Pina Bausch, São Paulo, Cosac Naify, p.114

203 António Pinto Ribeiro in RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.117

204 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.163

205 HEER, J. de. (2009). The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers. p.84

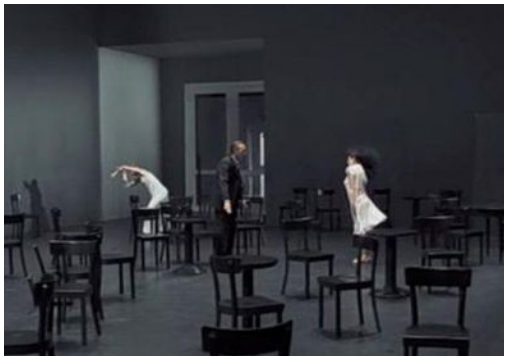
[img. 77] Pina Bausch in Café Müller. 1978;



78



79



80



81



82



83

e Kafka, tanto pela sua vontade de encenar o absurdo, na metamorfose das personagens, como pela transfiguração de objetos cénicos, sendo essa uma das marcas fundamentais do Teatro absurdo".[206]

A sua obra "Café Müller" (1978), com cenografia e figurinos de Rolf Borzik, trata-se de uma peça que impulsionou a Dança contemporânea e proporcionou um *"reposicionamento da Dança no quadro das artes performativas"*.[207] Nesta performance imediatamente se denota o posicionamento desordenado de cadeiras e mesas espalhadas por todo o palco. O espaço cenográfico integra portas, janelas e planos verticais contínuos, com o propósito de retratarem o espaço arquitetónico de um café, tal como o nome da peça indica. Esta cenografia aproxima o espectador de um cenário realista, pela sua representação congruente à realidade, porém os objetos cénicos, desprovidos da função do quotidiano, afastam o espectador dessa mesma condição, criando um cenário paradoxal.

Bausch explora a relação do corpo dançante com os objetos cénicos que, nesta peça, representam barreiras e restringem o movimento do bailarino pelo espaço. A perceção do espaço é obtida a partir da deambulação dos corpos e da (re)ordenação espacial que vai sendo obtido dos movimentos erráticos das personagens.[208] Durante a Dança os corpos embatem contra os objetos cénicos, representando não só a ânsia de obter uma passagem desimpedida, como também a debilidade humana representada pelo embate físico de um corpo contra outro. José Gil exemplifica essa situação com "Café Müller": *"quando uma personagem procura o seu lugar próprio (o seu território) no café, há um bailarino que afasta as cadeiras, abrindo-lhe caminho; mas, ao mesmo tempo, retira-lhe toda a possibilidade de se sentar, faz o deserto à sua volta, deixando-o sem qualquer apoio"*.[209]

A intenção de Bausch com esta peça prende-se na representação do Homem que se encontra "sempre à beira da rutura, mas com a força da sobrevivência".[210]

---

206 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.116

207 TÉRCIO, Daniel, Velocidade da História, in Expresso, "Actual", 29 de dezembro, 2007, p.23

208 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.158

209 GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a Dança. Lisboa, Relógio d'Água, p. p.214

210 José Pedro Croft in RATO, Vanessa, Café Müller: o 8½ dela", in Público, 30 de Junho de 2009, p.8-9, disponível em: https://www.publico.pt/2009/06/30/culturaipsilon/noticia/quotcafe-mullerquot-o-quot8-quot-dela-235418

[img. 78-83] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978;

Na sua obra "Nelken", realizada no ano de 1982, denota-se uma atitude diferente da peça anterior. Aqui, Pina Bausch traz para palco uma paisagem natural, preenchendo o piso do palco com centenas de cravos. A peça é inspirada na infância de Bausch na Alemanha do pós-guerra e é estabelecida uma mistura entre a inocência e as referências pesadas desse período histórico.[211] Mais uma vez pertence ao plano cenográfico a utilização de mesas e cadeiras. A sua cenografia é algo que impacta positivamente a sua coreografia e, apesar de ela ter uma atitude de recusa de muitos elementos cénicos, todos eles acabam por ter um papel essencial no espaço e na sua relação com o corpo dançante.


84


85


86

211 MACKRELL, Judith, Nelken, The Guardian, 11 de fevereiro de 2005, disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2005/feb/11/dance , última consulta em 20-03-2023

[img. 84-86] The Adelaide Festival presents 'Nelken' by Pina Bausch. @ Tony Lewis.

Esta atitude de transportar a natureza para cima do palco - atitude à qual João Mendes Ribeiro designa de *"domesticação da paisagem natural"*[212], é algo bastante comum nas suas performances. Em "Arien", o chão está coberto de água e, também na sua peça "A Sagração da Primavera", o plano horizontal é preenchido por um pó castanho. Bausch procura manter o *"vazio"*, anteriormente enunciado, fazendo do palco uma estrutura o mais livre possível e onde os materiais naturais retratam a unificação dos dois mundos, o espaço interior e a natureza, através de uma reconfiguração da realidade, numa fusão entre ambientes ilusórios e elementos concretos.

Existe claramente uma força nas suas obras coreográficas. Mesmo nos trabalhos realizados a partir de residências urbanas, as recriações de Bausch dessas cidades não têm como fundamento uma recriação realista, nem *"são exclusivamente sobre o mapa da cidade, mas contemplam sempre o que pode haver de universal na singularidade de cada cidade"*.[213] António Pinto Ribeiro justifica que existem razões históricas para a utilização do tema da cidade, uma vez que Pina procura representar a componente de referências urbanas da alta cultura alemã do século, as reconstruções das cidades, as vanguardas cinematográficas e a relação entre a cidade e os seus habitantes.[214]

Da mesma forma que os elementos naturais são transportados para o palco, o contrário também se verifica. Tanto a envolvente natural como a envolvente urbana servem de palco às suas performances artísticas, tornando-a uma coreógrafa bastante flexível e experimentalista. Os elementos arquitetónicos que são intencionalmente colocados nos cenários naturais, comprovam novamente a sua atitude empírica em relação aos conceitos arquitetónicos e intentam, com esta estratégia, à reinterpretação de lugares. Este processo involuntariamente obriga a uma ginástica perspetivista, atentando à escala e ao valor simbólico dos objetos, levando o espectador a refletir sobre a condição do Homem e a sua relação com o espaço envolvente pensado.[215]

212 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.330

213 Idem, p.164

214 António Pinto Ribeiro, "Cidades re-desenhadas", in Obscena, revista de artes performativas, n.os 11-12, Abril-Maio, 2008, p. 51

215 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.110



OLGA RORIZ

"Um bailarino não é apenas um corpo com uma técnica específica. A técnica não serve para nada sem um ser, um estar, um pensar, sem um ser emocional, cultural e político. O bailarino máquina é o bailarino que a Dança não quer."[216] – Olga Roriz

Proveniente de Viana do Castelo, Olga Roriz apresenta-se como o único caso de estudo português. Nascida em 1955, iniciou-se desde muito cedo no mundo da Dança, começando logo no ano de 1959, com apenas 3 anos de idade, quando se mudou para Lisboa. Em 1963 ingressou na Escola de Dança do Teatro Nacional de S. Carlos e durante quatro anos, entre 1970 e 1974, realizou o curso da Escola de Dança do Conservatório Nacional. Apesar de, desde muito nova, ter ingressado na aprendizagem da Dança clássica, Olga Roriz não se conseguiu rever nesse registo rigoroso e disciplinado. A Dança contemporânea e a oportunidade de criar

216 RORIZ, Olga (2019) Narrativas do corpo, 1ª Edição, Irisgráfica, Companhia de Teatro de Almada, p.26

[img. 87] Solos, coreografia de Olga Roriz, Auditório Municipal Eunice Muñoz, Oeiras, 4 de Maio 2013

movimentos preenchiam-na mais enquanto bailarina e, na altura, futura coreógrafa.

É no ano de 1975, com apenas vinte anos, que Olga se profissionaliza bailarina, no Ballet Gulbenkian, tornando-se coreógrafa da companhia oito anos depois, em 1983. Roriz começa a desenvolver o seu próprio trabalho enquanto autora na Companhia de Dança de Lisboa, em 1992, e funda três anos mais tarde a sua própria companhia, existente até aos dias atuais, a Companhia Olga Roriz, também apelidada de COR.

Olga Roriz admite no seu livro, *"Narrativas do corpo"*, que um dos motivos pelos quais recusou continuar na Gulbenkian foi pelo conceito que se procurava atingir de "construir um corpo" onde as individualidades de cada bailarino eram suprimidas a fim de torná-lo, a todos, num único corpo e numa única respiração. Roriz defende que cada pessoa é única e possui características próprias, sendo essa mesma particularidade o que lhe interessa ver em palco. *"Tenho um momento de uníssono, mas que joga com as diferenças, ou seja, há uma respiração comum, mas as sete pessoas, que são sete pessoas muito diferentes, fazem coisas diferentes."*[217]

Portugal nesta altura encontrava-se bastante empobrecido na área da Dança, não havendo muitas ofertas deste âmbito. As competências criativas de Olga Roriz e a sua dedicação fizeram com que ela se destacasse no país, apresentando coreografias movidas pelo drama e pela emoção. Deste modo, Olga destaca-se pela sua linguagem expressionista que também se encontra presente nos anteriores casos de estudo, especialmente em Pina Bausch e no seu conceito do Thanztheater.

Numa entrevista à revista Visão, o entrevistador relata que a comparação feita com Pina Bausch começou desde as suas primeiras coreografias, acrescentando que essa comparação feita a Olga Roriz a aborrecia. Olga admite que a primeira vez que ouviu essa comparação tinha sido numa conferencia de José Sasportes, quando ela ainda andava no Ballet Gulbenkian.[218] A comparação estabeleceu-se por considerarem que os seus movimentos e ideias eram da mesma linha do expressionismo alemão, algo que Olga Roriz confessou nem conhecer na altura. Porém, apesar de acusações de plágio que se vieram a confirmar serem mentira, Olga Roriz acabou não só por admirar o trabalho de Bausch, mas também adorá-la a ela, enquanto mulher. *"Estive com ela, jantei com a família dela, e percebi como era aquela senhora o que procurava. E fez-me sentido aquela mulher. Foi ela*

217 RORIZ, Olga (2019) Narrativas do corpo, 1ª Edição, Irisgráfica, Companhia de Teatro de Almada, p.27

218 RORIZ, Olga, "O meu corpo não sabe o que é um dia sem dor", Visão, edição 1418, fevereiro, 2015, disponível em: https://www.olgaroriz.com/wp-content/uploads/2015/03/Visa%CC%83o-O-meu-corpo-na%CC%83o-sabe-o-que-e%CC%81-um-dia-sem-dor.pdf, última consulta em 22-02-2023

própria que apaziguou esse desconforto e acho isso lindo."[219]

Olga Roriz descreve-se a si mesma como uma pessoa tímida, calada, mas contrapõem explicando que na Dança isso não se verifica. O corpo dela é a sua própria voz e ele exprime-se livremente pelo espaço, comunicando abertamente e sem inibições. *"O meu modo de comunicar sempre foi pelo movimento, pelo corpo, pelo pulsar… Sempre fui calada e tímida, mas com o corpo não."*[220]

Para um melhor planeamento do espaço performativo, Olga Roriz, juntamente com o arquiteto João Mendes Ribeiro, recorrem à criação de maquetes a fim de experimentar visualmente os planos cenográficos. Tal acontece como na Arquitetura, o planeamento espacial auxiliado de um modelo tridimensional numa escala reduzida permite a visualização de forma mais concreta do ambiente e possibilita a realização de pequenas mudanças, no sentido de deliberar a melhor opção.

"Nunca pensei a Dança como uma coisa de deuses, etérea e efémera. O que sempre me interessou na Dança foi trazer o intérprete, o bailarino, ao público. Apercebi-me, desde o início, da importância de humanizar esse bailarino, pô-lo mais próximo do espectador. E, indo ainda mais longe, de rodeá-los de objectos que são reconhecíveis, que fazem parte do nosso quotidiano. Foi por aí que comecei, por uma cadeira. É mesmo uma necessidade para mim, um ponto de apoio, como se eu não visse um corpo no espaço sem estar em diálogo com um objecto. (...) a cadeira é o meu objecto de eleição. É um elemento de repouso, de reflexão, de apoio. É um objecto ergonómico, muito orgânico, tem muito que ver com o corpo humano e, depois, tem essa qualidade de convocar logo uma realidade específica. É um objecto muito utilizável e reconhecível – o que facilita a aproximação com o espectador. As portas também se repetem muito nos meus espetáculos. Têm as mesmas qualidades, com uma vantagem adicional: são objectos muito simbólicos, de passagem, de divisão de espaços interiores e exteriores, são móveis, têm movimento, podem ter uma gestualidade, uma grande força própria".[221]

A escolha desta coreógrafa portuguesa enquanto caso de estudo advém não só do seu contacto direto com o arquiteto João Mendes Ribeiro, mas também

219 RORIZ, Olga, "O meu corpo não sabe o que é um dia sem dor", Visão, edição 1418, fevereiro, 2015, disponível em: https://www.olgaroriz.com/wp-content/uploads/2015/03/Visa%CC%83o-O-meu-corpo-na%CC%83o-sabe-o-que-e%CC%81-um-dia-sem-dor.pdf , última consulta em 22-02-2023

220 Idem

221 Olga Roriz, em conversa com João Mendes Ribeiro, in Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço, Relatório do trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Departamento de Arquitectura da FCTUC, 1998, p.146



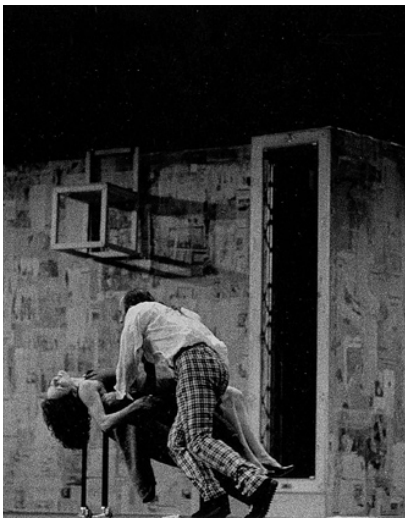
88



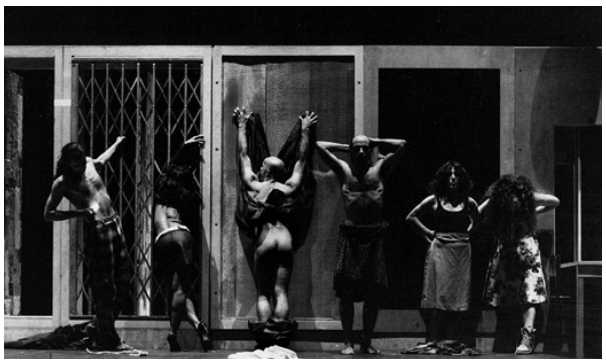
89



90



91



92



94



93

por ela mesma ver no palco um lugar habitável.[222] A cadeira que Olga menciona enquanto exemplo desse excerto traz para o palco o realismo do quotidiano. É possível vermos este exemplo em variadas peças como "Propriedade Privada "(1996), "Electra" (2010), mas também outros elementos como candeeiros e portas, que adquirem novas formas e significados em palco. Roriz justifica a sua intenção com o conceito de "palco habitável", procurando a empatia ou a identificação do público.[223] Esta abordagem é semelhante à de Pina Bausch, mas não é o único ponto de comparação. Os movimentos físicos repetitivos e intensos, a utilização de elementos naturais em palco – como acontece na performance "A Sagração da Primavera" (2010) onde Roriz usa areia a cobrir o chão – e a improvisação enquanto método de construção coreográfica são os pontos que as aproximam.

Na sua obra "Propriedade Privada" o espaço cenográfico consiste num único objecto, formado pela associação de nove contentores modulares de madeira[224], com o intuito de representarem espaços com diferentes ambientes em palco. Primeiramente, o cenário remete para o espaço exterior, o espaço público, caracterizado por um plano continuo repleto de posters que relembram um muro de rua. Seguidamente o objeto roda a 180 graus, revelando o espaço doméstico, evocando noções de intimidade e permanência. Porém, segundo a analise descritiva de João Mendes Ribeiro, a *"casa é também opressiva – os seus espaços mínimos e objectos disfuncionais, retirados do contexto quotidiano, condicionam os movimentos dos intérpretes e preconizam o desconforto do corpo face à arquitectura."*[225]

A aplicação de portas nesta performance tem o propósito de criar transições entre o espaço público e o espaço privado. Estes elementos servem também para demarcar a inacessibilidade, aludindo a outros lugares que não são dados a conhecer, como se se tratasse de uma barreira. Porém, as portas não simbolizam unicamente esse impedimento, mas também a passagem, a transparência e remetem para o ambiente habitacional e para os seus referentes simbólicos.[226]

Na sequência deste jogo de ideias entre o público e o privado, Roriz cria,

222 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.148

223 Idem

224 Idem, p.105

225 Ibidem

226 Idem, p.148

[img. 88-94] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

dois anos mais tarde, o espetáculo "Propriedade Pública" (1998), redimensionando o cenário do espetáculo anteriormente referido e adaptando-o às novas circunstâncias, conciliando no mesmo espaço os espectadores e os bailarinos. O espetáculo realizou-se na varanda do Teatro Camões, no Parque das Nações, no âmbito do projeto Danças Urbanas da Expo'98.[227] É para este propósito criado um dispositivo nómada que consiste numa parede/contentor que pode ser vista de



95



96



97

227 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.78

ambos os lados, criando variadas perspetivas.[228] O espaço cénico envolveu todo o espaço público da rua, dando a oportunidade a cada espectador de se mover/posicionar livremente pelo espaço. Segundo João Mendes Ribeiro, na sua tese de doutoramento, esta liberdade poderá também ser um condicionamento uma vez que para o espectador apreender a totalidade do evento necessitaria de assisti-lo várias vezes, em diferentes pontos de vista uma vez que a coreografia não é feita para uma só frente (como habitualmente acontece nos palcos).

A multiplicidade de lugares onde a Dança poderá ser realizada e a integração da Arquitetura na cenografia, como se verifica em "Propriedade Privada" e em "Propriedade Pública", fazem com que a Arquitetura se aproxime de um mecanismo auxiliar à componente visual e concetual da performance. A inserção de elementos arquitetónicos ou, até mesmo, a criação artificial de espaços arquitetónicos, incutem sensações familiares nos espectadores que, juntamente com os movimentos dos bailarinos, expõem uma representação aproximada da realidade a partir de uma abordagem poética.

Verifica-se nesta dualidade estabelecida, entre as atividades do quotidiano do indivíduo e a inserção de elementos próprios da Arquitetura, a intenção de Olga Roriz. A coreógrafa portuguesa intende criar com as suas performances este confronto entre a funcionalidade e o comportamento humano (modernismo versus humanismo), a partir de antagonismos e paradoxos.[229]

Revê-se, portanto, nesta simbiose entre o mundo real e o fictício, imposta pela cenografia de um espetáculo de Dança em concordância com a Arquitetura, a sua imposição perante a ação humana e condicionamento do espaço que, consequentemente, limitará o movimento corporal.[230]

228 RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.79

229 Idem, p.106

230 Ibidem

[img. 95-96] Propriedade Pública, de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Varanda Camões, Parque das Nações, Lisboa, 1998. © Jorge Gonçalves. Reproduzida a partir de Mónica Guerreiro in Olga Roriz, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007

[img. 97] Propriedade Pública, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Varanda Camões, Parque das Nações, Lisboa, 1998. © Jorge Gonçalves/Companhia Olga Roriz. Cortesia de Jorge Gonçalves.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre a Arquitetura e a Dança é uma temática complexa e multifacetada, que envolve uma série de mediações e interações entre dois campos de conhecimento aparentemente distintos, mas que compartilham uma série de pontos em comum. Ao longo desta dissertação, explorou-se a relação entre estas duas disciplinas, introduzindo os conceitos da cenografia e da fenomenologia com o propósito de explorar mais detalhadamente o tema em questão.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, analisaram-se diversos conceitos, definições e tipologias da Arquitetura teatral e do espaço cénico, bem como as premissas seminais da Arquitetura e da Dança. Neste processo, foi possível identificar os aspetos de interseção entre ambas as áreas, bem como as formas como estas se influenciam mutuamente, ora em relação aos aspectos da coreografia transportados para a Arquitetura, ora pela forma como a Arquitetura constrói os corpos em movimento.

O corpo e o espaço tornam-se o destaque evidente ao longo deste trabalho, desenvolvendo-se enquanto tema central de relação entre as duas disciplinas abordadas. A Dança é uma arte que acontece num espaço físico concreto, mas que é influenciado por espaços imaginários e simbólicos, ao passo que a Arquitetura é uma disciplina que se preocupa com a construção do espaço físico real, permanente

no tempo e associado à funcionalidade. Esta tem uma influencia direta no movimento corporal, determinando a maneira como ele se move e interage com a envolvente enquanto a Dança é capaz de transformar o espaço arquitetónico, criando novas possibilidades de interação entre o corpo e o espaço.

A perspetiva fenomenológica revelou-se uma abordagem teórica necessária para a compreensão destas duas vertentes artísticas, de uma forma mais profunda, permitindo a exploração do processo criativo envolvido na conceção da cenografia e da sua relação com o movimento da Dança. A fenomenologia, ao colocar o foco na experiência vivida do sujeito, permitiu uma análise mais sensível e aprofundada nesta comparação estabelecida entre a Arquitetura e a Dança, levando em consideração os aspectos subjetivos e emocionais envolvidos nesse processo.

A cenografia representa o elemento de união nestas duas áreas de estudo, pela construção de um espaço, associado ao imaginável, onde a expressão artística acontece. Como observado nos casos estudados, a cenografia pode ser entendida como um elemento vivo e dinâmico que se transforma, tal como o movimento do corpo dançante, e influencia diretamente a experiência do corpo no espaço. As suas aproximações metodológicas com a Arquitetura criam uma ponte de ligação com esta, justificando a sua análise e estudo.

Através do estudo dos cinco casos - Adolphe Appia, Martha Graham, Merce Cunningham, Pina Bausch e Olga Roriz - constatou-se uma diversidade de abordagens e perspetivas existentes nesta relação entre as artes. Cada um desses artistas trouxe uma contribuição única para o desenvolvimento dessa relação, explorando diferentes possibilidades e desafios. Adolphe Appia, por exemplo, trouxe uma perspectiva mais teatral e simbólica para a relação entre a Arquitetura e a Dança, enquanto Martha Graham priorizava a expressão corporal e a conexão com a emoção. Merce Cunningham, por sua vez, explorava a desconstrução da relação tradicional entre a Dança e a Arquitetura, enquanto Pina Bausch e Olga Roriz enfatizavam a relação da Dança com o espaço urbano e a cidade.

Por fim, é importante destacar que a relação entre a Arquitetura e a Dança não se limita apenas ao âmbito artístico. A Dança é capaz de transformar um espaço, seja ele interior ou urbano, explorando novas possibilidades de interagir com o meio através do corpo. A Arquitetura, por sua vez, pode ser entendida como um cenário congelado, um espaço que carrega em si a possibilidade de movimento e interação, na qual o Homem se revê enquanto ‘bailarino’ do quotidiano; a sua deambulação, como enunciado na dissertação, pode ser comparado com uma

Dança do quotidiano que, apesar de ser inconsciente, não deixa de ser emotiva. As duas, no fundo, partilham uma relação que transcende os limites da arte, influenciando diretamente a experiência humana do espaço e do corpo.

"Nas experiências memoráveis da Arquitetura, espaço, matéria e tempo fundem-se numa única dimensão, na substância básica do ser, que penetra na nossa consciência. Identificamo-nos com este espaço, este lugar, este momento, e estas dimensões tornam-se ingredientes da nossa própria existência. A Arquitetura é a arte da reconciliação entre nós e o mundo, e esta mediação ocorre através dos sentidos."[1]

[img. 98] Contemporary dance in Park Güell. Barcelona Catalunya Catalonia Leica M7 Voigtlander Color Skopar 35mm f/2.5 Kodak BW 400 nc View On Blac;

1 PALLASMAA, Juhani (2005). The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd. p.72 (“In memorable experiences of architecture, space, matter and time fuse into one singular dimension, into the basic substance of being, that penetrates our consciousness. We identify ourselves with this space, this place, this moment, and these dimensions become ingredients of our very existence. Architecture is the art of reconciliation between ourselves and the world, and this mediation takes place through the senses.")

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMOVIC, Marina (2016) Walk Through Walls. A memoir. CROWN ARCHETYPE

AGUIAR, Douglas (2010) Alma espacial: o corpo e o movimento na arquitectura. Porto Alegre: UFRGS.

APPIA, Adolphe (1921) A obra de arte viva. Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal

APPIA, Adolphe (2000) L'Espace Vivant, in Nouvelles de Danse, n. 42-43, "Danse et Architecture", Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão

BABLET, Denis. (1975) Les revolutions sceniques du XXe siècle. Paris Societé Internationale d'Art. XXe siècle,

BAEZA, Alberto Campo (2004) LA IDEA CONSTRUIDA La Arquitectura a la luz de las palabras. COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID

BAEZA, Alberto Campo (2009) Pensar com las manos, Editorial Nobuko, Buenos Aires – Argentina

BALDIWN, Neil (2022) Martha Graham: When dance becomes modern : a life, Alfred A. Knopf, New York

BERNARD, Michel (2001) De la création choregrafique. Tradução livre de Helena Maria Mello. Paris: Centre National de La Danse

BOTELHO, Pedro e AFONSECA, Rubina (2011) Nuno Lacerda Lopes: scenes: do desenho à representação. Espinho: Atelier Nuno Lacerda Lopes.

CLIMENHAGA, Royd (2009), The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater, New York, Routledge

CORBUSIER, Le (1961) Le modulor, Traduzido por Rosario Vera, Editorial Poseidon, Buenos Aires

CUNNINGHAM, Merce (1992) Choreography and the dance, in Walter Sorrell (ed.), The Dance Has Many Faces, N. Y., World,

CUNNINGHAM, Merce (1991). The dancer and the dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve. Marion Boyars

DANTAS, Mônica (1999) Dança: o enigma do movimento. Porto Alegre: Ed. UFRGS

DEHOULIÈRES, CH. Verbete (2008) Appia Adolphe, in: CORVIN, Michel (org). Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde. Paris: Editions Bordas

DUDEQUE, Norton (2009) O Drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cênicas. Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná. Curitiba

FAZENDA, M. J. (2020) Merce Cunningham, uma revolução tranquila, In Guedes, T. & Vicente, A. (Coord.), História(s) da dança sobre Merce Cunningham

FOSTER, Susan Leigh (2011) Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance. Nova York: Routledge

FRANCISCO, Rui (2005) Estruturas espaciais e estruturas materiais. In Máquinas de Cena: O Bando. Porto: Campo das Letras.

FREEDMAN, Russell (1998) Marta Graham: A Dancer's Life. Clarion Books, New York

GARAUDY, Roger (1980) Dançar a Vida. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira,

GIL, José (2001) Movimento total: o corpo e a dança. Lisboa, Relógio d'Água

GRAHAM, Martha. (1991). Blood memory. New York, Washington Square

GUERREIRO, Mónica (2017) - Essencialidade, austeridade, silêncio. Sinais de Cena

HALL, Edward T. (1960) A dimensão oculta. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relogio d'água Editores.

HEER, J. de. (2009). The architectonic colour: polychromy in the purist architecture of Le Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers

HOLL, Steven, PALLASMAA, Juhani e PÉREZ-GÓMEZ, Alberto (2006) Questions of perception: phenomeno¬logy of architecture. San Francisco: Wiliam Stout Publishers

LABAN, Rudolf Von (1971) Dominio do Movimento, edição de Lisa Ullmann, Summus Editorial, São Paulo

LA MOTHE, Kimerer L. (2006) Nietzsche's Dancers : Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values, PALGRAVE MACMILLAN, Nova Iorque.

LAWS, Kenneth (2002) Physics and the Art of Dance:Understanding Movement. OXFORD UNIVERSITY PRESS, New York.

MALETIC, Vera (1987) Body, Space, Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts, Gruyter Mouton

MEISS, Pierre von (1994) Elements of Architecture - From form to place. Londres: E &FN Spon, London.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1999) Fenomenologia da percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes

MERLEAU-PONTY, Maurice (2012), Phenomenology of Perception, New York, Routledge, foreword by Taylor Carman

NAWROCKA, Kataryna (2017) Architecture of Movement, ESPES,

PALLASMAA, Juhani. (2005) The eyes of the skin architecture and the senses. West Sussex, John Wiley & Sons Ltd

PALLASMAA, Juhani (2009) The Thinking Hand: Existential and Embodied Wisdom in Architecture. Reino Unido: John Wiley & Sons Ltd

PEGER-SIMON, Marianne (2019) Dancing with Merce Cunningham, University Press of Florida, Florida

PEPONIS, John (1997) Chorographies: the architectural construction of meaning, Athens, Alexandria Press

RAMOS, Elisa Valero (2009) La materia intangible - reflexiones sobre la luz en el proyecto

RILEY, Charles A. (1998) The Saints of Modern Art. The Ascetic Ideal in Contemporary Painting, Sculpture, Architecture, Music, Dance, Literature, and Philosophy. University Press of New England. London

RORIZ, Olga (2019) Narrativas do corpo, 1ª Edição, Irisgráfica, Companhia de Teatro de Almada

RUESGA, Juan (2001) La Escenografía. Rigor Y Poética. ADE teatro Revista de la Asociación de Directores de Escena de España. Madrid.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine, Phenomenology (2015) An Approach to Dance, Temple University Press

TÁVORA, Fernando, Da organização do espaço, Porto: Publicações FAUP, 2007

VIANNA, Klauss (2008) A dança, 5. Edição São Paulo: Siciliano

VICTORINO, Madalena (2021) A Dança como arma, Sentido dos Mestre

WHITE-MCGUIDE, Blakeley (2022) The Martha Graham Dance Company; House of the Pelvic Truth, Bloomsbury Publishing, New York

ZEVI, Bruno (1993) Architecture as Space: How to look of architecture, Da Capo Press,

ZEVI, Bruno (1996) Saber ver a Arquitectura. Tradução Maria Isabel Gaspar. 5ª Edição, São Paulo: Martins Fontes.

ZUMTHOR, Peter (1999) Thinking Architecture, Birkhäuser Publishers for Architecture

DISSERTAÇÕES ACADÉMICAS

AIRES, Daniela Cordeiro (2017) A influência da cor na perceção espacial: Abordagens à cor: três arquitetos, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

BRANDT, Sara Campos Lopes (2022) Arquitectura, cenografia e dança: a expressão da dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Universidade Lusíada

BORGES, Joana Cordeiro (2012) A reescrita do drama Pedro e Inês em Olga Roriz-Intencionalidade e função do gesto simbólico na construção coreográfico-narrativa, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação Área de Especialização em Comunicação e Artes, Faculdade de Ciencias Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

CARDOSO, Maria Eduarda Ramos (2016) O espaço do corpo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

COSTA, Inês Gonçalves da (2022) Aqruitetura como Arte Performativa: tempo, espaço, corpo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

FILIPE, Maria Eduarda Simões (2022) Arquitetura e Movimento: o espaço público como dispositivo, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade

de Arquitectura da Universidade do Porto

GUIMARÃES, Filipa Pires de Carvalho (2019) Arquitetura para a Dança e para as artes performativas: forma, dimensão e características dos espaços cénicos, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

MENDONÇA, Mafalda da Cunha Azevedo (2012) Um lugar para a dança, Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

MESQUITA, Andrea Lamego (2015) ARQUITETURA E DANÇA: Uma práxis criativa no âmbito da disciplina Formação em Contexto de Trabalho do 1º ano do Curso de Intérprete de Dança

MOREIRA, Vinícius Augusto Bicalho (2018) Um duo entre arquitetura e dança: o diagrama como reflexão sobre os dois campos, Escola de Arquitetura e Urbanismo da UFMG Belo Horizonte

PIRES, Ana Teresa Cancela (2017) A Poesia do Espaço Cénico: contributo para uma reflexão sobre a participação das artes plásticas e da música/som na construção do espaço cénico contemporâneo, Dissertação de Mestrado Integrado em História da Arte Portuguesa, História de Arte, Faculdade de Letras da Universidade do Porto

RIBEIRO, João Mendes (2008) Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

REFERÊNCIAS DIGITAIS

AHMED, Fatema, Frédéric Flamand: combining dance and architecture, 27 de Abril de 2012, https://www.iconeye.com/architecture/frederic-flamand-combining-dance-and-architecture

BLENKUS, Matej, Fouth Dimension of Space, Landezine, 21 de fevereiro de 2019, disponível em: https://landezine.com/fourth-dimension-of-space/

BOGNAR, B. (1985). A phenomenological approach to architecture and its teaching in the design studio. In: Seamon, D., Mugerauer, R. (eds) Dwelling, Place and Environment. Springer, Dordrecht, disponível em : https://doi.org/10.1007/978-94-010-9251-7_11

BOUCHER, Marc (2004) Kinetic Synesthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies, Contemporary Aesthetics (Journal Archive): Vol. 2 , Article 13, disponível em: https://digitalcommons.risd.edu/liberalarts_contempaesthetics/vol2/iss1/13

CHUAN, Khoo Kim, Relationship Between Building And Body In Architecture, 16 de setembro de 2017, Disponível em: https://amareacro.wordpress.com/2017/09/16/relationship-between-building-and-body-in-architecture-khoo-kim-chuan/

CUNNINGHAM, Merce, The Impermanent Art. 7 Arts No. 3, 1955, pp 69-77. Falcon's Wing Press, Colorado, disponível em: https://www.mercecunningham.org/the-work/writings/the-impermanent-art/

JENNINGS, Luke (2009) Pina Bausch Obituary, The Guardian, 1 de Julho, disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2009/jul/01/pina-bausch-obituary-dance

KAUFMAN, Sarah L., The painful truth about those Noguchi stage designs, 23 de fevereiro, 2017, disponível em: https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/the-painful-truth-about-those-noguchi-stage-designs/2017/02/23/47e19f94-f853-11e6-9845-576c69081518_story.html última consulta em 03-04-2023

KEERSMAEKER, Anne Teresa de, Coreógrafo e bailarinos: uma relação complementar, 27 de Janeiro de 2019, disponível em: https://www.rosas.be/en/news/742-choreographer-and-dancers-a-complementary-relationship

KWON, Marci, The Fence and the Chair: Isamu Noguchi, Appalachian Spring, and Internment as Modernist Setting, 9 de março, 2018, disponível em : https://modernismmodernity.org/forums/posts/fence-and-chair#_edn7

LANTZ, Lori e Evelyn Dörr, Rudolf von Laban: The "Founding Father" of Expressionist Dance, Dance Chronicle , Taylor & Francis, Ltd. 2003, Vol. 26, No. 1, p. 1-29, disponível em: https://www.jstor.org/stable/1568111

LEHMAN, Maria Lorena, ON SOU FUJIMOTO'S CONCEPT:Architecture Designed as a "Nest" or "Cave", disponível em : https://www.marialorenalehman.com/blog/examining-relationship-architecture-human-body

LOVERSTRAND, Kayla Behind the Scenes: A Closer Look at Merce Cunningham's Fabrications, Sourth Wall, 16 de fevereiro, 2017, disponível em: https://walkerart.org/magazine/a-closer-look-at-merce-cunninghams-fabrications

MACHADO, R. M. (2018). A FAU-USP como cenário - de Appia a Artigas, a espacialidade do teatro simbolista no modernismo arquitetônico. arq.Urb, (21), 127–146, disponível em: https://revistaarqurb.com.br/arqurb/article/view/89, ultima consulta em 30-03-2023.

MACKRELL, Judith, Nelken, The Guardian, 11 de fevereiro de 2005, disponível em: https://www.theguardian.com/stage/2005/feb/11/

MONTEIRO, Gabriela Lírio Gurgel, As obras de Appia e Craig: Contribuições artísticas para o teatro cinético, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Revista Moringa - Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 8 n. 2, jul/dez 2017, p. 95 a 107, disponível em: https://www.researchgate.net/publication/332585808_AS_OBRAS_DE_APPIA_E_CRAIG_contribuicoes_artisticas_para_o_teatro_cinetico

Nearly Ninety (n.d) disponível em: https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/nearly-ninety/

Pereira Marques, D. A., Surdi, A. C., Tarcísio Grunennvaldt, J., & Kunz, E., Dança e expressividade: uma aproximação com a fenomenologia. Movimento, 2013.

disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115325713013última consulta a 10-03-2023

POTTER, Michelle, Writing about Merce, Dance Chronicle , 1994, Vol. 17, No. 1 (1994), pp. 107-110, Taylor & Francis, Ltd, disponível em: https://www.jstor.org/stable/1567943

RATO, Vanessa, Café Müller: o 8½ dela", in Público, 30 de Junho de 2009, disponível em: https://www.publico.pt/2009/06/30/culturaipsilon/noticia/quotcafe-mullerquot-o-quot8-quot-dela-235418

RORIZ, Olga, O meu corpo não sabe o que é um dia sem dor, Visão, edição 1418, fevereiro de 2015, disponível em: https://www.olgaroriz.com/wp-content/uploads/2015/03/Visa%CC%83o-O-meu-corpo-na%CC%83o-sabe-o-que-e%CC%81-um-dia-sem-dor.pdf

ROUX, Céline, Modern dance and its american roots (1900-1930) from free dance to modern dance, disponível em: https://www.numeridanse.tv/en/themas/courses/modern-dance-and-its-american-roots-1900-1930-free-dance-modern-dance

TAGLIABUE, Benedetta, Scenery for Merce Cunningham Dance Company, 12 de setembro de 2014, disponível em: https://www.area-arch.it/en/scenery-for-merce-cunningham-dance-company/

WAGLE, Khushita, How Architecture Influences Movement, 2022, disponível em: https://www.re-thinkingthefuture.com/2020/06/06/a975-how-architecture-influences-movement/

ZANCAN, Rubiane Falkenberg, A percepção do espectador sobre o movimento do corpo que dança, 2018, disponível em: https://doi.org/10.22409/poiesis.1932.21-36

ÍNDICE DE IMAGENS

[img. 1] Xiqu Centre, arquiterura de Revery Architecture em colaboração com Ronald Lu & Partners. Hong Kong. @ Ema Peter courtesy of Revery Architecture; https://www.dezeen.com/2019/02/06/xiqu-centre-opera-house-revery-architecture-hong-kong/
[img. 2] House/hold @ Csilla Klenyánszki; https://www.booooooom.com/2020/01/09/house-hold-by-photographer-csilla-klenyanszki/

[img. 3] Homem de Vitrúvio. Leonardo Da Vinci. Gallerie dell'Accademia. 1490; https://www.researchgate.net/figure/Da-Vincis-Vitruvian-Man_fig2_271531137

[img. 4] Razão Aurea; https://chalababa.com.br/a-proporcao-aurea-e-a-sequencia-de-fibonacci/

[img. 5] Cesare Cesariano Vitruvius grid organization; https://ohiostate.pressbooks.pub/exploringarchitectureandlandscape/chapter/vitruvian-man/

[img. 6] LeCorbusier's Modulor iteration of the Vitruvian Man; https://ohiostate.pressbooks.pub/exploringarchitectureandlandscape/chapter/vitruvian-man/

[img. 7] Desenhos de Le Corbusier; https://yemkitabevi.com/products/modulor-modulor-2-2-cilt

[img. 8] Modulor desenhado na parede na Unité d'Habitation em Marselha; https://wharferj.wordpress.com/2010/12/12/le-corbusiers-modulor-man/

[img. 9] Modulor. Le Corbusier. 1946 https://thefunambulistdotnet.files.wordpress.com/2012/04/corbusier_modulor.jpg

[img. 10] Alberto Campo Baeza - Caja Granada Savings Bank in Granada by Teófilo Raposo; https://www.cgarchitect.com/images/40c1facf

[img. 11] Movement in the street @ Peter Marlow/Magnum Photos; https://nautil.us/why-your-brain-hates-slowpokes-235318/

[img. 12] Body-bending performance plays out in architect Luis Barragan's architecture. @NOWNESS https://the-dots.com/pages/nowness-79942

[img. 13] Villa Savoye, projetada por Le Corbusier. @ Daveybot; https://bauhaus-movement.tumblr.com/post/134004322979/villa-savoye-is-a-modernist-villa-in-

poissy-in

[img. 14] Fotografia da autora

[img. 15] Fotografia da autora

[img. 16] Esquisso da autora

[img. 17] Espetáculo Versa-vice, coreografado por Tânia Carvalho @ Foto de Rui Palma; https://www.festivalddd.com/current-event/versa-vice-1676317913250/

[img. 18] Evento Torinodanza, criado por Nawa Kohei, Vessel. 2016 © Yoshikazu Inoue https://bachtrack.com/review-vessel-damien-jalet-torinodanza-september-2022

[img. 19] Kinesphere. Residência em Ciências da Arte. 2021-2022; https://lesimponderables.fr/immersion-residence-art-science/

[img. 20] Kinesphera de Rudolph von Laban; https://www.unautresouffle.ch/post/danse-douce-et-expressive

[img. 21] Kinesphera de Rudolph von Laban; https://ergonomicaproject.wordpress.com/2014/01/31/laban-good-friend-of-us/

[img. 22] Esquema do Estudo de Laban; https://thespaceintherelationship.wordpress.com/kinesphere/

[img. 23] Espetáculo Versa-vice, coreografado por Tânia Carvalho @ Foto de Rui Palma; https://www.festivalddd.com/current-event/versa-vice-1676317913250/

[img. 24] WALZER, coreografado por Pina Bausch. 1982; https://www.bagtazocollection.com/blog/2017/10/12/performance-study-pina-bauschs-walzer

[img. 25] Dança pela arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS; https://www.selfpractice.com.au/self-practice/dancing-about-architecture-ecos

[img. 26] Estádio Giuseppe Meazza @ Guido de Bortoli; https://www.champions-journal.com/500/fortress-san-siro

[img. 27] Estádio Giuseppe Meazza @ Guido de Bortoli; https://www.champions-journal.com/500/fortress-san-siro

[img. 28] Estádio Giuseppe Meazza @ Guido de Bortoli; https://www.champions-journal.com/500/fortress-san-siro

[img. 29] Dancing House. Praga; https://en.wikipedia.org/wiki/File:Tanzendes_Haus_2023.jpg

[img. 30] Ginger Rogers and Fred Astaire, casal de inspiração para a concretização da Dancing House; https://acollectivemind.com/2013/10/17/throwback-thursday-fred-astaire-and-ginger-rogers/

[img. 31] Pormenor Dancing House; https://www.pinterest.pt/

pin/472948398344625052/

[img. 32] Pormenor Dancing House; https://www.flickr.com/photos/43674745@N05/8163370976/

[img. 33] Dança pela arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS; https://www.selfpractice.com.au/self-practice/dancing-about-architecture-ecos

[img. 34] Dança pela arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS; https://www.selfpractice.com.au/self-practice/dancing-about-architecture-ecos

[img. 35] Dança pela arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS; https://www.selfpractice.com.au/self-practice/dancing-about-architecture-ecos

[img. 36] Dança pela arquitetura de Luis Barragán, México 2018, @NOWNESS; https://www.selfpractice.com.au/self-practice/dancing-about-architecture-ecos

[img. 37] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum. David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009; http://www.sashawaltz.de/wp-content/uploads/Dialoag_09-Neues_Museum_3.jpg[img.]

[img. 38] Metapolis II. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Zaha Hadid. 2006 @ Pino Pipitote https://www.zaha-hadid.com/design/metapolis-ballet/

[img. 39] La Cité Radieuse. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Dominique Perrault. 2005 http://www.perraultarchitecture.com/data/projet/fiche/1516/large_crf_0507_int_pp_05_08713.jpg

[img. 40] Metapolis II. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Zaha Hadid. 2006 @ Pino Pipitote https://www.zaha-hadid.com/design/metapolis-ballet/

[img. 41] Metapolis II. Coreografia: Frédéric Flamand. Cenografia: Zaha Hadid. 2006 @ Pino Pipitote https://www.zaha-hadid.com/design/metapolis-ballet/

[img. 42] Quando Deus Quis um Filho, de Arnold Wesler, encenação de Carlos Pimenta, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Bernardo Monteiro, Rivoli Teatro Municipal, Porto, 2006. © Eduardo Maltez dos Santos - Ensemble/ Rivoli Teatro Municipal. Cortesia da Ensemble – Sociedade de Actores.

[img. 43] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. MAXXI National Museum of the XXI Century Arts. Zaha Hadid. Roma. 2009 http://www.sashawaltz.de/wp-content/uploads/Dialoag_09-MAXXI_3.jpg

[img. 44] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009; https://www.pierre-adenis.com/en/portfolio/dialoge-09/

[img. 45] Dialogue-09. Sasha Waltz, 2009. The Museum of Cultures MUDEC (Milan, 1999-2007, 2008-2014); https://www.researchgate.net/figure/Dialogue-09-Sasha-Waltz-2009-The-Museum-of-Cultures-MUDEC-M-ilan-1999-2007_fig2_322478628

[img. 46] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009; https://www.sashawaltz.de/dialoge-09-neues-museum-interaktive-website/

[img. 47] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009; https://scheringstiftung.de/en/programm/kultur/foerderprojekte/dialoge_09-im-neuen-museum-ein-atemberaubendes-erlebnis/

[img. 48] Dialogue 09. Coreografia: Sasha Waltz. Neues Museum, David Chipperfiel Architects, Berlim. 2009;https://filmnapok.kek.org.hu/en/sascha-waltz-two-ways-to-alleviate-the-difficulties/

[img. 49] Dialoge 9. Coreografia: Sasha Waltz. MAXXI - National Museum of 21st Century Art. 2009; https://www.maxxi.art/en/events/sasha-waltz-guests-dialoge-9-maxxi/

[img. 50] Sasha Waltz Dialogue © Bernd Uhlig | Image Courtesy: Sophiensäle Berlin; https://www.stirworld.com/see-features-photo-exhibition-body-performance-captures-the-human-form-in-emotive-acts

[img. 51] Akram Khan's Dust in performance @ ASH; https://artsandculture.google.com/asset/akram-khan-s-dust-in-performance-c-ash/0QE0SXVbiAU7uA

[img. 52] Retrato de Adolphe Appia; https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a5/Adolphe_Appia.jpg

[img. 53] A demonstration inside the main hall at Hellerau; https://info.utheory.com/dal-who-your-what-an-introduction-to-dalcroze-eurhythmics-def21f25dba6/

[img. 54] Adolphe Appia. Rhythmic Spaces, desenho do autor. 1909; https://davidhannafordmitchell.tumblr.com/post/97510833868/adolphe-appia-rhythmische-r%C3%A4ume

[img. 55] Orpheus, Hellerau. Cenário de Adolphe Appia, desenho do autor; 1913; https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

[img. 56] Festspielhaus Hellerau (1913) with calico walls and Appia's design for Gluck's Orpheus and Eurydice. Image provided by Richard C. Beacham. https://www.researchgate.net/figure/Festspielhaus-Hellerau-1913-with-calico-walls-and-Appias-design-for-Glucks-Orpheus_fig1_261666981

[img. 57] Adolphe Appia. Rhythmic Spaces. desenho do autor. 1913; https://socks-studio.com/2013/12/13/a-revolution-in-stage-design-drawings-and-productions-of-adolphe-appia/

[img. 58] Martha Graham @ Barbara Morgan; https://www.publico.pt/2009/08/21/jornal/martha-graham-um-precedente-juridico-17595369

[img. 59] Martha Graham performing Frontier, 1935. @ Barbara Morgan; http://

dearsophie.org/dearsophie/2013/8/19/martha-graham

[img. 60] Martha Graham and Erick Hawkins, Appalachian Spring, 1944 @ Arnold Eagle; https://www.aaroncopland.com/news/appalachian-spring-at-75-then-and-now/

[img. 61] Martha Graham and Erick Hawkins in Appalachian Spring / Courtesy of Martha Graham Archive / NYPL @ Arnold Eagle ; https://www.smithsonianmag.com/smart-news/new-york-public-library-acquires-archive-martha-graham-pioneer-modern-dance-180974868/

[img. 62] Erick Hawkins in the first production of Appalachian Spring, 1944. In the background, left to right: the four Followers, Martha Graham, May O'Donnell; https://www.wrti.org/arts-desk/2017-10-30/appalachian-spring-eternal-the-story-behind-ballet-for-martha

[img. 63] Isamu Noguchi, Set for Appalachian Spring, 1944. Library of Congress, Washington D.C. Courtesy the Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum; https://modernismmodernity.org/forums/posts/fence-and-chair

[img. 64] Isamu Noguchi, stage chair from Appalachian Spring, ca. 1944 (original 1944). Laminated pine. Martha Graham Dance Company. Photography by author at the Metropolitan Museum of Art; https://modernismmodernity.org/forums/posts/fence-and-chair

[img. 65] Martha Graham with Serpent and Spider Dress by Isamu Noguchi, from Cave of the Heart, 1946. ©INFGM / ARS; https://elephant.art/living-sculpture-isamu-noguchis-spider-dress-springs-to-life-26102021/

[img. 66] Merce Cunningham in "Antic Meet," with design by Robert Rauschenberg, in 1958. @Richard Rutledge; https://www.wnycstudios.org/podcasts/studio/segments/108193-remembering-merce-cunningham

[img. 67] BRADSHAW, Dove (A Limited Edition, 2010) Merce Cunningham Dance Company: Decor & Lighting, p.88-89 © 1987 JoAnn Baker

[img. 68] Biped: A Dance with Virtual and Company Dancers, Published in IEEE Multim. 1999 https://www.foundationforcontemporaryarts.org/recipients/shelley-eshkar/

[img. 69] Biped: A Dance with Virtual and Company Dancers, Published in IEEE Multim. 1999; https://conectedance.com.br/diaadia/no-dia-mundial-da-danca-o-conectedance-publica-uma-entrevista-com-merce-cunningham-1919-2019-concedida-em-2003-para-ana-francisca-ponzio/

[img. 70] Biped: A Dance with Virtual and Company Dancers, Published in IEEE Multim. 1999, @ J. Abouaf; https://www.semanticscholar.org/paper/%22Biped%22%3A-A-Dance-with-Virtual-and-Company-Dancers%2C-Abouaf/92094a56617415b0548322e867bd276eaf128088

[img. 71] Biped: A Dance with Virtual and Company Dancers, Published in IEEE Multim. 1999, @ J. Abouaf; https://www.semanticscholar.org/paper/%22Biped%22%3A-A-Dance-with-Virtual-and-Company-Dancers%2C-Abouaf/92094a56617415b0548322e867bd276eaf128088

[img. 72] Merce Cunningham Dance Company Nearly Ninety, New York, US 2009 © Anna Finke ; http://www.mirallestagliabue.com/project/merce-cunningham-scenography/

[img. 73] Tubular Structure for the "Nearly Ninety" Set Design Studio EMBT, led by Benedetta Tagliabue, 2009; https://www.mc2.es/en/proyect/nearly-ninety-structure/

[img. 74] Tubular Structure for the "Nearly Ninety" Set Design Studio EMBT, 2009; https://www.mc2.es/en/proyect/nearly-ninety-structure/

[img. 75] Merce Cunningham Dance Company Nearly Ninety, New York, US 2009 © Anna Finke; http://www.mirallestagliabue.com/project/merce-cunningham-scenography/

[img. 76] Pina Bausch in Café Müller. 1978; https://br.pinterest.com/pin/564005553334071517/

[img. 77] Pina Bausch in Café Müller. 1978; https://vitoriasavini.wordpress.com/2017/12/29/cafe-muller-um-caso-de-intimidade-analise-da-danca-teatro-cafe-muller-de-pina-bausch-sob-uma-perspectiva-intima-da-autora-e-estrutural-cronologica-dos-eventos/

[img. 78] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; http://www.body-pixel.com/2010/05/16/body-cinema-caffe-muller-by-pina-bausch/

[img. 79] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; https://www.pinterest.pt/pin/97390410686452790/

[img. 80] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; https://niepokoje.wordpress.com/2012/02/09/pina-a-wim/aa1-2/#respond

[img. 81] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; l; https://www.pina-bausch.de/en/works/cafe-mueller

[img. 82] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; https://coisinhasdodylan.wordpress.com/2016/09/12/cafe-muller-1978-da-pina-bausch/

[img. 83] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal, 1978; [img.] Café Müller, coreografado por Pina Bausch - Tanztheater Wuppertal; https://www.theatredelaville-paris.com/en/spectacles/saison-2022-2023/danse/cafe-muller

[img. 84] The Adelaide Festival presents ‘Nelken’ by Pina Bausch. @ Tony

Lewis.;https://dancemagazine.com.au/2016/03/dance-review-pina-bauschs-nelken-adelaide-festival-arts/

[img. 85] The Adelaide Festival presents 'Nelken' by Pina Bausch; https://www.flickr.com/photos/johanna/4812106

[img. 86] The Adelaide Festival presents 'Nelken' by Pina Bausch. @ Tony Lewis. https://dancemagazine.com.au/2016/03/dance-review-pina-bauschs-nelken-adelaide-festival-arts/

[img. 87] Solos, coreografia de Olga Roriz, Auditório Municipal Eunice Muñoz, Oeiras, 4 de Maio 2013; https://www.oeiras.pt/-/solos-de-olga-roriz

[img. 88] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 89] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 90] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 91] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 92] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 93] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 94] Propriedade Privada, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Teatro Nacional São João, Porto, 1996. © João Mendes Ribeiro/Companhia Olga Roriz.

[img. 95] Propriedade Pública, de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Varanda Camões, Parque das Nações, Lisboa, 1998. © Jorge Gonçalves. Reproduzida a partir de Mónica Guerreiro in Olga Roriz, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 174-175.

[img. 96] Propriedade Pública, de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Varanda Camões, Parque das Nações, Lisboa, 1998. © Jorge Gonçalves. Reproduzida a partir de Mónica Guerreiro in Olga Roriz, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 194.

[img. 97] Propriedade Pública, coreografia de Olga Roriz, cenografia de João Mendes Ribeiro e figurinos de Olga Roriz, Varanda Camões, Parque das Nações, Lisboa, 1998. © Jorge Gonçalves/Companhia Olga Roriz. Cortesia de Jorge Gonçalves.

[img. 98] Contemporary dance in Park Güell. Barcelona Catalunya Catalonia Leica M7 Voigtlander Color Skopar 35mm f/2.5 Kodak BW 400 nc View On Blac; https://www.flickr.com/photos/dondu/4966910605/in/pool-93756996@N00/

O corpo no espaço: relações fenomenológicas entre a Arquitetura e a Dança

Beatriz Isabel Rocha Costa

FACULDADE DE ARQUITETURA