

MESTRADO INTEGRADO
ARQUITETURA

Utopia construída corpo a corpo.
Pavilhão para a Dança em Leça da Palmeira.
Eva Sendas da Torre

M
2024



Eva Sendas da Torre. Utopia construída corpo a corpo.
Pavilhão para a Dança em Leça da Palmeira.



Utopia construída corpo a corpo.
Um Pavilhão para a Dança em Leça da Palmeira .
Eva Sendas da Torre



Utopia construída corpo a corpo.

Pavilhão para a Dança em Leça da Palmeira.

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Sob orientação do Professor Doutor Helder Casal Ribeiro

Eva Sendas da Torre
Porto, 2024

AGRADECIMENTOS

aos meus pais, irmão, avós e tios

à Dory, Ceia, Milène, Cortinhas e Franca

à Pipa, ao Vasco e André

ao professor Helder Casal Ribeiro

aos alunos da Academia

ao pássaro, voador passageiro

(que comigo dançou, sem saber que o fazia)

Partindo de uma deambulação pelo passado, a presente dissertação recorda, através da memória individual e coletiva, o percurso pessoal da autora, enquanto bailarina-arquiteta.

Numa análise às contradições próprias, exploram-se as influências mútuas entre as disciplinas Dança e Arquitetura, nomeando temas essenciais à sua compreensão.

Manifesta-se a urgência de resposta aos problemas do coletivo, propondo a criação de um agente motivador de ensino orientado para a união de bailarinos, estudantes e comunidade, num mesmo *lugar*, na luta pelo progresso cultural e social.

The present dissertation reminisces on the personal trajectory of the author as a dancer-architect, evoked through the lens of both individual and collective memory.

Through an analysis of inherent contradictions, this work delves into the reciprocal influences between the disciplines of Dance and Architecture, elucidating fundamental themes crucial to their comprehension.

The imperative to address communal challenges is articulated, advocating for the establishment of an inspirational educational agent geared towards fostering unity among dancers, students, and the community, converging in a singular space, in the pursuit of cultural and social progress.

AGRADECIMENTOS	p. 3
RESUMO / ABSTRACT	p. 5
PREÂMBULO	p. 9
INTRODUÇÃO	p. 11
O CORPO EM SI MESMO	
<i>“no corpo do mundo”</i>	p. 19
<i>“entre o ser e o objeto”</i>	p. 23
<i>[objeto 1] a reprimenda</i>	p. 26
UM CORPO QUE DANÇA	
<i>“a arquitetura gostava de ser uma dança”</i>	p. 31
<i>“sonhar com a levitação e o voo”</i>	p. 37
<i>[objeto 2] projeto polaroid</i>	p. 58
UM LUGAR PARA A DANÇA	
<i>o pavilhão</i>	p. 63
<i>os princípios</i>	p. 69
<i>[objeto 3] uma dança para um lugar</i>	p. 94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p. 97
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 101
LISTA DE IMAGENS	p. 109

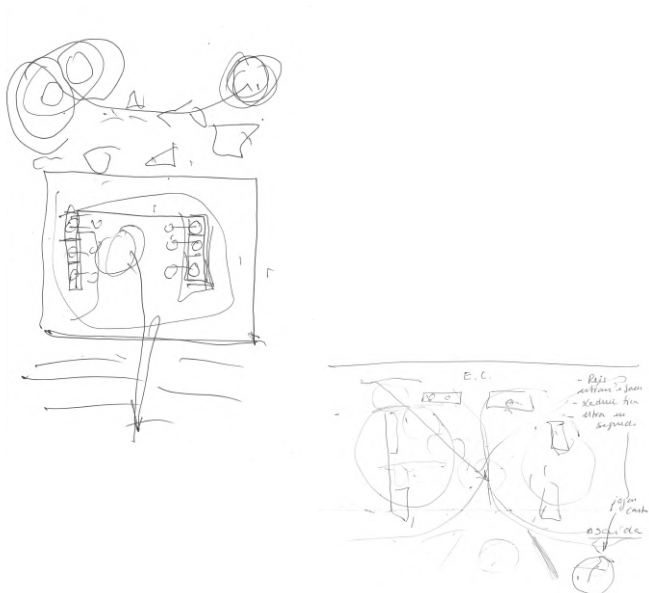


Quando, do silêncio do meu quarto, ouvia ecoar *aquele* disco de música clássica da sala de estar, tal como um despertador que acorda o corpo e a mente, descia a correr as escadas e, aos poucos, aquelas notas iam-se transformando em movimentos tolos que percorriam o espaço que dançava comigo.

No processo que descreve a minha infância, no crescimento e formação em dança em várias escolas, desperto para dimensões diferentes e ganho sensibilidade para as relações do meu corpo no espaço. Enquanto bailarina-arquiteta, fui conduzida na direção de uma consciência plena do espaço que o meu corpo habita e das consequências (ação-reação) que ele produz.

O coreógrafo William Forsythe, citado por Eduardo Prado Coelho, afirma que “*A arquitectura gostava de ser uma dança, (...) uma utopia construída corpo a corpo*”¹, e talvez, para mim, assim sempre tenha sido. Dançando, construí (numa dimensão inconsciente) o meu “palco” da vida. Conheço-me, por isso, desde sempre, “bailarina”, e foi em diversas escolas que aprendi a técnica da dança que me permitiu, um dia, libertar e expandir os limites do meu corpo, além espaço individual. Enquanto também mulher, aluna e agora professora de dança, no cruzamento com realidades diversas e opostas à minha - com quem afirma não saber dançar - percebo que nem todos pensam através da dança - ferramenta de compreensão, empoderamento e comunicação. Ao encontro daquele que é, para cada um, o seu *lugar* no mundo, manifesto a importância que a dança teve no meu percurso. Não é um resultado nem uma resposta - é um processo de descobertas infinitas e por vezes inconclusivas - uma senda interminável.

¹ COELHO, Eduardo Prado, *A Experiência de um Corpo*, in *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992, p. 5.



des 1 / esboços de estudo para cenografia e encenação de bailado

“A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.”²

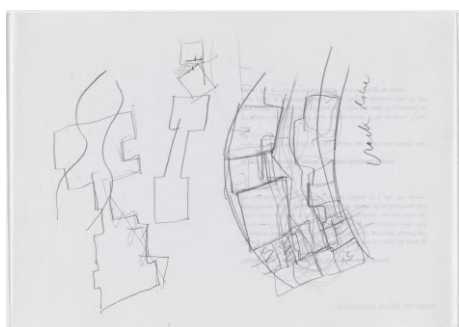
² CARNEIRO, Alberto, Textos recolhidos, 2014, <https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>, Agosto de 2023.



0 / Josep Clarà, *La Danzarina* (1919)

“Um subconsciente prestável o envia a alimentar o que chamam invenção, em tropel ou levemente ordenado, conforme o apelo que o desperta.”

SIZA, Álvaro, *Projectar*, 02 Textos, 2018, p.51.



1 / Jacques Herzog, *Laban Dance Center* (1999)

A exploração do movimento do corpo no espaço procura compreender e distinguir sensações e emoções - reais ou alheias. Traduzido num desenho, no espaço ou em papel, percorre três patamares consecutivos - subterrâneo, térreo, e só depois aéreo. Apenas o gesto do bailarino, do arquiteto, será capaz de originar o sentido, alcançando o transcendental (*“qualquer coisa de tão grande, de tão excessivo como um mito”*). Aqui, libertam-se rastros, forças afetivas, que produzem energias transformadoras do espaço, definindo as raízes que constituem o presente da luta pelo voo e levitação.

Como *“se pensa muito (...) em como se pensa”*, serve este espaço de dissertação para a tomada de consciência do percurso pessoal da autora (ainda que, com apoio a objetos externos), das experiências que moldaram a sua visão e prática em arquitetura e dança, culminando num conjunto de vontades de projeto. Partindo de um ideal utópico nos seus princípios - uma *“construção corpo a corpo”* -, em tom de manifesto, a proposta reflete uma resposta real e possível no seu projeto e execução - um dispositivo arquitetónico em Leça da Palmeira, associado a uma academia de dança, que permite a união de bailarinos, estudantes e comunidade, num mesmo *lugar*, na luta pelo progresso cultural e social.

De acordo com Alberto Carneiro, a metodologia depende do equilíbrio que cada autor encontra no seu processo criativo pessoal. O método constrói-se com o tempo, com o aprofundamento do conhecimento e identidade. Assim, ao longo deste processo, articulam-se três métodos distintos - registo bibliográfico (referências em arquitetura e dança), registo documental (diário de viagem pessoal na formação em dança e em arquitetura), e desenvolvimento de uma proposta de projeto arquitetónico e coreográfico - *“um lugar para a dança”* e *“uma dança para um lugar”* [objeto 3], respetivamente.

O corpo de trabalho da presente dissertação subdivide-se em três partes que acompanham a referida busca pela metodologia própria. Derivam, por isso, no tom do discurso, mais ou menos pessoal.

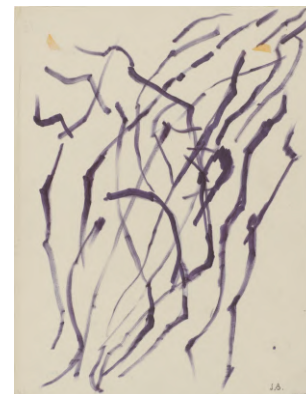
O corpo em si mesmo, informa a *perseguição* latente do ser pelo seu entendimento e lugar no mundo, na constante interpretação do tempo que traz e dita a memória. Questiona-se a possibilidade de um corpo poder existir em si mesmo, por oposição ao defendido por Pallasmaa - *Vivemos no corpo do mundo*³.

O corpo não é estanque. Caracteriza-se, em parte, pela genética que o constitui mas é resultado de um acumular de experiências e referências pessoais vividas num meio que o rodeia e forma enquanto cidadão com um papel específico na sociedade. Dependendo do estímulo externo, a reação parte de um acesso inconsciente a essa memória guardada.

Reflete-se acerca do papel do ser humano no mundo, numa visão existencialista universal, desvendando as ferramentas e processos que este inventa na tentativa de decifrar os seus sentimentos mais profundos, conhecendo-se a si próprio e à sua personalidade. Assim, procura-se definir o espaço que o corpo ocupa, distinguindo os limites que separam o exterior do interior, o corpo da alma.

Nomeiam-se nomes transdisciplinares das artes plásticas e performativas, cinema, poesia, filosofia, pedagogia, medicina e ciência que dão exemplo desta busca incessante. No campo da pedagogia, aliado ao processo de aprendizagem, explora-se a importância do ensino artístico na formação do indivíduo, segundo Agostinho da Silva e Juhani Pallasmaa, e da capacidade de questionamento, crítica, e organização na defesa das ideias, do ensino da poesia e da filosofia, por Olivier Renault d'Allonnes.

Do *ser ao objeto* - da identidade à criação - evoca-se processo perpétuo de aprendizagens e luta pelo autoconhecimento e compreensão da sociedade contemporânea que o envolve e influencia, na que se determina, relação osmótica corpo-mundo. Realça-se, uma vez mais, a evidência das interferências do meio externo no processo de crescimento individual e social do indivíduo e consequente objeto de criação, constatando-se assim, que, a invenção nunca será puramente originária do indivíduo.



2 / 3 / Jean Bazaine, *Danseurs* (1952)

“Por isso nunca inventa nem copia. Nem ninguém. (...)”

Existe maior ou menor consciência disso, conforme se pensa muito ou pouco ou nada em como se pensa - de que forma ocorrem as imagens e as ideias,”

SIZA, Álvaro, *Projectar*, 02 Textos, 2018, p.51.

3 PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*. Estónia: Peter Mackeith editor, 2012, p.111 - “Merleau-Ponty says we live in the flesh of the world.”.

4 / Alberto Carneiro, *Campo* (1974)

“a arquitetura fortalece a experiência da dimensão vertical do mundo e ao mesmo tempo dá-nos conta da profundidade da terra, faz-nos sonhar com a levitação e o voo.”

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel, La arquitectura y los sentidos*, segunda edição ampliada, 2018, p.78.

5 / Georges Rouault, *Squelette dansant* (1952)6 / Joan Miró, *Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel bleu* (1968)

Parte-se, de seguida, para uma abordagem aos temas da memória e da percepção, incidindo nas asserções defendidas pelos autores Peter Zumthor, Guy Débord, Juhani Pallasmaa e Joseph Maria Montaner, referências neste que é o estudo do *“passado que serve de ponte para o desenho do futuro”*⁴.

No complexo processo de crescimento de criança a adulto, exploram-se quais as características do espaço que permitem uma experiência sensorial e emotiva mais intensa, e de que maneira é que estas se mantêm como referência no futuro. Nomeiam-se exemplos cuja experiência no passado pessoal moldou a sua prática profissional, como Alberto Carneiro, Álvaro Siza Vieira e Robert Wilson.

Um corpo que dança imprime no discurso a perspectiva pessoal da autora, partindo, todavia, de uma introdução que relaciona, numa visão transdisciplinar, arquitetura e dança.

Dos conceitos defendidos por Bruno Zevi e Louis Khan, na abordagem aos temas *espaço* e *forma*, exploram-se as similitudes existentes entre arquitetura e dança, questionando a veracidade da afirmação do coreógrafo William Forsythe - *“a arquitetura gostava de ser uma dança”*⁵.

Inquietação na relação do *corpo que dança com o espaço*, a expressão envolve muito mais complexidade que o simples movimento do corpo no espaço. É a descoberta da possibilidade de elevação do piso terra ou do encontro com a realidade. A conquista da gravidade, ou do regresso ao chão, à fundação, respetivamente. Investigam-se, através do acesso à memória da autora, e já numa narrativa em tom de diário pessoal, as experiências e sensações (no espaço e tempo) que culminam nesta vontade de se ser “ser voador”. À imagem da etérea bailarina, capaz de *levitar*, o tema é também abordado por Pallasmaa na perspectiva arquitetónica.

Associam-se ao discurso de referências em formato de texto ou ilustrado, repescagens de diferentes fases do percurso pessoal de aprendizagem infinitas (ainda que parte delas se encontre já na indefinição do passado - *“memória é também o fundamento da identidade própria, nós somos aquilo que nos lembramos”*⁶).

4 MONTANER, Josep Maria, *A Modernidade Superada, Ensaios sobre Arquitetura Contemporânea*, Editorial Gustavo Gili, S.L., dezembro de 2011, p.133, citando, Wim Wenders - “Toda cidade viva tem a missão de servir de ponte entre o passado e o futuro, que não pode existir futuro sem memória do passado.”.

5 COELHO, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992, p. 5.

6 PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*, Estónia: Peter Mackeith editor, 2012, p.24.



7 / Trisha Brown, *It's a Draw/Live Feed* (2008)

Investiga-se de que maneira é que a dança interfere no autoconhecimento pessoal da autora, na exploração do espaço que a envolve e das relações pessoais com os outros. Como refere William Forsythe “*dançar é tentar ao mesmo tempo sentir mais e conhecer mais (...). Pensar... Pensar, pensar. Movimentarmo-nos é pensar.*”⁷

Questiona-se se o lugar para a dança é o do corpo, ou sua extrapolação no mundo, procurando desvendar a origem do impulso e que forças de ação-reação são ativadas. Partindo do íntimo do quarto à performance em espaço público, exploram-se quais os diferentes lugares para a dança.

Reconhece-se, num último momento, a urgência na criação de um lugar de encontro para bailarinos e comunidade em Leça da Palmeira - *Um Lugar para a Dança*. Em tom de manifesto, procura dar-se resposta às necessidades e problemas identificados, numa busca incessante que pretende valorizar o processo e não a resposta estática.

No estudo das condições de flexibilidade e polivalência do espaço, assume-se que esta poderá sofrer mutações ao longo do tempo e das necessidades, numa constante relação de metamorfose que acompanha o universo existencial. Partindo-se de um conceito e imagem, expõe-se os temas e referências até então investigados. Uma *construção corpo-a-corpo* procura intensificar a relação corpo-dispositivo, através do uso de formas e volumes que permitam a manipulação de contrastes entre luz e sombra.

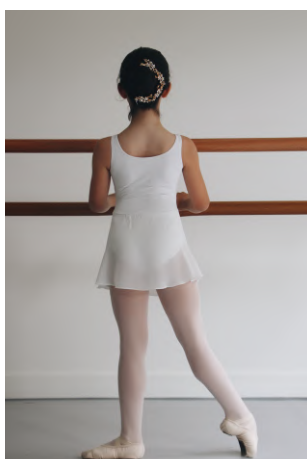
⁷ COELHO, Eduardo Prado, *A Experiência de um Corpo*, in *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992, p. 5.

Paralelamente à análise pessoal, associam-se, em formato desdobrável, três objetos em constante diálogo com os alunos da Academia em estudo. Recorre-se a uma opinião coletiva que suporta a intenção primária de envolver alunos e comunidade geral na tomada de consciência do seu lugar no mundo. Na imagem independente de *móbil*, que à partida pode parecer insociável, justificam a realidade dos elementos tratados.

A Academia de Dança de Leça da Palmeira *Le Petit Pas* nasce em 2014. Desde então, as instalações cresceram, acompanhando o aumento do número de alunos, de modalidades e motivação em trazer uma formação cada vez mais completa na formação artística e da inclusão social e artística, em Leça da Palmeira. Até 2019, a formação, não descurando a estimulação criativa, sustenta-se no ensino da técnica da dança (clássica, moderna, etc), num leve afastamento entre professor e aluno (*entre mestre e ignorante*⁸).

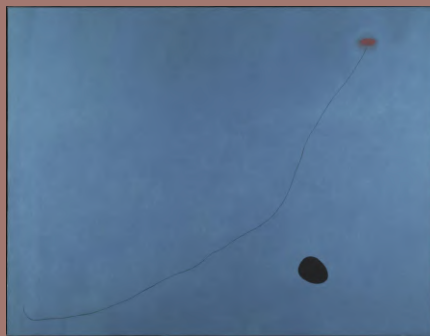
Em 2022, no regresso à rotina pós-covid, detetam-se em estúdio anomalias transparentes na interação entre crianças e espaço. A rápida adaptabilidade das crianças às novas ferramentas de socialização durante o isolamento (TikTok como “espaço” virtual), serviu também de grito para a necessidade de espaço e tempo para ver, copiar e criar, em conjunto e de livre vontade. Foi tudo o que procuraram em tempos de crise social, carência emocional e em alguns casos, alienação. Torna-se evidente, a partir deste momento, a relevância dos temas a que esta investigação pretende dissertar.

No percurso formativo e profissional da autora, enquanto aluna, professora de dança, e hoje, quase arquiteta, vão-se reunindo progressivamente os recursos que permitem dar resposta a estas fragilidades. Assim, procuram-se definir quais as características do espaço que dão resposta a um número indefinido de propósitos e atividades, desde momentos de investigação individual, a aulas coletivas e performances. Evoca-se um ambiente não só de privacidade e familiaridade, que permite o trabalho em estúdio e o convívio típico das salas de aquecimento e balneários, mas também de abertura à comunidade que envolve a escola.



8 / Aluna da Academia de Dança em estudo

8 RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, 2022, p. 13.



O CORPO EM SI MESMO



1 / Pina Bausch, *German Stage Performance* (1997)

corpo: “Tudo o que ocupa espaço e constitui unidade orgânica ou inorgânica. O que constitui o ser animal (vivo ou morto). Cadáver. Tronco humano. Parte do vestuário que cobre o tronco. Parte principal ou central de certos objetos. Corporação. Classe de indivíduos da mesma profissão. Grupo, multidão. Regimento. Grande divisão de um exército que opera conjuntamente. Coleção. Consistência, grossura. Densidade. Calibre da altura dos caracteres tipográficos.”⁹

⁹ *corpo*, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, <http://www.priberam.pt/dlpo/corpo>, fevereiro de 2023.

Desde o processo de concretização biológica do indivíduo, à sua personalização, sucedem-se inúmeros processos que contribuem para a existência de diferenças entre os sujeitos. Da complexidade da sua constituição e funcionamento, resulta uma variedade de interações com o meio e com os outros, e, deste processo de desenvolvimento mental e físico resultam respostas diversas que nos permitem progredir a cada instante, ambicionando conhecermo-nos mais a nós próprios e aos outros.

Para cada uma das fases de desenvolvimento intelectual, surge um despertar para uma dimensão alternativa, e, desses processo de descoberta, de *des(educação)*¹⁰, recria-se e liberta-se o sujeito. O conceito, defendido pelo filósofo Olivier Renault D’Allonnes, sugere que o ensino da arte e da filosofia surge como antídoto, ferramenta criadora de espírito crítico, *coroamento contestatário*¹¹. Quando se aprende a questionar e a criticar o óbvio, o homem, sociedade e cultura em que se insere, transforma-se e evolui. Como refere Pallasmaa, *a educação artística deve começar por questionar a condição absoluta do mundo*¹².

No desenvolvimento infantil, surgem momentos frágeis de questionamento, necessidade de auto-reflexão, para auto-conhecimento e aquisição de confiança. Assiste-se a um défice crescente, entre crianças e adolescentes, da capacidade de crítica e aprofundamento de temas. Ao invés, procuram o conteúdo de consumo mais rápido e gratuito.

Sabe-se também que *instruir sem educar pode ser a mais perigosa das empresas em que se empenha um homem ou um país, pois que vai pôr instrumentos de vida ou morte nas mãos de quem, se não era ignaro por nascimento, ignaro se tornou*¹³, defende Agostinho da Silva.

10 KETCHIKAN, Anita, *Os Filósofos e a Educação*, Edições Colibri, Paideia, 1993, p.20.

11 *ibidem*.

12 PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*, Peter Mackeith editor, 2012, p.24.

13 SILVA, Agostinho, *Dispersos*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1988, p.56.

Ferramenta de emancipação, de autoconhecimento e valorização, o ensino artístico colmata algumas das falhas do ensino dito normal. A demanda pelo conhecimento próprio e compreensão é explorada através de diversas abordagens artísticas e científicas, como o trabalho em dança, desenho, cinema, poesia, filosofia, educação e medicina.

A exteriorização do nosso corpo, da sua percepção e dos seus sentimentos mais profundos, no auto-retrato e na exploração do significado do efeito reflexivo do espelho, define-se como uma dessas tentativas. Oscar Muñoz, na obra *Narciso*, provoca o observador, interrogando a sua identidade. Mostra que esta se constrói através da memória, sendo, no entanto, impossível de conservar. Yayoi Kusama, instala 1500 bolas espelhadas, depois vendidas aos visitantes, numa crítica ao sistema de arte - “*Narcisismo à venda*”.

No cinema, vários criadores, quando optam por virar a câmara para si, descobrem nas suas memórias, o reflexo de uma sociedade, estética e atitude política contemporânea. O auto-retrato fílmico pressupõe uma auto-representação do artista durante o processo criativo, questionamento e relação com o seu próprio trabalho, como é o caso da rememoração de Manuel de Oliveira (*Visita ou Memórias e Confissões*, 1982 - 2015), da autodepreciação de Fellini (*8 1/2*, 1963), da autoreflexão de Godard (*Le Mépris*, 1963), da deambulação de Jonas Mekas (*As I Was Moving Ahead Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty*, 2000) ou do diário autoreflexivo de Agnès Varda.

O espelho transmite uma conexão espiritual entre o ser humano e a sua imagem, e a sua interpretação adquire inúmeros significados. Varda explora a sua (múltipla) identidade através das personagens que cria para os seus filmes. Em “*Cléo de 5 a 7*” (1962) e “*Les plages d’Agnès*”(2008), a utilização do espelho mostra de maneira evidente esta procura da autora, quebrando o paradigma do narcisismo explorado na pintura clássica e literatura.

A teoria da Psicanálise, fundada por Sigmund Freud, dedica-se à interpretação do inconsciente, procurando, através das motivações e conflitos inconscientes, as raízes do comportamento humano. Parte de uma análise dos sonhos e da livre associação de ideias dos pacientes antes de partir para a prática terapêutica.



2 / Oscar Muñoz, *Narciso* (2001)

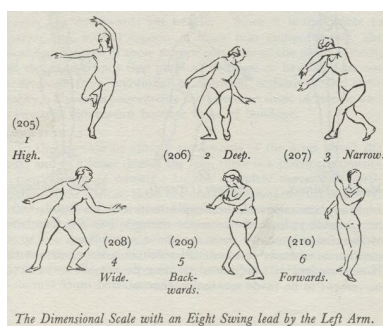


3 / Yayoi Kusama, *Narcissus Garden* (1966)



4 / Agnès Varda, *Les plages d’Agnès* (2008)

Ainda na área da ciência e medicina, a *dancetherapy*¹⁴ recupera situações traumáticas guardadas no inconsciente e por isso perdido na memória, através da sua recriação no teatro e dança. Gonçalo M. Tavares afirma, na visão osmótica do corpo no mundo que “(o) que entendemos está dentro e o que não entendemos está fora. Compreender é puxar para dentro, não compreender é empurrar para fora.”¹⁵. A experiência de compreensão do que nos rodeia, das dinâmicas interpessoais, da construção da identidade e da organização do espaço é regida pela noção de espaço individual e comunicação com o outro, através da linguagem corporal, gestos e expressões, postura e movimento, utilizados para transmitir informações, emoções e intenções. A importância social e espacial dessa comunicação é significativa por diversas razões - compreensão e interação social, expressão de identidade, normas e regras sociais, adequação ao espaço público e privado, inclusão e exclusão social.



5 / Laban, *The Dimensional Scale* (1978)



6 / Henri Matisse, *La Danse* (1910)

Da definição dos limites do corpo interior do corpo exterior, surgem diferentes perspectivas filosóficas. Se por um lado René Descartes distingue a alma do corpo, Baruch Spinoza defende a impossibilidade da existência de corpo sem mente. José Gil situa o sujeito de percepção no “limite, na zona fronteira entre o interior e o exterior”. Este espaço limiar deve ser entendido como uma região que se estende quer para o exterior quer para o interior - recebe a luz exterior e resguarda-se na sombra do seu interior, respetivamente (“(a que uma certa filosofia chamou “consciência”) que ilumina pensamentos, sensações, imaginações.”¹⁶).

*Vivemos no corpo do mundo*¹⁷, refere Pallasmaa. Não somos meros espectadores, mas ingredientes de um todo. Na demanda existencial do indivíduo no mundo procura-se definir de que maneira é que o corpo comunica com o outro e com o espaço, destacando a importância social e espacial dessa comunicação. A inclusão social nas comunidades é essencial na tomada de consciência, havendo necessidade de criar um *lugar* onde seja possível organizar momentos de criação artística em comunidade.

14 LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Orfeu Negro, 2012, p.94.

15 TAVARES, Gonçalo M. (2013) *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Editorial Caminho. p.31.

16 GIL, José, *O espaço interior*. Oeiras: Editorial Presença, 1994, p.54.

17 PALLASMAA, Juhani, *Encounters 2: Architectural Essays*. Estónia: Peter Mackeith editor, 2012, p.111 - “Merleau-Ponty says we live in the flesh of the world.”.



7 / Carta Biográfica.

Alberto Carneiro afirma que o ato criativo é um “*vaivém entre o lado de fora e o lado de dentro, entre o ser (...) e o objeto.*”¹⁸ O escultor defende que o corpo é uma interação da mente com aquilo que é exterior ao corpo físico, existindo, por isso, dois corpos - um que pensa e outro que sente.

Pallasmaa defende que a Arquitetura do cérebro de cada pessoa é única, e a sua singularidade deriva em parte dos lugares que ela experienciou. Será o verdadeiro propósito da Arquitetura a criação de fragmentos de experiências que permitam conhecer o mundo, e, consequentemente, conhecermo-nos a nós próprios?

A base da criação artística surge da possibilidade de recuperar imagens (visuais ou sonoras), e, através da sua manipulação, criar novas composições. Este processo de inspiração é indissociável à imaginação e a criatividade, do ponto de vista artístico e/ou social.

Quanto mais o corpo interagir com o espaço, física, sensorial e mentalmente, a experiência será mais marcante. O ser humano tem a capacidade de copiar o comportamento do outro, e, inconscientemente, através da memória e imaginação, animar objetos inanimados, como construções arquitectónicas. Por outro lado, torna-se mais sensível, extrapolando as emoções na atmosfera da arquitetura. Um mundo imaginado mas real, projectado pelo nosso sentimento.

Para o arquiteto, é impossível o conhecimento aprofundado de cada ser individual para quem se projeta. É, sim, necessário que se aprenda a conhecer o outro, e, simultaneamente, a si mesmo. No momento de projetar um edifício ou espaço, o arquiteto tem em consideração diversos aspectos, como a escala, a proporção, luz, materialidade e a relação com a envolvente. Todos estes elementos são manipulados para criar uma atmosfera e consequente experiência sensorial específica.

¹⁸ CARNEIRO, Alberto, Lisboa: Quadrum, 1979. <https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>, Agosto de 2023.

Na prática em arquitetura, recorreremos constantemente à memória, apoiando-nos sistematicamente em conceitos, imagens, obras e autores. Este acesso é necessário no momento anterior à proposta do futuro, à sua missão no desenho e organização do espaço. A formação em arquitetura, surge como um “despertador” para a consciência destas memórias existentes e referências armazenadas. Reflete-se acerca do passado em busca da imagem do futuro.

*Não pode existir futuro sem memória do passado*¹⁹, refere Wim Wenders, citado em “A Modernidade Superada”. A nossa memória tem capacidade para armazenar, recuperar e criar imagens que são indispensáveis para a compreensão espacial, tal como tem a capacidade de repetição de estímulos e reflexos. O que no passado vimos, cheiramos, tocamos, ouvimos e provamos, influenciará, no futuro, a nossa opinião.

No processo de exploração de diferentes ambientes, descobrem-se novas perspectivas e experimentam-se emoções que tocam na nossa própria identidade e memória. Propõem-nos uma reflexão séria sobre nosso lugar no mundo, as nossas relações com os outros e com o espaço.

Numa análise à organização da memória que guardamos das várias experiências, esta surge dividida em distintos episódios e momentos isolados. Também elas têm textura, criadora de atrito que não permite que caia no esquecimento. Guy Débord defende que “*Aquilo que está partido e fragmentado é gravado pela memória com mais facilidade do que o “inteiro”*. O “partido” tem uma superfície rugosa onde é possível fixar a memória”²⁰.

A forma, cor, textura e dimensão do espaço que nos rodeia, provocada pelos planos construídos, associados às sensação da temperatura, luminosidade e acústica, são responsáveis por criar uma atmosfera específica que dependerá também da receptividade de cada ser humano, das suas crenças e motivações. Estes temas e critérios manter-se-ão na memória individual e coletiva.



8 / Voo (2023)

¹⁹ MONTANER, Josep Maria, citando Wim Wenders, *A Modernidade Superada, Ensaios sobre Arquitetura Contemporânea*, Editorial Gustavo Gili, S.L., dezembro de 2011, p.133.

²⁰ ibidem, p.132.

9 / Alberto Carneiro, *Campo* (1974)10 / Loïe Fuller, *Serpentine Dance* (1890)

11 / Wright Brothers (1889)

São vários os exemplos cujos projetos profissionais são refletidos nos percursos de vida, como é o caso de Alberto Carneiro, Robert Wilson e Álvaro Siza Vieira.

A condição ancestral de Alberto Carneiro, da infância na natureza, ditou o seu futuro na escultura, na “*formulação do próprio ser*”²¹, no uso de materiais e formas que fazem parte da sua identidade. Reve-se na terra, *parte integrante do (seu) ser*²². Robert Wilson, arquiteto e cenógrafo, aprende a combater os seus problemas na infância, relacionados com a gaguez, através do uso das pausas e dos silêncios, que mais tarde são transparentes na leitura do seu trabalho enquanto encenador, coreógrafo, escultor, pintor e dramaturgo - “*I like empty rooms, to me there’s nothing more beautiful than an empty room, we already put something, and it’s almost too much.*”²³.

Siza Vieira, antes da formação em arquitectura – encantava-o “*a possibilidade de trabalhar as formas*” e fascinava-o “*o trabalho criador nascido da manipulação de materiais vários*”²⁴. Revê-se, na sua obra, a manipulação da matéria na procura pela adaptação progressiva e contextual da envolvente, que, associada à plasticidade imanente à escultura, nos remete para uma espécie de escultura habitada.

Como Peter Zumthor refere, “*enquanto crianças criamos imagens que no futuro nos servirão de referência no trabalho de arquitetura.*”²⁵. Desde crianças, sabemos como filtrar, eliminar ou manter, de maneira inconsciente, diferentes informações, dependendo de vários fatores. Quando, mais tarde, acedemos a estas mesmas memórias, de maneira espontânea, fazemos juízos de valor e preferência, sem saber o porquê. Só em alguns e determinados casos sabemos nomear a origem daquela escolha. Evocamos a memória em permanência, fundamentando as nossas escolhas.

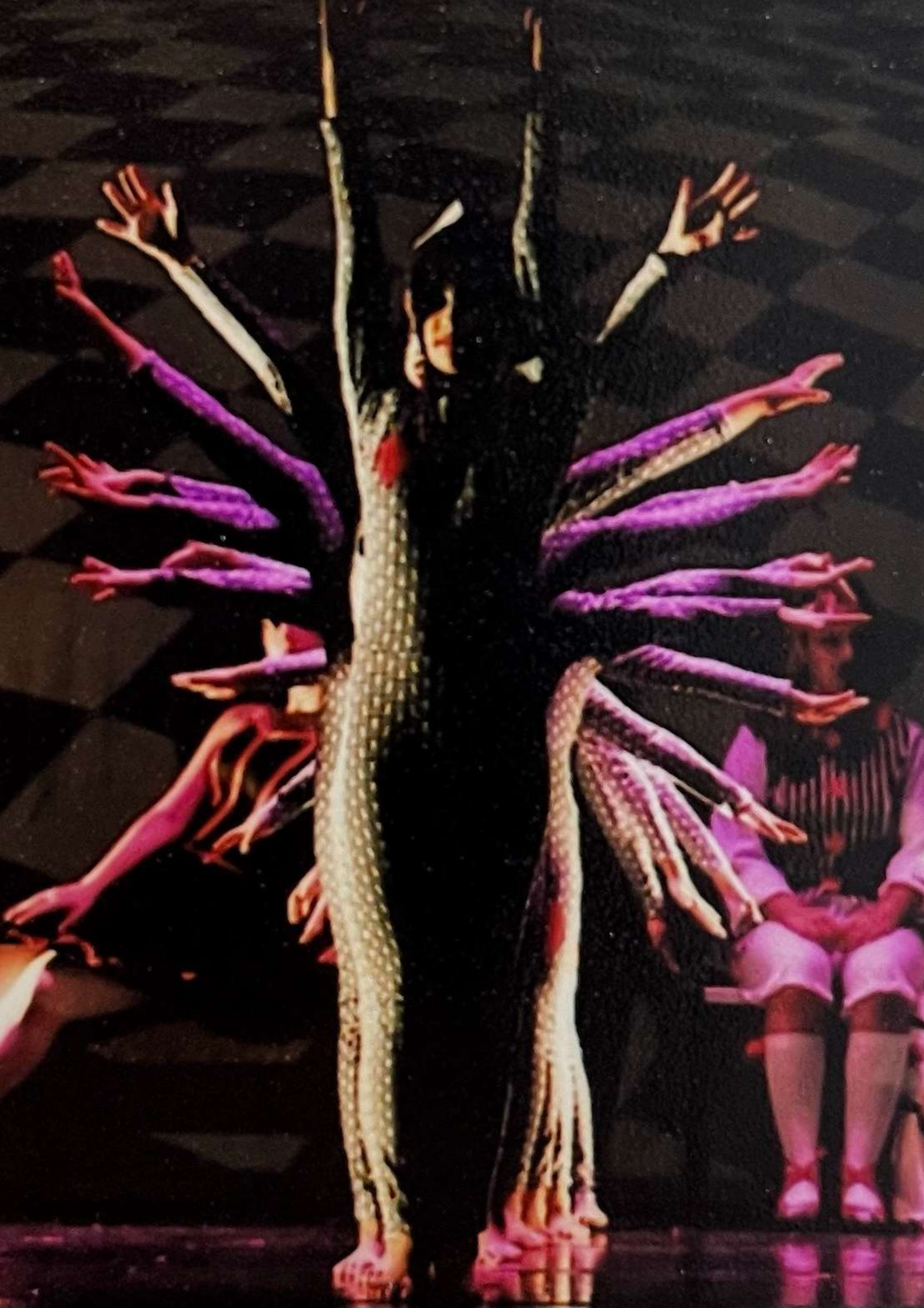
21 CARNEIRO, Alberto, *Textos recolhidos*, 2014, p.20, <https://artistasunidos.pt/alberto-carneiro/>, outubro de 2023.

22 ibidem.

23 WILSON, Robert, *The Lisbon Experience*, 2012, in Rtpplay (<https://www.rtp.pt/programa/tv/p28899>), Março de 2023.

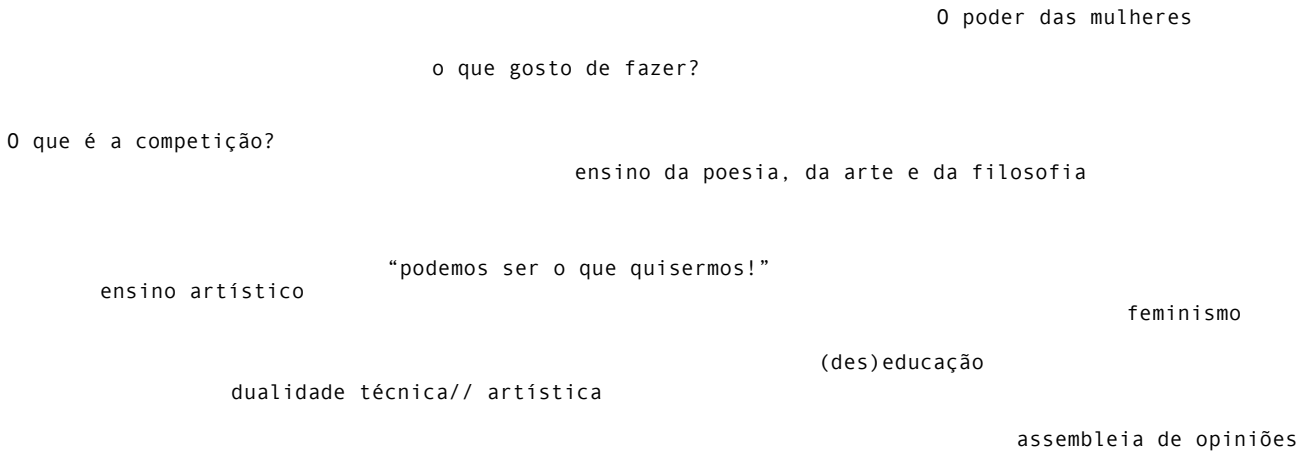
24 CRUZ, Valdemar (2005) *Retratos De Siza*. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A.. ISBN: 972-610-938-8, 2005, p.13.

25 ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Editorial Gustavo Gili, julho de 2009, p.7.



Fase 1
A pintura de *Pierre Antoine Baudouin*, “*Le Reprimande*” / “*Une jeune fille querellée par sa mère*” (1789), retrata um episódio no qual uma camponesa é repreendida pela mãe, enquanto que se distingue a figura do seu amante a fugir de cena. A obra serve de inspiração a Jean Dauberval (1742-1806), bailarino e coreógrafo, na criação do Bailado “*La Fille mal gardée*”.

Partindo da observação da relação entre alunos, pais e escola, dos atritos, motivações e amizades para o desenvolvimento do tema do espetáculo final de ano letivo, usa-se a mesma gravura como mote para a discussão de temas como:

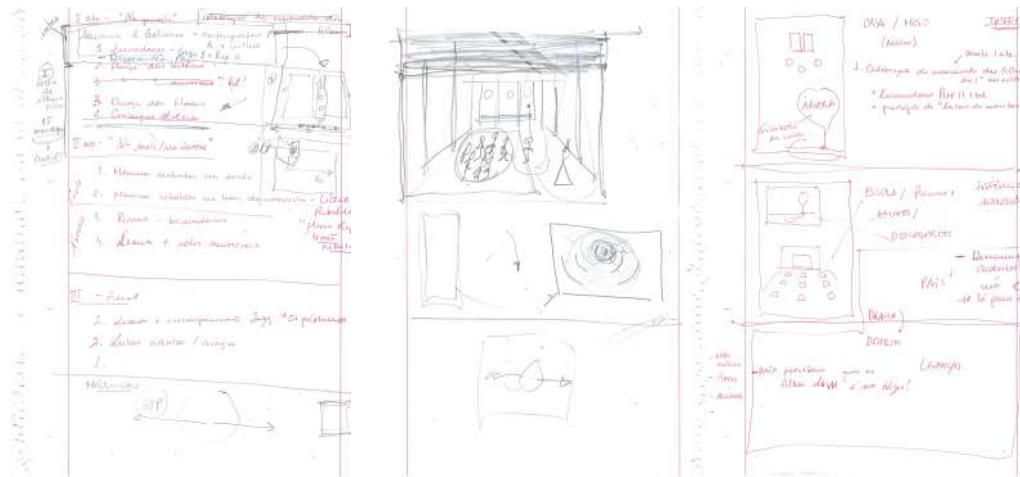


O processo artístico é iniciado em oficinas de criação durante o terceiro período escolar. Cada aluno tem um papel participativo na concepção, idealização e desenho da performance final. Privilegia-se, ainda assim, o processo de criação, ao invés do resultado final.



Dizer NÃO!





“A Máquina do Futuro”

“Passa-se esta história no campo pelo gosto e inspiração aos espíritos mais criativos.

A época não nos interessa muito. São abordadas questões transversais a qualquer momento histórico em que o enredo se podia passar. Por este motivo, atrevemo-nos mesmo até a misturar convenções - figurinos do final de séc. XIX misturam-se com hábitos atuais e futuros.

Em pleno século XXI deparamo-nos com inúmeras questões que, as nossas avós e bisavós, em inícios do séc. XIX se deparavam. Sem descurar a valiosa importância dos avanços tecnológicos, da robótica e medicina, surgem inúmeras dúvidas quanto ao nosso lugar no mundo que avança e continua a empurrar-nos por caminhos pré-estabelecidos, sem nos dar tempo nem lugar para uma decisão pessoal e consciente.

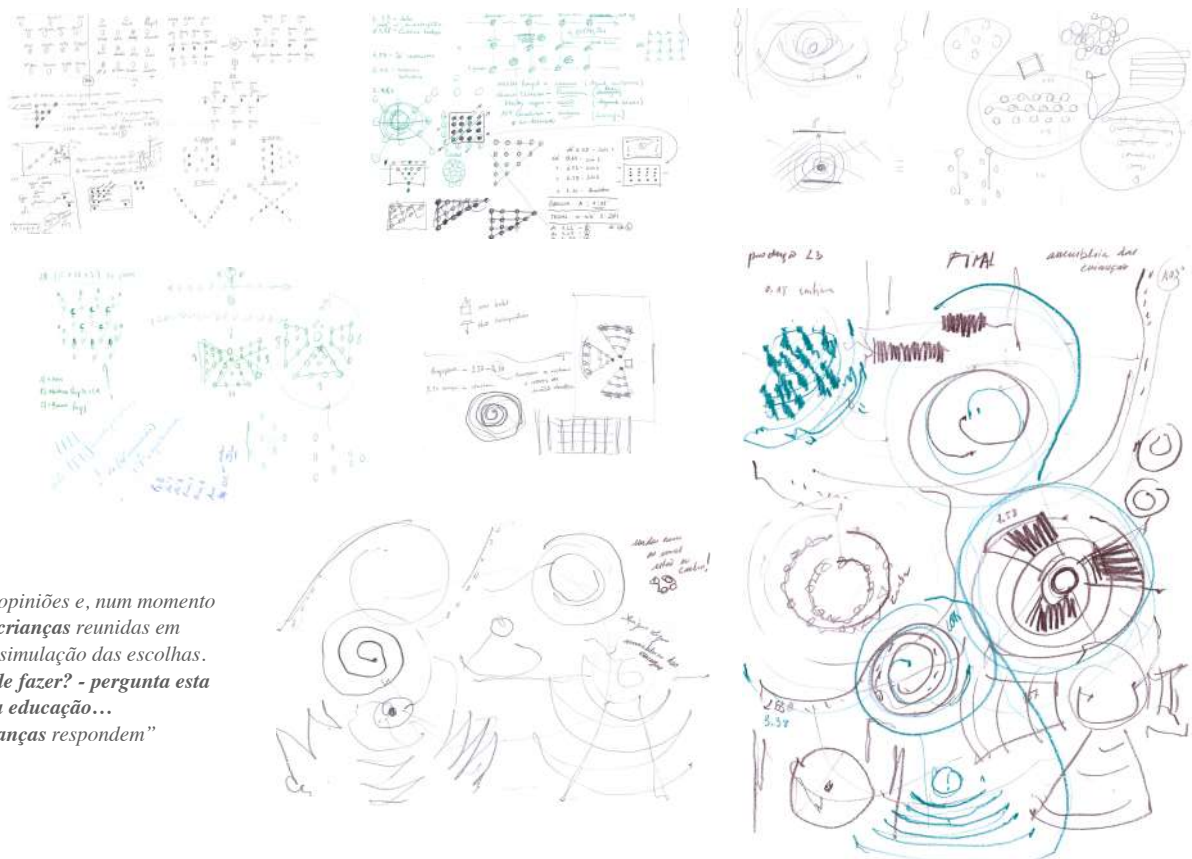
Na verdade, tudo tem a ver com a nossa postura face ao mundo, qual o papel que nele queremos ter, sobre a felicidade a que procuramos atingir, enquanto seres individuais e sociais.”

Fase 2

Produção mais recente da academia, “A máquina do Futuro”, dá lugar ao processo de autoconsciência e criação de personalidade artística na criança e adolescente.

A história aborda temas relacionados com o desenvolvimento tecnológico na decisão do futuro da sociedade, a pressão do sistema, as desigualdades entre géneros e os conflitos geracionais.

Numa sociedade distópica, as crianças vêm o seu futuro decidido pela “máquina do futuro” [representação do sistema de educação na sociedade existente], que depois de medir e recolher as características e condições de cada uma, a orientam no caminho de ser o perfeito profissional. Da organização interna, entre crianças, professores e pais, também personagens, reorganiza-se o “algoritmo” desta máquina, agora da mudança e do progresso, numa assembleia de votos.



“Recolhem-se todas as opiniões e, num momento final, com todas as **crianças** reunidas em assembleia, refaz-se a simulação das escolhas.
— O que mais gostas de fazer? - pergunta esta máquina da educação...
As **crianças** respondem”

[objeto 1]

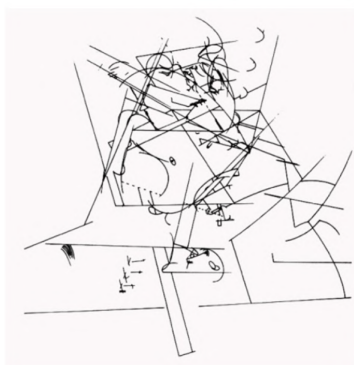
A Reprimenda



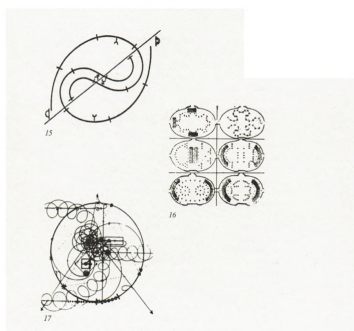
UM CORPO QUE DANÇA



1 / Sombras do quarto



2 / William Forsythe, *Loss of Small Detail* (1991)



3 / Bernard Tschumi, *Movement Notation* (2015)

“(...) porque o espaço é contínuo e porque o tempo é uma das suas dimensões, o espaço é, igualmente, irreversível, isto é, dada a marcha constante do tempo e de tudo o que tal marcha acarreta e significa, um espaço organizado nunca pode ser o que já foi, donde ainda a afirmação que o espaço está em permanente devir.”

TÁVORA, Fernando, *Da Organização do espaço*, Porto: Faup Publicações, 1996, p. 30.

Consideram-se *corpo* e *espaço* elementos centrais nesta investigação. A sua interação traduz-se naquele que é o desenho do movimento, a forma que se altera com o tempo. Numa abordagem interdisciplinar entre dança e arquitetura, nomeiam-se temas convergentes, que complementam e inspiram ambas as áreas, nomeadamente, o *corpo*, o *espaço*, o *tempo*, o *movimento* e a *gravidade*.

O corpo individual e coletivo apreende o espaço, e, através dos sentidos, absorve as experiências proporcionadas pelo mesmo. *Aquele* espaço, agora *lugar* (da interação corpo e espírito - *genius loci*) materializa o tempo vivido, uma vez mais, intimamente ligado à memória.

A condição orgânica própria da matéria corpórea, sua finitude, expressa a volubilidade da relação corpo-espaço. O conceito Japonês “*Komorebi*” traduz o efeito de luz e sombras criado pelo movimento das folhas das árvores - sombras dançantes que só existem num momento singular. A expressão do corpo que dança nunca é repetida no tempo, já que o corpo, internamente, nunca é estático.

Gaston Bachelard, em *A Poética do Espaço*²⁶, defende que o espaço não é definido apenas pelo contexto em que nele vivemos, mas também pela maneira como molda a nossa experiência e memória. O espaço é, para além do abrigo, o agente de mediação das relações humanas. Deve ser entendido como um organismo vivo, que cresce, respira, sofre transformações e envelhece. Assim, o que é definido para o corpo humano também é para o corpo arquitetónico. Também ele está sujeito a inúmeras alterações internas, tendo em conta a sua composição material e sujeição às forças da gravidade. Vivemos num mundo em constante mutação - a arquitetura não pode ser considerada uma expressão artística estática.

26 BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, Martins Fontes, 2008.

Enquanto que a Arquitetura gera e pensa espaço em função dos corpos, a dança é gerada a partir do movimento desses mesmos corpos. O corpo que dança não exprime apenas movimentos leves e circulares. Tal como em arquitetura, este também é capaz de gerar concessões geométricas e espaciais, esboçando, no espaço, o seu movimento. Arquitetura e dança invertem papéis, num constante cruzamento transdisciplinar, promotor de um desenho de espaço mais flexível e que ultrapassa os limites que, muitas vezes, a função impõem.

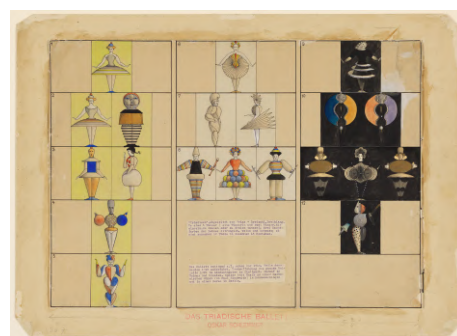
O bailarino e coreógrafo Oskar Schlemmer, enquanto professor da oficina de teatro da Bauhaus, propõe a investigação de novas interpretações para o espaço e consequente posição do corpo humano nesse meio. Através da composição de movimentos geométricos abstratos e mecanizados, associados ao ambiente de tensão vivido naquele período marcado pela guerra, nomeia quatro tipos distintos de corpos, capazes de experimentar o espaço a um nível sensorial completo - o corpo arquitetura ambulante, o corpo organismo técnico, o corpo marioneta e o corpo desmaterializado. Com o "*Das Triadische Ballet*", corpo e espaço fundem-se numa só identidade, tornando os bailarinos autênticas esculturas que se movimentam no espaço coreografado por retas, diagonais, círculos, e elipses.

Já que, ao ato de coreografar compete a organização das relações - corpo com corpo, corpo com corpos e corpos no espaço, William Forsythe incita a uma prática de arquitetura coreográfica - "*a arquitetura gostava de ser uma dança*"²⁷. O ideal utópico manifesta a importância de projetar o espaço como se de uma coreografia se tratasse, favorecendo a criação de ambientes e atmosferas em harmonia, capazes de transcender a presença física.

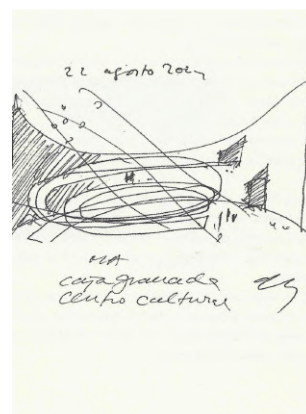
Ferramenta de exploração arquitectónica, o estudo destas relações, traduz-se num movimento desenhado capaz de desvendar inúmeras alternativas espaciais. Coreografia e projeto orientam, através do ritmo, a direção espacial do corpo, recorrendo a elementos de estrutura e composição idênticos - a massa, o vazio, o ritmo, a tensão, o contraste, o equilíbrio e a unidade. Investiga-se de que maneira é que coreógrafos e arquitetos exploram métodos e abordagens de investigação que poderão beneficiar mutuamente ambas as áreas.

"O edifício deve começar por ser imensurável, deve passar pelo estado mensurável quando está a ser projectado e, no fim, deve acabar por ser imensurável de novo."

KAHN, Louis, WURMAN, Richard Saul e FELDMAN, Eugene (1973), *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*. Cambridge: MIT press, p.25.



4 / Oskar Schlemmer, *Das Triadische Ballet* (1926)

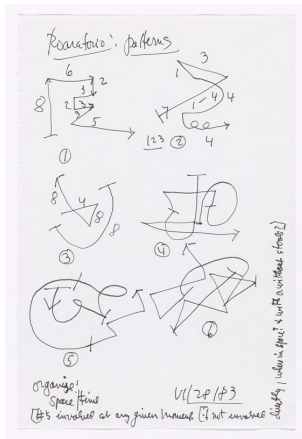


5 / Alberto Campo Baeza, Centro Cultural Caja Granada (2001)

"o espaço não é apenas uma cavidade vazia, "a negação de solidez": é vivo e positivo. Não é apenas um objeto visual: é, em todos os sentidos, e, sobretudo no sentido humano, uma realidade vivida."

Zevi, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, 1978, p.200.

²⁷ COELHO, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992, p. 5.

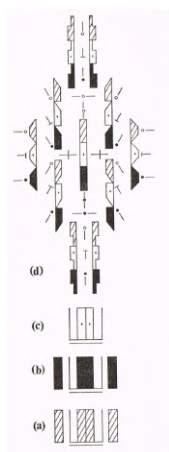
6 / Merce Cunningham, *Notes for Roaratorio* (1983)

“(...) os seus braços percorrem todo o espaço até eu dizer que há um desenho. Eles não sabem o que é esse desenho, mas como eu percebo como um desenho, tentam conformar-se com ele. O movimento funciona então como um desenho. É apaixonante.”

BROWN, Trisha, citada por José Gil, in *Movimento Total, O Corpo e a Dança*, Ed. Relógio de Água, p.169.

“uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também). (...) Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)risar.”

SIZA, Álvaro, *Écrits, Barcelona: ediciones UPC*, 1994, p.9.

7 / Rudolf Von Laban, *A Movement Perspective* (1921)

Com o estudo do movimento do corpo no espaço, surge a noção de percurso. Arquitetos e bailarinos definem movimento, no entanto, os primeiros quase nunca o desenham concretamente, focando-se essencialmente no espaço. Na dança, recorre-se constantemente a padrões imaginários, como linhas, círculos, diagonais, triângulos para o expressar. Trisha Brown, coreógrafa anti-racionalista, numa espécie de concretização de abstração mental, desenha, através de mapas coreográficos, o movimento a partir do espaço, comparando diferentes composições espaciais que criam efeitos sensoriais distintos. Ao contrário dos esquemas de notação coreográfica, que representam exaustivamente cada posição corporal, os diagramas coreográficos representam as projeções do corpo no espaço, cujos movimentos foram pensados e experimentados.

Em arquitetura, apesar de serem vários os métodos de abordagem ao projeto, certas etapas são idênticas entre autores. Mas, como Siza Vieira admite, o caminho nunca é claro.

O registo da ideia, através do desenho da linha solta, informa que o arquiteto tem sustentada uma relação próxima, de consciência, e argumento, com a mesma. Parte-se da incerteza, na procura de alinhamentos, equilíbrio e proporção, fixando hierarquias no lugar que se observa. Definem-se possíveis movimentos quotidianos que acrescentam complexidades ao lugar projetado. O traço vai mostrando certeza, conservando as ideias e os impulsos dos gestos primários.

Rudolf Von Laban, teórico da dança e estudante de arquitetura, pensa, tanto no corpo, como no espaço, como elementos tridimensionais, e, ainda, numa condição de complementaridade interior/ exterior. Investiga dois conceitos opostos: *Kinesphere* - a área que envolve o corpo, limitada à distância máxima que braços e pernas conseguem alcançar - e *Skinesphere* - o espaço do corpo que inclui a pele -, colocando em plano central o corpo no espaço. Laban desenvolve o método *Laban Movement Analysis* e o sistema de notação *Labanotation*, ambos essenciais para o estudo arquitectónico do espaço. O primeiro, interpreta e documenta o movimento dos corpos, através de quatro categorias de linguagem - expressão, forma, corpo e espaço. Procura, através do improvisado (*dança-tom-palavra*) de perspectivas cénicas e/ou quotidianas, um treino efetivo para o corpo do indivíduo, quer seja este bailarino ou não. Já o segundo, sistema ainda hoje utilizado na prática coreográfica, consiste em gravar e

analisar, através de notação precisa e objetiva, padrões de colocação de peso, toque, orientação, mudanças de nível, direção e duração e movimentos desenhados no chão. Considera o corpo um gerador de espaço que cria e influencia dinâmicas espaciais.

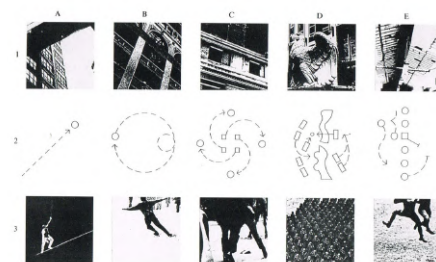
O arquiteto Bernard Tschumi, tendo por base projetos imaginários, desenvolve uma interpretação arquitectónica da realidade - "The Manhattan Transcripts" -, que se centra nos efeitos que o espaço é capaz de produzir. Numa ótica desconstrutivista, deteta elementos isolados, habitualmente dissociados das representações arquitetónicas, que se relacionam com três mundos distintos - o dos objetos, dos movimentos e dos eventos -, desenvolvendo sequências de imagens e esquemas que revelam que um espaço arquitetónico dinâmico depende de sequências e continuidades e nunca de elementos estáticos. De maneira idêntica, Merce Cunningham, bailarino e coreógrafo, mapeia, através do desenho, o movimento dos bailarinos na condição de apropriação ao espaço-palco, aspeto essencial na prática coreográfica.

O processo de William Forsythe desencadeia-se também a partir da combinação de pequenas peças compostas, dispersas e multiplicadas, num constante ciclo de construção e desconstrução. Interpela muitas vezes os bailarinos, pedindo-lhes que descrevam o espaço que os rodeia, mobiliário inclusive, estimulando a imaginação e criação de movimentos mais precisos. Já a coreógrafa Mary Overlie usa a informação externa do espaço como impulso para o movimento, explorando detalhadamente a arquitetura do lugar.

O arquiteto tem o poder de definir e impor limites às possibilidades de movimento do corpo, na definição e controlo de percursos, eixos e relação entre espaços. Ao projetar é possível prever que tipo de adaptação ao espaço poderá existir e que tipos de barreiras poderão ser derrubadas. Ao detetar movimentos não previsíveis, através de práticas transdisciplinares, criam-se novas espacialidades, essenciais à compreensão arquitectónica e consequente organização. Espaços controlados que se associam à imagem cenográfica - "*o cenário só se constrói pelos movimentos dos corpos dos bailarinos e só se materializa quando estes se apropriam dele e constroem sentidos, emoções, reações.*"²⁸

"Os movimentos - de multidões, dançarinos, lutadores - recordam a intrusão inevitável de corpos em espaços arquitetónicos, a intrusão de uma ordem dentro de outra. A necessidade de registar com precisão esses confrontos, sem cair em fórmulas funcionalistas sugeriu formas precisas de notação de movimento."

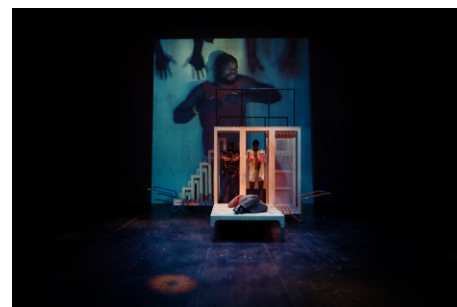
TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*.
Londres: Academy Editions, 1981, p.75.



8 / Bernard Tschumi, *The Block* (1996)



9 / Mary Overlie (1966)



10 / João Mendes Ribeiro, *As Orações de Mansata* (2017)

²⁸ TOSTÕES, Ana, *João Mendes Ribeiro: arquitecto: obras e projectos 1996-2003*, Porto: Edições Asa, 2003, p.31.

“É impossível pensarmos o corpo se não o pensarmos como pesável”

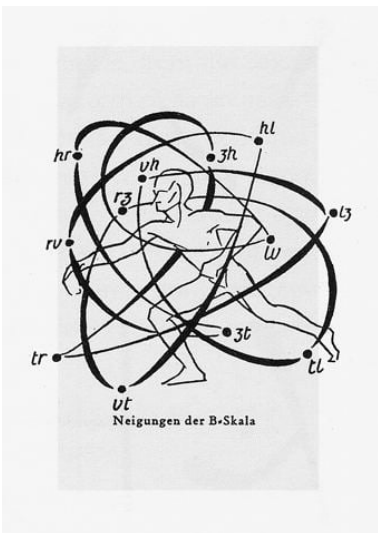
NANCY, Jean Luc, *Le poids du corps*, École des Beaux-Arts du Mans, 1995, p.195.



11 / Doris Humphrey, *Leap* (1926)

“A Arquitetura não pode deixar de contar com a gravidade como ingrediente necessário, a questão do plano horizontal continuará a ser um tema inevitavelmente básico.”

BAEZA, Alberto Campo, *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra: Caleidoscopio, 2001, p. 21



12 / Rudolf Von Laban, *Kinetographie Laban* (1928)

Segundo Laban, o movimento define-se pela transferência de peso. Este é responsável pelo deslocamento e construção de simbologias a partir da sua própria sensação, apelando, ao sentido do tato, as suas mutações (no outro ou em si mesmo).

Aceitar o peso e trabalhar com ele foi uma das descobertas da dança moderna. O abandono da atração à gravidade (tradição do ballet clássico) foi motivado pela sua aceitação no caminho para a libertação das condicionantes - “*é a utilização da gravidade do corpo a partir do seu peso, isto é, ao contrário de negar (e, por isso afirmando) a gravidade na sua ascensão, o corpo obedece à gravidade deixando-se conduzir para o chão.*”²⁹. Como refere Odile Rouquet, “*o chão é o nosso melhor aliado na luta contra a atração da gravidade*”³⁰. É a superfície de ressalto que permite a poética na oscilação à queda, o suporte que relembra o colo materno. As dinâmicas oscilatórias assumem muitas vezes trajetórias giratórias, que decorrem do corpo arrancado do chão e que, desprendendo-se, oscila, para voltar a cair. Segundo Doris Humphrey é o retorno ao chão que permite o ressalto (*rebound*), no qual se garante a elevação associada a uma elasticidade que permite a navegação entre os polos ascendente-descendente.

Uma vez mais, cabe ao arquiteto manipular os limites que permitem ao corpo ocupar o espaço. Sujeito à força gravítica, esta condiciona o uso de apenas um plano espacial, o horizontal, não devendo, por isso, ser ignorados os restantes, com o qual contactam os restantes sentidos e que revelam a ambição de um dia serem também ocupados.

Ao idealizar uma arquitetura em poesia, espera-se alcançar uma dia, uma realidade palpável, de harmonia entre corpo e espaço. Tal como a poesia transcende o literal, a dança transcende o mero movimento. O espaço torna-se parte integrante da expressão artística, influenciando o estilo, a energia e a atmosfera da coreografia. Evoca-se a ideia de que as emoções do bailarino são refletidas e ampliadas pelo espaço e vice-versa. A dança incita o “despertar” do espaço, incentivando a descoberta de percepções antes despercebidas. Possibilita uma experiência sensorial sensível porque cada detalhe e característica do espaço é assimilada pelo corpo que com ele interage espacial e emocionalmente.

29 CUNNINGHAM, Merce, *Space, Time and Dance*, in *Transformations*, Nova Iorque, 1989, p. 7.

30 ROUQUET, Odile, *La Tête aux Pieds*, Paris, 1991, p. 79.



“sonhar com a levitação e o voo”

Guardo a imagem de um pombal sobrelotado. Durante aquela visita, lembro-me que vários pombos batalhavam pela mesma entrada, o que me deixou triste. Mais tarde, durante as férias de Verão em Trás-os-Montes, numas das mil caminhadas organizadas, descobrimos, entre primos, um novo caminho - o dos “Sete Pombais”. Muito distantes uns dos outros, nos interstícios das fragas, tinham sido abandonados. Fiquei confusa, lembro-me, e pensei logo de imediato que encontrara um lugar para os pombos que não tinham casa.

Durante as longas tardes, construía, com o meu irmão, abrigos nas árvores. Punhamos em prática os projetos desenhados no verso das folhas A1 dos projetos do meu pai, e ali ficávamos - próximos dos nossos animais preferidos e da sua perspectiva.

Lembro-me de observar os bandos de andorinhas que passavam em altos voos pelo recreio da escola. Corria pelo jardim e tentava manter-me lado a lado com eles. Nunca os alcancei, e talvez fosse essa a obsessão - a inalcançabilidade tornou-se o sonho - querer voar, ser pássaro.

Dormia nos ninhos da Primavera e sonhava que voava. Acordava a dançar, aproximando-me cada vez mais dos seus movimentos!

O primeiro Bailado a que assisti numa sala de espetáculos foi “O Lago dos Cisnes”, no Coliseu do Porto. A imagem do II ato, passado no lago, durante a noite, e iluminado pelo luar brilhante prata, foi o mais marcante para mim, dada a atmosfera etérea e idílica. O desenho do cenário, o horizonte infinito - o mesmo que me tornei a querer alcançar. O mistério inerente àquele momento, conferido quer pela atmosfera do cenário, quer pelos cisnes que se apresentam em cena, emocionou-me muito. Aqueles elementos tornaram-se para mim um ideal.



A interpretação dos cisnes como personagens de dança é amplamente explorada na coreografia do bailado, com movimentos graciosos e elegantes que retratam a beleza e a fragilidade dos animais. A sua imagem tornou-se símbolo de elegância e perfeição na cultura popular, associada ao processo de transformação e suas dualidades.

A leveza, a vontade de voar associada ao ballet clássico, da desmaterialização da bailarina que se sustenta na ponta dos pés e tenta planar a cada salto (metamorfosar-se num ser etéreo) era o meu desejo mais forte!

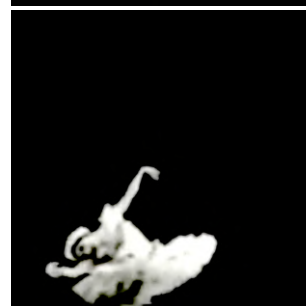
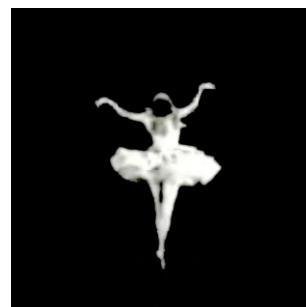
Recordo a primeira vez a que assisti à morte do cisne, interpretado pela bailarina Anna Pavlova. Aquela imagem provocou-me estranheza. Pelos movimentos, sua expressão e dinâmica. Percebi que há algo mais além da beleza etérea da bailarina leve e imaculada. A expressão dos seus braços interpretava o sentimento de agonia e melancolia das asas do cisne, tornando-se mais real que um cisne verdadeiro. Temi assistir a algo idêntico na vida real. Quis que todos os animais voadores atingissem grandes alturas, pairassem no ar e nunca tocassem o chão.

Durante muitos anos, imune ao que me rodeava, aos problemas do mundo, recusei destruir esta imagem da bailarina etérea do meu ideal. Um romantismo inerente à minha educação e experiência de vida, que só mais tarde contornei.

Descubro que na dança moderna e contemporânea, o chão tem um papel orgânico, filosófico e afetivo. A evolução biográfica do indivíduo tem como origem o contacto com o colo materno, o seu único apoio. O suporte substituto é o solo, que nos permite conquistar de novo a verticalidade e aspirar ao sonho da conquista da gravidade. Irène Hultman defende que o solo “é o nosso primeiro aliado”³¹. É necessário regressar para fazê-lo levitar, conquistando-a, através da dança. Como defende Kajo Tsuboi, “dançar dialoga com o centro da terra”³².



13 / Bolshoi, *O Lago dos Cisnes* (1980)



14 / Anna Pavlova, *A morte do Cisne* (1905)

“(...) contornar as leis da gravidade, voar no espaço, assim como perdurar no tempo, foi sempre uma velha aspiração do homem rebelde. (...)”

BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011, p.140

31 LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Orfeu Negro, 2012., p.203.

32 ibidem.

15 / Nijinsky. *A Sagração da Primavera* (1913)16 / Pina Bausch. *A Sagração da Primavera* (1975).17 / Norman McLaren, *Pas de Deux* (1968).18 / Claude Lelouch, *Les Uns et les Autres* (1981)

A Sagração da Primavera, de Nijinsky, foi uma das primeiras peças que abriu o meu panorama artístico moderno pessoal. Um dos princípios da técnica do ballet clássico, a verticalidade do corpo, não estava presente. As personagens do Romantismo, seres mágicos e sobrenaturais, que procuravam a suspensão e elevação gravítica, foram esquecidos.

Nijinsky trabalha com os conceitos - gravidade/ leveza, forte/ fraco, lento/ rápido, grupo/ solista -, que foram abordados em acompanhamento à complexidade rítmica presentes na estrutura da música de Stravinsky. Uma provocação naqueles movimentos - as cabeças baixas, ombros levemente curvados, mãos espalmadas frequentemente coladas às bochechas, cotovelos junto à cintura, joelhos discretamente fletidos e vocabulário igual para mulheres e homens.

Quando tinha cerca de 14 anos, procurava no Youtube peças de Stravinsky para ouvir enquanto estudava. Cruzo-me com Pina Bausch numa outra versão de “*A sagração da Primavera*” (Stravinsky- *Rite of Spring* “Opening”). Pina Bausch, cria o *Tanztheater Wuppertal*, alcançando o ponto máximo do teatro-dança. Combinando o Ballet clássico aos movimentos naturais e repetitivos do dia-a-dia, instaura na dança, uma expressão visceral e dramática.

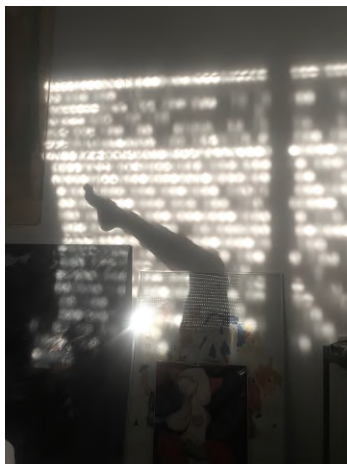
Não estudei mais naquele dia. Procurei um vestido parecido com o dos bailarinos para dançar, e fiz parte daquele grupo belíssimo. Fascinou-me a diversidade de intérpretes - diferentes estaturas e aparências - e a relação entre eles - “*Caminhando, dançando, caindo, empertigando-se, homens e mulheres amparavam-se e atropelavam-se, acariciando-se e torturando-se mutuamente(...)*”³³

Através do filme “*Les Uns et les Autres*”, conheci “*O Bolero de Ravel*”. Composto musicalmente por Maurice Ravel e coreografado por Maurice Béjart, provocou um grande impacto na audiência (“*Au fou, au fou!*”), tal como comigo, pela excentricidade e eloquência da cena final - a presença do solista (John Donn) na relação com a plataforma vermelha circular e corpo de baile.

33 GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 259.



19 / Um cisne em Valência



20 / Dançar através das sombras



21 / Cunningham, *Beach Birds* (1991)

*“Uma peça musical indeterminada, por mais que soe como se fosse totalmente determinada, é, acima de tudo, desprovida de intenção, de modo que, em oposição à música de resultados, duas execuções da mesma serão muito diferentes. “.*³⁴

³⁴ GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 155.

Comecei a dançar através das sombras quando, ao pôr do sol, um pássaro *me* apareceu na parede branca do meu quarto. A forma que o meu corpo assumia, através daquele contraste, pertencia a um sujeito indefinido - era a minha projeção, mas não era eu que estava ali.

Esta separação provocou em mim uma auto-reflexão quanto ao exterior do meu ser corpóreo, permitindo-me explorar modos alternativos de ver o movimento e o espaço.

Como Campo Baeza refere, quando a arquitetura se despoja, se despe de tudo que é acessório, temporal, fica sem nada diante da luz e revela a sua plena beleza espacial³⁵, e naquele momento, o meu corpo, conjugado com o espaço, revelou as formas puras dos volumes, arquitetura e dança num só.

Nas aulas de Dança Moderna e Contemporânea, fazem parte do programa de formação Marta Graham e Merce Cunningham. Este abandona a tendência dramática e sujeição ao ritmo da música, descobrindo-a nos sons dos movimentos quotidianos ao seu redor associados às composições musicais de John Cage. O que no início me provocou estranheza, foi depois libertador. Um paralelismo ao significado da Dança Contemporânea e da metamorfose indefinida da vida.

Retomando o fascínio pelos seres voadores, deparo-me com a peça “*Beach Birds*” (Cunningham, 1991). O movimento dos bailarinos era mais fluído que o habitual, imitando o movimento dos pássaros em bando nas praias - “*The dancers don’t have to be exactly together. They can dance like a flock of birds, when they suddenly take off.*”³⁶. O desenho da luz transitando entre cores e intensidades diferentes e figurinos permitiu que o cenário e a experiência causasse mais impacto.

Na investigação e exploração de temas reais meus e dos que me rodeiam, através da Dança Contemporânea, apercebi-me que o nosso mundo não é nenhum cenário do lago dos cisnes, mas sim um pombal sobrelotado. É real e tem problemas vários por resolver.

³⁵ BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011, pág. 84.

³⁶ CUNNINGHAM, Merce, *Beach Birds* in *Merce Cunningham Trust*, 1991. <https://www.mercecunningham.org/the-work/choreography/beach-birds/>, Agosto de 2023.



22 / As cores da escola. Pintura da autora (jardim de infância)

37

*Uma escada é “uma escada”
para a maioria de nós (...)
É um tipo.
Onde quer que seja colocada, em qualquer contexto, permanece uma
escada (...).
Agora, para a minha discussão, devo apresentar um rebelde -
um menino (...)
O menino não está preocupado com as convenções da cultura. (...)
Sim, é uma escada mas
também é
uma montanha e uma cascata.
Na verdade, é até um banco decente.*

37 LERUP, Lars, *Building the unfinished*, 1977, p.10.

No decorrer da minha experiência enquanto bailarina, percebi que o espaço foi entendido pelo meu corpo através das relações que fui criando com ele, desde as primeiras experiências em minha casa aos cinco anos, às escolas de dança que frequentei ou até às improvisações em espaço público. Exploro a influência do espaço na expressão do meu corpo e na dinâmica do movimento, na privacidade do quarto, no estúdio de dança, no palco e em espaço público.

Como Gaston Bachelard defende, em *A poética do espaço*³⁸, os espaços privados e íntimos, como o quarto de nossa casa, demonstram uma dimensão poética e emocional. Sentimos uma maior liberdade para expressar o nosso eu autêntico e introspectivo, incentivando a procura de novos movimentos. São momentos de reflexão e exploração da individualidade de cada um.

A proximidade das paredes, dos móveis e objetos pode realçar certos aspetos na coreografia do corpo que um espaço maior não permite, como a sintonia de escala dos detalhes espaciais com as partes do corpo. A arquitetura do lugar influencia a nossa relação com o espaço, o movimento pensado. Estes lugares são capazes de incentivar a nossa imaginação durante a infância, recriando utilidades nos objetos que compõem o espaço. As formas e significados dos elementos - janelas, porta, móveis e objetos - alteram-se e são criadas novas narrativas visuais. A alteração da disposição dos objetos no espaço poderá inspirar novos movimentos e complexidades nessas interações entre corpo humano e espaço físico. A minha cama foi jangada, a janela, poleiro, a mesa, tenda e abrigo.

Naquela que é a rotina do dia-a-dia, a exploração do movimento dança sabe re-imaginá-la, revelando alternâncias ao ambiente doméstico. Simultaneamente, ao dançar em diferentes divisões da casa, como depósito de memórias, são desencadeadas lembranças e sentimentos associados a esses espaços. A Dança permite a interação criativa com essas memórias, criando ligações emocionais com o lugar numa relação de topofilia - afinidade ou ligação emocional que o homem desenvolve por um lugar ou ambiente específico, através das memórias e experiências acumuladas que se tornam parte da nossa identidade.



23 / Henri Matisse, *A Dança de Merion em composição*, vigésimo quarto estado (1933)

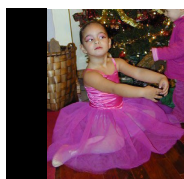
“A Arte emoldura um fragmento de caos para formar um caos imposto que se torna então sensível”

LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Orfeu Negro, 2012, p.221.



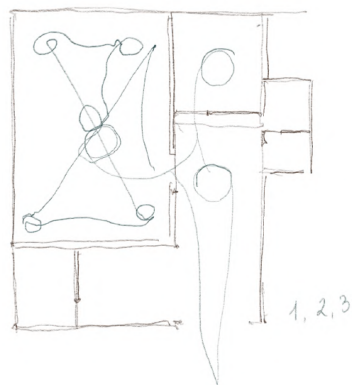
24 / Emil Nolde, *Nature morte aux danseuses* (1914)

³⁸ BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, Martins Fontes, 2008, p. 257.

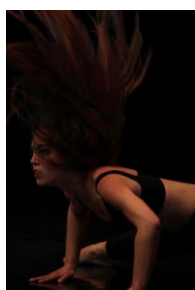


escola de dança 1

25 / Primeiro espetáculo de dança (3 anos).

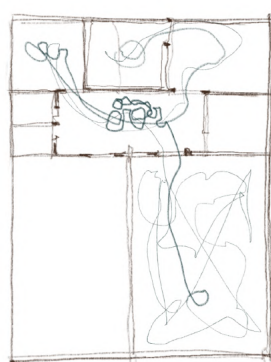


tímida, chego
! não sou a primeira
corro, brinco danço , voo



escola de dança 2

26 / ZeroFive.



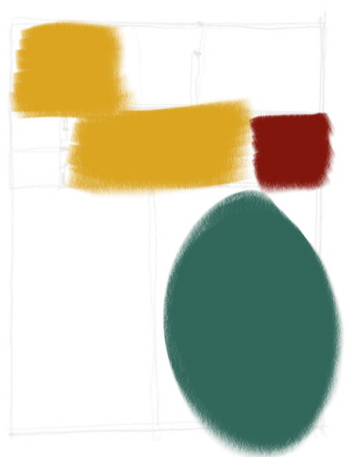
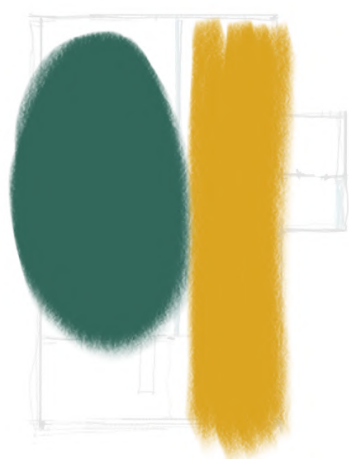
som - da campainha e dos degraus
atrasada corro até ao balneário
converso, rio, abraço
aqueço
repito - apreendo o meu corpo

Durante os vinte anos de formação em dança, frequentei várias escolas e academias com diferentes características. A análise que se segue estuda não só as relações com o estúdio, mas também com toda a envolvente e organização escolar que interfere no espírito do mesmo. Enquanto aluna, seleciono as três especialmente mais díspares e de que mais memórias guardo.

Numa das primeiras escolas que frequentei, recordo os quatro degraus da entrada - um “portal”, elemento transição que nos colocava numa dimensão totalmente oposta à da rua. Recebia-nos uma sala intermédia de função polivalente e balneários, pequenos, de paredes cor-de-rosa e pavimento cinzento, frio e desconfortável, onde a área escondida atrás da porta, privada, era a preferida. Os quatro chuveiros só não serviam para tomar banho. Sujeitavam-se a metamorfoses constantes imaginadas por cada uma de nós, enquanto brincávamos. O espaço de trabalho, sem qualquer entrada de luz natural, tornava-se asfixiante nos ensaios mais prolongados. Foi-se tornando cada vez mais pequeno e menos interessante do ponto de vista da curiosidade de uma criança. O uso da casa de banho, lembro-me ser muitas vezes evitado. Era fria, cheirava mal e suspeitava-se que se esconderia um monstro atrás da porta. O espaço administrativo da escola, escondido e privado, refletia a política de trabalho da mesma.

Da escola seguinte, recordo o som da campainha, dos degraus das escadas e da porta de madeira pesada a abrir. A receção era luminosa e acolhedora, descrevendo a atmosfera que nos recebia. Esta divisão, seguida por uma sala de distribuição, funcionava, tal como na primeira escola para várias funções. Apesar de pequena era quente e confortável, e, dada a reduzida dimensão dos balneários, era o espaço destinado ao convívio.

O estúdio preferido, orientado a Sul, recebia janelas em duas das faces da sala e barras que desenhavam o seu parapeito. Era inspirador treinar com o céu ao nível do nosso olhar. Os feixes de luz, refletidos na parede espelhada, aqueciam a sala, que era confortável e serena. Distanciava-se do espaço público, no primeiro andar de um edifício de escritórios, e, dependendo do tipo de ensaio, podia ser refúgio ou prisão.

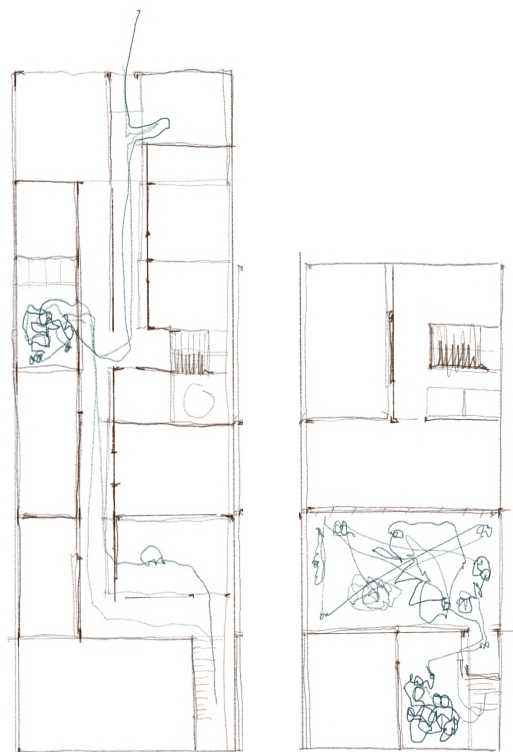


Trabalho ●
Privado ●
Convívio ●

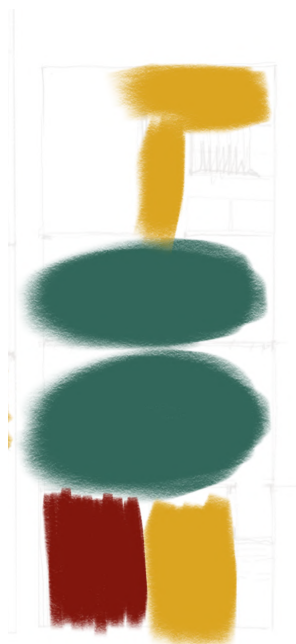


27 / Aula aberta.

escola de dança 3



20 passos até ao final do corredor
1,2,3,...,20! Olá Eva!
 Olá!
 (o balneário como covil)
 encontros inesperados
um tapete quente para aquecer e estudar
em estúdio, penso em movimento
 danço o pensamento



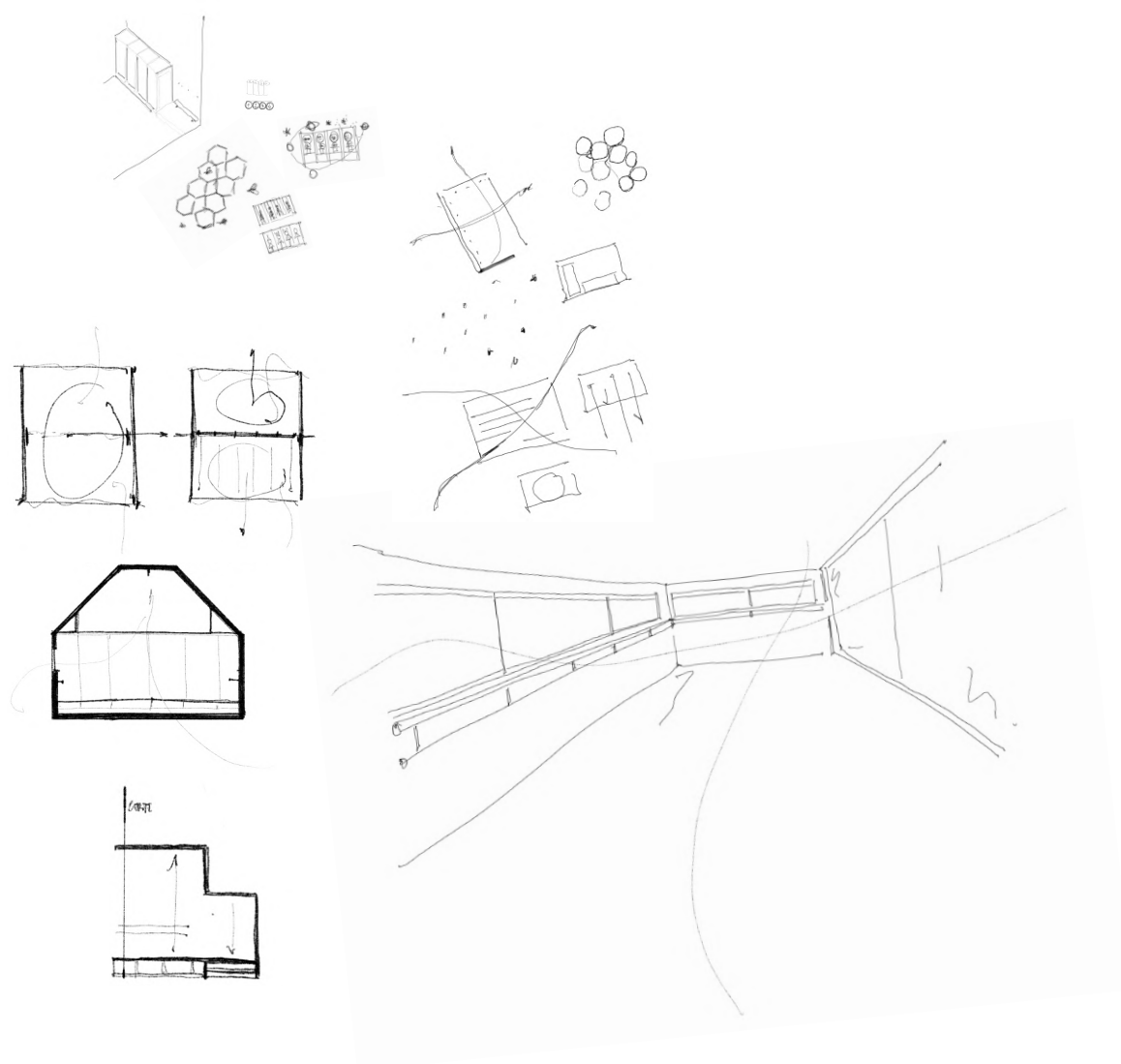
Trabalho ●
Privado ●
Convívio ●

des 5 / estudo em mancha das atmosferas específicas de cada divisão da escola em análise.

Com a mesma direção e equipa, na mudança de instalações para escola 3, a dinâmica entre alunos, professores e pais na escola transformou-se. Diferenciaram-se espaços com diferentes funções - sala para refeição e estudo, sala de aquecimento, corredores e pequenos espaços de transição ideais para convívio, estúdios, salas de design, cenografia, entre outros.

O que permitiu o crescimento da escola, também dispersou atividades - perdeu certamente a primeira condição familiar mas, enquanto alunos, obtivemos espaços com maior privacidade, estimados na altura da adolescência. Devido ao longo corredor que atravessava o edifício principal, a sensação de afastamento era idêntica à escola anterior - não havia cruzamento de professores e alunos com pais no percurso balneário - estúdio.

No piso superior, os dois estúdios eram separados por portadas harmónicas rebatíveis que se adaptavam ao tipo de ensaio. Eram iluminados por pequenas janelas, paredes e linóleo branco e pé direito duplo, conferindo ao espaço uma sensação de grande liberdade de movimento. Tal como a iluminação e uso do espelho, a transição para e dos estúdios era marcada pela diferença de amortecimento do pavimento - quando saímos do estúdio a força da gravidade ganhava peso e empurrava-nos para baixo, e vice-versa.



des 6 / condições de polivalência de espaços - esboços de estudo

Analisando o percurso pelas três escolas, constato que, no decorrer do meu crescimento, as percepções foram se transformando e os focos de interesse também.

Em criança, vemos a dimensão do espaço aumentada relativamente aos adultos, devido, não só, ao contraste de tamanho, mas também pela capacidade de imaginar que certos elementos físicos (elementos como as barras, chuveiros ou bancos) são afinal outros objetos ou personagens inventadas.

Segundo Aldo Rossi, *“dentro dos espaços definidos pela arquitetura, a fantasia da criança tem a disponibilidade de construir o seu próprio espaço, de adicionar à sua própria personalidade sem estar condicionado pelas formas e situações insólitas à sua experiência e, portanto, incómodas.”*³⁹. Por esta razão, as instalações pareciam mais interessantes do que se revelaram ser após o meu crescimento.

A divisão favorita mudou também com o passar do tempo e instalações. Enquanto que em crianças preferíamos os espaços para brincar (livres para correr e rastejar no chão), quando crescemos procuramos a privacidade dos balneários, para conversar e trocar ideias com amigos, conceito que não entendemos até à altura. Por vezes, em situações de atraso, vestiamo-nos à porta de entrada do estúdio, na sala intermédia, também espaço de convívio e aberta para a porta da entrada.

Os espaços mais quentes e confortáveis, mas luminosos e “leves” eram os mais procurados, enquanto que os mais escuros e frios eram detestados e evitados. No geral, o espaço favorito seria sempre o que possibilitava o convívio, quer fosse a dançar, a brincar ou a conversar.

Numa análise às possibilidades de percurso dos três objetos de estudo, constato que quanto maior são as instalações, maior será a quantidade de percursos possíveis, reduzindo o número de encontros no interior da mesma. O ambiente familiar, de “ninho”, perde-se, e a independência dos alunos aumenta. A relação entre pais e escola também diminui.

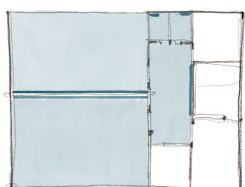
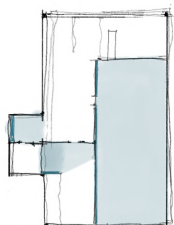
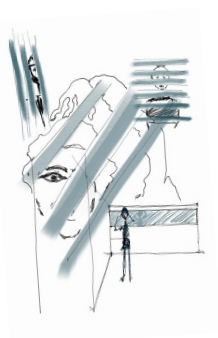
³⁹ ROSSI, Aldo, 1979, in CASAL RIBEIRO, Helder, *Entre Vida e Imaginação, Revisitar a Escola Fagnano-Olona, de Aldo Rossi*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, CEAU, p. 213.

Uma percentagem elevada da área da escola 3 era ocupada por espaços de circulação sem qualquer função. Os atrasos aumentaram devido à falta de controlo na chegada, já que nos dias em que chegávamos atrasadas era muito improvável encontrar quem nos repreendesse.

Concluo que a existência de duas possibilidades de percurso interior é ideal, possibilitado de alguma maneira o encontro. Uma frente envidraçada para uma sala de aquecimento ou corredor, onde é possível assistir à rotina da escola sem interferir na dinâmica da mesma, jogando com a dualidade visível/ invisível que incita o ritmo do espaço, dá, de igual forma, resposta ao problema.

A minha frequência na escola 3 coincidiu com a fase da adolescência, e, com um espaço unicamente dedicado às refeições e ao estudo, o convívio era imenso, incentivando a trocas de ideias, de conversas e crescimento de amizades. A sala de aquecimento com pavimento em alcatifa era uma das nossas favoritas por ser quente e confortável. Como espaço de transição e espera para o início da aula, para além de espaço para alongar e aquecer, servia para finalizar trabalhos de casa, descansar e conversar. Destaca-se a importância do isolamento acústico das instalações, controlando as interferências de ruídos e da existência de espaços intermédios que separam as divisões de convívio das de trabalho (estúdio), e entre estúdios com apoio musical.

Relativamente aos estúdios das três escolas, estes apresentam dimensões semelhantes, no entanto, na escola 3, dois dos estúdios têm a possibilidade de se tornar num só através da abertura das portadas harmónicas. Esta possibilidade facilita a adaptação do espaço às necessidades da escola, permitindo que todos os alunos, em ensaios gerais, treinassem em simultâneo e nas dimensões habituais de um palco. Apenas neste estúdio era possível a execução de elevações e *lifts* entre bailarinos, dada a altura da divisão na zona central.



Antecedendo a entrada em estúdio, a existência de uma antecâmara prestava-se útil, quer para o professor, quer para os músicos que faziam o acompanhamento da aula. Em dias com audiência, quando a área do estúdio não é suficiente para a receber público, e se pretende distância entre o intérprete e observador, o espaço intermédio é essencial.

As barras para treino são um elemento presente em todas as salas de ballet clássico, e, como em todas as escolas que frequentei, eram fixas. A existência de uma sala polivalente, liberta de qualquer interveniente fixo, interfere (como se pode observar pelos inquéritos feitos aos alunos - objeto 2) na motivação e libertação em estúdio.

O uso do espelho em posições específicas, associado às entradas de luz e orientação solar, estabelecem, em conjunto com o amortecimento do pavimento em estúdio, e dimensão vertical, uma sensação de leveza no espaço.

No campo da materialidade, o espelho surge como um agente complexo, pela capacidade de reflexão e de abertura de ângulos de vista não alcançados de outra maneira. A aplicação da superfície espelhada em espaços para crianças e pré adolescentes, deve, na minha opinião, ser radical - ou contido ou excessivo. No primeiro caso, deve ser apenas utilizado no estúdio, enquanto que nos balneários deve ser aplicado num lugar privado (por exemplo, para pentear o cabelo). Caso se opte pelo seu uso excessivo, então todos devem ser vistos por todos, nas mesmas condições.

Na maioria das escolas, os espelhos são usados nos balneários, e nos estúdios, para correções várias. Este hábito, se não orientado, promove fragilidades. Em certos testemunhos, constata-se que o espelho serve de elemento intermédio para abuso psicológico, entre professores e alunos, alunos e alunos.

Dançar no palco do teatro remete para um momento de performance, distinto do espaço privado. Ao invés do conceito exploração, a performance pode ser mais ou menos planeada e ensaiada, mas sempre inesperada.

A relação do bailarino (movimento, expressão, interação) com o palco é influenciado por várias determinantes. O palco define-se como espaço arquitetónico desenhado para receber performances e coreografias especificamente planeadas para as dimensões (largura de frente de palco, profundidade, boca de cena, proscénio) e outras características da sala e palco (inclinação e projeção para a plateia de distintos ângulos).

Os elementos cénicos como cenários, cortinas e projeções são elementos que influenciam a atmosfera do lugar, criados especificamente para a peça. Claes Oldenburg afirma que, *“o lugar onde a obra acontece, esse grande objeto, é parte do efeito, e, em geral, é possível vê-lo como o primeiro e mais importante fator que determina os acontecimentos(...)”*⁴⁰.

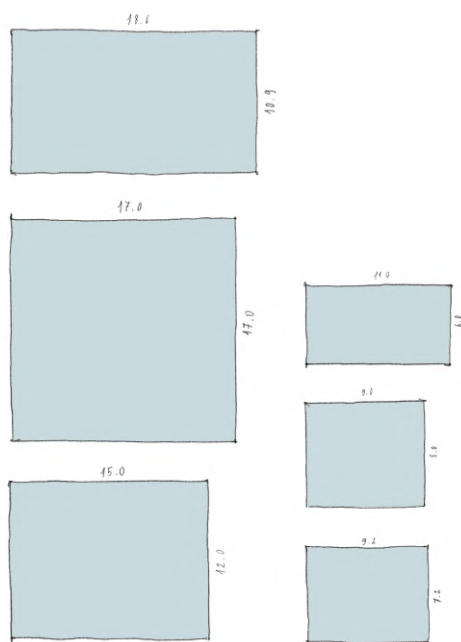
A coreografia dos corpos no espaço transforma-se numa arquitetura efémera, moldando o espaço em movimento e criando experiências sensoriais nos espectadores.

Jacques Rancière, em *“O Espectador Emancipado”*, aborda a questão da relação espectador intérprete/ performance, destacando a ideia de que a emancipação estética ocorre quando o espectador se torna um agente ativo na criação de significado na peça. A arte deve ser pensada como um espaço em que o espectador não é apenas um recetor passivo, mas também um participante ativo, com igual inteligência e sensibilidade, que desafia e questiona normas e hierarquias.

O estudo da relação intérprete - espectador torna-se tema de investigação pelo artista Dan Graham, que pretende unir o elemento ativo e o passivo, respetivamente, num só. Apoiase na teoria de base *Brechtiana* - impor ao público uma sensação de constrangimento, numa tentativa de reduzir a distância entre o intérprete.



40 GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.170.



des 8 / dimensões de palcos - plantas de estudo

Coluna esquerda (sentido cima-baixo): Sala Suggia, Casa da Música; Grande Auditório, Teatro das Figuras; Grande Auditório, Teatro do Campo Alegre.

Coluna direita (sentido cima-baixo): Auditório de Lavra; Grande Auditório, Teatro Sá da Bandeira; Grande Auditório, Rívoli.



29 / Fada Azul (2015)

A arquitetura do auditório ou sala de performance influencia esta relação entre bailarino e espectador, como por exemplo, na relação palco/ plateia. Durante a minha infância, a maioria das salas de espetáculo onde atuei respeitavam a divisão habitual: a separação de papéis era evidente, e, enquanto intérprete em palco, apenas os feixes de luz frontais eram visíveis.

A diferença de dimensões entre estúdio de ensaio e palco para atuação dificulta a adaptação dos alunos às novas posições, exigindo sempre uma nova marcação de *spacing*. Os palcos mais profundos possibilitam a montagem de cenários em espaço não ocupado durante as coreografias, permitindo o trabalho em perspectiva. Os palcos menos profundos e mais largos dificultam a leitura do espectador da totalidade do espaço cenográfico, as entradas e saídas dos bailarinos.

No “palco” do auditório do *Cineteatro Constantino Nery*, que fica nivelado com a primeira fila da plateia, é possível distinguir a expressão e reação do público. A relação do palco com a plateia é distinta das restantes salas de espetáculo. O espetáculo adquire uma atmosfera mais intimista e dedicada ao público.

Em 2015, interpretei a personagem da Fada Azul (*Pinocchio*) na Sala Suggia, na *Casa da Música*. Percorria um corredor de Luz a “voar”. A condição de abertura cenográfica ao público, na ausência de cortinas e bambolina, intensificou a sensação de liberdade ao dançar, criando também uma relação mais próxima ao público.

Quando, no *Auditório de Congressos Exponor* a entrada em palco foi feita pelo público (plateia), senti que podia olhar os olhos de quem assistia e transmitir de uma maneira mais impactante a emoção daquele momento e a mensagem da personagem que interpretava.

A luz frontal projetada para palco não permite que os intérpretes em palco observem o público. Apenas nos momentos finais de agradecimento são normalmente apagadas. Quando as luzes frontais são direcionadas para o público a relação intérprete/ espectador inverte-se. Num simples gesto, uma tomada de consciência.



30 / 31 Peter Moore, Trisha Brown's, Man Walking down the side of a building (1970)

A performance de dança em espaço público oferece, tanto para o intérprete, como para o espectador, diversas vantagens, das quais, a acessibilidade e interação do público, a integração cultural e a desmistificação da dança, muitas vezes tomada como arte elitista, e, por fim, a transformação do espaço público.

Do ponto de vista do espectador, lembro-me da primeira performance em espaço público a que assisti na praça Gomes Teixeira numas férias de Natal. Lembro-me de me sentir constrangida pelo foco do olhar dos bailarinos no nosso olhar. Aquele momento de tensão despertou-me para o significado real da transmissão de emoção pela expressão do corpo e da alma.

Dançar de pés descalços na rua, pela primeira vez, na *Avenida D. Afonso Henriques*, em Matosinhos, fez-me desenvolver as minhas capacidades de improviso e atuação, pondo em prática o que tinha apreendido enquanto espectadora.

A relação entre bailarino e espaço é fortalecido quando o coreógrafo prepara a peça para determinado cenário. Não obstante, um momento de improviso de investigação espacial poderá revelar uma igual ou maior sensibilidade. Nas performances “*Walking on the wall*”⁴¹ e “*Walkind Down the side of a building*”⁴², Trisha Brown acrescenta uma nova dimensão à consciência do corpo no espaço, provocando no público um sentido de desorientação gravítica.

Os fenómenos das danças sociais têm-se vindo a desenvolver ao longo dos últimos anos, sendo periódico assistir a grupos de forró, swing, salsa e outras danças a par pelas praças e coretos da cidade do Porto. Também em discotecas, cerimónias e festas se delimita o espaço para dançar - a “pista de dança”.

Durante a pandemia COVID-19, o lugar da dança transitou para um único local - espaço casa - mas rapidamente se proliferou. Através das redes sociais, observar, copiar e dançar era a ocupação da maioria das crianças e adolescentes durante as longas tardes de confinamento. O *TikTok* foi o lugar da dança durante a pandemia. Espaço organizado de socialização, de agrupamento e unidade.

41 GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.168.

42 *ibidem*.



Fase 1

O projeto *polaroid*, também título da produção do final do ano letivo 2021/2022, surge na sucessão de um *workshop* realizado na academia, durante o início do mesmo ano, da relação do corpo com o espaço escola.

Testa-se a pele, a voz e o “barulho” produzido pelo corpo que traz consequências para o espaço que o envolve. Depois desta experiência sensorial nos diferentes espaços internos da escola, pede-se que os alunos interiorizem estas emoções através da escrita. No seguimento, recordando a experiência do passado, pede-se que relembrem estes mesmos espaços e registem as principais diferenças relativamente às percepções do presente.

Num segundo momento, olha-se para o exterior do espaço escola e sua envolvente. Organizam-se percursos orientados entre turmas, “estacionando” em diversos espaços provocativos de diferentes sensações. Através do uso de uma das três cores - vermelho, azul e amarelo -, os alunos definem a atmosfera daquele lugar específico, capaz de projetar emoções e sentimentos.

o espectador emancipado

a cor das emoções

O lugar e a cor



Eu gosto de dançar.

Eu gosto de estar com as minhas amigas(os).

Eu gosto das minhas amigas.

Eu gostaria de ser at/cradora de personagens ou letreirada.

No ballet o meu espaço favorito é a sala das botas fixas.

Eu gosto deste sala porque nos ensina a dançar e entra muita luz e gosto do ambiente.

Antes eu gostava da sala de aquecimento.

Ballet.

À longo do tempo reparei que a sala que eu mais gosto a polcia gigante e agora polcia mas ficou sozinha.

• A sala de aula é onde fizemos muitos trabalhos.

Eu gosto deste local pois é onde posso os meus melhores momentos e onde me esqueço de tudo. É um espaço grande luminoso e bonito.

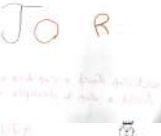
- Chão preto sem baratas porque é lá que danço e posso descontrair a minha "raiva", e é quando sinto.

- Antes era a sala de aquecimento porque é fixe.

Quando era pequena gostava da sala com muitos espelhos.



A cor da minha casa



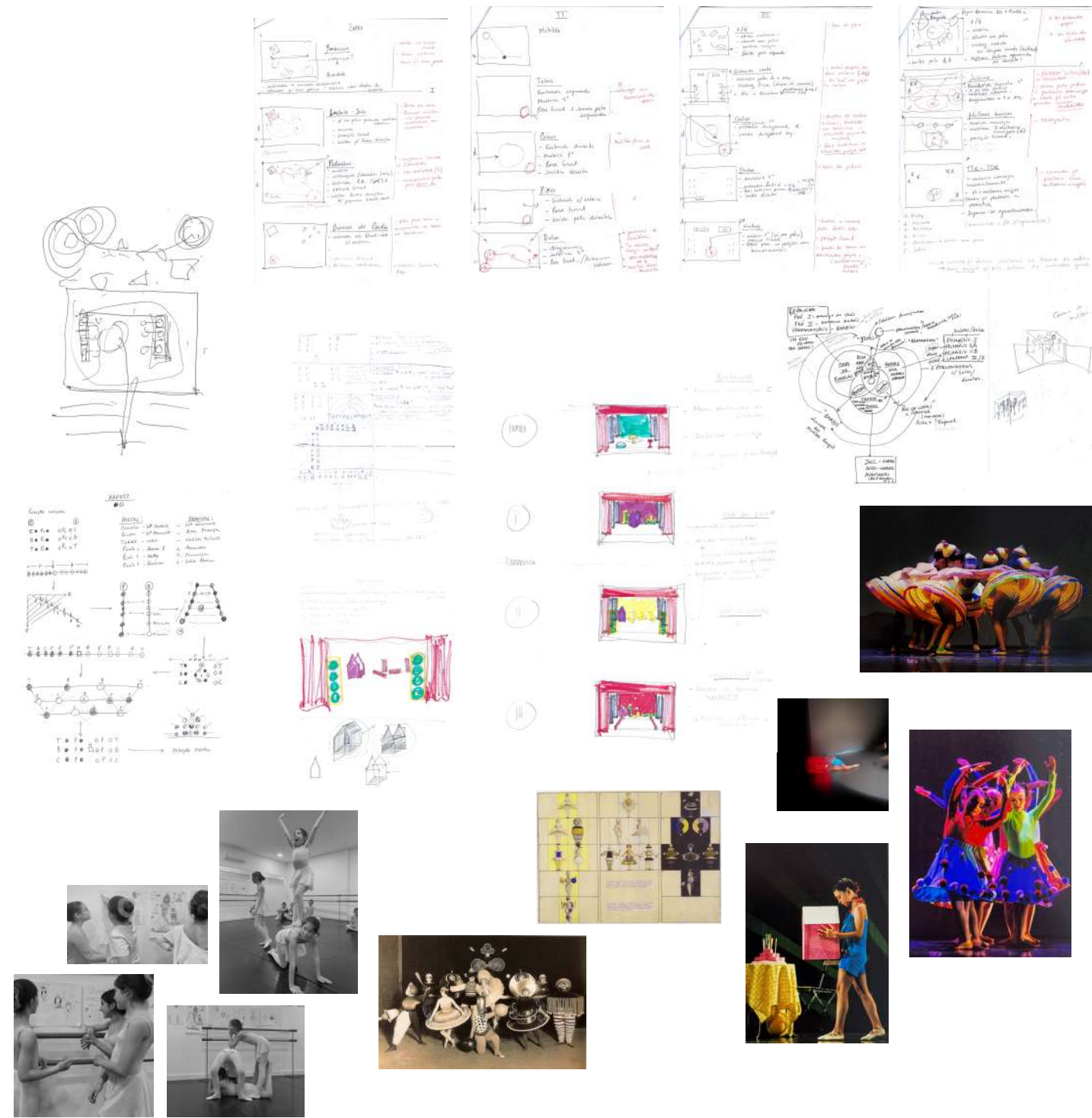
Fase 2

O processo criativo de preparação para a produção de final de ano, ouve e expressa a ideia do aluno, enquanto ser criador e portador de opinião. Descrito pela troca cíclica de ideias entre estes e os professores, até ao momento de apresentação em palco e posterior consciencialização, marca a transição para uma política escolar que concebe e cria com o espectador e intérpretes, alunos neste caso, ouvindo a sua opinião na relação com o conceito e temática nomeada.

Na relação de cada um de nós consigo mesmo, com os outros e com o mundo (abordado na fase 1), espelham-se em palco alguns dos mundos e emoções identificadas através de três cores. Para cada uma delas, desenvolvem-se personagens que criam relações específicas com a personagem protagonista que representa cada um dos elementos criadores da peça - a demanda pela identidade própria ao espelho do outro.

O Ballet Triádico de Oskar Schlemmer (*Bauhaus*) surge como referência no processo de criação de *Polaroid*. O espaço cenográfico da peça divide-se também em três mundos, cada um com características e atmosferas específicas, personagens, coreografias e figurinos geométricos que contrastam com o modelo clássico habitual.

“Polaroid. Folha transparente que polariza a luz.
Câmara Fotográfica com impressão instantânea que em poucos minutos eterniza momentos únicos.
Actualmente, o olhar virtual está mais nítido que o tangível, e, para alguns, em que a realidade mora na simulação é difícil distinguir quais são os limites que distinguem estas duas dimensões. Até onde (n)os levará este caminho? Nesta história infantil, não vamos aprofundar estas demais questões metafísicas. Vamos antes acompanhar a viagem de Siri, expondo alguns destes temas contemporâneos de maneira leve e divertida.
A criança que pediu ao pai uma fotografia instantânea no séc. XVIII não era assim tão diferente das nossas, que, com os seus telemóveis se divertem a fotografar momentos e a recriá-los. Não esqueçamos o que é importante - quem e o que somos uns com os outros.”

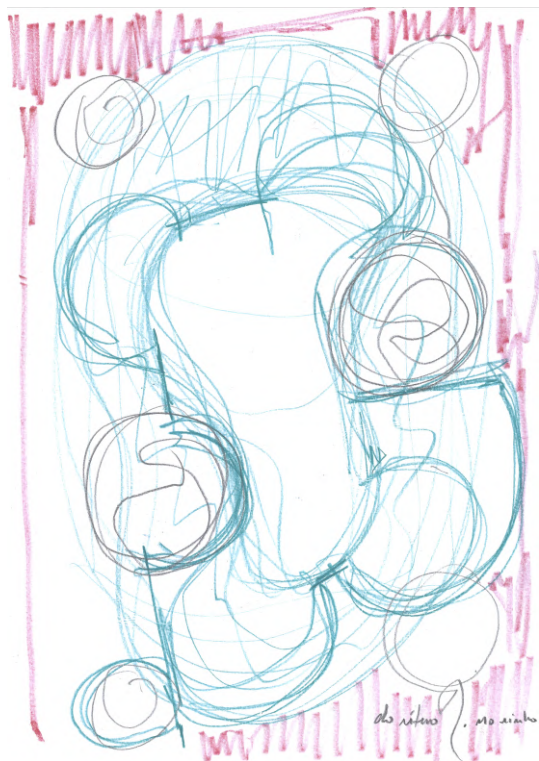


[objeto 2]

Projeto Polaroid



UM LUGAR PARA A DANÇA



des 0 / do útero. no ninho. da origem ao desenvolvimento da proposta.

“O abrigo é uma substituição do útero, a primeira morada.” ⁴³

⁴³ FREUD, Sigmund, *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa: Relógio de Água, 2008 (1ª Edição: 1930), p.43.

Lugar de investigação, descoberta sensorial e relação corpórea com os outros e com o mundo. A procura do lugar para a dança manifesta e incentiva o processo de criação, ao invés do resultado final. Nasce da motivação primária de acolher e envolver a comunidade (alunos, famílias, bailarinos e público em geral) num “espaço ninho”, refúgio uterino, implantando-se, por isso, em espaço público, numa relação de proximidade com as instalações da academia de dança em estudo.

Numa entrevista⁴⁴ para a CNB, o coreógrafo Alexander Ekman afirma que, o que é maravilhoso na Dança Contemporânea é que é uma das ultimas formas de arte em que ainda é possível tudo ser profundamente indefinido, mas que as pessoas têm dificuldade nisso, devido ao enorme desejo de compreender, focando-se mais no resultado final do que no processo e descobertas que deste sucedem - uma ação alienada do corpo presente.

Desta indefinição das coisas, surge a motivação para idealizar, no campo efémero da arquitetura, um pavilhão, que utópico, vai sendo moldado pela liberdade de cada um e que eleva a sua experiência sensorial no espaço.

O ponto de partida é a expansão dos limites do corpo e da sua reinvenção, aumentando o interesse pelo que é estranho e sua descoberta (da utopia, da procura do que ainda não existe).

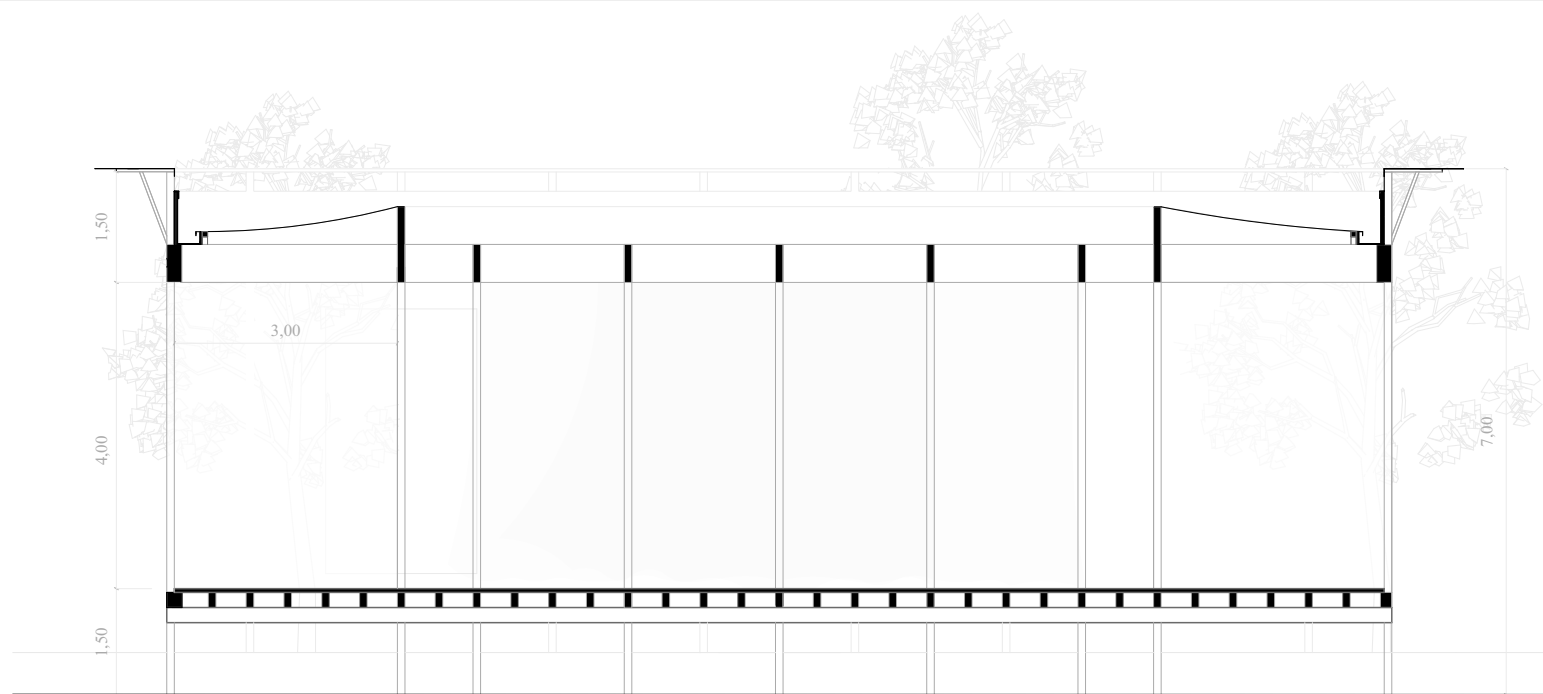
Angel Viana, bailarina e teórica da dança, desenvolve dispositivos que procuram refletir a leveza do movimento e vontade do corpo presente, recorrendo a elementos sensoriais que permitiram aos adultos e crianças expandir e colocar o seu corpo em posições não controladas, sem qualquer pudor - voltar a brincar e entender que cada corpo é um corpo e todo o corpo dança.

Segundo Aldo Rossi, a criação de uma estrutura ou composição que saiba orientar os corpos presentes, é necessária. Assim, a proposta para o pavilhão deverá predispor a ação, fixar o cenário das diversas situações, tratar de deter a luz e o reflexo do céu de um determinado modo.

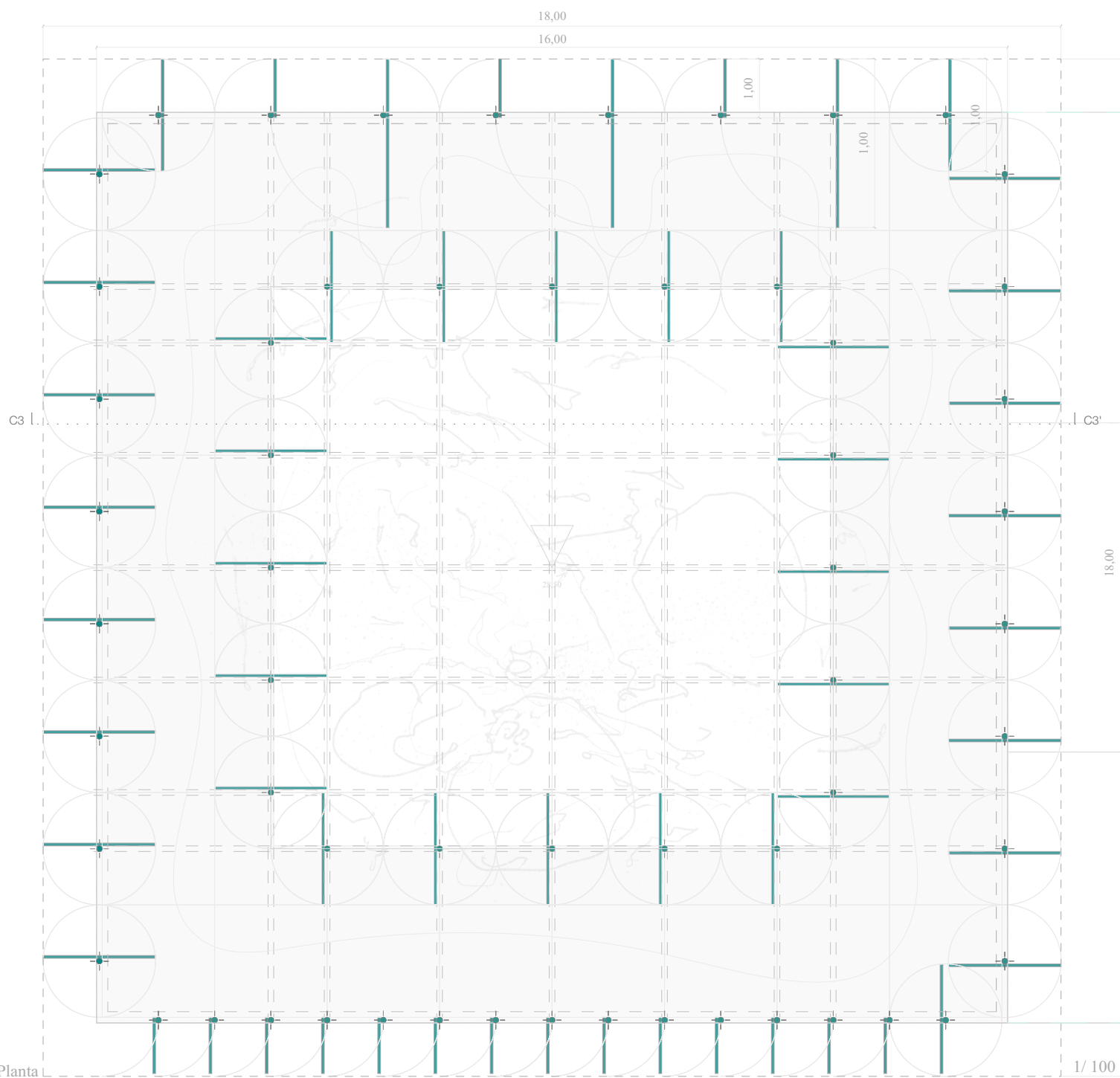
“A ordem das formas e dos acontecimentos; os volumes geométricos, são uma forma de educar com clareza e precisão sem se interpor à fantasia da criança.”

ROSSI, Aldo, 1979, in casal ribeiro, Helder, *Entre Vida e Imaginação, Revisitar a Escola Fagnano-Olona*, de Aldo Rossi, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, CEAU, p. 213.

⁴⁴ EKMAN, Alexandre, Entrevista à CNB - RTP, Julho 2015, Arquivos RTP Play, Janeiro de 2023.

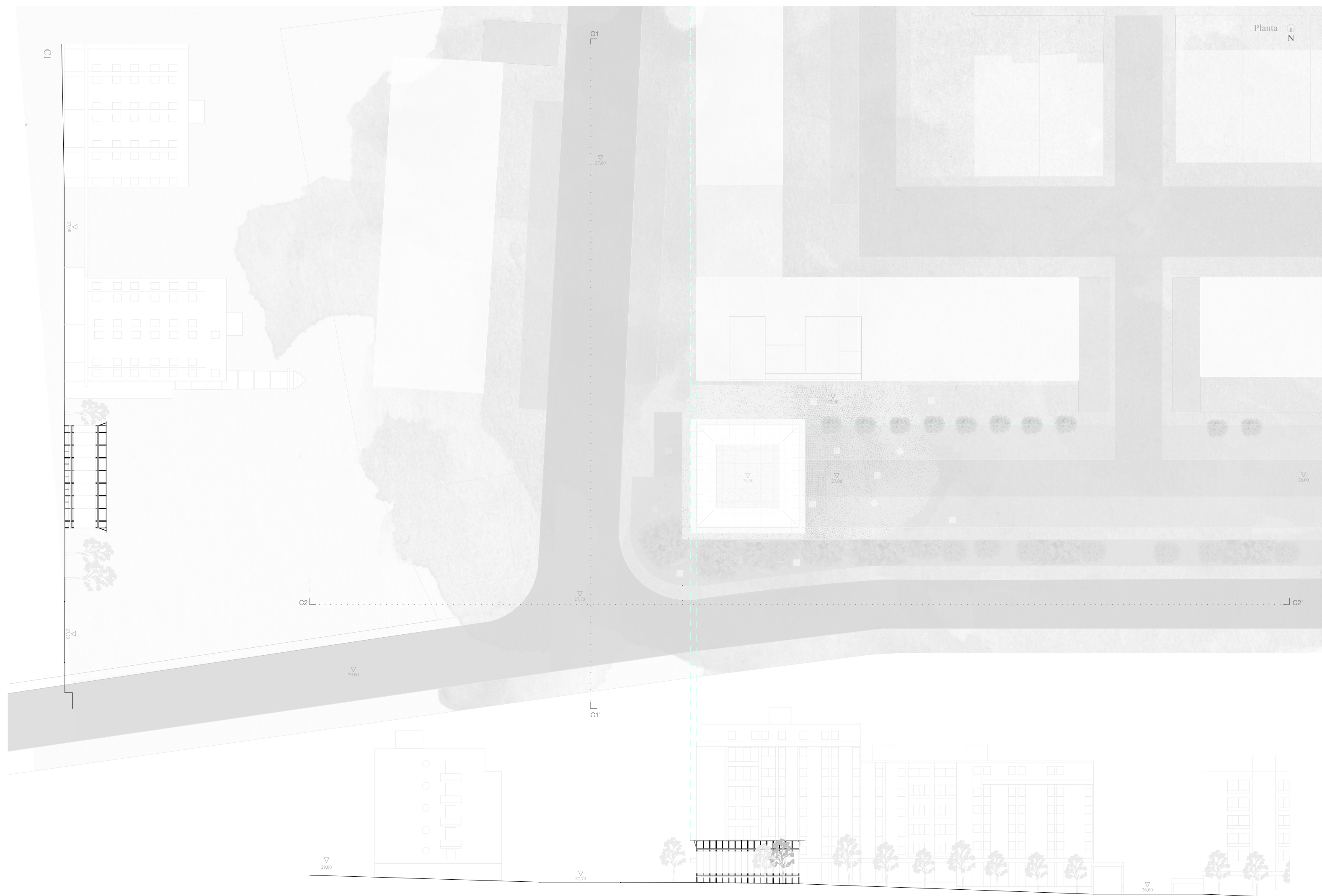


C3



Planta

1/100

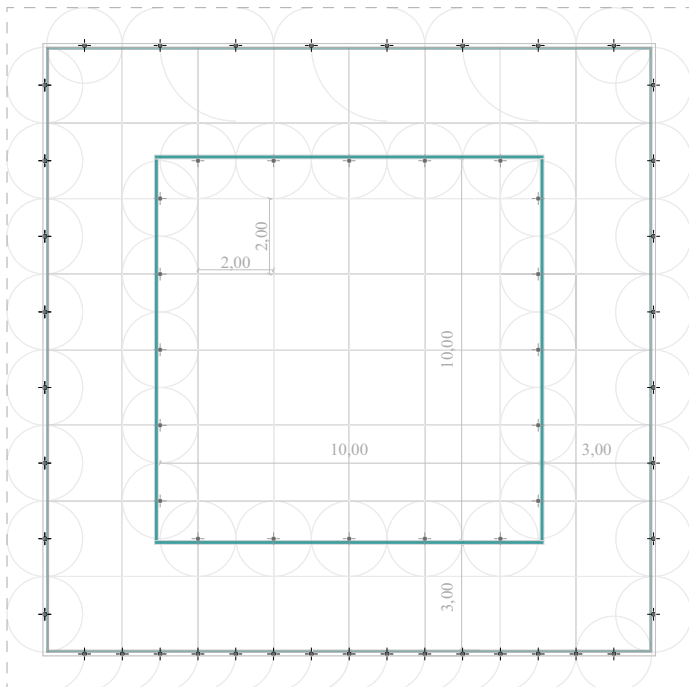
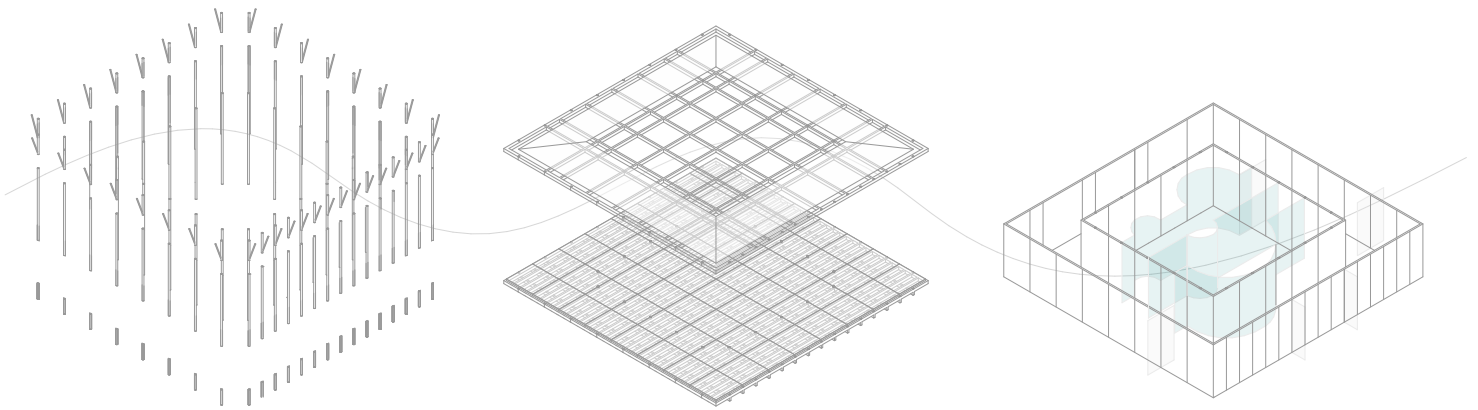


Axonometria

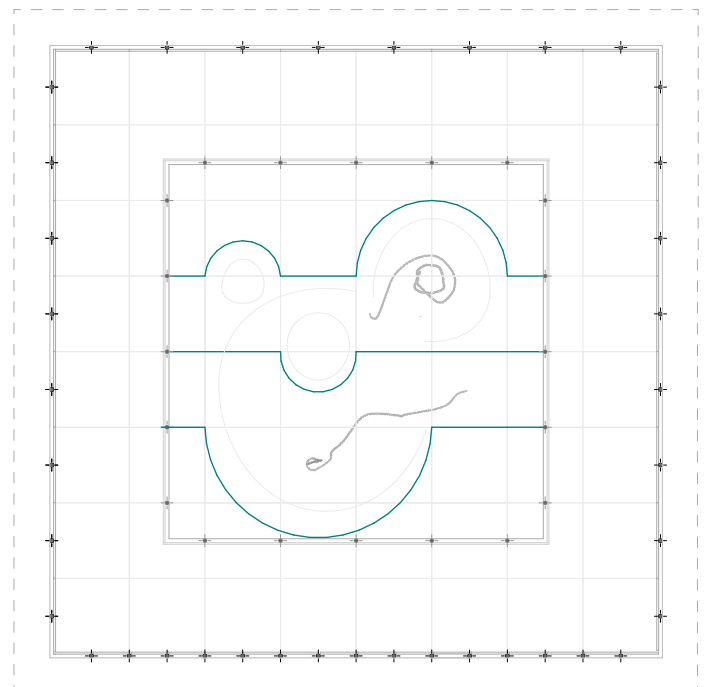
elementos verticais

elementos horizontais

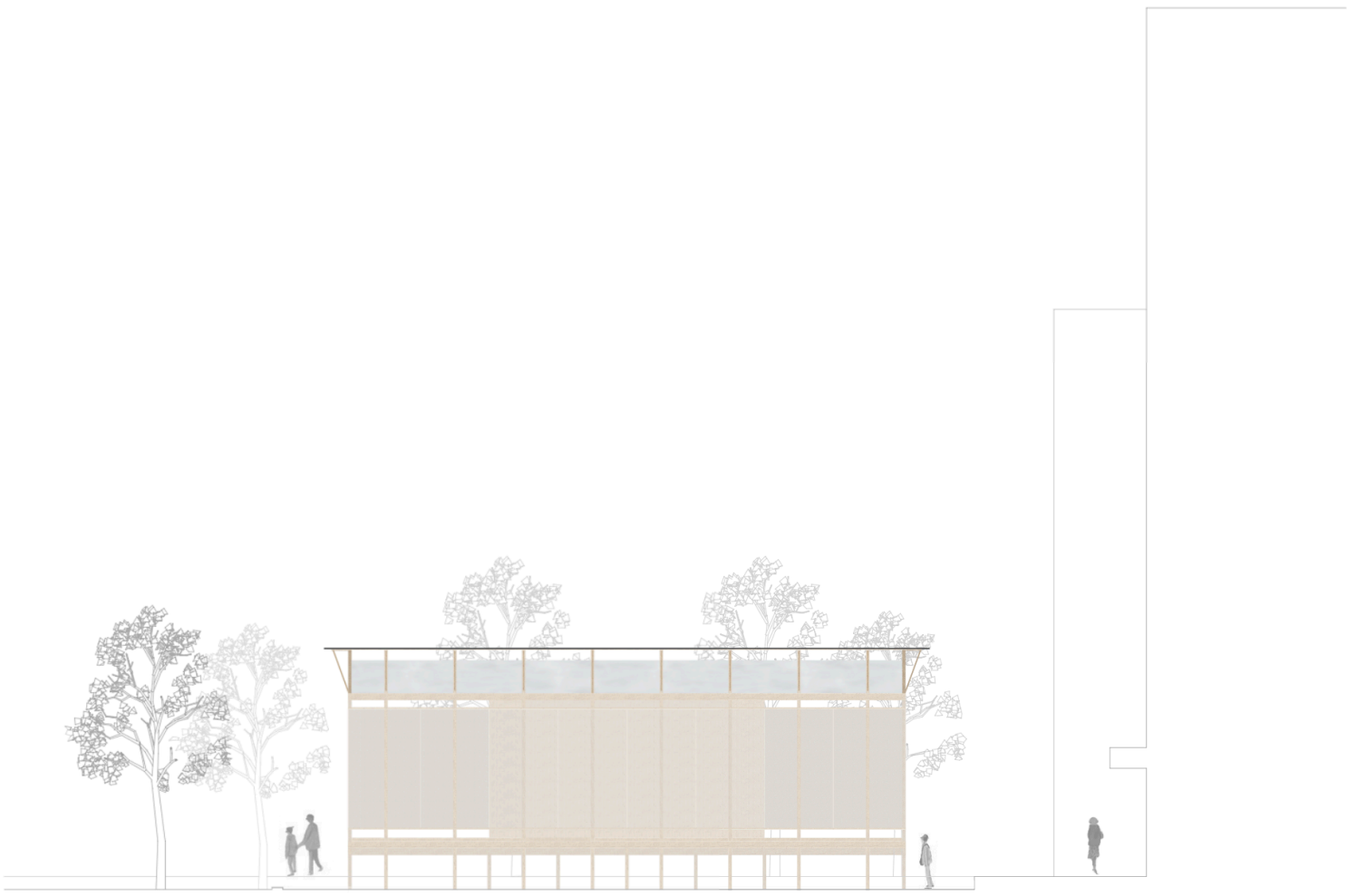
sistema de painéis rotativos e cortinas



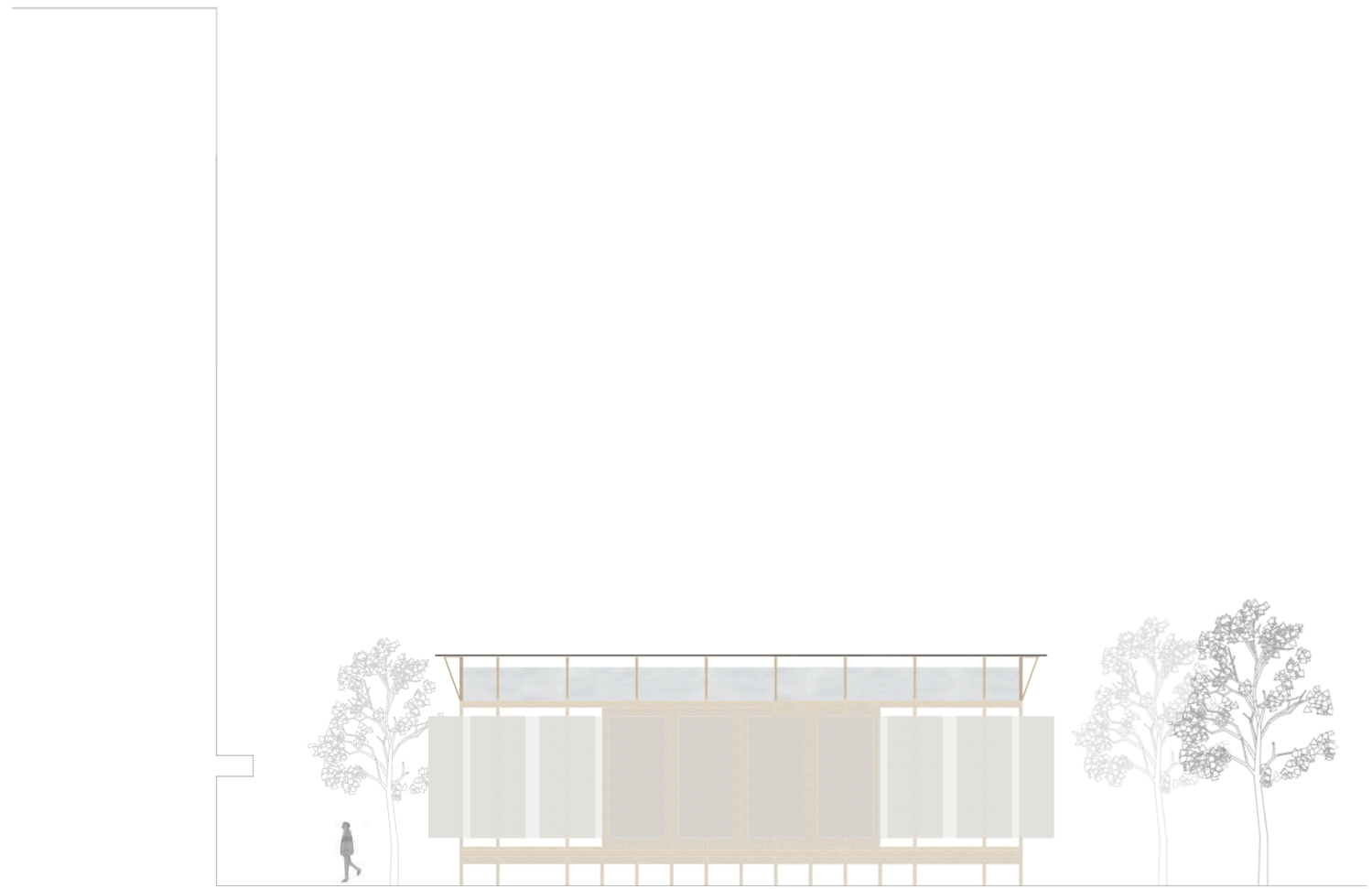
Planta - painéis fechados



Planta - cortinas



Alçado Poente



Alçado Nascente



Alçado Norte



Alçado Sul

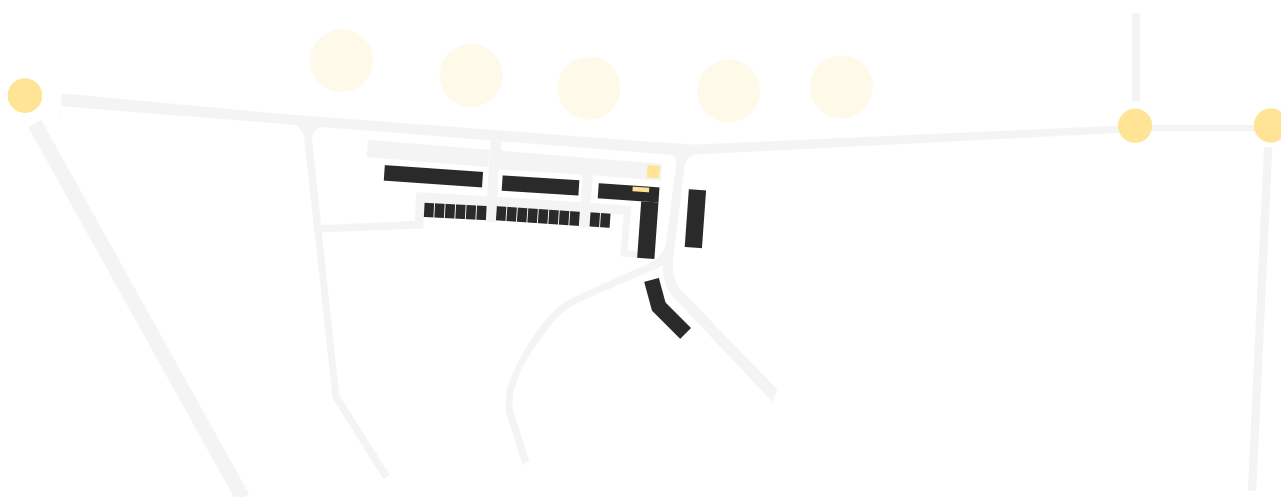
- Localização do Pavilhão em estudo.
- Academia de Dança em estudo.
- Outras Academias de Dança.
- Escolas básicas, primárias e secundárias.
- Pavilhões Gimnodesportivos.

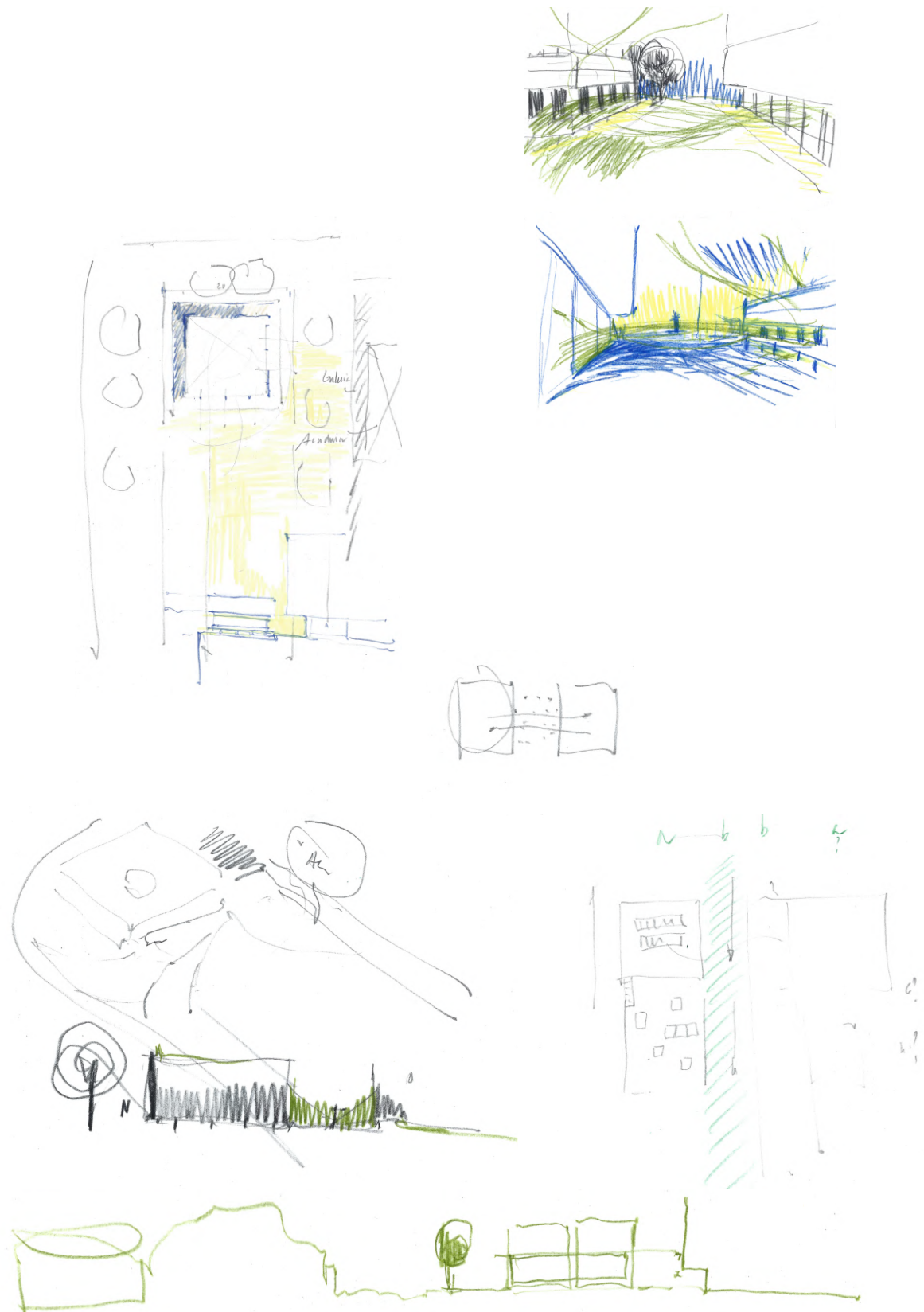
O Pavilhão para a Dança nasce da relação com a Academia de Dança em estudo. Em frente ao terreno da antiga refinaria *Petrogal*, que sofrerá uma intervenção urbanística de grande escala nos próximos anos, servirá de ponte de conexão entre o passado e o futuro de Leça da Palmeira.

Procura conectar-se não só espacialmente à Academia mas através de práticas inclusivas como *performances*, *workshops* participativos, exposições, palestras e aulas onde estudantes e professores partilham ideias com o público em geral. Desta interação surgem novas dinâmicas sócio-culturais promotoras da interação entre o coletivo da Academia e consequentemente do desenvolvimento da comunidade que a rodeia.

Com aproximadamente 18 500 habitantes, esta freguesia disponibiliza estabelecimentos de ensino para a comunidade local, abrigando várias escolas básicas e secundárias (públicas, na sua maioria) e uma grande variedade de estilos e formação artística na área da dança, com aproximadamente cinco escolas ao longo do seu território que podem beneficiar deste *lugar*.

Consequência da proximidade da Academia à freguesia de Lavra, muitos alunos que frequentam as aulas de dança, deslocam-se, diariamente, desta freguesia, de transportes públicos ou a pé. Dada a carência de instituições de ensino e atividades extracurriculares, Lavra não é capaz de responder a todas as necessidades. Crianças e adolescentes procuram formação em Leça da Palmeira e Matosinhos (que possuem maior oferta de ensino), incluindo escolas de ensino público e privado, centros de estudo, escolas artísticas e clubes de desporto.





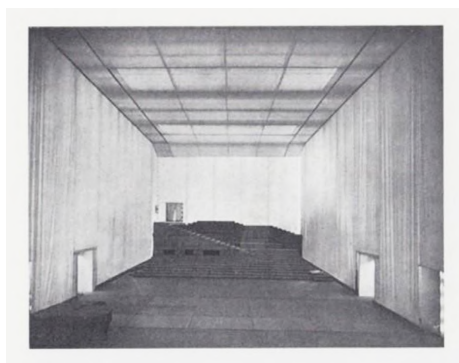
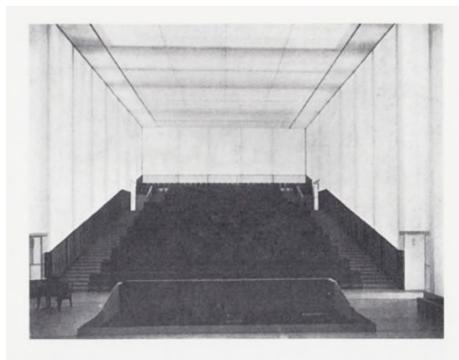
Em constante mutação, de presença temporária ou permanente, o pavilhão assume uma possibilidade de modelações diversa que responde à complexidade de conceitos que a criação performativa demanda e às necessidades que um estabelecimento de ensino acarreta - lugar de experimentação e aprendizagem, exploração de novos conceitos espaciais e desenvolvimento de projetos com impacto direto e positivo no espaço público intermédio - instalação de exposições temporárias, projetos e trabalhos dos estudantes que estimulam a participação e o diálogo com a comunidade local, palco de performance para o público (participativas ou não) ou plataforma de ensaio habitual e/ou ocasional.

A intenção do Pavilhão é estabelecer uma relação fluída e bidirecional com a Academia, acolhendo o espaço público intermédio como interveniente importante nesta dinâmica.

A escola de dança *Hellerau*, fundação do *Instituto Dalcroze*, projetado pelo arquiteto Heinrich Tessenow, revolta-se contra os moldes tradicionais dos teatros da antiguidade, desafiando as regras até então tidas como referência. Adolphe Appia em colaboração projetual, conceptualiza um auditório desprovido de qualquer ornamentação e com o piso plano que permite a alteração da configuração da plateia. Na ausência de boca de cena, as entradas são transparentes ao público, transformando o espaço entre espectador e intérprete no mesmo.

Procura-se desenvolver a mesma relação entre academia, espaço público e pavilhão. O local de implantação do Pavilhão é, por isso, estratégico - impõe-se no desenho do gaveto de um importante entroncamento viário de Leça da Palmeira, entre as *Ruas Belchior Robles* e a *Rua do Sol Poente*.

As características viárias da *Travessa Henrique Schreck*, sem interferência do tráfego rápido de veículos, proporcionam segurança às atividades aqui realizadas. O Pavilhão implanta-se num parque de estacionamento automóvel, sem saída, associado à academia, que se instala num edifício plurifamiliar, com cerca de sete pisos (vinte e cinco metros de altura), onde habitam várias famílias que frequentam as atividades pela mesma organizadas.



1 / Heinrich Tessenow, Émile Jaques-Dalcroze, Hellerau
- European Centre for the Arts, Dresden (1911)

O deslocamento entre os espaços é facilitado, evitando que os alunos percorram longas distâncias sozinhos. Adicionalmente, a possibilidade de utilização deste espaço em simultâneo com as instalações da Academia, permite uma maior flexibilidade de horários das atividades, e que cada aluno utilize aquele espaço de acordo com a sua disponibilidade.

Tanto os volumes definidos pelos edifícios envolventes e lojas do piso térreo, como os elementos de transição de cota (rampas, escadas e balcões) estabelecem um ritmo de circulação pedonal das ruas em questão, colocando o Pavilhão numa posição de destaque que promove a visitação.

“The street is an extension of the house; in it children learn for the first time of the world outside the family; it is a microcosmic world in which the street games change with the seasons and the hours are reflected in the cycle of street activity”⁴⁵

Os parques infantis, no período da pós guerra, foram elementos constituintes do desenho urbano da cidade e dinamizadores do espaço público. Em Amsterdão, Aldo Van Eick desenha um grande número de parques (*playgrounds*) que, apesar da sua diversidade fizeram parte de um plano que considerava a criança e o jogo elementos de identidade da cidade.

O *Teatro Continuo*, obra de Alberto Burri, construído a propósito da trienal de Milão, estabelece uma relação de osmose com a envolvente, através do uso dos planos que re-configuram a imagem das *pernas* dos teatros. Um teatro a céu aberto que oferece um cenário para uso gratuito dos cidadãos.

As instalações da *Academia de Dança Le Petit Pas*, quando fundada, desenharam-se segundo os conceitos de limite, na relação com o espaço público e polivalência dos espaços interiores.

O limite, ou sua definição, oferece estrutura, organização e funcionalidade ao espaço construído. Podem ser representados por planos físicos, como paredes, pisos e outros elementos que separam espaços. Oferecem privacidade, segurança e controle de fluxos.

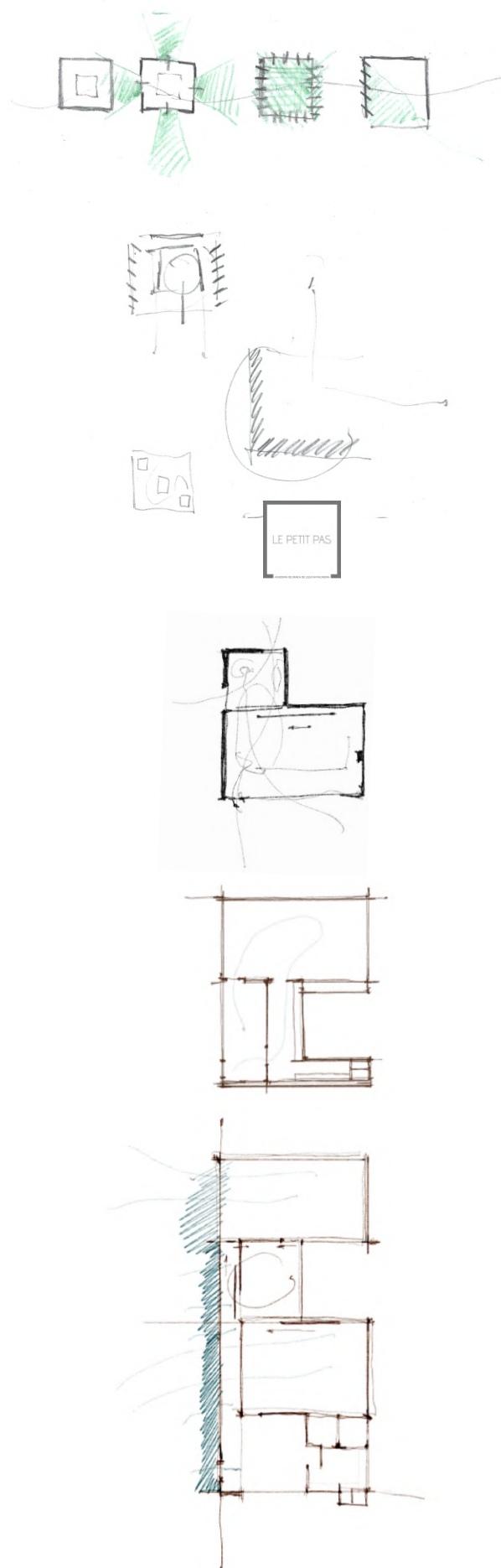


2 / Aldo Van Eick, Playground, Amsterdão (1960)



3 / Alberto Burri, *Teatro Continuo*, Milão (1973)

⁴⁵ SMITHSON, Alice; SMITHSON, Peter, *An urban project: Golden Lane Housing. An application of the principles of urban-re-identification*, 1953, in *Team 10 primer*, London: Studio Vista, 1968, pág. 78.



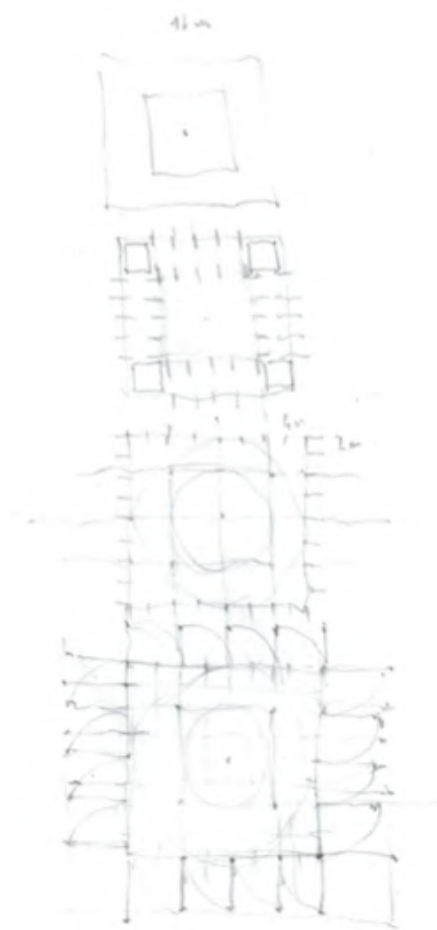
A Academia contacta com o espaço público através de um longo corredor que separa o espaço interior do exterior. Funcionando como elemento de transição, a montra de vidro é deixada na sua condição inicial de transparência, acentuando esta relação.

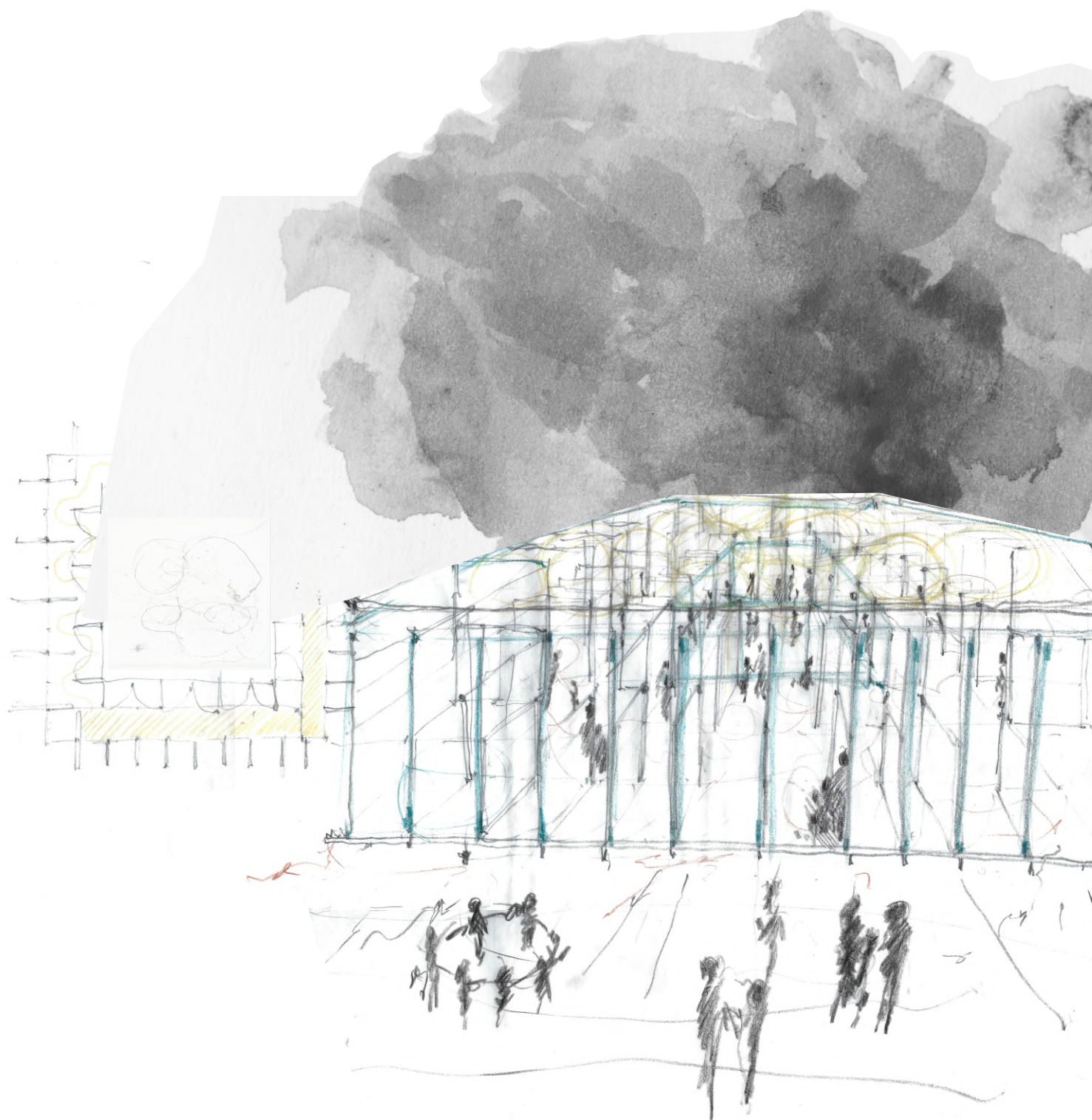
Na expressão do corpo que dança, a flexibilidade é a capacidade que permite contrariar os limites definidos pelas articulações, transmitindo uma certa ideia de liberdade e expansão nos movimentos. Em arquitetura, segundo Herman Hertzberger⁴⁶, flexibilidade significa que não há uma solução única que seja preferível a todas as outras – a negação absoluta de um ponto de vista fixo, definido. É a característica que permite a adaptação a diferentes necessidades e usos ao longo do tempo, permitindo que os espaços sejam reconfigurados, adaptados e reutilizados de maneiras diferentes, conforme a necessidade, estabelecendo um maior aproveitamento do espaço.

A polivalência refere-se às qualidades do espaço de uma maneira mais estática - uma forma que se preste a diversos usos sem que ela própria tenha de sofrer mudanças, de maneira que uma flexibilidade mínima possa produzir uma solução ótima. Uma portada harmónica, como a referida no capítulo anterior, numa das escolas em análise, confere à sala uma condição de polivalência ideal.

A relação entre limite e flexibilidade em arquitetura é uma interação dinâmica entre a definição clara de espaços e a capacidade de adaptação desses espaços a diferentes usos e necessidades, incluindo o desenho de móveis ou divisórias, mobiliário modular e sistemas estruturais flexíveis.

A polivalência dos espaços interiores na academia é estabelecida através da gestão de um espaço intermédio - uma sala de apoio aos dois estúdios periféricos -, que se permite unir ao estúdio de maiores dimensões através de uma porta de correr de largas dimensões. Esta condição permite a adaptação das instalações às circunstâncias que uma academia acarreta ao longo de um ano letivo, útil para ensaios com muitos alunos e aulas abertas, bem como para preparação e visualização do momento de performance, segundo várias possibilidades - réplica do backstage em auditório.





des 5 / Pavilhão - colagem de estudo do conceito.



4 / Heinrich Tessenow, Émile Jaques-Dalcroze, HELLERAU - European Centre for the Arts, Dresden (1911)

O significado da expressão dançada designa-se através da relação entre corpo, espaço e movimento. Partindo do conceito do módulo mínimo, questiona-se de quanto espaço precisa o corpo para dançar.

O módulo individual para o desenho da plataforma para a dança é quadrangular, base referencial de orientação do corpo que dança no espaço. Investiga-se a relação entre ritmo e repetição, limite e flexibilidade, tomando-se como referência inicial a abordagem de Bruce Nauman, que investiga quantos passos cabem num quadrado.

A repetição modular, confere estrutura ao espaço, que poderá ser respeitada através dos compassos musicais (*Eurytmics - Escola Hellerau*) ou interrompida pelo movimento orgânico dos corpos no espaço. Dispõem-se, no total oito painéis quadrangulares que replicam a contagem em 8 tempos, múltiplos e submúltiplos, utilizada na dança.

Devido à manipulação das diferentes camadas, os limites do pavilhão desenham-se em diferentes perímetros que tornam possível a adaptação do espaço ao momento performativo.



5 / Bruce Nauman, *Square Dance* (1967-1968)

6 / Shin Takasuga, *Railway Sleeper House* (1970)7 / Rem Koolhaas, *Serpentine Gallery Pavilion* (2006)8 / 9 / 10 / Nikolaus Hirsch, Michel Müller, William Forsythe, *Theatre Bockenheimer Depot*, Ballett Frankfurt am Main, Alemanha (2003).

A condição de flexibilidade do espaço é obtida através da diversidade de conjugações dos painéis, que respeitam o valor base do módulo quadrado - dois metros. O pavilhão é um espaço polivalente, capaz de se adaptar a diferentes necessidades, permitindo-lhe ser utilizado de forma versátil e dinâmica.

No que respeita à sua condição efémera, os elementos de suporte desenhados possibilitam a sua montagem e desmontagem, através do uso de pivôs de fixação, ou elementos em madeira que permitem o encaixe dos mesmos.

Remete-se à obra de Shin Takasuga, “*Railway Sleeper House*” (Japão, 1970), edifício residencial comunitário e local de retiro, levada avante por estudantes da *Nova Esquerda* e membros do *Movimento pela Paz* e construído pelos próprios habitantes. A sua construção é marcada pelo uso de um único tipo de elemento construtivo para toda a estrutura – paredes, piso, colunas, cobertura e móveis embutidos.

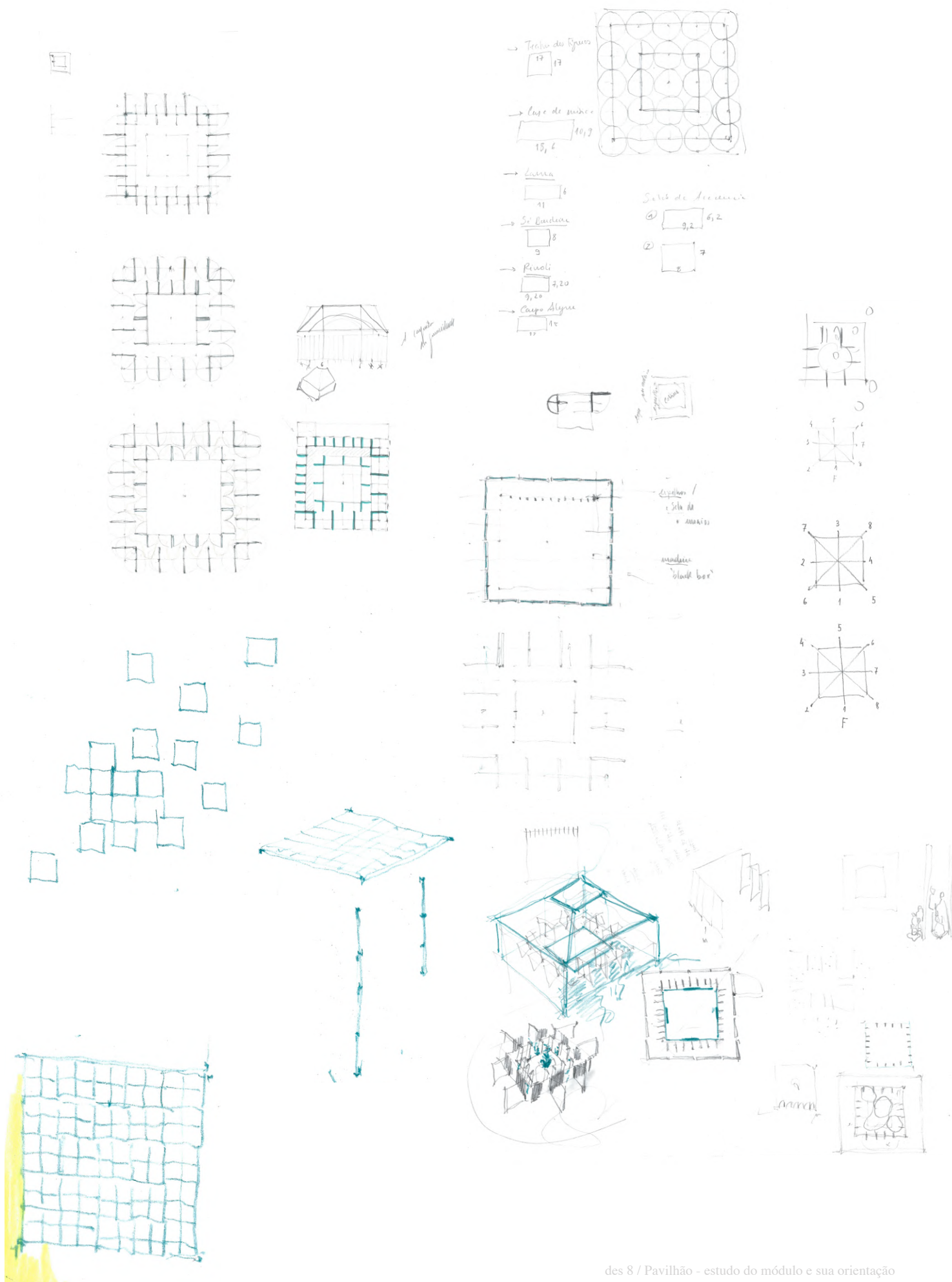
O espaço interior do *Serpentine Gallery Pavilion 2006*, do arquiteto Rem Koolhaas, é ocupado por volumes diferentes nas suas proporções e independentes uns dos outros, permitindo a sua movimentação dentro do recinto e consequente adaptação do espaço ao evento ou atividade.

O *Bockenheimer Depot Theatre*, idealizado por Nikolaus Hirsch e Michel Müller, em colaboração com o coreógrafo William Forsythe, surge da reconfiguração de um antigo estabelecimento industrial em Frankfurt. O conceito de flexibilidade adotado permite acolher todo o tipo de eventos, desde espectáculos de ballet a exposições de arte, através de elementos móveis, como paredes de feltro, capazes de se mover longitudinalmente e elementos modulares que permitem adaptar o espaço à atividade ou evento.

Da mesma maneira, replicando os elementos do espaço público (rampas, escadas e balcões) são desenhados módulos de blocos, escadas e rampas com dimensões utilizadas na estrutura base do pavilhão que fornecem apoio ao Pavilhão - plateia de audiência, acesso à plataforma elevada e criação de cenografia (tanto no interior como no exterior do mesmo).



des 6 / estudo de abertura ao espaço público





“A arquitetura fortalece a experiência da dimensão vertical do mundo e ao mesmo tempo dá-nos conta da profundidade da terra, faz-nos sonhar com a levitação e o voo.”

PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel, La arquitectura y los sentidos*, segunda edição ampliada, 2018, p.78.

“A implantação do edifício numa plataforma elevada, que não toca o solo, subverte a sua percepção e cria a impressão de um corte no tempo, de uma interrupção fixada num cenário onde se pressente algo não concluído, um objecto suspenso.”

RIBEIRO, João Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.105.

Através do uso de formas, proporções, volumes e outros elementos, criam-se espaços que transmitem sensações de leveza e libertação da força gravitacional. São um convite à imaginação e exploração de outras dimensões que transcendem as limitações físicas e possibilitam uma experiência mais livre.

Assim, justifica-se a vontade de querer desenhar, quer para quem sabe voar no imaginário, quer para quem, ainda com os pés enterrados no chão, precisa de ser ajudado a libertar-se dessa força. Considerando a integração harmoniosa dos edifícios no contexto envolvente do lugar, valoriza-se a relação ser humano/terra. Participar daquela *dança*, como intérprete ou espectador, desperta-nos para uma outra consciência - convida-nos a ser parte integrante do *mundo* e a sonhar com a transcendência.

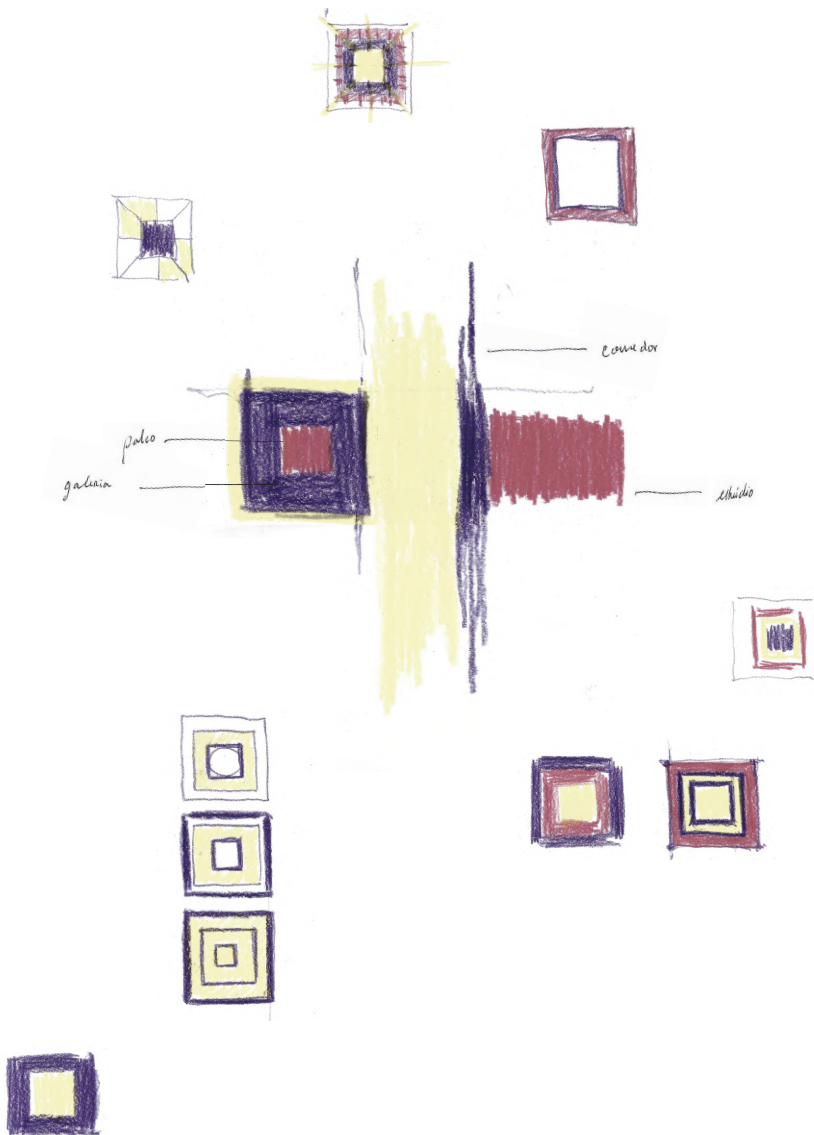
Horizontais e *verticais* associam-se no desenho dos alçados, evocando temas nomeados em estudo.

À *indefinição das coisas*, à beleza que existe em ser a dança contemporânea algo de “*profundamente indefinido*”⁴⁷ (Alexandre Ekman), associa-se a perspetiva de João Mendes Ribeiro. Uma plataforma que não toca o solo é capaz de interromper o tempo. O seu *futuro*, a sua conclusão, fica em suspenso.

Assim, o dispositivo assenta num *plateau* em suspensão, semelhante ao modelo da casa *Farnsworth* (1951), de Mies van der Rohe. Associando o desenho à adoção de elementos semi-transparentes, o edifício transmite uma imagem de leveza e permeabilidade. Respeitando as necessidades do bailarino, o *plateau* oferece uma caixa de ar, que ao amortecer o impacto, potencializa também o movimento ascendente. Os elementos horizontais desenharam no espaço as asas que permitem ao dispositivo planar, como se de um pássaro se tratasse.

Os elementos verticais, pilares visíveis na fachada, numa associação visual às árvores plantadas na zona relvada envolvente, marcam um ritmo semelhante ao da fachada do edifício vizinho. Percorrem a totalidade da altura do dispositivo: criam raízes no subsolo - abaixo *plateau* - e exponenciam-se em céu aberto. Quebram os limites definidos dos planos, à semelhança do que acontece no movimento do bailarino.

⁴⁷ EKMAN, Alexandre, Entrevista à CNB - RTP, Julho 2015, Arquivos RTP Play, Janeiro de 2023.



11 / Josef Albers, *Color Study for a Variant* (1947)12 / 13 / Dan Graham, *mirror complexities* (1976)14 / Jordi Iranzo, Nadine Kesting, Stefanie Rittler,
Cumulus - a Space for Calm (2014)15 / Enzo Mari, *Hide and Seek! - The big stone game* (1968)

Da Organização do Espaço, propõem-se uma composição simétrica que acentua a relação dispositivo-academia, onde o espaço público opera como eixo de reflexão. Este contacta diretamente com os dois elementos de transição - corredor/galeria -, já interiores, que se associam, mutuamente, ao espaço estúdio/palco. Procura-se provocar, em quem o ocupa, um sentido mútuo de *voyeur*/ agente da ação.

O volume do pavilhão decompõem-se em três camadas, de materiais díspares e cuja disposição pode ser manipulada. A diferença de cor, dureza e opacidade entre materiais, permite o trabalho de visibilidades e transparências, exponenciando a experiência sensorial entre intérprete e espectador.

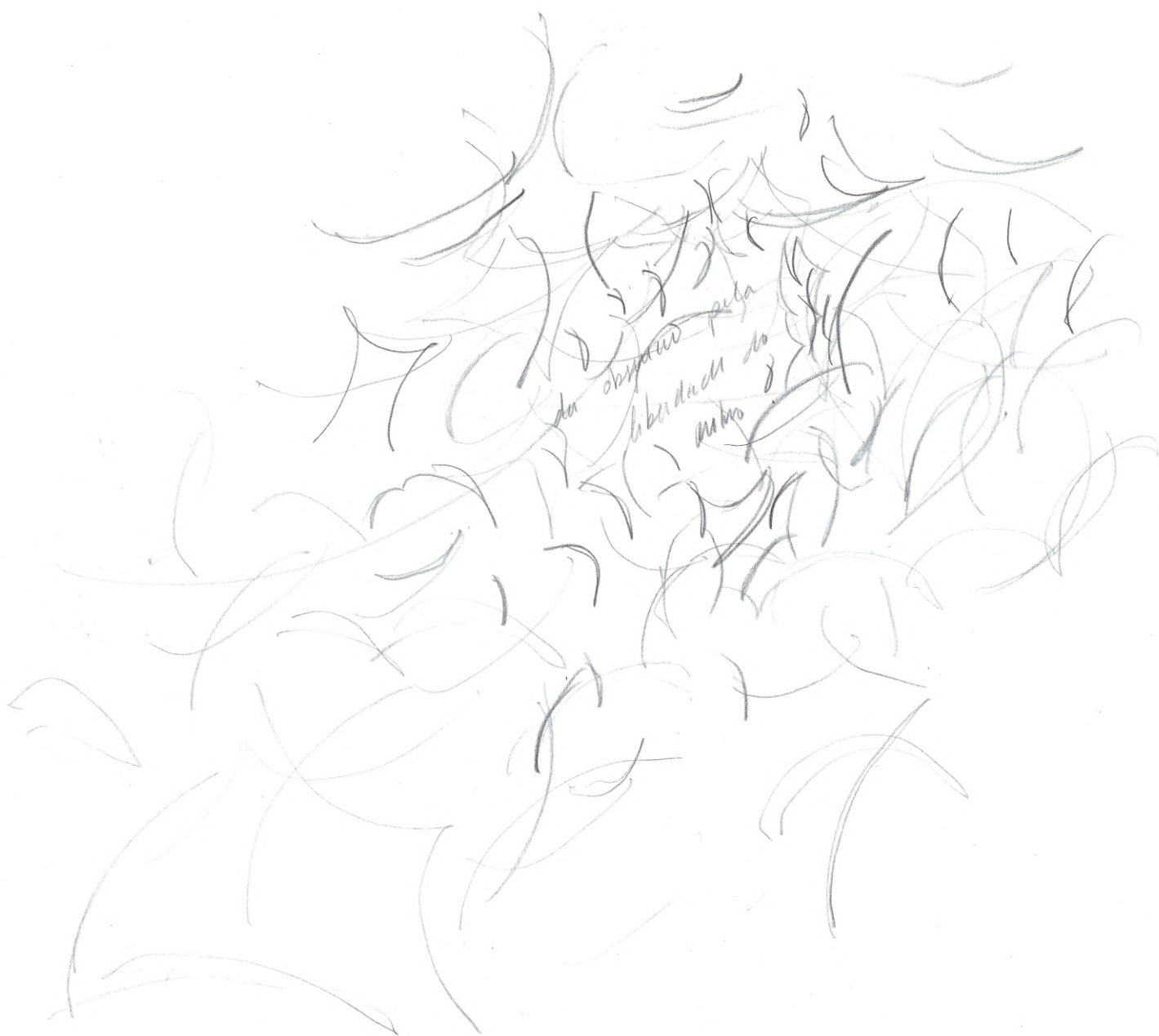
Em *mirror complexities*, Dan Graham, investiga o papel do espelho na relação entre indivíduos consigo mesmos e com os outros. Através das transparências aplicadas nas instalações, os participantes são forçados a ter um papel participativo, envoltos num *arquitetura de consciência* ⁴⁸.

Assim, a relação entre camadas rígidas constitui uma oposição entre materiais. A camada rígida interna, opaca, é composta por dois elementos e materiais - painel de madeira e espelho (na face interna). Contrariamente, a camada externa, através do uso de uma membrana têxtil, que remete a elementos de arquitetura japonesa (painéis *Shoji*), permite a entrada de luz natural e efeito de sombras numa conexão visual interior/ exterior. Enquanto que o primeiro espaço se apropria a momentos privados de descoberta individual e/ou ensaios restritos, o segundo, estabelece uma relação de abertura e integração com o ambiente envolvente.

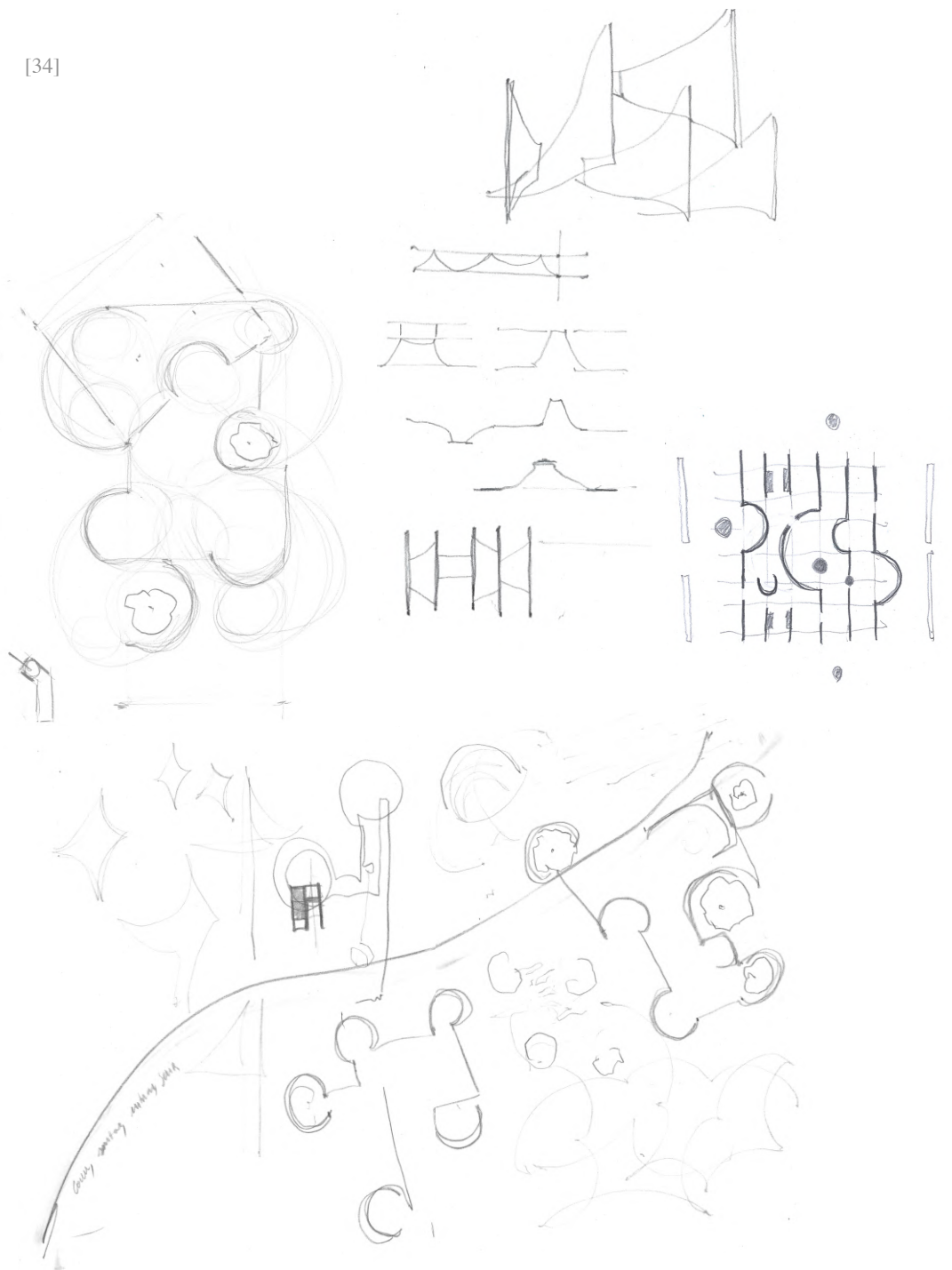
Entre camadas, a passagem intersticial, ao redor da totalidade do pavilhão, é marcada pelo ritmo dos painéis giratórios que permitem uma diversidade quase infinita de sequências. Quando fechadas, possibilita-se a existência de dois espaços de uso simultâneo - enquanto que decorre uma aula no espaço interno, os alunos podem usar a galeria externa como sala de convívio. Quando abertas, constituem um convite imediato à aproximação da comunidade.

⁴⁸ GRAHAM, Dan: *Mirror Complexities*, 2009, <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>, Março de 2023.





[34]



des 12 / Pavilhão - esboços de estudo de divisões

“Mesmo que se siga um dado caminho nas espirais, tudo e todos os nossos lados – direito ou esquerdo, em cima ou em baixo – muda à medida que caminhamos, e tal ou condensa ou expande o tempo, tornando-nos ansiosos ou relaxados, na antecipação do que vem a seguir ou na lembrança do que se acabou de passar.”⁴⁹

⁴⁹ SERRA, Richard - Conversations with Hal Foster, in *A Matter of Time*, p.37/ 38. (tradução livre)

16 / Richard Long, *Rain Dance* (1970)17 / 18 / Richard Serra, *A Matter of Time* (2005)19 / Hervé Koubi, *Odyssey* (2021)20 / Mies Van Der Rohe, *Café Samt & Seide* (1927)

Estabelecida a estrutura das duas camadas rígidas que estruturam o pavilhão, a terceira e última camada quebra o modelo. Introduz na atmosfera interna do pavilhão o movimento curvo e orgânico, a *derme* da estrutura.

Expoente da flexibilidade - o tecido da cortina repete o movimento do bailarino, o desenho do corpo no espaço, *derme* com *derme*. Desta associação, resulta um intra-espço designado para o acolhimento de devaneios e sua exploração.

Richard Serra, na exposição instalada no Museu Guggenheim de Bilbao, “*A Matter of Time*”, dispõe nove estruturas de grande escala, baseadas em torções sobre elipses, numa mesma sala. Estas paredes assumem curvaturas côncavas e convexas, sem nunca se tocarem. Constroem um caminho a ser percorrido pelo público, que experiencia o seu movimento através do tempo, já que o ritmo imposto depende do sensação e sentimento de cada um.

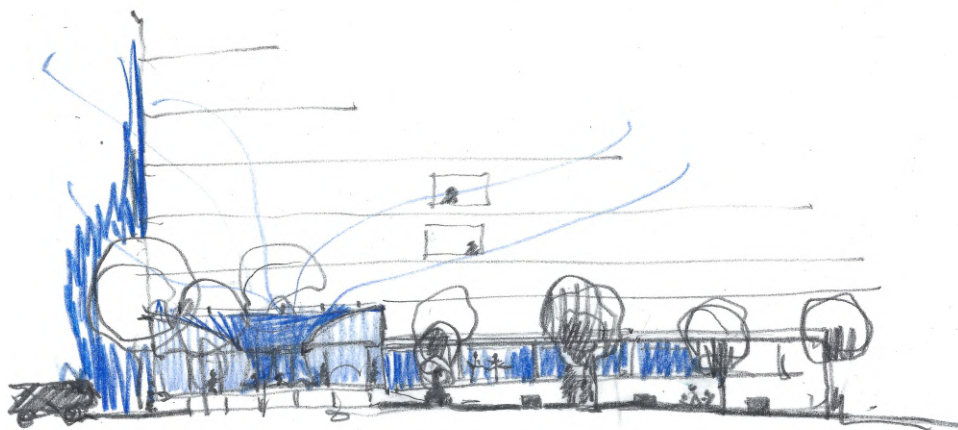
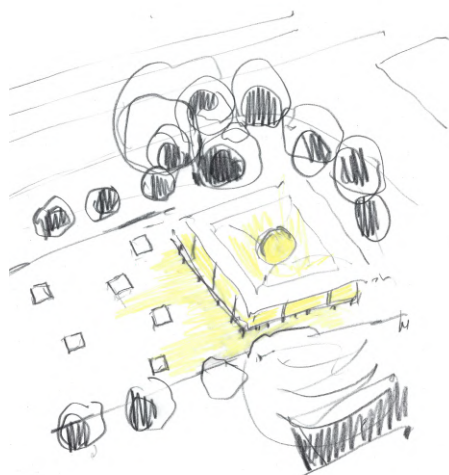
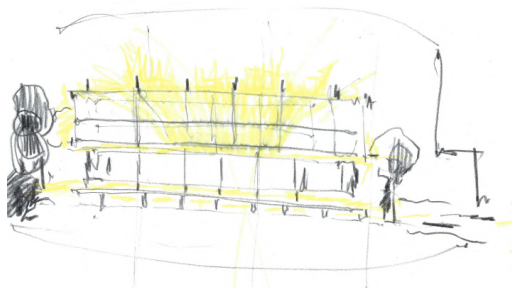
A propósito do movimento dos planos curvos, Aldo Van Eick, no Pavilhão *Sonsbeek*, em *Arnhem*, desenha seis paredes de betão, alternando entre a forma semicircular e a reta. A experiência sensorial do percurso pelo intermédio das mesmas é provocadora, dada a sua materialidade e a quebra abrupta no percurso.

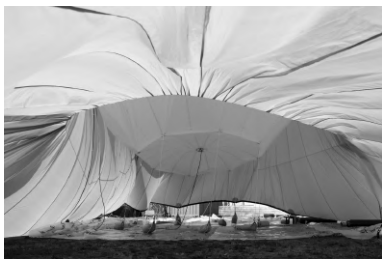
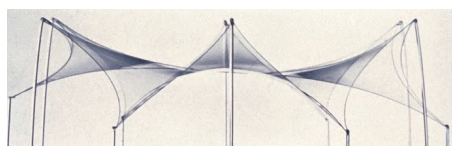
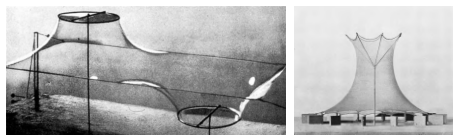
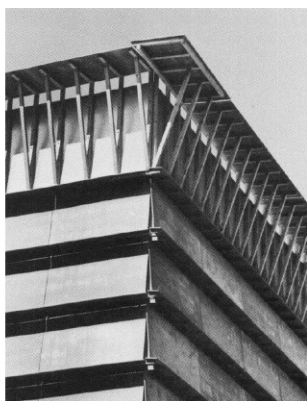
As cortinas respondem também à necessidade de divisão do espaço em zonas secundárias mais intimistas, como no café da instalação temporária *Samt & Seide*, onde Mies Van Der Rohe, utiliza a superfície curva e retilínea da cortina para dividir o mesmo espaço, conferindo dinamismo e fluidez nas transições entre os mesmos.

Possibilitando a transformação do espaço cénico de performance, e recriando uma espécie de teia, como a usada na caixa de palco, a cortina organiza-se segundo o desenho das calhas que se apoiam nos pilares dos painéis giratórios, podendo ser removidas no caso de ser necessária a altura máxima do pavilhão.

Hervé Koubi, coreógrafo, opta pela utilização do elemento como cenografia, na peça “*Odissey*”, fortalecendo o aprofundamento dos temas “feminilidade” e “desenraizamento” através da poesia entre corpos masculinos e femininos.

O movimento e fluidez provocado pela manipulação do tecido do vento e fluxo de bailarinos e estudantes em palco, confere uma atmosfera de leveza ao espaço, qual ser etéreo, cisne ou bailarino.



21 / GA Estudio, *Pavilhão de Hélio* (2018)22/ 23/ 24/ Frei Otto, *Pavilhão Dance Fountain* (1957)25 / Rem Koolhaas, *Serpentine Gallery Pavilion* (2006).26 / Herzog & de Meuron, *Ricola Storage Building* (1987)27 / Patrick Bouchain, *Théâtre du Centaure* (2001)

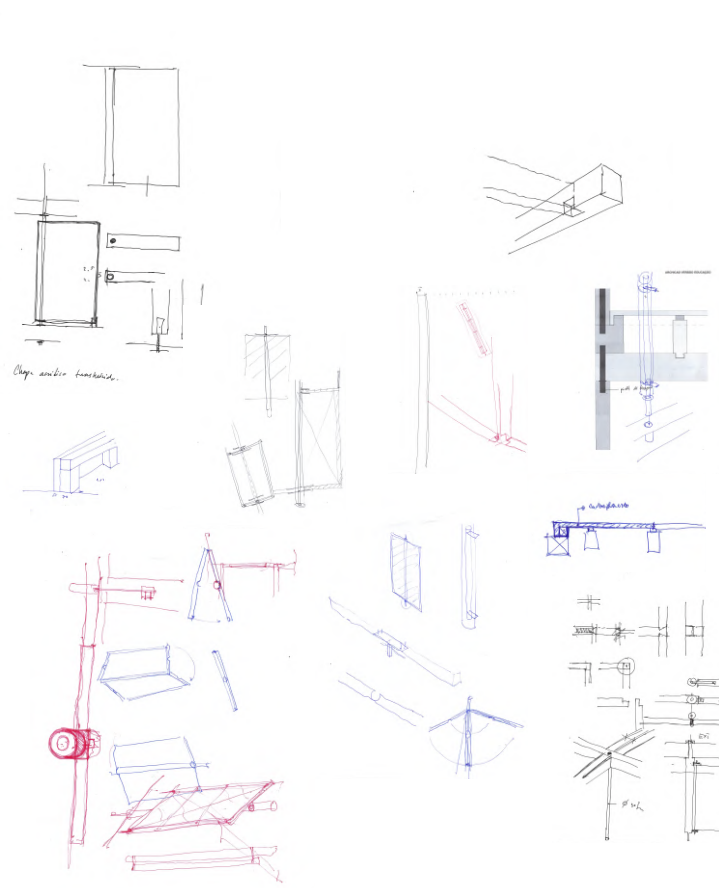
À flexibilidade da camada orgânica desenhada pelas cortinas, associa-se o elemento da cobertura. Através da escolha de um material maleável, "leve" e semi-transparente, que permita a passagem de luz, pretende transmitir-se a sensação de leveza e elevação gravítica, inerente ao movimento dos bailarinos, ao pavilhão, numa relação mimética.

Da efemeridade do pavilhão, para o desenho da cobertura, a tenda surge como elemento referência - estrutura leve que cobre espaços amplos sem a necessidade de apoios centrais. Frei Otto explora técnicas construtivas para o desenvolvimento de coberturas em membrana flexível, como elemento estrutural, como é o caso do *Pavilhão Dance Fountain*, em Colónia (1957).

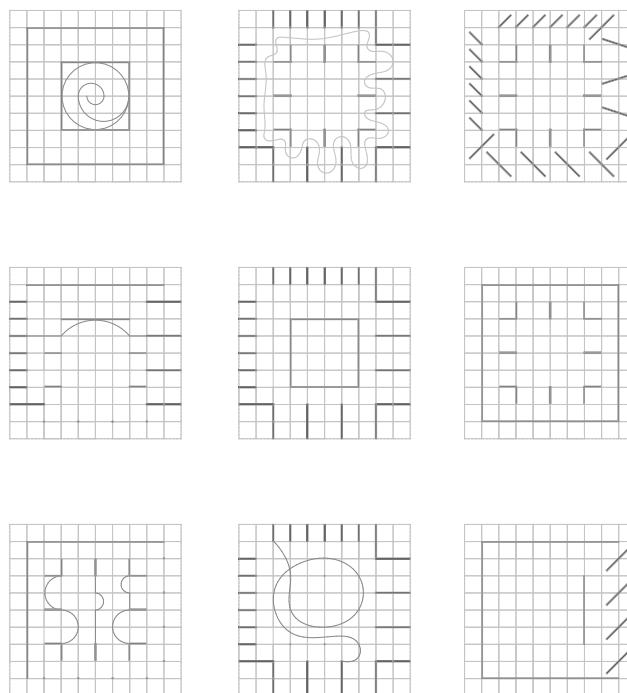
Elemento principal do dispositivo, a cobertura do *Serpentine Gallery Pavilion 2006* (Rem Koolhaas), de formato ovóide, paira no ar, lembrando a imagem de um balão de hélio. Constituído por superfícies translúcidas, trabalha com as transparências e entradas de luz. De acordo com o clima ou característica do evento, a cobertura pode ser elevada, conferindo ao dispositivo a condição específica de voo. Assim, o remate superior, procura fazer uma transição do elemento vertical para o espaço aéreo.

Em Hem, Suíça, Herzog & de Meuron desenharam o *Ricola Storage Building* (1986–1987), um armazém para os rebuçados Ricola. Estruturalmente, o interior e o exterior do edifício constituem uma única peça, visto que o interior exige automatismos específicos da indústria. A contemplação da fachada produz efeitos singulares a diferentes distâncias, já que a noção gravitacional do peso do edifício fica concentrada na base onde se estrutura o "empilhamento" progressivo ascendente. O remate visível na cobertura, construído através de um sistema de construção em madeira, sustenta uma pala metálica, contribuindo para a sensação de elevação do edifício.

O Pavilhão procura elevar-se, não apenas na plataforma base, mas também na cobertura, idealizando uma atmosfera específica de *voo e levitação*. Assim, o espaço definido pela camada interna do dispositivo não é coberto, permitindo o cumprimento do ideal definido - a liberdade de expansão dos corpos que dançam.



des 14 / Pavilhão - estudo das articulações



des 15 / Pavilhão - diversidade de modelações dos painéis giratórios

28 / Rudolf Von Laban, *Gammes Dynamosphériques* (1922)

“The diagonal gives a three-dimensional feeling to dancers that cannot be achieved when they are only front and back. On the diagonal, more movement is automatically visible. If the simple positions of ballet are demonstrated straight on, they seem quite dull and lifeless, but when put on a diagonal, they begin to take on all kinds of possibilities.”

LAZAR, Julie, “Available Light” Interviews: Frank Gehry, Lucinda Childs, and John Adams, 2015, <https://www.pbssoical.org/shows/artbound/available-light-interviews-frank-gehry-lucinda-childs-and-john-adams>, novembro de 2023.

29 / Frank Gehry, Lucinda Childs, *Available Light* (1983)30 / Gerhard Marcks, *Alpine Dance* (1929)

Toda a liberdade carece de regras de organização estrutural.

Assim, procura-se, através do dimensionamento da malha do dispositivo, criar referenciais de orientação que permitam ao bailarino usar o espaço, respeitando-o ou rebelando-o.

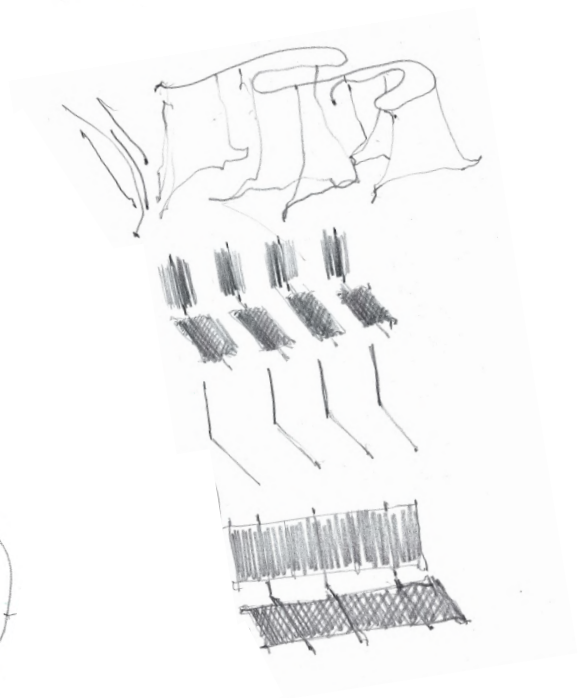
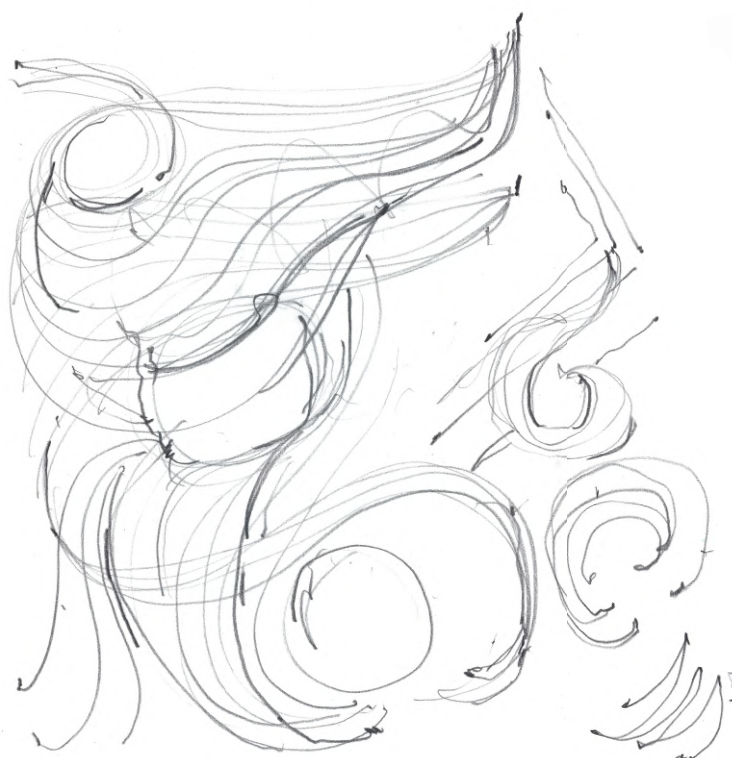
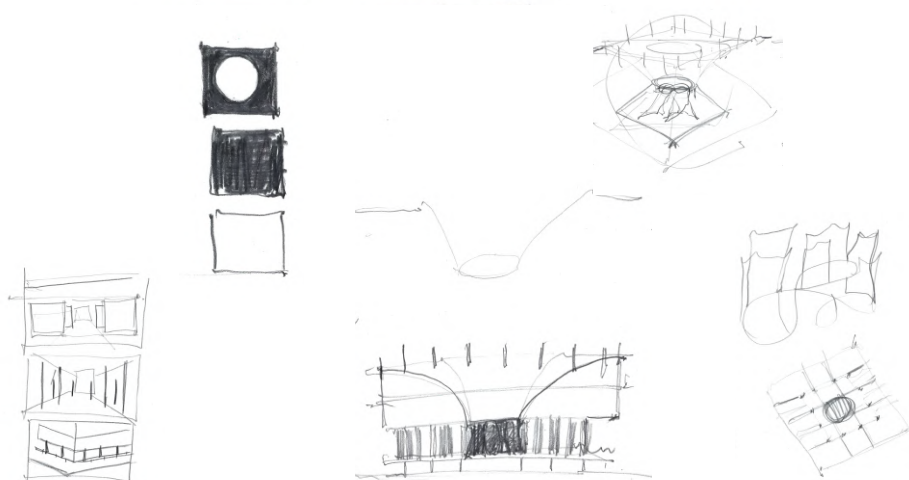
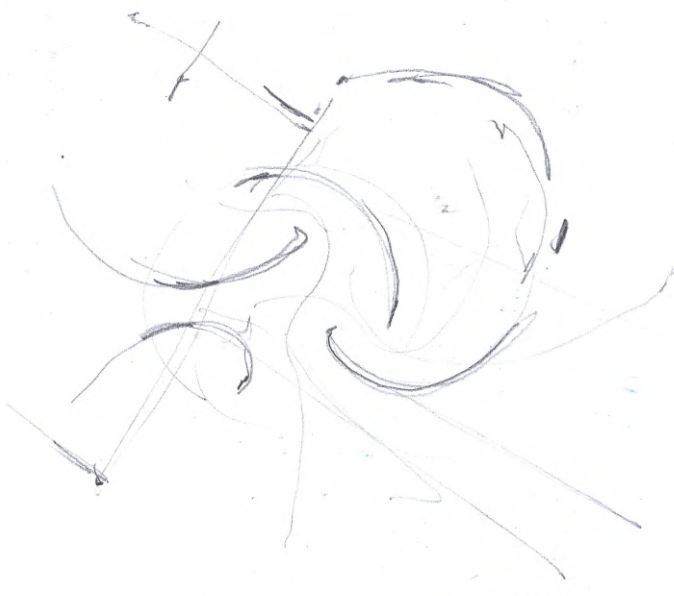
Em 1983, o arquiteto Frank Gehry colabora com a coreógrafa Lucinda Childs na criação de uma nova produção “*Available Light*” para o Museu de Arte Contemporânea, “*Temporary Contemporary*”. Gehry conceptualiza, através do uso de materiais industriais, uma plataforma em dois níveis, elevada através de “caixas de ar” estruturadas em madeira e um fundo de cenário de cerca de arame. Lucinda Childs, na concepção coreográfica para um *palco-caixa*, é questionada acerca do uso da diagonal na coreografia, explorando o traçado do desenho do movimento do corpo no espaço. A diagonal alcança a tridimensionalidade, possibilitando novas dinâmicas de movimento, visíveis ao espectador.

Dá-se conta da influência do espaço arquitectónico no movimento do corpo e da consequente potencialização de novas experiências multidimensionais para o público.

No desenho do dispositivo em estudo, criam-se painéis de fácil manipulação que permitem o jogo de visibilidades com o espectador, adequando-se a diferentes atmosferas de performance. Para além de girarem sobre o eixo dos pilares, estes painéis podem ser retirados, assumindo também um papel sustentável nos seus diferentes usos.

A “frente” de palco poderá ser considerada em qualquer um dos quatro alçados. Será, no entanto, facilitada na orientação nascente-poente, já que o espaço disponível para observação do público é superior. As dimensões dos painéis giratórios alteram-se, estabelecendo relações distintas com a envolvente.

Possibilitando a adaptação do dispositivo às diferentes atmosferas cenográficas, o espaço designado para o espectador, usualmente definido como plateia, pode mudar de posição. Os painéis da camada interna são abertos e os espectadores permanecem na galeria coberta, ou ambas as camadas são moduladas de maneira a expor apenas um plano de cenário para o exterior do pavilhão, servindo o espaço público de plateia.

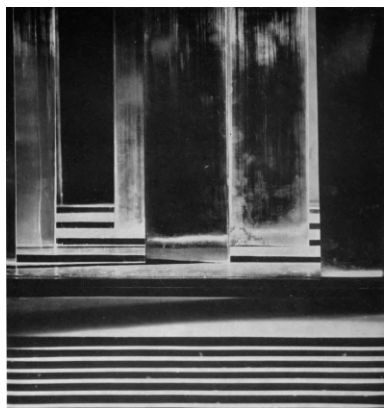
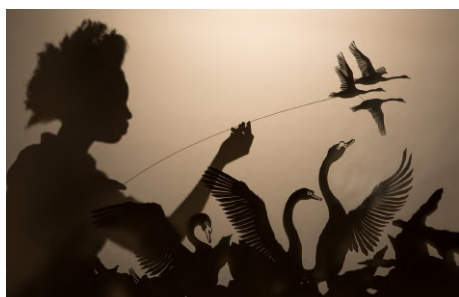


des 16 / Pavilhão - estudo de sombras de carácter cenográfico

31 / Albert M. Fine, *Dance* (1966)

"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."

APPIA, Adolphe, *A obra de arte viva*, Edição de Eugénia Vasques. ESTC 2002 Amadora; Portugal, p.94.

32 / Adolphe Appia, *Svoboda: Hamlet* (1959)33 / Andersen M Studio, *Aurora Folklore* (2014)

A coreografia da luz no espaço é um dos elementos centrais no desenho do pavilhão - *A luz é, justamente com a gravidade, a matéria central da arquitetura*.⁵⁰.

O pavilhão convida as sombras a dançar através da manipulação dos painéis giratórios que permitem a entrada específica da luz, permitindo que as sombras, quer dos bailarinos - o corpo que dança -, quer das formas que compõem a arquitetura do pavilhão se juntem numa só. Durante a noite, os feixes luminosos colocados nas verticais do pavilhão em associação à transparência do material que reveste as paredes, permitem total visibilidade para o interior do mesmo e a iluminação de toda a envolvente.

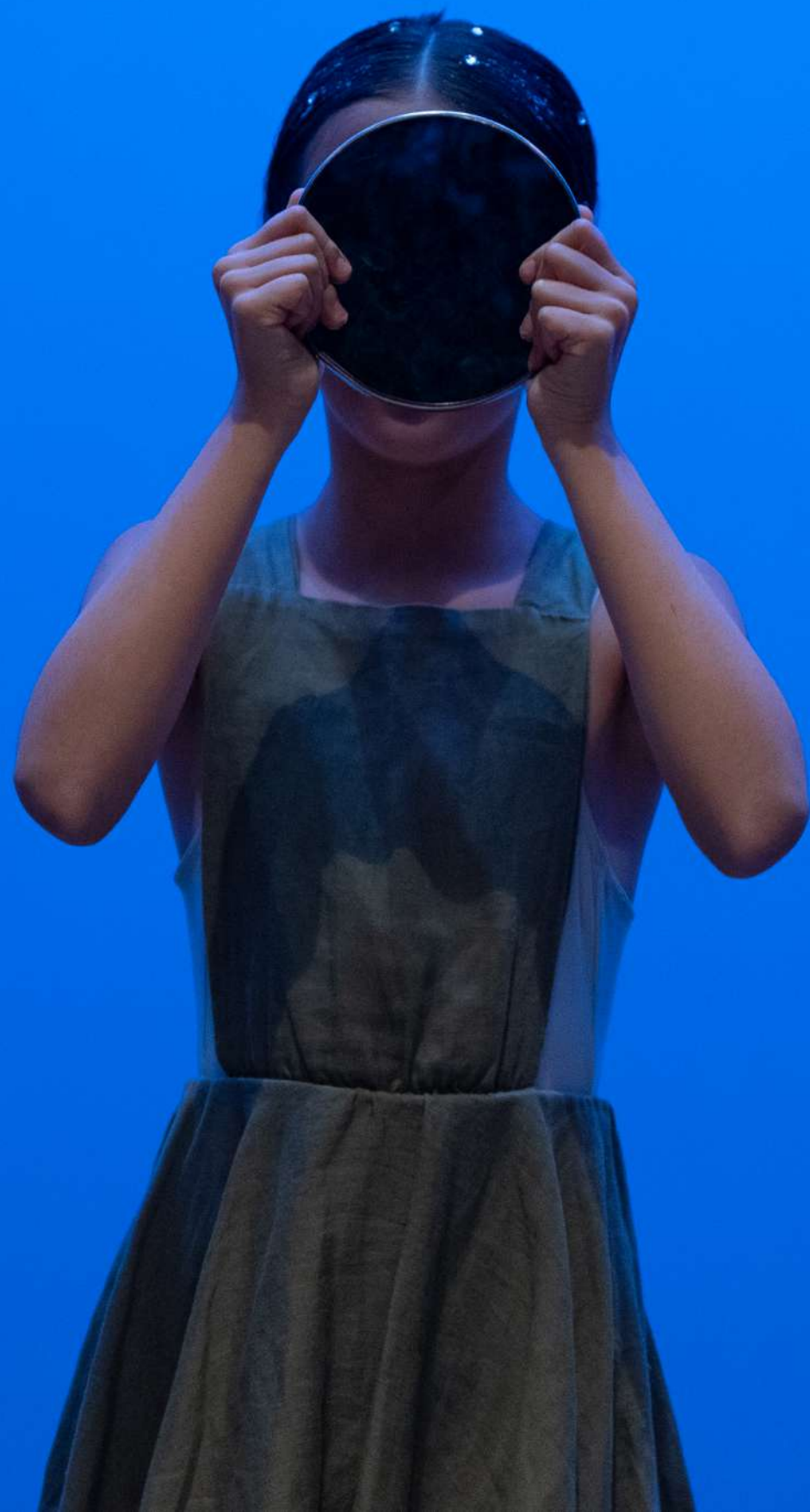
No auditório da *Hellerau*, Appia concretiza a sua proposta de iluminação cénica em dois tipos de luz: a luz difusa, de efeito geral e homogéneo pela generalidade do espaço, e a luz formativa (*formative light*) que se focava em pontos específicos definidos pelo guião da peça. De maneira semelhante, pretende-se adequar o tipo de luz incidente através da manipulação dos elementos móveis do dispositivo.

As concessões espaciais de Adolphe Appia contribuíram para o aumento do dinamismo cénico, recusando a pintura pictórica como pano de fundo usado até à época. Através do desenho de volumes que conferem uma atmosfera intensa ao espaço cenográfico, num jogo da luz e sombra, exacerba-se a interpretação e performance dos bailarinos, garantindo a plasticidade do movimento expressivo.

Os volumes retangulares e escadas móveis, já mencionados, são criados não só para apoiar o dispositivo (plateia, acesso ao plateau), como, replicando o poder dos contrastes, das formas e dos volumes concretizados por Appia, para conferir ao lugar intensidade cénica.

O material usado na camada externa do pavilhão potencializa a projeção de sombras dos intérpretes, visíveis para o exterior, bem como das sombras das árvores para o interior. Recria-se a atmosfera do teatro de sombras chinesas, que, pela indefinição das personagens e cenários, é dominada pelo mistério, dando espaço à extrapolação da imaginação do espectador.

50 BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011, p.86.



O processo de desenvolvimento da proposta de *Um lugar para a dança*, acompanha, em simultâneo, o processo coreográfico de *Uma dança para um Lugar*. Exploram-se as convergências entre a prática em Arquitetura e Dança na perspectiva pessoal da autora, dando relevo ao estudo do movimento dos corpos e suas relações, ao plano horizontal no contraste com as verticais e ao carácter cenográfico dos planos e volumes.

Fase 1

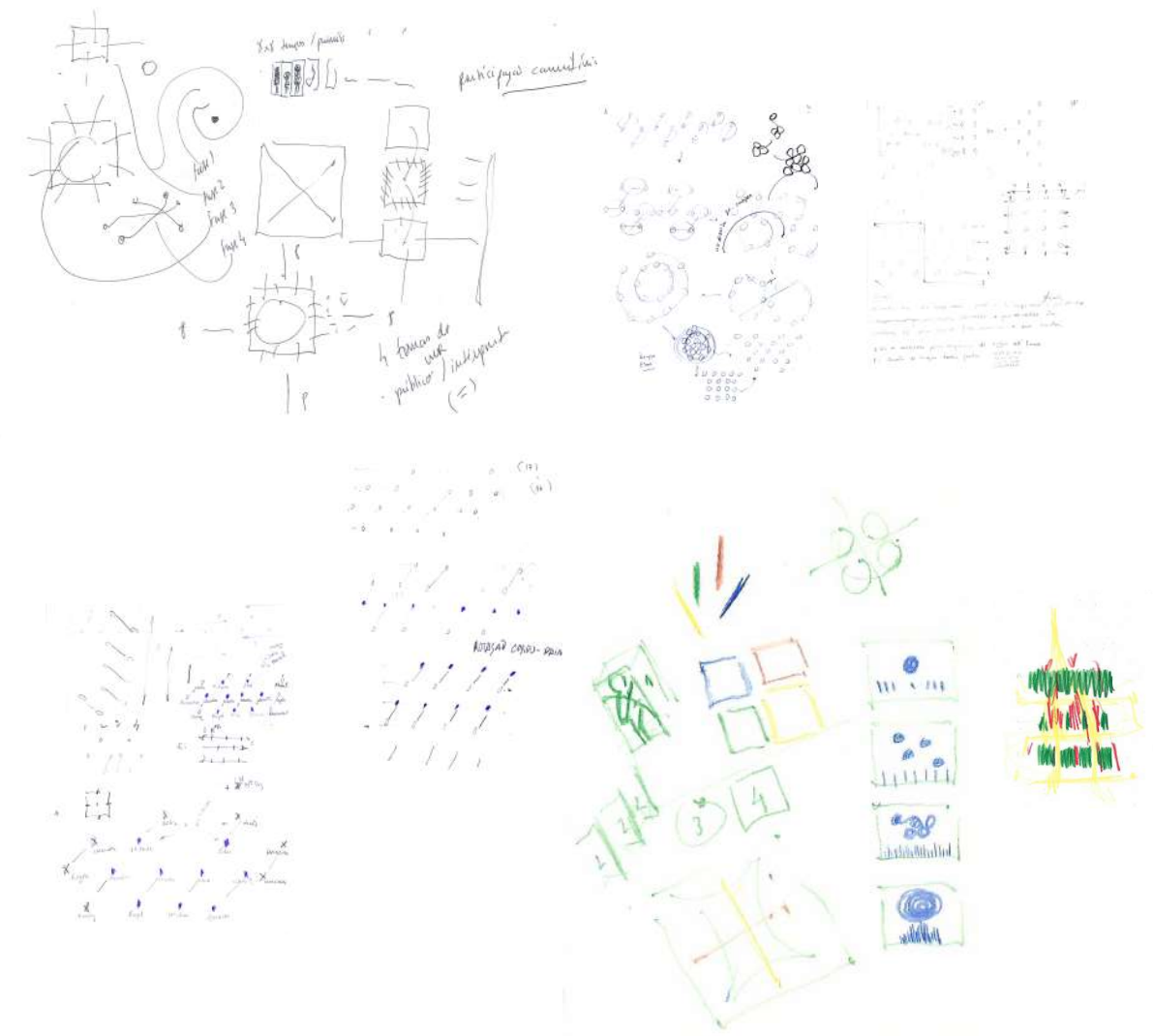
A coreografia é idealizada para os alunos da Academia de Dança em estudo, com idades entre os 10 e os 14 anos.

Quatro anos que separam o intérprete mais velho do mais novo. Diferentes percepções e consciências pessoais do que os rodeia.

Toda a comunidade é convidada a participar no processo criativo (querem-se os painéis “abertos”!). Da partilha entre bailarinos e não bailarinos, exploram-se dinâmicas alternativas entre corpos e com o espaço. Equipara-se o espaço arquitetónico, definido pelo dispositivo, ao desenrolar de descobertas pessoais assimiladas e posteriormente coreografadas.

A coreografia aborda quatro tempos de descoberta, associados a quatro cores e elementos sensoriais. Quatro vazios que se definem através das três camadas que revestem o diapositivo criado, quatro momentos de exploração pessoal.

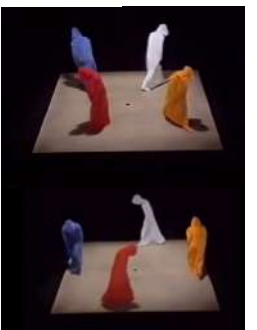
- 1/ descobrir-me na solitude //
- 2/ o meu reflexo no espelho - o auto-retrato //
- 3/ olhar o outro, reconhecer-me nele; comparações, relações e emoções, recíprocas ou não; diferenças insustentáveis//
- 4/ dicotomia individual/ coletividade (como unidade de diferenças sub multiplicadas) //



Samuel Beckett, dramaturgo e escritor irlandês, cria, em 1981, a peça “*Quad*” (quadrat), na qual, quatro silhuetas semelhantes, cobertas por longas vestes com capuz, mas de cores diferentes, se movem no seguimento do perímetro de um quadrado visível no chão. No ritmo marcado pela percussão, emergem e retornam à escuridão, numa estética reduzida às ideias essenciais e traduzidas na vida.

A singularidade de cada elemento traduz-se, quer na cor, quer no seu percurso individual, mas sempre coordenado com o dos restantes. Quatro pontos do quadrado que definem o módulo de orientação do bailarino no espaço, das laterais e diagonais.

A referência traduz-se como mote para a associação da cor ao elemento da diferença e da individualidade, sem não estar por isso inserida numa coletividade.



- 1/ branco, cortina, introspecção //
- 2/ azul, diapositivos da camada nº 1 - espelho e verso opaco, auto-conhecimento //
- 3/ amarelo, diapositivos da camada nº 2 - transparente, olhar o outro //
- 4/ vermelho, corredor de contacto intérprete/ espectador, união em coletivo //



Fase 2

Durante o momento de performance idealizado, o espectador absorve diretamente todas as descobertas - tem como exemplo o intérprete que o incentiva a fazer parte daquela dinâmica. Depois, é-lhe permitido distanciar-se, mantendo, ainda assim, o contacto com os restantes corpos que lhe permite fazer parte do coletivo.

A abertura ao espaço público, quer dos planos verticais (painéis), quer horizontais (cobertura), permite a total visibilidade do exterior para o interior do diapositivo. Uma performance dedicada ao ser térreo e ao ser voador.

A flexibilidade espacial permite inúmeras composições, capazes de acentuar a atmosfera específica de cada uma das quatro fases.

Os painéis giratórios acompanham o movimento dos bailarinos, que, numa corrida que circunscreve o dispositivo, se abrem ou fecham num gesto apenas.

Corpo e dispositivo são a projeção um do outro.

[objeto 3]

Uma dança para um lugar





0 / Paula Rego, *A Dança* (1988)

Inventei a dança para me disfarçar.

Ébria de solidão eu quis viver.

E cobri de gestos a nudez da minha alma

Porque eu era semelhante às paisagens esperando

E ninguém me podia entender.

51

51 Inventei, de Sophia de Mello Breyner Andresen.

A vontade de criar um Lugar construído “corpo a corpo”, de encontro e união entre bailarinos, estudantes e comunidade, manifesta a urgência de resposta aos problemas do coletivo, de falta de empatia e dificuldade em entender o outro.

Como William Forsythe pondera, “*What about finding other ways of being together?*”⁵², defendendo a criação de um novo conceito de performance em espaço público - “*choreography as a public event*”⁵³. Forsythe convida a comunidade a participar ativamente, compartilhando a linguagem universal da dança. Convocam-se novas formas de conexão e compreensão, capazes de transcender barreiras pré-concebidas.

Da indefinição das coisas e obsessão pela liberdade de cada um, evoca-se, de arquitetura efêmera de carácter sazonal, um dispositivo arquitetónico desmontável e manipulável.

A intenção é a de criar um lugar capaz de provocar sensações específicas no corpo dançante através da verticalidade. O regresso ao sub-solo, resultante da apreensão do corpo ao espaço gravítico que o rodeia, possibilita a descoberta, não só, da emoção mais intrínseca ao seu ser, normalmente oculta, como da identidade própria do mesmo. Possibilita-se, assim, a continuidade plena de uma investigação epistemológica que permitirá um dia a conquista da levitação.

A dança é uma ferramenta de extrapolação da mente, que permite transcender os limites do próprio corpo e caracterizar indivíduos, grupos e culturas. Manifesta-se a importância de abolir o seu carácter inacessível e intimidante, que impede o exercício da mesma.

⁵² FORSYTHE, William, *Dance, I want more freedom*, 2013, https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/09/dance?CMP=gu_com, Janeiro 2023.

⁵³ *ibidem*.

*Nunca dancei. Vi os outros dançarem, em terraços voltados para o mar, no chão de areia de África ou do Brasil, em clandestinos infernos de bares de marinheiros ou em inflamadas discotecas de praias turísticas, vi-os e julguei-os felizes, esquecidos e voláteis, perdidos e enovelados numa bola de fogo, mesmo se às vezes os pares se rompiam e ela vinha sentar-se a chorar, e então eu pensava que ainda havia palavras que podiam funcionar como carícias, que eu sabia dizê-las, palavras redondas encostadas à face magoada e triste. Também dancei sem que os outros soubessem que eu dançava, mas dancei fora da dança, porque dançava para mostrar que também dançava, e lembrava-me disso em cada passo, e nunca esquecia que era o meu corpo que dançava, e **nunca soube dançar sobre o esquecimento do corpo**, nunca ninguém dançou sobre o meu corpo como se fosse a areia da praia ou um terraço voltado para o mar, nunca ninguém que eu sentisse os dois esquecidos de mim.*

*Pouco a pouco, aprendi a olhar a arte da dança, e passei noites inteiras no deslumbramento de os ver, sem palavras úteis que me explicassem o que ali se passava à minha frente. Era apenas ficar sentado com os olhos colados ao vidro de um mundo outro em que os corpos se multiplicavam como estrelas no momento preciso em que ainda se não tinham tocado, mas já começavam a precipitar-se uns para dentro dos outros. **Eles dançavam, esplêndidos, gloriosos, e eu ao vê-los sei que nunca dancei. [...]***

Eduardo Prado Coelho, Paris (16.03.1992)⁵⁴

⁵⁴ COELHO, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992.

“Certa vez, visitei ciganos na Grécia. Estávamos sentados em conjunto a conversar e a certa altura eles começaram a dançar. Tive um medo enorme e a sensação de que não conseguiria acompanhá-los. Aí veio ter comigo uma menina, com os seus 12 anos, que não parava de insistir que eu dançasse também. Dizia ela: “Dance, dance, otherwise we are lost” (dancem, dancem, senão estamos perdidos).

BAUSCH, Pina, Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de Doutora *honoris causa* da Universidade de Bolonha (Itália), 2000. Tradução de José Marcos Macedo, [https:// revistacaliban.net/dance-senão-estamos-perdidos-a814fced7728](https://revistacaliban.net/dance-senão-estamos-perdidos-a814fced7728), Dezembro 2023.

Pina Bausch cita quem um dia a convidou a dançar - *“Dance, dance, otherwise we are lost!”*. Defende que, tal como a música, a dança é uma linguagem da vida que todos dispõem, não sendo essencial o talento inato. Apenas quando conquistada a condição de transcendência é que a dança tem a capacidade de se converter numa manifestação artística.

Na perspetiva de Eduardo Prado Coelho, a verdadeira dança é aquela em que o corpo é esquecido e entregue ao movimento sem a consciência de que está a dançar. É através da alteração do estado de consciência do intérprete, de entrega plena, que se atinge a manifestação pura da expressão artística dançada.

Todavia, convoca-se a ideia de que a dança está presente em cada um de nós, no encontro de cada um consigo mesmo. Assim, torna-se indispensável a procura de ferramentas de exteriorização de emoções e sentimentos, criadas a partir da relação do corpo com o espaço e mundo, numa constante interação intérprete/ espectador.

O ser individual nunca poderá ser apenas um corpo em si mesmo porque deriva das influências de um meio que com ele se relaciona. Somos resultado de uma “formatação” social que progride no espaço de tempo. Uma “metamorfose ambulante”.

Tendo em conta o percurso pessoal de aprendizagem em Dança e Arquitetura, que possibilitou este momento de reflexão, manifesta-se a importância do ensino artístico na educação e *(des)educação*, promotor de consciência e capacidade crítica.

A sinergia entre as duas disciplinas é evidente. Dança e arquitetura alimentam-se mutuamente.

Descrito numa relação de simbiose, a minha condição enquanto bailarina, do meu corpo e seu prolongamento, conduziu a maneira como encarei os exercícios propostos durante os últimos anos na faculdade. Já a aprendizagem em arquitetura moldou a noção de espaço que me rodeia, da sua complexidade e capacidade de provocar sensações singulares no meu corpo.

No decorrer deste processo aprendo a observar, questionando.

Um corpo que dança o espaço, que se recria e liberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, Martins Fontes, 2008
- BABO, Isabel, *Espectadores e públicos ativos*, Nova Vega, Passagens, Limitada 1ª edição, 2015
- BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*, Caleidoscópio, Fevereiro de 2011
- COELHO, Eduardo Prado, *A experiência de um corpo*, O Fio do Horizonte, 1999
- COELHO, Eduardo Prado, *Tudo o que não escrevi*, Ed. Asa, Paris, 1992
- CRUZ, Valdemar, *Retratos De Siza*. Porto: Campo das Letras - Editores, S.A., ISBN: 972-610-938-8, 2005
- CUNNINGHAM, Merce, *Space, Time and Dance, in Transformations*, Nova Iorque, 1989
- DEBORD, Guy, *A sociedade do espetáculo*, Antígona, abril de 2012
- FORSYTHE, William. Choreographic objects. In: SPIER, Steve (Org.). William Forsythe and practice of choreography. New York: Routledge, 2011
- FREUD, Sigmund, *O Mal-Estar na Civilização*. Lisboa: Relógio de Água, 2008
- GIL, José, *Movimento Total - O corpo e a Dança*, Relógio D'água, Lisboa, 2001
- GIL, José, *O espaço interior*. Oeiras: Editorial Presença, 1994
- GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance, Do Futurismo ao Presente*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012
- GUATTARI, Félix, *Las tres ecologías*, tradução Maria Cristina F. Bittencourt. 21ª edição. Campinas, SP: Papirus, 2011
- HERTZBERGER, Herman, *Lições de arquitectura*, São Paulo, 1996
- KETCHIKAN, Anita, *Os Filósofos e a Educação*, Edições Colibri, Paideia, 1993
- LERUP, Lars, *Building the unfinished*, 1977

- LOUPPE, Laurence, *Poética da Dança Contemporânea*, Orfeu Negro, 2012
- MONTANER, Josep Maria, *A Modernidade Superada*, Ensaios sobre Arquitetura Contemporânea, Gustavo Gili, 2013
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*, Nova Iorque, Rizzoli, 1980
- PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, La arquitectura y los sentidos, segunda edición ampliada, 2018
- RANCIÈRE, Jacques, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, julho de 2022
- ROUQUET, Odile, *La Tête aux Pieds*, Paris, 1991
- SANTOS, Delfim, *Da filosofia e do Homem*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982
- SILVA, Agostinho, *Dispersos*, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1988
- SILVA, Agostinho, *Textos pedagógicos - Volume I*, Âncora, março de 2000
- SIZA, Álvaro, *02 Textos*, Parceria AM Pereira, Lisboa, 2018
- TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*, Alfragide: Editorial Caminho, 2013
- TÁVORA, Fernando, *Da Organização do espaço*, Porto: Faup Publicações, 1996
- TOSTÕES, Ana, *João Mendes Ribeiro: arquitecto: obras e projectos 1996-2003*, Porto: Edições Asa, 2003
- TSCHUMI, Bernard, *The Manhattan Transcripts*, Londres: Academy Editions, 1981
- ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitetura*, 1978
- ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitetura*, Gustavo Gili, 2009
- ZUMTHOR, Peter, *Atmosferas*, Editorial Gustavo Gili, 2009

ARTIGOS

BAUSCH, Pina, Discurso proferido por ocasião do recebimento do título de doutora “honoris causa” da Universidade de Bolonha (Itália). Tradução de José Marcos Macedo. Publicado originalmente no Jornal Folha de São Paulo, domingo, 27 de agosto de 2000. In <https://revistacaliban.net/dance-senão-estamos-perdidos-a814fced7728>

CARVALHO, Carla, AMARAL FREITAS, Aline, NEITZEL, Adair de Aguiar, *Salas de Arte, Espaço de formação estética e sensível na escola*, Educação, Sociedade & Culturas, n. 42, 2014

CASAL RIBEIRO, Helder, *Entre Vida e Imaginação, Revisitar a Escola Fagnano-Olona, de Aldo Rossi*, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, CEAU

EKMANN, Alexandre, Entrevista à CNB, RTP, Julho 2015, Arquivos RTP Play

FOUCAULT, Michel, *Des Espace Autres*, Março, 1967, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, October, 1984

FORSYTHE, William, *Dance, I want more freedom*. In https://www.theguardian.com/stage/2003/oct/09/dance?CMP=gu_com

GRAHAM, Dan, entrevistado por Robert Enright e Meeka, Dan Graham: Mirror Complexities, in Walsh <https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities>

GUIMARÃES, Joana, NEVES, Tiago, *A comunidade dança?*, in *Revista Científica Nacional*, 2013

LAZAR, Julie, "Available Light" Interviews: Frank Gehry, Lucinda Childs, and John Adams, June 5, 2015, <https://www.pbssocal.org/shows/artbound/available-light-interviews-frank-gehry-lucinda-childs-and-john-adams>

MARTINS, Guilherme d'Oliveira, *Resistir À Cegueira Do Mundo*, Sophia de Mello Breyner. In <https://e-cultura.blogs.sapo.pt/tag/eduardo+prado+coelho>

PACHECO, José, *A Escola que temos serve a Sociedade que queremos?*. In <https://podcasts.apple.com/pt/podcast/josé-pacheco-escola-que-temos-serve-sociedade-que-queremos/id1374367269?i=1000455593840>

ROCHA, Carmela, *O Espaço Corpo na Arquitetura: A Dança como metodologia de projeto*, VI Encontro de Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo, 2020

ROCHA, Susana de Noronha Vasconcelos Teixeira da (2016) “Oscar Muñoz: Paradoxos de uma estética do esquecimento.” Revista Gama, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8539, e-ISSN 2182-8725, 4 (7): 58-66

SERRA, Richard - Conversations with Hal Foster, in *A Matter of Time*, (tradução livre)

SILVA, Ana Filipa Simões, *Álvaro Siza, escultor*, in Revista Gama, Estudos Artísticos. ISSN 2182-8539 e-ISSN 2182-8725. 5, (9), janeiro-junho

SIZA, Álvaro, *Entre Tantos*, 22 de setembro de 2018, [https://tviplayer.iol.pt/.Entrevista na Tvi 24 in programa/entre-tantos/5b4484e70cf2013c4279817e/video/5ba6b6bf0cf2532cd6c9a9d7](https://tviplayer.iol.pt/.Entrevista%20na%20Tvi%2024%20in%20programa/entre-tantos/5b4484e70cf2013c4279817e/video/5ba6b6bf0cf2532cd6c9a9d7)

SIZA, Álvaro, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura*,. entrevistado por Bernardo Pinto de Almeida, in UPORTO, in Revista dos Antigos Alunos da Universidade do Porto. n.o 9, Porto, Universidade do Porto, 2003

SPANGHERO, Maíra, *O Romance Da Dança Com A Matemática: Primeiras Notações*. In <http://beta.idanca.net/o-romance-da-danca-com-a-matematica-primeiras-notacoes>

WEINSTEIN, Beth, *Flamand and His Architectural Entourage*, in Journal of architectural education, ASA, 2008

WILSON, Robert, *The Lisbon Experience*, 2012, in Rtpplay, <https://www.rtp.pt/programa/tv/p28899>

WURMAN, Richard Saul e FELDMAN, Eugene (1973) *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*. Cambridge: MIT press

PREÂMBULO

0 / Dueto Corpo-Sombra.

Fotografia de Afonso Sereno. Bomrobo.

INTRODUÇÃO

0 / Josep Clará, *La Danzarina* (1919)

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cdnyMk>

1 / Jacques Herzog, *Laban Dance Center* (1999)

<https://www.moma.org/collection/works/291063> 2 /

2 / 3 / Jean Bazaine, *Danseurs* (1952)

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cz9jxj>

4 / Alberto Carneiro, *Campo*

<https://fasciniadafotografia.com/2020/02/19/a-proposito-de-topografias-rurais-de-alberto-carneiro/>

5 / Georges Rouault, *Squelette dansant* (1952)

<https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cz9jxj>

6 / Joan Miró, *Danse de personnages et d'oiseaux sur un ciel bleu* (1968)

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cKj774>

7 / Trisha Brown, *It's a Draw/Live Feed* (2008)

<https://teaching.ellenmueller.com/walking/2021/11/26/trisha-brown-its-a-draw-live-feed-2003-2008/>

8 / Aluna da Academia de Dança de Leça da Palmeira *Le Petit Pas*.

Fotografia da Autora.

I O CORPO EM SI MESMO

0 / Joan Miró, *Bleu III* (1961)

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/c9dfB4q>

1 / Pina Bausch, *German Stage Performance* (1997)

<https://fleurmach.com/2015/06/25/pina-bausch-blaubart/>

2 / Oscar Muñoz, *Narciso* (2001).

https://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/34073/2/ULFBA_G_v4_iss7_p58-66.pdf

3 / Yayoi Kusama, *Narcissus Garden* (1966)

<https://www.dazeddigital.com/art-photography/article/40416/1/yayoi-kusama-recreate-1966-narcissus-garden-new-york-moma-ps1>

4 / Agnès Varda, *Les plages d'Agnès* (2008).

Derner, Ariane Costa, O espelho como meio do sensível em varda e plath, Monografia, RUNA, 2020. <https://repositorio.animaeducacao.com>.

5 / Laban, *The Dimensional Scale* (1978)

<http://www.antarcticanimation.com/content/thesis/gestureandline.php>

6 / Henri Matisse, *La Danse* (1910)

<https://blog.artsper.com/fr/la-minute-arty/analyse-dun-chef-doeuvre-la-danse-dhenri-matisse/>

7 / Carta Biográfica da Autora.

Espólio Pessoal.

8 / Voo (2023)

Fotografia da autora.

9 / Alberto Carneiro, *Campo*

<https://fasciniodafotografia.com/2020/02/19/a-proposito-de-topografias-rurais-de-alberto-carneiro/>

10 / Loïe Fuller, *Serpentine Dance* (1890)

<https://fromthebygone.wordpress.com/2013/04/03/loie-fuller-and-the-serpentine-dance/>

11 / Wright Brothers (1889)

<https://wrightbro.com/story-of-flight>

[objeto 1] a reprimenda

0 Fotografia de Capa / Academia Le Petit Pas, Produção *A Máquina do Futuro* (2021)

Fotografia de Ricardo Mota.

1 / Pierre Antoine Baudouin, *La Reprimende* (1789).

https://en.wikipedia.org/wiki/File:Fille_Mal_Gardee_-Pierre_Antoine_Baudouin_-Le_Reprimande_-1789.JPG.

2 - 15 / Processo de Criação - *A Máquina do Futuro*.

Fotografias da Autora.

II UM CORPO QUE DANÇA

0 / Pavel Pepperstein, *The Horovode* (2007)

<https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cMdKbBz>

1 / *Sombras do Quarto*.

Fotografias da Autora.

2 / William Forsythe, *Loss of Small Detail* (1991)

<https://anastasiagalicheva.com/Organisation-of-Body-and-Space-in-Drawings-by-William-Forsythe-and>

3 / Bernard Tschumi, *Movement Notation*

<https://anastasiagalicheva.com/Organisation-of-Body-and-Space-in-Drawings-by-William-Forsythe-and>

4 / Oskar Schlemmer, *Das Triadische Ballet* (1926)

<https://www.ebay.com/itm/292830970306>

5 / Alberto campo Baeza, *Esquisso para o centro cultural caja Granada*.

<https://www.campobaeza.com/drawings/2009-andaluciass-museum-of-memory/>

6 / Merce Cunningham. *Notes for Roaratorio* (1983).

MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/186354>.

7 / Rudolf Von Laban, *A Movement Perspective*

<https://anastasiagalicheva.com/Organisation-of-Body-and-Space-in-Drawings-by-William-Forsythe-and>

8 / Bernard Tschumi, *The Block*

<https://anastasiagalicheva.com/Organisation-of-Body-and-Space-in-Drawings-by-William-Forsythe-and>

9 / Mary Overlie (1966)

<https://danspaceproject.org/calendar/mary-overlie/>

10 / João Mendes Ribeiro, *As Orações de Mansata*

<https://espacodearquitetura.com/projetos/as-oracoes-de-mansata/>

11 / Doris Humphrey in leap (1926)

<https://digitalcollections.nypl.org/items/68274aea-5592-09f9-e040-e00a18061571>

12 / Rudolf Von Laban, *Kinetographie Laban* (1928)

<https://digitalcollections.nypl.org/items/68274aea-5592-09f9-e040-e00a18061571>

13 / Bolshoi, *O Lago dos Cisnes*.

<https://www.artshubwma.org/event/a-day-of-ballet>.

14 / Anna Pavlova, *A morte do Cisne* (1905).

Youtube: “Anna Pavlova as The Swan”.

15 / Nijinsky. *A Sagração da Primavera* (1913).

<https://blogs.parisnante.fr/article/le-sacre-du-printemps-comment-une-oeuvre-dont-nous-navons-aucune-trace-t-elle-pu-bouleverser>

16 / Pina Bausch. *A Sagração da Primavera* (1975).

<https://www.swissinfo.ch/fre/le-sacre-du-printemps--bausch-ou-béjart-/2979558>

17 / Norman McLaren, *Pas de Deux* (1968).

YouTube: Pas de deux, de Norman McLaren (1968)

18 / Claude Lelouch, *Les Uns et les Autres* (1981).

Youtube: “Jorge Donn, Bolero-1982”

19 / O cisne de Valência.

Fotografia de Afonso Sereno (2023).

20 / Dançar através das sombras.

Fotografia da Autora.

21 / Cunningham, *Beach Birds* (1991).

<https://www.vanityfair.com/culture/2023/08/beach-sessions-dance-series-merce-cunningham-sarah-michelson>

22 / As cores da escola. Pintura da autora (jardim de infância).

Fotografia da Autora.

23 / *A Dança de Merion em composição, vigésimo quarto estado* (1933).

Arquivos da fundação Barnes, Merion, Pensilvânia, José Gil, Movimento Total.

24 / Emil Nolde, *Nature morte aux danseuses* (1914).

Museu Pompidou (Visita a Paris, 2023).

<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cnygjA>

25 / Primeiro espetáculo de dança (3 anos).

Arquivo pessoal.

26 / *ZeroFive*.

Arquivo pessoal.

27 / Aula aberta.

Arquivo pessoal.

28 / Estudos para l’Oiseau de feu. Chagall à l’œuvre.

Museu Pompidou (Visita a Paris, 2023). Arquivo pessoal.

29 / *Fada Azul*. Atuação na Sala Suggia, Casa da música, 2015.

Arquivo pessoal.

30 / 31 / Peter Moore, Trisha Brown’s, *Man Walking down the side of a building* (1970).

<https://walkerart.org/collections/publications/performativity/drawings-of-trisha-brown/>

[objeto 2] projeto polaroid

0 / Fotografia de Capa / Academia Le Petit Pas, Produção *Polaroid* (2022).

Fotografia de Ricardo Mota.

1 - 14 / 21- 24 / Processo de Criação - *Polaroid*.

Fotografias da Autora.

15 - 18 / Academia Le Petit Pas, Produção *Polaroid* (2022).

Fotografias de Ricardo Mota.

19 - 20 / Oskar Schlemmer, Ballet Triádico, *Bauhaus* (1925).

<http://2014vis104.blogspot.com/2014/04/stephanie-talks-on-oskar-schlemmer.html> .

III UM LUGAR PARA A DANÇA

0 / *Danse du veau d'or (1910), Munich, Pinakothek der Moderne.*

<https://www.photo.rmn.fr/archive/09-526923-2C6NU03NHTEH.html>.

1 / Heinrich Tessenow, Émile Jaques-Dalcroze, *HELLERAU - European Centre for the Arts, Dresden.*

<https://www.hellerau.org/de/geschichte/>

2 / Aldo Van Eyck, *Playground, Amsterdão.*

<https://socks-studio.com/2018/02/11/human-structures-and-architectural-archetypes-aldo-van-eycks-playgrounds-1947-1978/>

3 / Alberto Burri, *Teatro Continuo, Milão (1973)*

<https://architectuul.com/architecture/teatro-continuo>

4 / Heinrich Tessenow, Émile Jaques-Dalcroze, *HELLERAU - European Centre for the Arts, Dresden.*

<https://www.hellerau.org/de/geschichte/>

5 / Bruce Nauman, *Square Dance (1967-1968).*

<https://www.macba.cat/en/art-artists/artists/nauman-bruce/dance-or-exercise-perimeter-square-square-dance>

6 / Shin Takasuga, *“Railway Sleeper House” (1970).*

<https://hiddenarchitecture.net/railway-sleeper-house/>

7 / Rem Koolhaas, *Serpentine Gallery Pavilion (2006).*

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2006-rem-koolhaas-and-cecil-balmond-arup-0/>

8 / 9 / 10 / Nikolaus Hirsch, Michel Müller, William Forsythe, *Theatre Bockenheimer Depot, Ballett Frankfurt am Main, Alemanha (2003).*

https://www.studio-mc.de/index.php?category=2&category_1=0&category_2=40&category_3=0

11 / Josef Albers, *Color Study for a Variant.*

<https://artblart.com/2011/02/27/exhibition-painting-on-paper-josef-albers-in-america/> .

12 / 13 / Dan Graham, *mirror complexities (1976)*

<https://bordercrossingsmag.com/article/dan-graham-mirror-complexities> .

14 / Jordi Iranzo, Nadine Kesting, Stefanie Rittler, *Cumulus, a Space for Calm.*

<https://www.dezeen.com/2014/11/07/cumulus-installation-calm-rain-cloud-burg-giebichenstein/>

15 / Enzo Mari, *Hide and Seek! - The big stone game, Carrara, (1968).*

<https://www.loquetlondon.com/blog/hide-and-seek-enzo-mari-the-big-stone-game-carrara>

16 / Richard Long, *Rain Dance (1970)*

<https://www.moma.org/collection/works/65471>

17 / Richard Serra, *A Matter of Time (2005)*

<https://www.guggenheim.org/artwork/21794>

18 / *Dançar o espaço. Museu Guggenheim (Visita a Bilbao, 2018)*

Fotografias da Autora.

19 / Hervé Koubi, *Odyssey*

<https://www.temalproductions.com/en/spectacles/odyssey>

20 / Mies Van Der Rohe, Café Samt & Seide (1927)

<https://socks-studio.com/2016/02/29/cafe-samt-seide-by-ludwig-mies-van-der-rohe-and-lilly-reich-1927/>

21 / GA Estudio, Pavilhão de Hélio (2018)

<https://www.archdaily.pe/pe/905732/testeo-pabellon-de-helio-cuales-son-las-posibilidades-de-la-arquitectura-inflable>

22 / 23 / 24 / Frei Otto, Pavilhão Dance Fountain, em Colônia (1957)

<https://www.archdaily.com.br/br/763770/pritzker-2015-frei-otto-e-a-importancia-da-experimentacao-na-arquitetura>

25 / Rem Koolhaas, Serpentine Gallery Pavilion (2006)

<https://www.serpentinegalleries.org/whats-on/serpentine-gallery-pavilion-2006-rem-koolhaas-and-cecil-balmond-arup-0/>

26 / Herzog & de Meuron, Ricola Storage Building (1986–1987)

<https://www.herzogdemeuron.com/projects/038-ricola-storage-building/>

27 / Patrick Bouchain, Théâtre du Centaure (2001)

<http://archicirc.e-monsite.com/pages/chapiteaux/theatre-du-centaure.html>

28 / Rudolf Von Laban, *Gammes Dynamosphériques*

<https://anastasiagalicheva.com/Organisation-of-Body-and-Space-in-Drawings-by-William-Forsythe-and>

29 / Frank Gehry, Lucinda Childs, *Available Light* (1983). Museu de Arte Contemporânea “Temporary Contemporary”.

<https://factoryinternational.org/whats-on/available-light/>

30 / Gerhard Marcks, *Alpine Dance* (1929)

<https://www.moma.org/collection/works/71071>

31/ Albert M. Fine, *Dance* (1966)

<https://www.moma.org/collection/works/150220>

32 / Adolphe Appia, *Svoboda: Hamlet* (1959).

<https://faculty.arts.ubc.ca/rfedoruk/craig/appia.htm>

33 / Andersen M Studio, *Aurora Folklore* (2014).

<https://www.andersenm.com/>

[objeto 3] uma dança para um lugar

0 / 5 / Fotografias de Capa / Academia Le Petit Pas, Gala de Inverno (2023).

Fotografia de João Cunha.

1 / 2 / Processo de Criação.

Fotografias da Autora.

3 / Samuel Beckett, *Quad* (1981).

YouTube: Samuel Beckett Quad

CONSIDERAÇÕES FINAIS

0 / Paula Rego, *A Dança* (1988).

<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rego-the-dance-t05534>

