

Colégio das Artes
da Universidade de Coimbra

TERRITÓRIO *ENTRE* A Dança no Espaço Expositivo

Inesa Markava

Tese de doutoramento no Curso de Arte Contemporânea no âmbito de Dança Contemporânea orientada pelo Professor Doutor Fernando Matos Oliveira e Professor Doutor João Maria André e apresentada ao Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

Julho de 2021



UNIVERSIDADE D
COIMBRA

Agradecimentos

Agradeço Professor Doutor Fernando Matos Oliveira pela presença ao longo de todo o meu percurso académico na Universidade de Coimbra e acompanhamento excepcional durante o trabalho da presente Tese.

Professor Doutor João Maria André pelo apoio ao longo do meu percurso académico na Universidade de Coimbra e contributo essencial para o trabalho da presente Tese.

Professor Doutor Pedro Pousada pelo acompanhamento e apoio.

Professor Doutor Martin Ross pela inspiração e luzes infinitas.

Doutora Bruna Mibilelli pela partilha do seu caminho criativo e afectivo,

Professora Doutora Rita Marnoto pelo papel unificador da turma de Doutoramento.

Professor Doutor António Olaio pelo olhar desafiador e arejado.

Professor Doutor Delfim Sardo pelo incentivo.

Professor Doutor Abílio Hernandez por acreditar em mim.

À minha família e aos meus amigos muito obrigada pelo apoio e encorajamento.

Resumo

A presente tese aborda o tema “dança, movimento e corpo no espaço da exposição”.

Tendo em conta o âmbito do doutoramento no qual se insere – Arte Contemporânea – esta tese organiza-se em duas partes. A primeira apresenta 4 capítulos ao longo dos quais exploramos as relações dinâmicas entre a dança e outras artes com especial destaque para os contextos expositivos e a mediação artístico-cultural. Sendo a permeabilidade um dos conceitos-base, olhamos para a coreografia no espaço museológico como uma obra multimédia, o corpo em movimento como um filtro, e contextualizamos a ideia de comunicação subtil como o veículo de mediação para o envolvimento museológico. A segunda parte apresenta uma cartografia de projectos realizados no âmbito da tese – A dança no espaço expositivo. 5 espaços museológicos foram lugares criativos para 7 territórios entre praticados onde o corpo em movimento entrou em diálogo com a exposição, o espaço, visitantes mostrando assim como novas formas de relação e mediação artística encontraram a sua realização.

O maior desafio desta tese foi aproximar, de uma forma teórica e conceptual, mas também através da prática criativa, uma arte temporal e efémera como a dança das obras de arte visual e da arquitectura do espaço expositivo com as quais mantém um diálogo permanente.

Percorrendo as práticas artísticas da maior relevância da área em foco, apontamos os caminhos sobre *prós* e *contras* das diversas abordagens e através do pensamento filosófico sobre o movimento chegamos a uma ideia de funcionamento e múltiplas relações, que a dança estabelece e cria no espaço e no tempo expositivo.

Através da ideia de *território entre* realizamos esta aproximação em que diversos campos entram em *fusão*, definem o espaço museológico como o lugar de criação e em que as novas formas de experimentação dão vida a uma nova energia de mediação artístico-cultural.

Na presente tese reside uma expectativa de contributo para um olhar mais específico sobre a dança no espaço expositivo e para isso partilhamos reflexões várias sobre pontos em comum e possíveis formas de comunicação entre a dança e outras formas artísticas, bem como apresentamos vasto leque de exemplos de projectos nesta área e facultamos igualmente uma sistematização de trabalho pessoal artístico realizado no âmbito deste tema.

PALAVRAS-CHAVE: dança, museu, exposição, arte contemporânea, mediação artístico-cultural, permeabilidade entre artes, *território entre*.

Abstract

This thesis addresses the theme of dance, movement and body in the exhibition space. Taking into account the scope of the doctorate in which it is inserted - Contemporary Art - this thesis is organized in two parts. The first presents 4 chapters throughout which we explore the dynamic relationships between dance and other arts with a special emphasis on the exhibition contexts and artistic-cultural mediation. Since permeability is one of the basic concepts, we look at choreography in the museological space as a multimedia work, the body in motion as a filter and contextualize the idea of subtle communication as the mediation vehicle for museological involvement. The second part presents cartography of projects carried out within the scope of the thesis - Dance in the exhibition space. 5 museological spaces were creative places for 7 territories among practitioners where the body in movement entered into dialogue with the exhibition, the space, visitors and as a result, the new forms of relationship and artistic mediation found their fulfillment. The greatest challenge of this thesis was to bring together, in a theoretical and conceptual way, but also through creative practice, a temporal and ephemeral art such as dance alongside and in permanent dialogue with the visual art and architecture works of the exhibition space. Going through the most relevant artistic practices of the area in focus, we point out the paths about pros and cons of the various approaches and through philosophical thinking about the movement we come to an idea of functioning and multiple relationships, which dance establishes and creates in space and in exposition time. Through the idea of territory between, we realized this approach where different fields merge; define the museum space as the place of creation and where new forms of experimentation give life to a new energy of artistic-cultural mediation. In this thesis there is an expectation of contributing to a more specific way to look at dance in the exhibition space, for this we share several reflections on common points and possible forms of communication between dance and other artistic forms, as well as presenting a wide range of examples of projects in this area and we also provide a systematization of personal artistic work carried out under this theme.

KEYWORDS: *dance, museum, exhibition, contemporary art, artistic-cultural mediation, permeability between arts, territory between.*

Índice

AGRADECIMENTOS	3
RESUMO	5
ABSTRACT	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	10
PARTE I	13
ENTRE TERRITÓRIOS	14
DA TEORIA PARA A PRÁTICA ARTÍSTICA.....	16
DANÇA E PERFORMANCE COMO O CAMINHO DE NOVO ENVOLVIMENTO MUSEOLÓGICO.....	19
I. DANÇA TRANSVERSAL TERRITÓRIO ENTRE #1	23
1.1 OBRA COREOGRÁFICA NO ESPAÇO EXPOSITIVO: COREOGRAFIA COMO OBRA MULTIMÉDIA E EM <i>SITE-SPECIFIC</i>	28
1.2 O BAILARINO: CORPO-FILTRO	38
1.3 COMUNICAÇÃO SUTIL: POÉTICA DA PERMEABILIDADE	44
2. DANÇA TEMPORAL TERRITÓRIO ENTRE #2	53
2.1 DANÇA E MÚSICA: <i>MODUS OPERANDI</i> ENTRE CAMINHOS.....	56
2.1.1 <i>Visão de Merce Cunningham</i>	60
2.1.2 <i>Visão de Olga Roriz</i>	68
2.2 VIDEO-DANÇA. PLURALIDADE E DIVERSIDADE EM ARTES E MODOS DE LIGAÇÃO ENTRE OS SEUS MEIOS SINGULARES.....	71
2.2.1 <i>Viagens criativas de Maya Deren</i>	75
2.2.2 <i>Personagens e paisagens de Vera Mantero</i>	81
3. DANÇA VISUAL TERRITÓRIO ENTRE #3	84
3.1 DANÇA E AS ARTES PLÁSTICAS. A PROCURA DE <i>QUINTA-ESSÊNCIA</i>	87
3.2 DANÇA E ARQUITECTURA. ENCONTRO COM PROPORÇÃO ÁUREA.....	101
4. DANÇA EM ESPAÇOS EXPOSITIVOS TERRITÓRIO ENTRE #4	112
4.1 CICLO STEVE PAXTON.....	114
4.1.1 <i>Esboços de técnicas interiores na Culturgest</i>	114
4.1.2 <i>Gravity de Steve Paxton versus Centro de Gravidade de território entre</i>	124

4.2 PERMEABILIDADE DA DANÇA E DO CORPO EM MOVIMENTO NO CONTEXTO EXPOSITIVO	128
4.3 DANÇA NO MUSEU. MEDIAÇÃO ARTÍSTICO-CULTURAL EM CONTEXTO EDUCATIVO E INSTITUCIONAL.....	137
PARTE II.....	154
COMPONENTE CRIATIVA. CARTOGRAFIA DOS PROJECTOS.....	155
PROJECTO 1: VISITAS DANÇADAS, GALERIA ARQUIVO, LEIRIA	159
PROJECTO 2: PERFORMANCE COREOGRÁFICA, BANCO DAS ARTES GALERIA, LEIRIA.....	171
a. Performance Coreográfica a partir da exposição.....	171
Ateliers de José Luís Tinoco, BAG - 2018	171
b. Performance Coreográfica a partir da exposição.....	180
Além da Arquitectura de Ernesto Korrodi, BAG - 2020	180
PROJECTO 3: MOINHO IMAGINÁRIO: DANÇA NO PATRIMÓNIO. MOINHO DO PAPEL, LEIRIA	187
PROJECTO 4: EXPOSIÇÃO DANÇADA: REIMAGINAR UMA FLORESTA DE OBJECTOS. MUSEU DE LEIRIA.....	194
PROJECTO 5 TERRITÓRIO ENTRE. FESTIVAL ABRIL, DANÇA EM COIMBRA, CONVENTO SÃO FRANCISCO, COIMBRA.....	201
a. Território Entre: Espaço Permeável. A partir da exposição Escultura de Pedro Figueiredo, 2018	201
b. Espaço Imaginário. A partir da exposição Toledo. Desenhos de Tânia Carvalho, 2020	208
CONCLUSÃO.....	214
BIBLIOGRAFIA	218
LIVROS.....	218
ARTIGOS	221
ANEXOS.....	226
PROJECTO 1 VISITA DANÇADA. GALERIA ARQUIVO, LEIRIA.....	226
Artigos.....	226
Exemplo de Cartaz	226
Registo fotográfico de projecto (ensaios, performances).....	226
Registo vídeo de projecto.....	226
PROJECTO 2 PERFORMANCE COREOGRÁFICA. BANCO DAS ARTES GALERIA, LEIRIA.....	233
a. Performance coreográfica a partir da exposição Ateliers de José Luís Tinoco, 2018. Registo fotográfico do projecto.	233
b. Performance coreográfica a partir da exposição Além da Arquitectura de Ernesto Korrodi, 2020. Registo fotográfico do projecto.	234
PROJECTO 3 MOINHO IMAGINÁRIO: DANÇA NO PATRIMÓNIO. MOINHO DO PAPEL, LEIRIA.....	235
Cartaz, Vídeos, Registo fotográfico do projecto.	235
PROJECTO 4 EXPOSIÇÃO DANÇADA: REIMAGINAR UMA FLORESTA DE OBJECTOS. MUSEU DE LEIRIA.....	239
Cartaz e Registo fotográfico do projecto.	239

PROJECTO 5 TERRITÓRIO ENTRE. CONVENTO SÃO FRANCISCO. CARTAZ E REGISTO FOTOGRAFICO DO PROJECTO.....	241
a. Espaço Permeável. A partir da exposição Escultura de Pedro Figueiredo, 2018. Cartaz e Registo fotográfico do projecto.....	241
b. Espaço Imaginário. A partir da exposição Toledo. Desenhos de Tânia Carvalho, 2020. Registo fotográfico do projecto.....	243
OUTROS PROJECTOS LIGADOS À DANÇA EM CONTEXTO EXPOSITIVO	244
EXPOSIÇÕES.....	247
CORRESPONDÊNCIA.....	249

Introdução

A presente tese reflecte o trabalho da pesquisa académica e experimentação prática que está centrado na comunicação e mediação artístico-cultural através da performance da dança entre a arte visual no espaço expositivo e visitantes/espectadores com o objetivo de valorizar e ampliar a percepção da obra de arte contemporânea, oferecendo uma leitura corporalmente acessível a partir de uma poética de dança contemporânea. O trabalho foi desenvolvido em estreita colaboração com alguns dos espaços expositivos em Leiria (Galeria Arquivo, Banco das Artes Galeria, Moinho do Papel e Museu de Leiria) e Coimbra (Convento São Francisco), bem como com os artistas de arte contemporânea portuguesa (Sílvia Patrício, Carolina Celas, Susa Monteiro, Pedro Figueiredo, Sandrine Cordeiro entre outros).

Nesta tese de doutoramento analisamos modelos de participação na área da dança para diferentes públicos, praticados em alguns dos museus e galerias de Portugal, Europa e Estados Unidos e fazemos pesquisa sobre as formas da integração das artes performativas em espaços expositivos a fim de descobrir os caminhos de aplicação reflectida e coerente. A dança e a performance têm vindo a questionar e problematizar o museu: os seus protocolos e procedimentos, os seus alicerces e métodos. Ao mesmo tempo o museu coloca novos desafios à dança: testa os seus limites, abre novos horizontes, retira alguns atributos antes pensados indispensáveis e acrescenta novas funções de leitura e comunicação.

O museu revelou-se na contemporaneidade um lugar extremamente vivo e vibrante, contrariando o aparente anacronismo a que as suas funções sociais, culturais e estéticas estavam historicamente associadas, pela sua natureza de depósito de memórias, experiências e construções ideológicas. Recorde-se a este propósito a associação que Theodor Adorno estabelecia entre museu e mausoléu, tornando-o o lugar de morte ou remissão da arte, perante o espectáculo da cultura que perdia o seu carácter absoluto. No presente não é verosímil falarmos do museu como um espaço de estagnação e de cristalização da experiência artística. Podemos mesmo dizer que este dispositivo absorveu e integrou no seu processo e ressignificação as práticas dos grupos radicais das neovanguardas dos anos 60 e 70 que desmontavam as contradições do sistema de mediatização e das formas de construção museológica da história colectiva. Hoje o museu é uma instituição problemática e problematizante, um espaço de debate, de imersão na experiência contemporânea e de disseminação, para além dos seus limites físicos dos conteúdos que o definem.

Em Portugal também podemos denotar nas estruturas museológicas essa natureza dupla de conservação e mediatização de uma memória e de lugar capaz de se refundar e questionar. Outra das singularidades do museu é que nele só se potenciam possibilidades de enriquecimento pessoal dos seus visitantes através do contacto com os conteúdos expostos, mas também com a forma como esses conteúdos são contextualizados e explicados ao público. Esta ênfase na qualidade estética da exposição não invalida que se manifestem situações em que prevaleça um distanciamento e resistência à interpretação por parte dos materiais artísticos expostos (obras, instalações, etc.). O visitante que não é uma abstracção genérica, mas remete para uma multiplicidade de públicos com diferentes graus de empatia e conhecimento do mundo da arte e com diferentes características geracionais, pode necessitar de um maior enquadramento da sua experiência.

O pensamento desenvolvido nesta tese dá lugar a uma proposta performativa na área da dança e a partir de cada exposição e espaço museológico em concreto, enfatizando a ideia do museu/galeria como um espaço de cruzamento artístico, transdisciplinar e de múltiplas leituras. Através de áreas disciplinares como filosofia, estudos artísticos, museologia e teoria da arte procurei trabalhar a problemática de equilíbrio da necessária qualidade de artista-investigador-mediador em articulação com o exercício de apuramento conceptual que faz parte da prática artística. A parte experimental é reflectida através do prisma de leituras e observações, criando as condições para uma relação de simbiose entre o empírico e o teórico.

Os princípios-base para a presente tese foram:

- *open-ended*
- *art-based*
- *practice-based*
- *post-object practice (experience)*
- *rethinking of artistic practice*
- *Whole aesthetic experience*
- *Work in process¹*

No espaço da mediação museológica, no *território entre*, o corpo em movimento procura reimaginar através da coreografia as ligações entre diferentes universos: o espaço, o espectador, a obra, criando uma experiência artística sem palavras e sem interpretações de significados, sem contar histórias e sem explicar conceitos de uma forma verbal.

A presente tese consiste em duas partes. Na primeira, apresenta uma reflexão sobre a relação entre a dança e diversos territórios que ela coabita, múltiplas ligações que explora, cria e questiona, revelando a contaminação e porosidade entre eles. Assim, ao longo da primeira parte, sobretudo nos capítulos dois e três, desenvolvemos a ideia do conceito *território entre* ao posicionar a dança em

¹ Sean Lowry and Nancy de Freitas, *The Frontiers of Artistic Research*, Critique, Australia, 2013
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

diversos contextos e ao problematizar relações várias desde o *entre* da dança e a música, em que abordamos a ideia de co-existência e não a de influência/dependência directa/linear; o *entre* da dança e o vídeo, em que exploramos a diluição das fronteiras entre disciplinas artísticas; até *ao entre* da dança e as artes plásticas, com a ideia-chave sobre a localização circular (obra, espaço, espectador) do significado da obra, expansão dos campos das artes e aproximação entre as experiências intelectuais e emocionais através da linguagem não-verbal do movimento; e finalmente o *entre* da dança e a arquitectura, com a mobilização dos processos de comunicação entre os espaços expositivos, obras reais e imaginários, corpo em metamorfose e visitantes ora cúmplices ora activos.

O primeiro capítulo da primeira parte serve de ponto de partida para esta investigação, em que delimitamos a nossa perspectiva em relação à obra coreográfica no espaço expositivo, reflectimos sobre o corpo enquanto filtro condicionado e desenvolvemos a proposta de conceito da *comunicação subtil* através da proposta de uma *poética da permeabilidade*. Terminamos com um olhar mais detalhado sobre a dança em contexto museológico, educativo e institucional, bem como com a ideia de mediação artístico-cultural ao longo do capítulo quatro. Realçamos o carácter colaborativo da dança actual no contexto da programação museológica e reflectimos sobre a pertinência das residências artísticas para este formato de trabalho, pois permite mergulhar no universo do projecto de exposição, compreender melhor o funcionamento institucional e tornar o imaginário de artista permeável ao ambiente e diversas dinâmicas do dia-a-dia.

A segunda parte apresenta a Componente Criativa, em que estruturamos a experiência de projectos multidisciplinares nos quais participámos e que desenvolvemos no âmbito da dança em contexto expositivo entre 2016 e 2020. Partindo do princípio de que a metodologia de investigação em dança no museu trata de organização e sistematização de práticas coreográficas, consideramos que a própria teoria nesta área não pára de praticar. Esta prática situa-se em diálogo com a dupla identidade de objecto/obra de arte no contexto expositivo: de um lado é um objecto com a sua função e história no passado; do outro, é um objecto que perdeu a sua verdadeira essência original, adquirindo o estatuto especial ao ser exposto num museu. Este é o *território entre* que a dança no espaço expositivo explora o romper dos protocolos museológicos ligados ao controlo e vigilância¹ e ao questionar o lugar e a função de objecto/obra. O *território entre* é necessariamente o ponto de encontro entre as práticas artísticas e o corpo em movimento, entre os espaços e os tempos, entre imaginários colectivos e individuais; é uma reflexão sobre permeabilidade entre estes contextos pelo filtro de olhar coreográfico; uma busca de linhas que ligassem a dança e o museu. É um território que só existe *ao vivo*, naquele momento, é efémero, instável e flutuante, o resultado de fusão entre a intuição, memórias, mergulho em referências, sistematização e prática, organização e imaginação.

¹ *Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados...* - Michel Foucault, *Vigiar e Punir*, trad. Raquel Ramalheite, editora Vozes, Petrópolis, 1999, p. 221

Parte I

Entre Territórios

São muitos os territórios que atravessa a dança. Territórios reais e imaginários, territórios-áreas e territórios-conceitos. Para iniciar o nosso percurso de cruzamentos e ligações múltiplas abraçamos a tarefa de reflectir sobre olhares de críticos e historiadores de arte, bailarinos e coreógrafos sobre a dança de hoje. A parte performativa desta pesquisa tanto conceptual como prática oferece uma proposta coreográfica no contexto expositivo, colocando a tónica no estético e poético do universo da dança.

*A bailarina, um floco de neve, um nada, um ser estranho,
que cria ela própria o seu décor e a sua significação...*

Mallarmé

Mallarmé chegou a Paris em 1871. Nesta altura a figura mais culta e ao mesmo tempo mais criticada, servindo de fonte para as polémicas entre os pensadores de arte era Wagner. Apesar de grande respeito pelo compositor, Mallarmé não partilhou as ideias de Wagner sobre a fusão das artes e sobre o desespero pela dança. Num dos seus trabalhos encontramos seguinte comentário:

Wagner excluiu essa escrita maravilhosa e imediatamente significativa que é a dança...¹

Enquanto poeta Mallarmé acredita que o ballet pode conquistar o palco, pensa a dança como algo mais do que o momento de virtuosismo dos bailarinos, não concorda com a consideração do papel do coreógrafo como alguém insignificante. Proclama a dança que cria o seu próprio espaço, espaço livre:

a dança que seja uma emanção do corpo e das suas roupagens.²

¹ Wagner apud José Sasportes *Pensar a dança reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa: Casa da Moeda, 1990, p.25

² *Ibidem*, p.30

O bailarino que executa esta *nova dança* perde o lugar de ídolo misterioso, de artista supremo, de único criador; para Mallarmé o bailarino é apenas um símbolo, um *hieróglifo* em movimento. Mallarmé considera o bom bailarino aquele cuja existência esquecemos durante a visualização da dança. Assim o poeta sublinha a sua ideia de bailarino apenas como o meio e não o fim último da criação coreográfica, e em seu torno tem que iniciar o caminho de procura dum significado autónomo e específico da dança, que não se encontra no âmbito de linguagem verbal.

Da Teoria para a Prática artística



Figura 1 - *Flip Book*, Musée de la Danse,
Foto: Gabrielle Johnson

A dança, com a sua poderosa natureza não-verbal, tem a capacidade de absorver e transmitir, reflectir e tornar opacos os territórios por onde passa. Seja um trabalho desenvolvido no meio da natureza ou pensado para a inauguração de um grandioso museu de arte contemporânea, a dança contém uma dimensão necessariamente humana, dialoga com a questão da escala e questiona a corporeidade.

Claire Bishop, professora de História de Arte da Universidade de Nova Iorque, levanta uma questão que me importa para a reflexão a desenvolver nesta tese: verifica-se na contemporaneidade que diversas formas de programação da dança assumem como actividade paralela a exposições. Esta presença da dança é hoje quase tão frequente como as conversas com os artistas ou as projeções associadas, em cada vez maior número de museus. Ao mesmo tempo que verificamos este grande fluxo de dança no museu, está no entanto longe de ser resolvido o formato ideal para a relação entre a dança e o espaço de exposição.

Podemos assistir a um fascínio pela dança depois da grande importância da performance mais interactiva. Os três centros mais importantes a impulsionar a dança no contexto expositivo, historicamente e também actualmente, são MoMA, Tate e Whitney. Ao mesmo tempo estes três grandes centros têm formas diferentes de trabalhar a/com a dança.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Em vez do sentido limitado que pode indicar a definição de *Dança no Museu*, que deste modo inclui o transporte de coreografias acabadas de *caixa preta* (black box) do teatro para o *cubo branco* (white cube) do museu, Claire Bishop alerta para importância de respeitar o conjunto de particularidades ao trabalhar no museu para atingir uma excelência artística. A arquitectura, o ambiente e a velocidade, a colecção e a agenda de actividades, tudo tem de fazer parte do estudo prévio do trabalho coreográfico no museu e, só ganhando esta coerência e união, podemos presenciar o projecto acabado de dança com o museu.

Claire Bishop chama particularmente a atenção para duas componentes essenciais para a dança apresentada no teatro e que ficam alteradas no espaço do museu: estamos a falar da acústica e da luz. É importante analisar com cuidado estas particularidades e considerar a criação de um projecto específico e com novas qualidades e necessidades. Do mesmo modo que a dança tem de criar novas formas, as instituições museológicas têm de definir as regras de integração da dança no museu de forma sustentável e duradora e não somente pontual e dispendiosa. Tudo isso é possível, se no futuro tivermos museus como espaços *flexíveis e híbridos*¹, que igualmente recebem as artes visuais e performativas, permitindo a sua coexistência e até simbiose.

Ao longo dos seus discursos Claire Bishop defende a possibilidade do Museu como espaço potencial de laboratório e experimentação. Como exemplo, refere Palais de Tokyo, na sua publicação *Antagonism and Relational Aesthetics*². A interdisciplinaridade, que acontece através do carácter de estúdio do Palais de Tokyo, vai ao encontro do próprio carácter de arte contemporânea: aberta às propostas, proporcionando novas ligações e possibilidades de conexões e comparações. Neste espaço a obra de arte tem o lado interminável e de constante mutação e fluxo apesar de aparente atemporalidade. E neste campo a entrada da dança é imprescindível, pois consegue incorporar este carácter instável e traduzi-lo num movimento visível. A dança também pode trazer o contexto histórico e social da obra de arte através de elementos de figurino, objectos e própria coreografia, no fundo pode trazer vida enquanto movimento e enquanto gesto de dia-a-dia de ambiente de criação.

Boris Charmatz, bailarino e coreógrafo francês, desenvolve vasto e sólido trabalho na área da dança no museu e em outros espaços alternativos ao teatro. Gostaria de referir aqui o seu *Manifesto*, onde levanta a questão da importância da descentralização e proximidade da dança contemporânea, que tem muito mais dimensões para além da coreográfica e corporal. A dança actual quer chegar muitos campos, quer levantar várias questões e explorar novos caminhos. O manifesto visa *Explodir limites da dança, acrescentar novo contexto simbólico e abrir para a dimensão antropológica*.³

¹ Claire Bishop, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, New York, 2014, p.73

² Claire Bishop, «Antagonism and Relational Aesthetics», *October Magazine* n° 110, Fall 2004, Massachusetts

³ Boris Charmatz, *Manifesto for National Choreographic Center*, Montreuil, 2010

We are at a time in history where a museum can be alive and inhabited as much as a theatre, can include a virtual space, and offer a contact with dance that can be at the same time practical, aesthetic and spectacular...¹

Em 2009 Boris Charmatz torna-se director de *Centro Nacional Coreográfico de Rennes* e, através da reflexão feita no seu *Manifesto*, transforma este Centro em *Musée de la Danse* com o objectivo de abrir horizontes da dança e dos museus, introduzir novos conceitos e funcionalidades no Museu de século XXI. Desde aí a ideia de *Musée de la Danse* tem encontrado a sua realização artística em muitos países e museus em diversas formas.

O projecto *Musée de la Danse* na Tate, 15 & 16 de Maio de 2015, envolveu 90 artistas durante apenas 2 dias. O espaço da Tate foi dividido em 3 áreas:

- Expo zero – reflexão e performances numa sala da galeria Tate sem objectos, sem instalações, sem obras de arte. Objectivo: partilhar ideias sobre o que e como pode ser um Museu da Dança. Com participação de Claire Bishop, Heman Chong, Tim Etchells, Martin Hargreaves, Mette Ingvartsen, Janez Janša, Sung Hwan Kim, Pichet Klunchun, David Riff, Shelley Senter.
- 20 coreógrafos para o século XX – reflexão sobre a dança do século XX através de apresentações. De Portugal foi convidada Vera Mantero. Corpo como espaço de museu, exposições vivas
- Dance flour - espaço de interacção com o público, convite para fazer aquecimento, assistir à performance e a outras actividades abertas por Boris Charmatz

Temporariamente Boris Charmatz transformou Tate em Museu da Dança.

¹ Boris Charmatz, *Manifesto for National Choreographic Center*, Montreuil, 2010, p. 2
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Dança e Performance como o caminho de novo envolvimento museológico.



Figura 2 – Leonor Barata durante *Visita Dançada*,
Coreografia: Aurélie Gandit,
Foto: José Alfredo

Ao contrário da ideia de que basta uma visita guiada para conhecer um espaço museológico, o Teatro Viriato é o impulsionador da criação de uma viagem alternativa pelo Museu Grão Vasco com uma visita coreografada. Em *Visitas Dançadas*, projecto da autoria da coreógrafa Aurélie Gandit e interpretado por Leonor Barata, o público é convidado a *reler as obras do Museu, recorrendo à percepção do olhar, ao movimento e ao humor. Durante o percurso, a intérprete comenta os quadros e as esculturas das salas expositivas. O discurso tem um ritmo surpreendente, eloquente, por vezes, acelerado, onde o jogo de palavras dá lugar à emoção e ao nonsense. Neste projecto, permite-se uma diferente abordagem das obras de arte, mas também dos espaços museológicos e da sua habitual leitura!*

¹ *Visitas Dançadas*. Acedido em 2016, Web Site oficial de Teatro Viriato: <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/visitas-dancadas-1-2/>
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Como conta Leonor Barata na entrevista ao Teatro Viriato, *na visita dançada sempre há componente de análise de obra de arte, que é dada de outra forma... e também... visita dançada é sempre visita partilhada, pois depende do grupo...*¹

No panorama europeu podemos salientar o *Dancing Museums*. É um projecto que reúne cinco organizações de dança europeias e oito museus de renome para explorar novas formas de interagir com o público.

Organizações participantes na área de dança: La Briqueterie - Centro de Desenvolvimento Coreográfico do Vale de Marne (FR), Bassano del Grappa (IT), D.ID Dance Identity (AT), Dansateliers (NL) e Siobhan Davies Dance (Reino Unido).

Galerias e museus participantes: Arte Sella (IT), Boymans van Beuningen (NL), Gemäldegalerie Wien (AT), Louvre (FR), Mac / Val (FR), Museu Cívico (IT), Museu Palazzo Sturm (IT) e a National Gallery (Reino Unido).

De Junho de 2015 a Março de 2017, cinco artistas de dança, um de cada organização, embarcaram numa viagem de pesquisa de dois anos e participaram numa residência de uma semana em cada um dos museus, proporcionando oportunidades de colaboração com os seus colegas. Como parte da residência, eles também foram acompanhados por especialistas de outros campos, como educação, media digitais e investigação universitária para contextualizar a pesquisa e estimular novos pensamentos.

O objectivo do projecto foi definir e implementar novos métodos para envolver o público e melhorar os percursos que as pessoas fazem enquanto andam pelas salas de artefactos históricos e espaços de arte.

*Atraindo a atenção do público para a dança contemporânea como forma inclusiva e comunicativa, serão produzidos eventos como visitas guiadas coreográficas, oficinas participativas e uma plataforma web onde os protagonistas são artistas e público. Os eventos colocarão o público no centro da experiência, esbatendo as fronteiras entre espectador e criador.*²

Dancing Museums terminou com a criação de um novo trabalho participativo e performativo em cada uma das cinco cidades europeias, destacando o papel que a performance ao vivo pode desempenhar para melhorar a compreensão da arte.

¹ *Visitas Dançadas 2010*. Entrevista /Documentário de Catarina Frias Acedido em 2017, Canal Youtube de Teatro Viriato: <https://www.youtube.com/watch?v=uwvfjVipFj9k>

² *Dancing Museums* comunicado à imprensa (2015). Acedido em 11.2018 no site oficial de projecto *Dancing Museums*: <http://www.dancingmuseums.com/>

Questões basilares para esta tese:

- Porquê dança no museu?
- Não ilustração como princípio de trabalho.
- Impossibilidade de tocar a obra de arte e o corpo em movimento próximo de visitante.
- Museu, galeria = moldura, obra emoldurada – tem *valor*; a dança desce do palco, *sai da moldura* e aproxima-se = aparentemente perde o valor, mas ganha a proximidade e pode ganhar outro *novo* valor.
- Transformação acontece com a obra e o corpo, o tempo é comum aos dois, processa-se de diferentes maneiras
- Migração de sala para sala
- Corpo como obra de arte em relação com o espaço físico
- Espectador – participante no processo artístico

No âmbito deste subcapítulo, gostaria de destacar duas exposições que na sua essência estabelecem relações e sinergias entre as artes de duas formas muito particulares:

A exposição *Dancing around the Bride* decorreu em 2012- 2013 no Museu de Arte em Philadelphia com a curadoria do Carlos Basualdo, que reuniu trabalhos de 4 artistas de renome: Merce Cunningham, Jonh Cage, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e a sua ligação artística e inspiração por Marcel Duchamp. A exposição foi dividida por temas com especial destaque para os processos aleatórios criativos e a aproximação entre a arte e a vida. Os ambientes sonoros e pequenos apontamentos coreográficos entram em diálogo ora com obras de arte, ora com cenário. A dança transforma-se em música através de gravação do som do corpo em movimento e os quadros transformam-se em dança e tal movimento é presente e estruturante nelas (Robert Rauschenberg, *Express*, 1963).

Dancing around the bride é uma exposição que relança a ideia de que as obras de diversas expressões artísticas podem servir de inspiração uma para a outra, mas sem cair na lógica de dependência e submissão. Forma-se então, em caso de conseguir ultrapassar este obstáculo, um plano de coexistência e a realização independente. Cunningham refere que tanto o pintor como o coreógrafo/bailarino podem partir de um sentimento para construir um espaço da obra onde tudo pode acontecer, como sucede na natureza, onde as coisas *pesadas e leves, pequenas e grandes, todas sem relação umas com as outras, mas afectando cada uma delas todas as outras*¹ coexistem em harmonia.

A exposição viajou para o Barbican em Fevereiro de 2013 e foi *orquestrada* por Philippe Pareno com o nome *The Bride and the Bachelors*.

¹ Merce Cuningham apud José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.41
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

A segunda exposição *Off the wall/Fora da parede* foi organizada pelo Museu Whitney de Arte Americana em Serralves em 2011. Nela encontramos cruzamento entre as artes de espaço e do tempo, obras de arte que não pretendem ficar *na parede (on the wall)*, sem vida, mas antes querem juntar-se à vida, encontrando em outras artes o *elixir mágico* para este fim. Ao mesmo tempo a própria pintura tende a ganhar características performativas através do próprio processo da sua criação (ex. J. Pollock).

I. Dança Transversal | *território entre #1*

Entre corpos algo ecoa...

Laurence Louppe

É o território #0 porque delimita o ponto, a zona de partida. É a partir da dança e movimento do corpo que está a ser pensado este trabalho e é de Território #0 que pretendemos desenvolver os discursos de cumplicidade com as outras artes. O território onde deixamos as raízes de pensamento crescer em sua plenitude e profundidade.

A dança como o caminho de aproximação entre as artes e o público, enquanto uma leitura coreográfica do mundo, ocupou um lugar preferencial durante este 3º ciclo de estudos. Iniciei a prática artística, associada a esta pesquisa, no espaço de várias galerias de arte e trabalho sobre propostas coreográficas no âmbito de exposições desde 2016. Alvo de grande reflexão foi o levantamento sobre a experiência de dança nos museus desde os anos 40 até 2019.

Explorei a especificidade do conteúdo corporal e coreográfico enquanto criação em contexto museológico. Como consegue o bailarino com as suas funções como *medium* e *filtro* entre a obra de arte e o espectador estabelecer esta comunicação, que Laurence Louppe, considera empatia, pois o consentimento entre a dança e o público nunca é forçado? Assim chegamos ao conceito de comunicação subtil, que gostaria de desenvolver a partir da reflexão sobre *Poética da dança contemporânea*¹

Ao trabalhar o foco de dança no contexto expositivo, é indispensável a reflexão sobre relação, cruzamento e influências entre a dança e a arquitectura, a dança e a música, a dança e a performance. A compreensão da evolução do conceito de obra de arte é vital para desenvolver o discurso coerente no âmbito de relação entre as artes plásticas e performativas. A exposição *Dancing around the Bride*, que mencionei no capítulo anterior, é o exemplo da possibilidade de

¹ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012

equilíbrio entre formas de expressão num único espaço. Aqui temos uma situação excepcional também de colaboração natural e exemplar entre os artistas, que sentiam curiosidade de abrir as fronteiras, de mergulhar em novas áreas: Rauschenberg transforma a sua pintura em dança através do ritmo e do tema; Cunningham cria coreografia em plena harmonia com as obras de Duchamp, e Cage cria a ilusão da dança através do som dos pés em movimento.

Especial atenção foi prestada à ideia de Visita Dançada à exposição do Museu Grão Vasco em Viseu (autoria: Aurélie Gandit e Leonor Barata). Pois traz uma forma especial de levar a ideia e a informação sobre a exposição às pessoas de todas as idades. Como diz Kate Coyne em: *A little less conversation*¹, ao referir que entre várias formas de chegar ao visitante da exposição, a explicação verbal e longas lições sobre vidas e obras nem sempre atingem o seu objectivo, enquanto a dança, trazendo movimento e não-verbalidade, pode ter um efeito mais impactante e durador.

Nos finais do século XIX ocorre a transformação no contexto das manifestações artísticas, que não podiam não influenciar as mudanças dos conceitos e categorias estéticas. Esta mudança foi preparada pelos filósofos que pressentiam a inevitável ruptura com os princípios e regras que já não respondiam à actualidade. Novas formas e novos caminhos muitas vezes foram apresentados através do discurso enigmático para os contemporâneos dos pensadores, mas ao mesmo tempo serviam de fonte de inspiração e pesquisa para os futuros artistas.

Ao contrário do *ballet clássico* da altura, a dança moderna não pretendeu estabelecer o novo e único código de movimento. Deste modo não foi criado um sistema único para criação, execução e ensino. Pelo contrário, foram pesquisados vários métodos para satisfazer o variado leque das formas e concepções da dança moderna. Esta pesquisa não foi desenvolvida somente como o processo interno: tudo aponta para o facto de que os poetas, músicos, pensadores e escritores daquela época se preocupavam com o destino da dança e sentiam o potencial não realizado desta arte tão antiga. Mallarmé, Debussy, Valéry criaram as suas próprias teorias de dança, apontavam caminhos, que ainda hoje continuam a ser explorados.

*A poesia é crítica, na medida em que ela não fala apenas, mas atende, no seu falar, á questão de saber até que ponto ela é estética e não simplesmente semântica.*²

¹ Barbara Dougan, engage 38: Visual Literacy, The National Association For Gallery Education, London, 2016, p. 76

² Roger W. Muller Fraguell, *Figuras da dança Lisboa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 75
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Sendo uma arte tão universal, *na qual nós mesmos somos o material de que ela é feita*¹, a dança teve de percorrer longo caminho para se tornar autónoma. Uma forte ligação com a Ópera e o carácter narrativo dos melodramas e dramas musicais, em que a dança servia mais para enfeitar e encher os momentos de transição, não lhe permitiu desenvolver a sua própria linguagem. Acerca destas circunstâncias encontramos as palavras do Jean-George Noverre, que ainda no final do século XVIII escrevia:

*Os ballets da Ópera serão frios e desagradáveis enquanto não se unirem intrinsecamente ao drama, contribuindo para sua exposição, desenvolvimento e desenlace.*²

Durante todo o tempo de dependência da dança relativamente à ópera, não foram criadas as coreografias, que hoje podíamos pôr ao lado das obras de Monteverdi, Gluck, Mozart, Wagner ou Verdi. Antes do final do século XIX e princípio do século XX os bailarinos e coreógrafos raramente se dedicaram à reflexão sobre a sua arte. De outro lado é frequente os poetas pensarem a dança:

*Após Mallarmé e até Cocteau a dança tornou-se uma preocupação dominante para os poetas, pintores e músicos de 1º plano, os quais lhe ofereceram a possibilidade de uma substância estética.*³

Este impulso foi muito importante para a afirmação da autonomia da dança e o nascimento do coreógrafo com funções do criador, uma vez que o primeiro passo “prático” no caminho para a independência foi dado só em 1909 pelos *Ballets Russes* estreados em Paris e alimentados pelos pensamentos ainda do século passado sobre a *nova dança*. Tendo em conta este dado histórico, podemos afirmar que o papel do coreógrafo como artista moderno foi reconhecido só pouco mais de cem anos atrás.

Cada época cria específicos dominantes culturais que têm influência sobre determinadas áreas artísticas. Sem dúvida podemos dizer que cada período histórico deu a sua contribuição da criação da linguagem coreográfica, que ainda no princípio do século XIX oferecia à dança clássica o lugar mais importante entre as outras danças, mas a crise da cultura humanística no final de século XIX e no princípio de século XX destruiu o olhar para a dança como a arte dos valores supremos.

Em filosofia criam-se as concepções novas sobre a relação entre o homem e a realidade e muitos coreógrafos usaram estas ideias para os seus trabalhos. Nesta altura as performances e happenings

¹ Roger W. Muller Fraguell, *Figuras da dança Lisboa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001, p. 43

² Jean-George Noverre apud José Sasportes, *Pensar a dança reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Casa de moeda, Lisboa, p.10

³ *Ibidem*, p.16

começam a integrar e explorar a dança e o contrário: a dança começa a experimentar outras formas e linguagens. Notáveis são também as coreografias surrealistas e bailados estáticos. As formas expressivas de dança antes do moderno já estavam esgotadas, não foram capazes transmitir o contexto actual do tempo, por isso a ênfase de destruição passou a ser dominante.

Nós sentimos a fome animal, queríamos abrir o caminho aos empurrões, terminar com as proibições.¹

Assim, a coreografia moderna começa o caminho de procura das novas ferramentas plásticas para transmitir a nova mentalidade.

A maneira de pensar a dança de Paul Valéry teve como condição obrigatória a distanciação. O poeta assistiu a várias estreias históricas, mas nunca escrevia a crítica imediatamente. Entre as ideias mais importantes de Valéry está a de *teatro total*, que se contrapunha à ópera tradicional:

Seria importante encontrar uma acção cénica, que contribuía para a colaboração das diferentes artes do teatro: mímicas, acção, dança, música, cantos, declamação e décor.²

Num ballet *Orfeu* que Valéry começou a criar em 1900 com Debussy, descreve o essencial da representação dos bailarinos da seguinte forma:

Movimentos elementares: ventos, águas, folhas, – mas também as emoções, reflexos³.

Durante os anos 1900-1920 Valéry criou muitos projectos coreográficos, mas infelizmente nenhum deles foi levado até ao palco até aos anos 30. Como recompensa em 1921 foi publicado um dos primeiros grandes textos teóricos sobre a dança de autoria de Valéry, que hoje é considerado como um dos mais importantes textos na história da dança: *L'Amé et la Danse*.

Neste trabalho Valéry apela para a dança pura contra a dança programática. A bailarina surge apenas como a *coisa dançada* e não como a criadora: nesta ideia notamos a influência de Mallarmé com a visão da bailarina como um *hieróglifo*. Bailarina como o medium, que entra em transe ao ouvir a música, mas não transmite nada pessoal. Acentua-se o carácter efémero da dança, dança como o

¹ Karin Saporta apud Ilyia Churko, *Linia, yhodiashai v beskonechnost.*, Polimia, Minsk, 1999, p. 17

² Valéry apud José Sasportes, *Pensar a dança reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*. Lisboa, Casa de moeda, 1990, p.64

³ *Ibidem.*, p.65

jogo de metamorfoses, em que a bailarina é o jogador que sempre ganha e não pára de desafiar os sentidos dos espectadores:

Não chegamos a ter tempo de saborear um instante que nos maravilhou, pois já outro toma o seu lugar.¹

¹ José Sasportes, *Pensar a dança reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Casa de moeda, Lisboa, p.75
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

1.1 Obra Coreográfica no Espaço Expositivo: Coreografia como Obra Multimédia e em *Site-specific*

*...obra coreográfica é uma abertura sobre múltiplas impressões,
em que o corpo é menos leitor do que agente,
um viajante numa linha de fuga,
que ele nunca cessa de reinventar.*

G. Gennette



Figura 3 - Marie Cool and Fabio Balducci. Untitled. 2006.

The Museum of Modern Art, New York 2011

Photo: Yi-Chun Wu

A procura da substância sensível da exposição nasce uma obra coreográfica em forma de visita dançada ou performance no espaço da galeria. A exposição indica caminhos, o *outro* cria cruzamentos, o tempo sugere horizontes do sentido.

A exposição transforma o espaço em eco,

As cores procuram linhas,

As formas - o movimento,

Para onde viaja o teu olhar?

O que vê e descobre?

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

A dança traça um caminho
Procura subtexto
Lança um sentimento e
O espaço devolve o eco
à dança, à exposição.

Numa performance, a *coreo_grafia* retorna ao seu conceito original de *coreo – khoros* [do grego] - *dança em roda, coro, várias vozes juntas*¹, ao juntar-se às ideias de outras linguagens artísticas, presentes no espaço expositivo como obras de arte visual, música e um ambiente arquitectónico particular.

O conceito da performance *coreográfica* sublinha o formato da performance, linhas de força e intenção, sendo sempre ao mesmo tempo um trabalho de site-specific.

Gostaria de iniciar este subcapítulo com a reflexão sobre a obra coreográfica no espaço de galeria. Como atravessa e se dilui em conceito da performance, em que ponto se afasta e continua numa linguagem própria?

Mariana Brandão no seu artigo *O Palco, o Homem e o desejo modernista de Totalidade*² descreve os caminhos de cruzamentos entre as artes através do conceito de obra de arte total e diluição de fronteiras entre géneros artísticos, fala na Performance que reinventa e aproxima o *palco* num constante diálogo entre o corpo e a presença. Na sua reflexão destacaria o olhar sobre a obra como *um tecido fluido, composto de elementos variados*,³ no contexto do modernismo.

É nesta altura que a *dança* começa a ganhar consciência da importância do espaço onde ela decorre, do espaço que é por ela habitado e co-criado. A nova dança, sem abandonar o palco tradicional, experimenta novos palcos e neles reinventa-se e liga-se à arquitectura:

*O mimetismo decorativo, que é superficial, deve ser abandonado, a fim de entrar no domínio da arquitectura, que é profundo. Todos os elementos da música, da pintura e do gesto se devem harmonizar sem perder a sua independência.*⁴

¹ Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/choreography>; 15.01.2019

² Mariana Brandão, *O Palco, o Homem e o desejo modernista de Totalidade*, Revista - Valise, v.4, n.8, Porto Alegre, 2014

³ Ibidem, p. 129

⁴ Michael Kirby, *Futurist Performance*, PAJ Publications, Nova York, 1986, p. 97

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

É com estas palavras que Enriço Prampolini abre o seu novo Teatro de Pantomima Futurista em 1928 e já nesta altura alerta para a importância da independência entre as artes que ao mesmo tempo procuram união. Aqui gostaria de voltar ao conceito de *khoro – coreo – coro* que revela a essência da harmonia possível numa polifonia de vozes e estruturas complexas.

O relevante arquitecto, cenógrafo e teórico suíço da mesma época, A. Appia, que aliás considerava o *movimento* como elemento capaz de estabelecer a ligação entre as artes do tempo e do espaço, define assim o mal da arte em geral do seu tempo:

...significar em vez de exprimir...¹

Aqui encontramos os ecos com o projecto e a teoria de grande referência da cultura contemporânea Hubert Damisch em relação à leitura e descoberta da obra de arte:

O meu projecto é exactamente o inverso. É cada vez mais cortar com o sentido... Não é o sentido que vem em primeiro lugar. A arte não é necessariamente uma questão do sentido, pelo menos um sentido que possamos traduzir em termos linguísticos, em termos de narrativa, de descritivo ou do que se queira².

O interesse de Damisch ultrapassa o desejo de descodificar o significado da obra, parte na descoberta de transformações que as obras despertam, procura para onde levam os sentidos e como eles significam, e este tipo de leitura, a meu ver, é muito interessante no contexto da arte contemporânea.

O sentido é uma maneira de passar ao lado da obra de arte.³

Também nesta mesma entrevista Damisch partilha a sua visão sobre como um artista trabalha sobre um tema e defende que é sempre um trabalho de modificação e sempre existe ligação inevitável às outras obras, outros artistas.

¹ A. Áppia apud Mariana Brandão, *O Palco, o Homem e o desejo modernista de Totalidade*, Revista - Valise, v.4, n.8, Porto Alegre, 2014, p. 131

² Hubert Damisch in Joana Leal, *Entrevista com Hubert Damisch*, Revista do IHA Nº 3, Colibri / Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, Lisboa, 2007, p. 10

³ *Ibidem.*, p.11

Para esta pesquisa representa especial interesse a ideia de *objecto teórico* de Damisch. É a partir deste conceito que pode recomeçar a pesquisa coreográfica sobre cada e determinada exposição, cada e determinada obra, cada e determinado espaço:

*O objecto teórico é um objecto que provoca outros objectos.*¹

No âmbito de *Território Entre* em vez de aproximar objectos de mesmos géneros, fazemos aproximações e questionamentos entre as artes de naturezas distintas. Como a dança aborda o tema da paisagem, do retrato? Como se transforma o corpo em escultura e como modifica a música, que está a dançar?

Em relação ao movimento Damisch faz ainda uma proposta muito pertinente para o nosso tema: estou a falar de *displacing concepts*:

*Se uma obra nos ocupa verdadeiramente, temos de começar por nos deslocar para ir ao seu encontro, para tentar entrar nela.*²

Damisch defende a ideia da necessidade de movimento para procurar o/os locais no espaço para melhorar o entendimento das obras de arte, sobretudo da arte moderna. Este deslocamento no sentido de procura também é próximo da dança. A dança no espaço expositivo incentiva assim este movimento de busca e convida a explorar a obra de vários ângulos, incluindo o interdisciplinar. E tudo isso no sentido de compreender como as obras de arte funcionam e os mecanismos através dos quais nos afectam. É a pergunta que a dança também coloca: *O que é Arte? Porquê?*

Merce Cunningham procurou a responder com o seu trabalho as perguntas *O que é dança? O que move a dança?* Temos muitas provas à nossa disposição para confirmar a importância que Merce Cunningham dá à ligação entre vários *media* no seu trabalho. Mas as provas mais interessantes não são tão óbvias, elas estão na raiz da ideia de movimento e de dança de Cunningham.

As criações de Cunningham muitas vezes são comparáveis às estruturas de colagem de Dada. São múltiplos elementos que se juntam muitas vezes ocasionalmente, criando a ideia de unidade através de junção dos componentes únicas e de mesma importância de todos. Para José Gil, filósofo português que estudou com o Gilles Deleuze, estes elementos coreográficos fazem lembrar séries independentes entre si e em relação às outras artes:

¹ Ibidem., p. 13

² Hubert Damisch apud Joana Leal, *Entrevista com Hubert Damisch*, Revista do IHA N° 3, Colibri / Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL, Lisboa, 2007, p. 13
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

...a música e a dança constituem as séries divergentes que apenas se encontravam em certos pontos estruturais.¹

Sem dúvida podemos descrever o percurso de Cunningham como o caminho de procura da essência de movimento puro, daí as divergências com o movimento expressionista da dança moderna, daí a ligação com as formas e movimentos de Natureza para contrastar com a dança clássica sofisticada.

Através de vários *nãos* Cunningham chegou ao seu próprio método, à sua própria escola, chegou até à nova expressão, não através dos sentimentos, mas através do movimento em si.

Notável também a exploração do espaço cénico por Cunningham, que se torna um meio poderoso para criar a nova linguagem não-mimética da dança. Como o coreógrafo refere:

O ballet clássico mantinha uma forma linear do espaço. Certas concepções do espaço vindas da dança alemã abriram o espaço, deixando um sentimento momentâneo de conexão com ele, mas demasiadas vezes o espaço não era suficientemente visível, porque a acção física era toda em leveza como uma atmosfera sem terra, ou um céu sem inferno.²

O que torna as coreografias de Cunningham obras de multimédia é também o princípio de organização em que os corpos dos bailarinos funcionam como um todo orgânico e não numa lógica de um corpo estritamente subdividido como no ballet clássico da época. O único eixo – coluna dá lugar aos vários centros móveis criando uma nova espécie de equilíbrio móvel, este equilíbrio a que José Gil chama

...equilíbrio paradoxal, que supõe uma espécie de decomposição do corpo nas suas partes.³

Assim nas coreografias de Cunningham temos os múltiplos corpos de bailarinos que formam um só, mas também temos vários corpos num só corpo de cada bailarino. Daí podemos resumir que os múltiplos media utilizados são muitas vezes o resultado de decomposição de media antigos ou as novas leituras de suportes existentes.

¹ José Gil, *Movimento Total o corpo e a dança*, Relógio da água, Lisboa, 2001, p.34

² Merce Cunningham, *Space, Time and Dance*, apud José Gil, *Movimento Total*, Relógio de Água, 2001, p.33

³ José Gil, *Movimento Total*, Relógio de Água, 2001, p.36

O Corpo no processo coreográfico de Cunningham ganha um novo lugar: deixa de ser a marioneta do bailarino, deixa de ser o meio entre os sentimentos imaginários e o espectador, o corpo dançante torna-se consciente de si próprio.

Assim a gramática do movimento torna-se o próprio sentido dele. Esta ideia de Cunningham faz a ligação com os conceitos do ioga e zen: através da meditação, enchem-se os movimentos com o novo sentido.

Este novo sentido também o assumem as múltiplas artes que Cunningham usa nas suas coreografias. Sabemos que Cunningham gostava de desenhar, apontar vários movimentos dos animais, por exemplo, que mais tarde usava em criação coreográfica. Desenho, pintura, música, instalações e vários objectos usados de uma nova forma criaram uma nova linguagem, a metalinguagem artística de Cunningham.

A especificidade da utilização de várias artes na mesma obra tem a ver com uma nova (não)ligação entre elas. Esta ideia faz lembrar o trabalho de J.L. Godard *História(s) de cinema* onde diversos meios, à semelhança das ondas do mar com vários correntes, rebentam uns contra os outros. Mas embora sejam independentes várias artes afectam uma à outra e os momentos de *encontro* não são postos de lado.

Podemos confirmar tudo isso através da coreografia *Beach Birds for Camera*. Inicialmente foi feita a coreografia *Beach Birds* para o palco em 1991 e nos dois anos seguintes Cunningham trabalhou na adaptação desta dança para a câmara. Para o coreógrafo foi importante ter duas versões desta obra para mostrar as diferenças do meio-palco e meio-câmara. Como Cunningham refere na entrevista sobre *Beach Birds for Camera*:

Enquanto no palco as proporções dos corpos são fixas, a câmara transforma as dimensões, leva o detalhe a superfície, explora a flexibilidade do espaço.¹

A criação em si deste projecto coreográfico tem o carácter multimédia também porque foi feito com a ajuda de um programa digital *Life Forms* inventado por Cunningham para o trabalho com as

¹ Entrevista pelo *Walker Art Center*, Publicado a 28/07/2009: <https://www.youtube.com/watch?v=zhK3Ep4Hil0&t=107s>,
Acedida última vez a 21.02.2019

coreografias. No fundo temos uma base dados de movimentos que dá a maior liberdade aos coreógrafos. Os elementos coreográficos podem ser modelados de uma ou de outra forma conforme as necessidades. Assim a *lista de movimentos* de *Beach Birds* e *Beach Birds for Camera* foi a mesma, mas a montagem foi adaptada a cada um dos meios: palco e câmara.

Mas não só a escolha dos movimentos em si deu lugar a um elemento alterável, mas também os mesmos movimentos podiam ser executados em solo, dueto, trio, quarteto etc., em separado e em simultâneo. Voltamos à noção das séries independentes co-existentes no espaço e tempo.

A música para a coreografia foi feita por John Cage: silêncio, o som metálico, percussão alterada com utilização dos instrumentos não convencionais, o que abriu a coreografia até à obra maior, interactiva, livre e espontânea.

Nesta obra Cunningham explorou múltiplas possibilidades de ocupação do espaço: duetos, solos e pequenos grupos repartiam o espaço em vários lugares, mas ao mesmo tempo criou-se o ambiente de polifonia corporal.

Muito mais cedo em 1951 em *Sixteen Dancers for Soloist and Company of Tree* com música de Cage, Cunningham desenvolveu os *princípios aleatórios e indeterminação*¹, em que o coreógrafo reforça o respeito pelo acaso na criação artística. Também os actos de andar, ficar em pé, saltar e todas as outras possibilidades de movimento natural foram propostos como elementos de coreografia, sendo o eco das ideias de nova composição musical de Cage.

*Vinte anos atrás a diferença entre os vários estilos e tradições em dança foi muito mais clara.
Hoje em dia os coreógrafos e bailarinos são muito mais livres em escolha de próprio rumo.
Cada um pode aproveitar a experiência dos anos passados conforme a linguagem individual.*²

Os caminhos experimentais de Cunningham, junto com outros coreógrafos da nova dança norte-americana, questionam os limites da dança abrindo-lhe novas possibilidades. Por outro lado os artistas da performance usam livremente todos e quaisquer meios e linguagens para as suas obras. No meio, no *território entre* ficam os artistas que, privilegiando uma das áreas, abraçam todas as outras técnicas. Daqui a minha definição de performance coreográfica, que incorpora a intensidade e espontaneidade da performance com o foco coreográfico claro, com as suas poéticas, subtilidades.

¹ RoseLee Goldberg, *A arte de performance*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, p. 157

² Bodil Persson, *Contemporary dance in Sweden*, Swedish Institute, 2003, p.55

Entre, no meio de, cercado por, dentro de, junto de, através de, cerca de. O território entre poderia ser comparado com o intervalo musical: são somente duas notas, mas pressupõem, mantêm, abraçam todas as outras entre as duas que estão a ser dadas a ouvir.

No território entre, à questão de relações múltiplas entre formas artísticas é dada a prioridade, e o caminho não verbal como o processo nesta descoberta revela o coreográfico e o corpóreo entre as narrativas e palavras, cores e músicas. Voltando à ideia de intervalo, que na verdade nunca é composto por somente duas notas, neste estudo representadas pela obra de arte plástica e corpo dançante, partimos da descoberta de *notas omitidas*, transformando o intervalo em acorde, em que as linguagens se cruzam, os caminhos são prolongados, as leituras encontram pontos em comum.

Ao reflectir sobre obras de arte visual, a Fernanda Maio fala na diluição de fronteiras, saturação das imagens à nossa volta, e caracteriza ainda as obras de arte como

...formações estéticas complexas com capacidade de significação num contexto da arte enquanto se referem ao mundo.¹

Ora nesta definição interessam-nos todas as partes e cada parte em separado. Primeiro, *formações estéticas complexas* é uma expressão que sublinha a multiplicidade da obra e a ligação ao belo: uma obra é uma formação, não somente uma forma acabada, é um conjunto de formas e ligações várias que dão vida à natureza híbrida de uma obra.

No seu trabalho, citado em cima, Fernanda Maio destaca o momento da supremacia que foi dada ao espaço e os trabalhos de site-specific pelos artistas de arte conceptual como Donald Judd em *Specific Objects* ou Dan Graham em *Specific Place*.

O espaço concreto é intrinsecamente mais poderoso e específico do que tinta numa superfície plana.²

Assim, a obra de arte conceptual encontra a sua fusão com o espaço expositivo, inicia a descoberta do campo expandido, sai fora da moldura, explora o ambiente físico e concreto pela mão do artista, mas também pela visão do comissário/curador da exposição.

¹ Fernanda Maio, *A encenação da arte*, Textiverso, Leiria, 2011, p.47

² Donald Judd, *Specific Objects, 1992* in Fernanda Maio, *A encenação da arte*, Textiverso, Leiria, 2011, p. 71
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Ute Meta Bauer, professora, curadora e directora do Centro de Arte Contemporânea em Singapura refere o seguinte:

...para mim não há diferença se se faz uma exposição ou se se escreve um poema ou ensaio.¹

Então com esta natureza performativa das próprias obras de arte e o lugar de destaque do curador/a onde cabe a dança? Porquê dança? A meu ver, volta a encontrar-se no lugar *entre* olhares, procura revelar exactamente as relações entre a obra e o artista, entre o olhar do curador e do espectador pela sua capacidade e flexibilidade de comunicar, descobrir e alterar perspectivas através do silêncio e do movimento.

A arquitectura, a curadoria, a obra, o corpo dançante tornam o lugar específico, a dança acrescenta o tempo a esta dimensão espacial, tornando-o ainda mais completo e amplo.

No capítulo 4 Fernanda Maio refere como o turismo e a globalização nivelam lugares geográficos e culturais, encarregando os artistas de criar espaços especiais e autênticos:

Aquilo que é prezado acima de tudo na arte site-specific é ainda a singularidade e autenticidade que a presença do artista parece garantir, não apenas em termos do presumível carácter irrepetível do trabalho, mas no modo como a presença do artista também confere aos lugares uma distinção 'única'.²

Neste sentido o museu ganha novas funções de pesquisa, criação e produção no seu próprio espaço ao mesmo tempo que celebra o momento de encontro com a obra como resultado destas novas actividades. Assim o lugar dilui-se em processo, que o movimento faz reconhecer com especial clareza. Presença real e física contrasta com meios cada vez mais absorventes do virtual e do consumo. A dança traz uma substância de presença através do seu carácter aparentemente insubstancial na medida que supera a sua efemeridade dando lugar à memória. Descobrimo as camadas de memória do espaço revela o carácter único do lugar. Dialoga com obras de arte, mas antes de mais com o espaço do tempo. O movimento interrompe o tempo da vida quotidiana com a produção de discurso único e autêntico na medida da presença do corpo real e no nosso caso a partir das artes visuais.

A liberdade de escolha das diferentes formas de expressão é um aspecto comum para todas as artes contemporâneas de hoje. A dança não é excepção. Teatro, circo, ópera, escultura podem ser partes

¹ Ute Meta Bauer apud Fernanda Maio, *A encenação da arte*, Textiverso, Leiria, 2011, p. 105

² Fernanda Maio, *A encenação da arte*, Textiverso, Leiria, 2011, p. 153

integrantes dela como a música e a cenografia. Os coreógrafos tornam-se mais produtores dos seus trabalhos em que a importância da dança pode variar. A tendência da arte coreográfica está ligada à variada mistura das várias artes, tal como a abstracção e o minimalismo. As influências artísticas e geográficas fazem parte do desenvolvimento da dança-performance, tal como as novas subculturas juvenis, trazendo os elementos de hip-hop e dança da rua.

1.2 O Bailarino: Corpo-Filtro

*Ser bailarino é escolher o corpo e o movimento do corpo
como campo de relação com o mundo,
como instrumento de saber,
de pensamento, de expressão.*

Laurence Louppe

O exaustivo trabalho físico sobre o corpo, o domínio da flexibilidade e equilíbrio são entregues às mãos de coreógrafo, que de um lado faz um trabalho escultórico, de outro tem o olhar fotográfico e necessariamente propõe um ritmo, mas também convida ao mergulho. Mergulhar em memórias corporais, afectivas e sensitivas e até ao nível mais profundo psico-emocional. O bailarino sendo material e intérprete amplifica a visão coreográfica da obra, mas ao mesmo tempo reduz a proposta até um *eu*. "Eu" que se multiplica em cada espectador, proporcionando uma experiência estética e ao mesmo tempo físico-corporal. O espectador vive a dança na medida em que se projecta no corpo de bailarino. Ao dar maior espaço ao lado criador do bailarino, o individual potencia-se, o autêntico ganha raízes, a liberdade é exercitada.

Um dos passos a caminho da liberdade corporal na dança conquista-se ao dominar o equilíbrio, que em dança contemporânea ganha carácter *instável* ou *dinâmico*. Na balança está a fluidez e a estabilidade, a memória e o esquecimento, a consciência e o irracional, a leveza e a presença do corpo no espaço.

O corpo do bailarino, que toma imensas formas, é desafiado em cada novo programa, em cada nova linguagem, com cada novo espaço. Por vezes é torcido até ao limite, como a fita de Möbius. Henry Matisse encontra este anel paradoxal no corpo de bailarino e expressa-o nos painéis *Dança*.

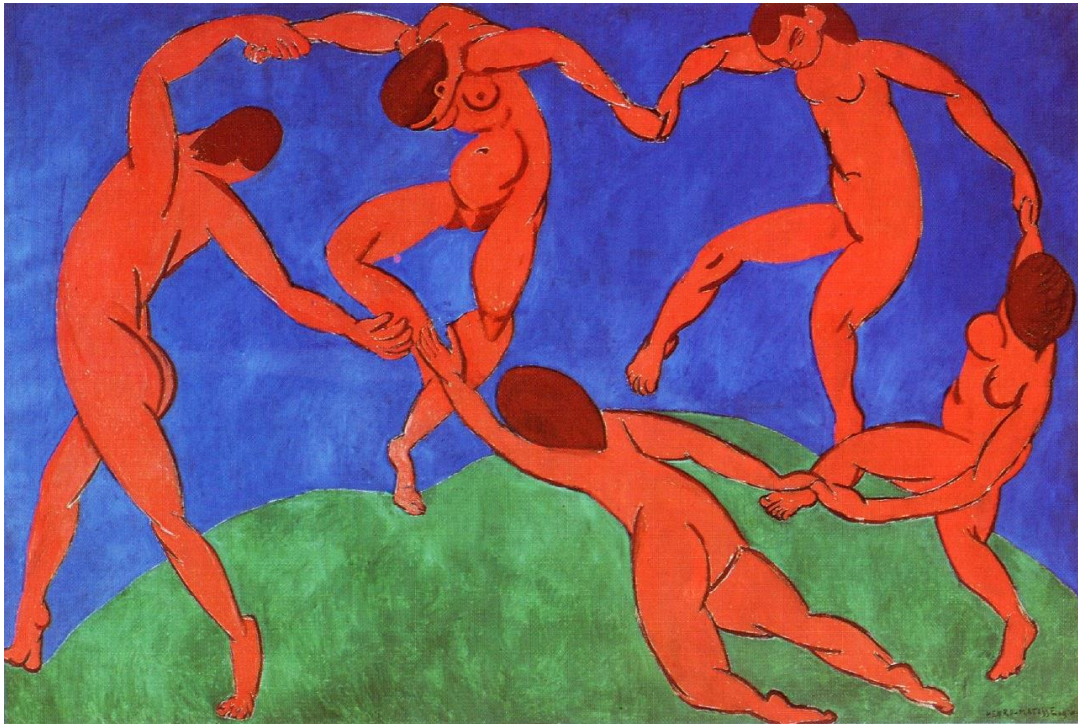


Figura 4 – Henri Matisse, *La Danse*, Hermitage, 1909-1910

O corpo torcido até ao limite e ao mesmo tempo a riqueza do movimento em grupo apontam para mais um significado simbólico de fita de Möbius, pensada pelo matemático August Ferdinand Möbius há 160 anos. O objecto enigmático inventado também representa a conceito de infinito.



Com a sua presença ao dançar o bailarino aproxima-se deste conceito espaço-temporal:

... o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito¹

¹ José Gil, *Movimento Total*, Lisboa, Relógio da Água, 2001, p.14
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

É muito curiosa a comparação, que José Gil faz na obra citada na página anterior, sobre a utilização de espaço pelo actor e pelo bailarino. De facto, enquanto o actor habita o espaço e recria o lugar imaginário conforme a peça em concreto, o bailarino cria o espaço à sua volta através de dinâmicas corporais e componentes invisíveis, lida com todas as dimensões e até faz de alguma forma aproximar a ideia de infinito.

Considero que a explicação desta forma encontramos-na na obra *Nymphs*¹ de Giorgio Agamben na essência de conceito *phantasmata*:

*...a kind of corporeal swiftness that is controlled by the understanding of the measure.*²

O conceito de infinito leva-nos necessariamente ao tema do tempo ou da sua ausência. E como afirma Giorgio Agamben:

*...the essence of dance is no longer movement but time.*³

Logo no início da obra citada, Giorgio Agamben fala sobre a *saturação kairalógica*⁴ ao analisar a obra de Bill Viola. Através de câmara lenta o movimento cessa ao chegar à forma perfeita da obra de arte final, e neste ponto final o tempo é capturado na sua essência incomensurável.

Kairós (em grego: *καιρός*, "o momento oportuno", "certo" ou "supremo"⁵), faz-nos sentir a consciência da experiência total, faz do momento uma oportunidade. Kairós, é o tempo especial que suspende, pela sua intensidade e plenitude, o tempo cronológico. É com o kairós que trabalha o Bill Viola, é o kairós que procura o bailarino para se aproximar da perfeição.

¹ Giorgio Agamben, *Nymphs*, Calcutta, Seagull Books, 2013, p. 7

² *Ibid.*, p. 6

³ *Ibid.*, p. 10

⁴ *Ibid.*, p. 4

⁵ Fernando Poente, *Ensaio sobre o tempo na filosofia antiga*, Coimbra, Imprensa da UC, 2012, p. Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo



Figura 5 – Bill Viola, *The Greeting*,
screenshot from vídeo, Venice Biennale, 1995

E assim, ao explorar a matéria do infinito o corpo dançante ganha a dimensão transcendental, proporciona o aparecimento de uma aura em torno de acto de dançar, em torno do corpo no espaço. Através deste conceito, a meu ver, é possível a ligação entre a dança e a obra de arte visual. Enquanto substâncias sensíveis as duas formas de expressão encontram-se num espaço físico e também, em cruzamento de auras, reflectem uma sobre a outra. Aí observamos a coexistência destes dois mundos, mas não no plano do significar, antes no plano de sensibilidade estética.

O corpo do bailarino pode produzir beleza, criar aura e abrir o espaço até ao infinito. O corpo dançante é transportado para uma outra dimensão e esta dimensão ecoa com o corpo que o presencia, e este eco, este convite é livre e aberto, pois os fundamentos da dança contemporânea assentam na individualidade, sensibilidade subjectiva e *não na antecipação sobre a forma*¹.

¹ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 45
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Encontro de mundo e do corpo, entre a arte e a vida, leitura e acção, o bailarino cria e pensa através do movimento da mesma forma que o pintor consegue *pensar pictoricamente*. *O que é pensar, o que é mundo?*¹, interroga-se Merleau-Ponty no seu *Olho e Espírito*. Os olhos são janelas estranhas que comunicam nos dois sentidos: para fora e para dentro. Mas nós só vemos o que nós olhamos.²

O bailarino é intérprete na medida em que traduz com o seu corpo uma determinada coreografia. Neste sentido também se encontra no *espaço entre* as ideias do coreógrafo e o seu próprio corpo sensível, entre o público e a música, entre o palco e plateia. A nossa ideia é, a partir deste conhecimento de estar *entre*, colocar o corpo do bailarino entre as imagens, entre as obras de arte visual, recorrer à permeabilidade do espaço e à sensibilidade de *viajar entre*³.

Viajar *entre*, num *instante*, dentro do inevitável presente para a dança e o corpo dançante. É através da qualidade deste presente que a dança se expressa, reclama a consciência total e a atenção sensível aos *entres* do seu percurso, acorda a energia do momento e vive a acção como se fosse um único presente, intensificando esta experiência através de múltiplos ecos, que resultam em dança.

A interpretação da obra coreográfica requer um estado específico do bailarino, que podemos definir através do fenómeno *phantasmata*⁴ referido há pouco. Este estado também tem a ver com o domínio no âmbito de alterações de energia de corpo e espírito:

*... you should appear entirely made of stone in one instant and in the next you should put on wings like a falcon*⁵...

Aqui voltamos novamente ao conceito de *território entre*, desta vez enquanto domínio da consciência do movimento corporal e das alterações no campo energético. Quando o equilíbrio entre estas extremidades é encontrado, o *território entre* começa a comunicar. Acreditamos que esta comunicação tem a capacidade de trazer as imagens no contexto expositivo de volta à vida:

*Images are alive, but, because they are made of time and memory, their life is always-already
Nachleben (posthumous life or afterlife)*⁶

¹ Merleau-Ponty, *O olho e o Espírito*, 1997, Vega, Lisboa, p. 9

² John Berger, *Ways of seeing*, Penguin, London, p. 8

³ O termo utilizado pela Emmanuelle Huynh apud Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 142

⁴ Giorgio Agamben, *Nymphs*, Calcutta, Seagull Books, 2013, p. 7

⁵ *Ibid.*, p. 7

⁶ *Ibid.*, p. 19

Através da coreografia o bailarino pode explorar o movimento potencial que se encontra na obra de arte visual estática, pode desafiar o sentido ou entrar num modo mais sensorial ou imaginativo.

O caminho da performance pode oferecer mais liberdade no sentido criativo do movimento e abre a possibilidade para a improvisação e a composição em tempo real, o que realça, a nosso ver, a essência da dança e pode ainda intensificar a experiência de encontro de duas ou mais formas artísticas. Por outro lado, o corpo dançante no espaço expositivo constata a ausência de palco e a distância com ele iminentemente criada, tendo o bailarino a possibilidade de comunicar com o público, tornando real a sua presença, recebendo a informação visual individual e do grupo.

Partindo do princípio de que a própria imagem se encontra no *território* entre imobilização e movimento...

Stillstand does not indicate simply arrest but a threshold between immobility and movement.¹

...torna-se compreensível a curiosidade da parte da dança em estabelecer o diálogo com as artes visuais.

E ainda:

...the life of images consists neither of simple immobility nor of the subsequent return to motion but of a pause highly charged with tension between the two.²

Esta tensão é recebida pelo bailarino, transportada para o espaço e é levada até ao visitante. Nesta acção o corpo dançante transforma-se numa espécie de filtro que devolve a energia transformada numa nova forma, em movimento atravessando os *phantasmata*. Assim a presença do bailarino acrescenta permeabilidade ao espaço e à obra. E nesta permeabilidade a imaginação tem o papel decisivo.

Imagination delineates a space in which we are not yet thinking.³

E a imaginação que percorre o território *entre* o individual e o colectivo, alimenta a criação e a performance, questiona o original e a repetição.

¹ Giorgio Agamben, *Nymphs*, Calcutta, Seagull Books, 2013, p. 26

² *Ibid.*, p.27

³ *Ibid.*, p. 55

1.3 Comunicação Subtil: Poética da Permeabilidade

*O que eu tenho traduzir-vos é mais misterioso,
incrusta-se nas próprias raízes do Ser,
na fonte impalpável das sensações.*
Cézanne

O corpo-filtro no espaço, no meio de obras de arte, o corpo-agente que comunica, que procura... O caminho da dança é uma comunicação subtil através de uma poética de permeabilidade com o espaço, a obra, o espectador, que está tão próximo e distante ao mesmo tempo, bem como com a própria obra que não podemos tocar, nem muitas vezes, aproximar-nos dela o suficiente. Esta comunicação acontece e nasce no campo do sensível e da imaginação:

Imaginação e entendimento não são absolutamente distintos, pois é possível a passagem de um para o outro através do desenvolvimento das essências envoltas nas imagens.¹

São estas múltiplas essências que o corpo dançante filtra e devolve numa linguagem poética, que se torna permeável a partir de momento em que se abre a obra e se procura uma aproximação ao infinito.

A imagem tem a capacidade do infinito², diz Sartre, o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito³, diz José Gil. Assim a dança pode explorar a capacidade da imagem numa lógica activa e performativa de movimento no tempo e no espaço.

Actualmente o território das *imagens* é o território problemático e problematizante:

Quando reduzimos o mundo a uma acumulação de imagens simplificadoras, as imagens simplificadoras substituem-se ao mundo.⁴

O espaço museológico oferece um lugar para reflectir sobre as questões mais relevantes das imagens no passado e no presente, mas também, a meu ver, deve proporcionar um espaço

¹ Jean-Paul Sarte, *A Imaginação*, trad. Manuel João Gomes, Difel, Algés, 2002, p.15

² *Ibidem.*, p.16

³ José Gil, *Movimento Total*, Relógio da Água. Lisboa, 2001, p.14

⁴ José Tolentino Mendonça, *O Verbo Fotografar*, Revista Expresso, nº 2336, 05 de Agosto de 2017, p.94

alternativo à constante poluição visual que encontramos no nosso dia-a-dia, a não ser que esta própria questão esteja a ser abordada pela curadoria e pelo artista.

Mas regressemos à ideia de essências, presentes nas imagens. Diria que a dança, para além de contemplação intuitiva que o corpo oferece, explora as essências também dos espaços que ocupa, dos temas que pretende retratar e ainda cuida da questão de espectador/participante. Todo este desenvolvimento é possível através de consciência plena e da lógica de presença:

Em suma, somente existem coisas: essas coisas entram em relação umas com as outras e constituem também uma colecção a que se chama consciência.¹

Consciência no espaço onde tudo pode acontecer, espaço aberto e permeável, dinâmico e reflexivo, mas também onde cabem as poéticas e a imaginação:

Tudo quanto, no espírito, ultrapassa a 'sensação bruta', resume-se a imagens, isto é, a repetições espontâneas da sensação.²

E quais são as sensações que o bailarino e o público/participante experiencia no espaço expositivo? O ambiente arquitectónico, a disponibilidade pessoal, o conhecimento prévio sobre as obras e o autor e o tempo de que dispomos para a visita, tudo isso influencia as nossas sensações numa determinada exposição. Recordamos que a sensação é uma reacção física do nosso corpo a um acontecimento físico. As principais sensações do nosso corpo são: visuais, auditivas, hápticas, gustativas e olfactivas.

Ao entrar no museu somos chamados a activar as nossas sensações visuais, embora continuemos a processar toda a informação sonora, olfactiva e háptica presente nos espaços expositivos. A presença da dança muitas vezes traz consigo a componente auditiva com a utilização da música e em alguns casos explorará o universo háptico com a utilização de materiais, adereços e figurinos de diversas texturas, que podem ou não estar em contacto directo com o tacto dos espectadores. E é este bouquet de sensações que o espectador, mas também o próprio bailarino e coreógrafo, é convidado a processar no espaço de exposição e no espaço da memória individual.

No domínio da percepção Sartre defende que

Toda a matéria susceptível de ser explorada pela inteligência é de origem sensorial e imaginativa.³

¹ Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, trad. Manuel João Gomes, Difel, Algés, 2002, p.21

² *Ibidem.*, p.28

³ *Ibidem.*, p.34

E revela ainda 3 factores de associação criadora:

Intelectual, afectivo e inconsciente.¹

No fundo a comunicação acontece através destas 3 vias e nos territórios *entre*, onde o corpo se pode transformar numa espécie de filtro, permitindo a permeabilidade entre estes três factores. O termo *filtro* tem etimologia do latim *philtrum* e do grego *phíltron*, *piece of felt through which liquid is straine*.²

Entende-se por filtro algo que *coa* o que passa por ele, deixando passar apenas o que não é retido. O *tipo de filtro* é definido pelo medium. Enquanto a dança explora a poética de movimento, a performance usa o movimento como ferramenta e o resultado são filtragens diferentes, gramagem, refinação que altera de forma em forma. O corpo encontra-se a filtrar matérias da imaginação, sensações, compreensão e subconsciente ao mesmo tempo que recebe os impulsos em tempo real do meio onde se encontra, da arquitectura e do ambiente.

Its a tragic body, it will after all never be able to dance fast enough to look back, though this is precisely what gives it life.³

E a vida que é entregue pelo corpo em forma de determinado discurso no espaço. Em contexto de exposição este acto faz com que o espectador se transforma em testemunha, e por vezes, através da participação solicitada ou sugerida, em um cúmplice.

A comunicação necessita de pontos em comum: referências, convenções; mas também deve procurar e desenhar novas possibilidades e caminhos, que poderiam questionar e desconstruir os conceitos de disciplina, hierarquia e manipulação.

We are used to all kinds of gestures and verbal codes to communicate. It is impossible to arrive at a codeless state, but peeling off layers of codes may help us to realise that perception, vision and communication already existed in very basic, ancient forms that were much more sophisticated than we normally assume.⁴

¹ Jean-Paul Sarte, *A Imaginação*, trad. Manuel João Gomes, Difel, Algés, 2002, p.39

² <https://www.etymonline.com> Acedido: 9.04.2019

³ Jeroen Peeters, *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004, p.54

⁴ Benoit Lachambre apud Jeroen Peeters, *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004, p.61

Lachambre defende que a comunicação verbal não é a mais evoluída e procura outras lógicas corporais e não verbais:

Language provides us with an incredible amount of knowledge. We have learned to codify things, but we have not yet learnt to listen sufficiently. This is why I consider listening to other forms of physical understanding and communication to be a learning process in which there is still far to go.¹

Aproximamos a teoria de Lachambre ao tema da presente tese através de analogia entre a complexidade do corpo humano e complexidade da obra a ser dançada no espaço expositivo. A comunicação acontece em vários níveis: no próprio corpo em processos internos e no momento dos diálogos múltiplos com obras, espaços e público. A consciência dos processos inerentes ao corpo serve assim de ferramenta para descobrir também o múltiplo mundo artístico exterior. Os mecanismos que o bailarino experimenta e pratica diariamente são assim aplicados à exploração de caminhos de descoberta das essências plásticas e físicas da exposição.

The body is constantly listening actively to itself, and is a complex communication system from which we can learn a great deal.²

Daqui extraímos uma 1ª fase necessária no sentido de comunicação subtil entre a dança e contexto expositivo:

Escuta sensível pelo corpo dançante da exposição. Observação/escuta/mergulho/esponja com registo de sensações, ideias espontâneas, subleituras abrangentes. É o momento de encontro, contacto.

2ª fase poderia caracterizar-se pela

Observação activa em que os mecanismos de conhecimento estariam presentes e o corpo explora as possibilidades do espaço e da interacção directa com a obra, sem deixar de observar este processo, acrescentando e ampliando o material produzido pela escuta. É o momento da consciência.

3ª fase

Criação coreográfica. É o momento de intencionalidade.

4ª fase

Apresentação e escuta em tempo real. É o momento da essência estética.

5ª fase

Reflexão. É o momento da clarificação do método.

¹ Benoit Lachambre in Jeroen Peeters, *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004, p.62

² *Ibidem.*, p.63

Talvez seja mesmo preciso admitir que a matéria da imagem seja, ela própria, espontaneidade...Imagem é um acto e não uma coisa.¹

É com esta natureza dinâmica da imagem que a dança e o corpo dançante são capazes de comunicar. Evocar o movimento representado, escondido, procurado, subentendido do espaço, da arquitectura, da obra, da curadoria. O território é vasto e rico, colocando o desafio e questionando a prática criativa e a apresentação artística.

Do you remember this (movement)?²

- pergunta Boris Charmatz à Meg Stuart como convite para relembrar solos idiomáticos de bailados clássicos e contemporâneos e também para explorar os movimentos do quotidiano durante o seu projecto *Musée de la Danse*.

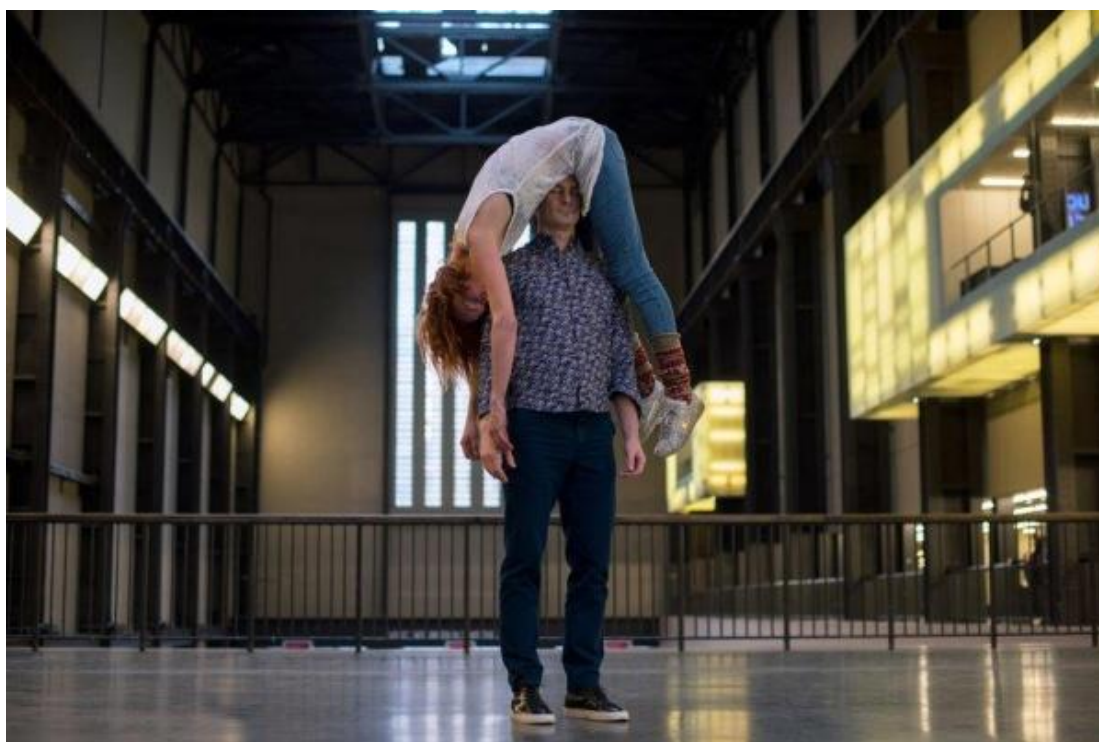


Figura 6 - *If Tate Modern was Musée de la danse?* Boris Charmatz

Foto: Gabrielle Johnson

¹ Jean-Paul Sartre, *A Imaginação*, trad. Manuel João Gomes, Difel, Algés, 2002, p.134

² Kirsten Maar, «What a body can do: reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts», *Stedelijk Studies*, issue #3, *Place of Performance*

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

A questão da memória é crucial. Tal como em *Memory song*¹ em que Meredith Monk recria a experiência de reaprendizagem de palavras soltas a partir de memórias esquecidas, o bailarino capta as memórias do espaço e das obras para estabelecer diálogo com elas, para reintroduzi-las no presente, na vida das pessoas, dos públicos:

*Activar a memória é accioná-la também em termos celulares, afectivos e musculares e assim criar outros modos de dança, enfim «rotas escapatórias» de nossos hábitos.*²

Trata-se de activar as memórias e os sentidos, despertar a curiosidade e a vontade de regressar ou permanecer na exposição mais tempo, através da permeabilidade, pela mão da poética e da sensibilidade no caso de caminho de *Território Entre*. O projecto de Boris Charmatz também explora esta ideia de permeabilidade através do corpo-filtro, que mencionámos no subcapítulo anterior, e também através da ideia de paralelismo entre o corpo de bailarino e o corpo do museu no sentido da sua flexibilidade e abertura para constantes mudanças.

*Ephemeral and perennial, experimental and patrimonial, active and reactive, mobile and immediate it (Museum de la Danse) exists as soon as the first gesture has been performed.*³

Entre outras dualidades que encontram o seu espaço durante a comunicação subtil há a poética e a prática. Aparentemente duas dimensões opostas, a primeira pertence ao mundo das ideias e a segunda nasce de acção e da descoberta em tempo real. Será que são duas dimensões permeáveis? Acreditamos que sim, pois na própria etimologia da palavra *poiesis* encontramos:

*from Greek poiesis "composition, poetry," literally "a making, fabrication"*⁴

No entanto a investigadora na área de dança de Universidade Free em Berlim, Kristen Maar, que citamos há pouco, defende o contrário:

*Practice, in contrary to poiesis, is not teleologically focused on the work of art as a closed and completed art object, but in its intrinsic openness, its potential to change.*⁵

O que defendemos é que no espaço do *território entre* acontece a comunicação entre estas duas dimensões, fazendo nascer um modo híbrido de produção artística onde a ideia inicial é afectada pelo processo e pelo espaço, pelo público e a pela obra.

¹ John Cage, Meredith Monk, *Piano and Voices*, KIC, 1992

² Maria Simões Claudino dos Santos, *A dança e a política: pensamentos sobre a peça Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito*, Revista Croma, Estudos Artísticos.Vol. 2(4), 2014, p.88

³ Kristen Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*, Stedelijk Studies, issue #3. The Place of Performance, 2015, p.9

⁴ Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/poiesis>; 7.05.2019

⁵ Kristen Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*, Stedelijk Studies, issue #3. The Place of Performance, 2015, p.10

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

No âmbito do trabalho de corpo com as exposições a ideia coreográfica pode entrelaçar e integrar 2 sentidos: o poético e o prático. Também na área do conhecimento, o sentido convergente (a explorar o tema, iluminando, através de linguagem não verbal, linhas, caminhos). E o sentido divergente (questionar, propor respostas alternativas àquelas que o artista plástico propõe). Tal como, segundo Maria João Madeira Rodrigues:

A lógica não tem de ser racionalista, pode ser poética.¹

A assim acreditamos que a prática coreográfica de trabalho em contexto expositivo pode ser também ela poética na medida em que se dá um de equilíbrio deste cruzamento e uma coexistência consciente. E também porque o trabalho coreográfico se adapta ao próprio conceito museológico: para visitar um museu precisamos de nos movimentar, somos livres de escolher o nosso ritmo, de parar ou continuar a viagem, temos liberdade de escolher as obras que mais gostamos e permanecer mais tempo ao pé delas. A dança faz renascer este movimento contínuo e esta descoberta através da sua poética e por meio da prática.

No fundo, a comunicação subtil que a dança/performance sugere, procura a coerência com o espaço, com as obras, com a própria coreografia e com o contexto.

O que chamamos poética da permeabilidade recua também até à definição de movimento por Plotino:

Nas suas Enneades Plotino apontou particularmente... na capacidade de movimento a sua tendência para revelar o que está oculto, ao qualificar a energia como efeito visível da sua força invisível, dynamis.²

Esta ideia de *qualificar a energia* parece-nos a ideia-chave para o conceito de permeabilidade pois o corpo absorve códigos e linguagens várias do meio que o rodeia para devolvê-los através do filtro próprio e universal do movimento. A imaginação tem o papel crucial neste processo:

...o movimento percebido é um produto da acção progressiva da imaginação, que só sintetiza o movimento a partir do seu lado imaginário.³

¹ Pedro Cordeiro, *Conferência de homenagem a Maria João Madeira Rodrigues*, Sociedade de Geografia, Lisboa, 2014

² Roger Fraguell, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p.31

³ *Ibidem.*, p.35

É por isso que o número de leituras possíveis do movimento é infinito e intimamente pessoal, e que a comunicação que o corpo dançante estabelece com o público em contexto mais próximo de uma galeria ou outro espaço expositivo é ténue e subtil.

Para além da presença da imaginação tanto no acto criativo como no momento de fruição, outro conceito-chave para a dança no contexto das obras de arte visual é revelado ainda por Kant na sua *Crítica da Razão Pura*, a sua capacidade de síntese:

...movimento enquanto descrição de um espaço é um puro acto de síntese sucessiva do múltiplo na intuição externa em geral.¹

A dança sintetiza sem palavras, com uma natureza semelhante à da imagem. Ao acrescentar movimento, nasce o ritmo e a dinâmica que diversifica a informação e aprofunda as características pictóricas. O corpo dançante activa o próprio corpo do espectador através dos mecanismos de transporte—espelho e acontecimento em tempo real. Nasce a comunicação entre o mundo visível da arquitectura, do espaço, do corpo, das obras de arte plástica e da própria dança e o mundo invisível da música, das leituras e subtextos, cuja permanência é o desaparecimento, cujo transitório é o modo constante.

O modo constante de *abrir caminhos*, de *preparar caminhos*, de *tornar-se caminhos* é assim que Heidegger vê o movimento:

*Abrir um caminho, por exemplo, por um campo coberto de neve, diz-se ainda hoje no dialecto alemão-suábico *wegen*. Este verbo usado transitivamente significa: formar um caminho, mantendo-o caminhável. *Be-wegen* (*Bewegung*), se pensarmos assim, já não quer dizer: levar alguma coisa de um lado para outro num caminho já existente, mas sim, primeiro que tudo, abrir o caminho...e assim ser o caminho.²*

É o caminho instantâneo e efémero, que volta a ser *coberto pela neve* em cada momento, e é redescoberto cada segundo enquanto dura. Como *escultura viva*, *música visível* ou *poesia muda*, a dança abre um caminho próprio e condensado em simultaneidade organizada. Para Schiller o caminho do movimento é representado pela linha serpenteada, não pela linha recta:

Se a exposição dogmática prossegue em linhas rectas e ângulos agudos com rigidez matemática, a exposição bela avança num livre movimento de onda, altera imperceptivelmente em cada ponto a sua direcção e regressa à mesma forma igualmente imperceptível.³

¹ Roger Fraguell, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p.36

² Heidegger apud Roger Fraguell, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p.67

³ Shiller apud Roger Fraguell, *Figuras da Dança*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2010, p.98

E ainda mais do mesmo autor no sentido de comunicação:

A partir da mediação entre liberdade de movimento e coerção racional, a exposição vai adquirindo uma função estética.¹

É neste diálogo entre a intuição e o conhecimento que nasce uma obra de dança que comunica com outras obras, espaço e espectador. Esta comunicação também nasce como resultado de realização de uma partitura, de um guião que faz transparecer as ideias. Na palavra *coreografia*, o segundo radical (grafia) é testemunha deste processo. As ideias são registadas e por mais abstractas que poderiam ser têm de ser levadas até ao papel ou ecrã e ao contrário têm de ser decodificadas e levadas até ao espaço expositivo, até aos visitantes/participantes/espectadores. No meio destas transformações de ideias e coreografias, nestes *territórios entre*, acontecem inevitáveis ajustes, que podem servir de método no caso de abertura à improvisação e ao acaso na criação artística. Como refere Kristien Maar:

Between the choreographic score as a prescript for a possible situation to unfold and its actualization, there remains a gap, which is to be filled by the indeterminate.²

O transitório em modo permanente, que requer constante actualização e ajustes à situação, espaço, público, música e partitura inicial, é assim o trabalho de dança no espaço expositivo, a constante escuta e permeabilidade. Ao mesmo tempo é o corpo que processa estas alterações, sendo ele próprio o território de vestígios, memórias, mutações e esquecimentos.

Ao longo do 1º capítulo percorremos o *território #0*. Lançámos o âmbito transversal das questões que pretendemos explorar na presente tese. Escolhemos três âncoras que servem de subcapítulos: A obra, o bailarino e a comunicação – são a base para o pensamento dos capítulos seguintes.

No capítulo 2 iremos abordar as questões das artes que se desenvolvem no tempo (a música e o vídeo) e a sua ligação com a dança. Assim o primeiro *território híbrido/território entre #1* terá por base a essência temporal e efémera.

¹ Ibidem., p.109

² Kristen Maar, «What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts», *Stedelijk Studies, issue #3. The Place of Performance, 2015, p.11*

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

2. Dança Temporal | território entre #2

Mudem o tempo e o espaço, e o próprio movimento mudará.

Carolyn Brown

A característica temporal da dança e do movimento apresenta um grande ponto de partida para reflectir sobre a sua presença no espaço expositivo. Efémera por natureza, a dança cria esculturas e imagens por segundos, anima o imóvel e questiona as fronteiras de espaço e tempo. O próprio espaço museológico tem vindo a alterar o seu paradigma de perspectiva *diacrónica* para perspectiva *sincrónica* como refere Rosalind Krauss:

Diachrone perspective transmits historical knowledge and syncrone perspective focuses on experience and situation.¹

Assim a dança contribui para a criação de experiência a partir da exposição e cria pontes para uma nova descoberta sobre uma outra luz, de uma forma mais emotiva e espontânea. Evoca através do presente o passado e filtra as imagens através do corpo, cria a situação activando o pensamento crítico do visitante ao mesmo tempo agitando o sub-consciente e memórias.

Conforme o relatório de projecto *Dancing Museums* sobre o trabalho coreográfico colaborativo *Table of Contents* com a duração de 6 horas em contexto museológico:

Evaluation at “Arnolfini” cited 75 % of visitors agreed that the work had changed their expectation of what they see in a gallery, 65 % stayed up to 1 hour, 20% stayed 1-2 hours and 15% stayed 2-4 hours.²

Com esta avaliação podemos observar que a permanência no espaço museológico tinha aumentado e o factor surpresa tinha surgido. O cansaço e desinteresse associados são algo que cada um de nós já tinha sentido num grande museu. A possibilidade de ingressar num tempo próprio da dança,

¹ Rosalind Krauss, «The Logic of the Late Capitalist Museum» in *October* 54, 1990, p.10

² Gill Hart «A little less conversation», engage 38, *The National Association For Gallery Education*, London, 2016 p.83

diferente do ritmo do nosso caminhar, pode ser uma grande vantagem. A presença da duração em dança abre um novo espaço dentro de espaço museológico, promove momentos de imersão e fruição, pode incluir a proposta de participação, mas a proximidade é sempre garantida, pois o palco é todo o desvendar da exposição com tudo o que acontece ao mesmo tempo. Assim a dança assume *ensemble thinking*¹, durante o qual o específico vocabulário é formado através de apropriação do espaço, regras institucionais, formas de funcionamento, partituras e improvisação, colaboração com equipas várias – conjunto de ferramentas para a dança funcionar no espaço museológico. Mas para além destes elementos externos, a Kristen Maar refere uma tensão interior com que o bailarino prende os visitantes que estão a assistir a este desenrolar:

*This kinesthetic exploration requires a specific focus on internal consciousness and the perception of an interior space and attention between the dancers and this tension is something, witch also affects the audience in a way to use there whole sensorial spectrum as a medium of translation from image to the body and from the dancer to the visitor.*²

Assim, o bailarino leva o seu *tempo interior* para o espectador, partilha a sua vivência temporal, que desenvolve a partir de e com o espaço expositivo, em relação com a obra de arte visual. Encontramos esta referência sobre diferentes regimes temporais na obra de Walter Benjamin *The task of the translator*:

*Since the recreation of an original would be impossible, it would rather be the challenge to keep a certain productive and poetic strangeness in the text itself. This needs time. In an ideal way this would be producing different time regimes and they might alter the way we proceed in the gallery, turning it again into what it used so be before the raise of the museum as educational instrument in the 19th century – a space for conversation, and for exchange of ideas – a space as praxis.*³

Espaço de conversação e partilha de ideias, espaço de prática – é no espaço museológico desta natureza que a contribuição da dança se revela na sua plenitude, e ao mesmo tempo é a própria dança que traça e cria esta potencialidade.

¹ Kristen Maar, *What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts*, Stedelijk Studies, issue #3. The Place of Performance, 2015, p.14

² Ibidem, p.14

³ Ibidem, p.15

A música acrescenta mais uma dimensão temporal, e, estando o lado visual ausente, mantém um potencial máximo imaginário e criativo tanto para criador, como para o ouvinte; deste modo, a dança encontra-se no papel deste ouvinte, seguindo ou não uma lógica de relacionamento com a matéria sonora. A escuta é inerente à dança, seja ela de uma música/fala interior do corpo, de movimento produzido ou do som que a acompanha. O som desperta necessariamente e organiza, emociona ou não, dialoga ou não, serve de ponto de partida ou ajuda a concretizar as ideias coreográficas. A provocação pela presença das artes temporais num espaço de tempo suspenso, intemporal, estático e um diálogo com as obras que assim o suscitam faz retornar a ideia de partilha, procura e praxis. É curioso o efeito oposto que as artes temporais fazem surgir: como referi anteriormente, os visitantes permanecem mais tempo quando a dança marca com a sua presença o espaço, mesmo se a acção proposta não tem como objectivo o assistir longo e completo. Nessa altura os nossos códigos de espectador, a nossa curiosidade pelo ambiente e tempo diferenciado, propostos pelo acontecimento em tempo real, fazem com que paremos e observemos em vez de deslizar e percorrer mais rapidamente os espaços com obras de arte plástica. Ao mesmo tempo a dança pode potenciar os diálogos entre o próprio espectador e a obra de arte, e assim determinamos dois caminhos: a própria dança oferece leituras através da sua linguagem e a partir das suas ferramentas de tempo e o corpo em movimento sugere a procura de leituras e estimula a imaginação de cada visitante.

One must create the condition not for slowness exactly, but for the opening of the everyday to degrees of experience that resist formation long enough to allow us to see the potential of worlds in the making.¹

Desvendar mundos em criação, durante a criação, através da prática criativa, apresentar estes mundos ao espectador, dar-lhe a matéria-prima para a sua imaginação: uma nuvem de potencialidades que intensifica a experiência do presente, oferece a possibilidade de novos caminhos de envolvimento e participação sem necessariamente interferir com o espaço individual de cada um. Assim a resposta artística às artes visuais da parte da dança passa necessariamente pelo foco em (in)temporalidades e (inter)temporalidades oferecendo um conteúdo dinâmico ou estático, mas sempre a partir do potencial de expansão do corpo no espaço e no tempo.

Para compreender melhor como a dança se pode relacionar com o espaço expositivo e as obras de arte visual procedemos a reflexão nos subcapítulos que se seguem (2.1 e 2.2) sobre as formas de relações que a mesma estabelece com as artes temporais, tais como a música e o vídeo. Vamos analisar os mecanismos de encontros e desencotros de dança com meios e em dois *teritórios* entre distintos: *musicadança* e *videodança*. Ao apresentar as ligações e modos possíveis de funcionamento entre as artes mencionadas, esperamos encontrar as lógicas comuns que ajudarão a elaborar os alicerces de comunicação entre a dança, o espaço expositivo e as obras de arte presentes nele.

¹ Alex Artega, Heike Langsdorf (eds.), *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p. 37
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

2.1 Dança e Música: *Modus operandi* entre caminhos

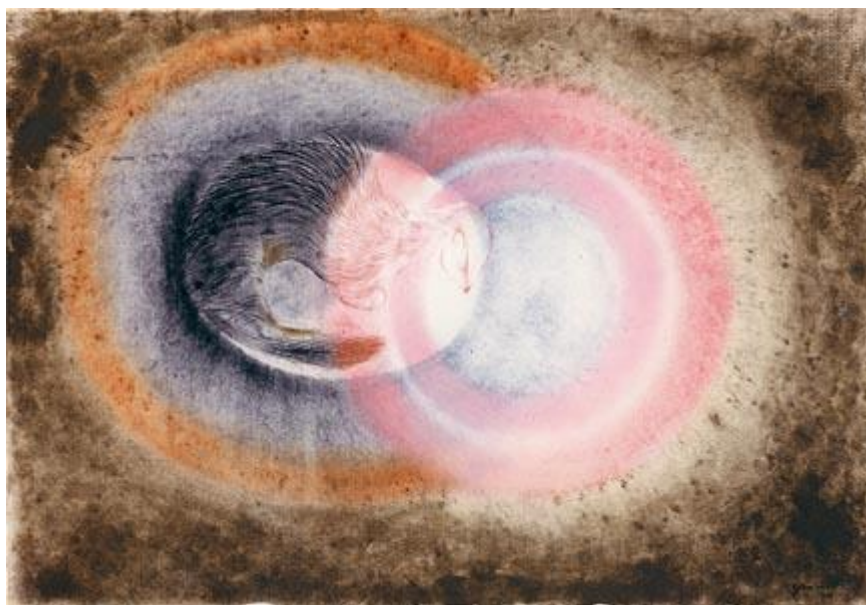


Figura 7 – Morris Graves, *Hibernation*, 1954
National Museum of American Art

...a música interior que cada um traz dentro de si.

Irmgard Bartenieff

*É difícil para muitas pessoas admitir
que a dança não tem nada em comum com a música,
a não ser o tempo e as divisões do tempo.*

Merce Cunningham

Ao começar o segundo capítulo gostaria de voltar à ideia do *entre* como a proposta-chave para esta tese. Entre a dança e a música também acontecem imensos fenómenos: os coreógrafos e bailarinos exploram a ideia de matéria sonora de diversas formas, utilizam variadíssimas estratégias de enquadramento e não coincidência, de relação linear e paralela, de cruzamento e como fonte de inspiração. Ao falar de música, abrimos o termo para todos os tipos de sons e ambientes, para a utilização da voz humana e da composição musical em tempo real. Em contexto expositivo, com a utilização de som, normalmente gravado, observamos com frequência como é importante reflectir

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

sobre a particularidade de relação entre a música e a dança durante a performance coreográfica e perceber caminhos da sua utilização, potencialidades a explorar e fragilidades a reflectir. É incontornável a influência de John Cage e Merce Cunningham para o novo olhar sobre a música com a dança, para a importância de processos aleatórios e de não-relação directa entre estas duas artes:

O bailarino que abdica da música entra mais profundamente no seu fraseado. Sem a música, o corpo torna-se inteiramente responsável pelo modo como o movimento se desenvolve, e é possível observar de imediato como o bailarino nele investe.¹

Sem a condução da música cada corpo dançante torna-se ainda mais uma viagem e experiência individual e o silêncio ganha a sua importância e expressividade especial. Ao mesmo tempo a música deixa de ser o acompanhamento da dança e passa a ser um *parceiro estético*².

Por exemplo, na obra de Rui Lopes Graça *Annette, Adele e Lee* com a música de David Cunningham, a coreografia não segue o percurso da música, tampouco descreve o caminho paralelo. Tanto a música como a coreografia estão em comunicação uma com a outra, como se dum diálogo se tratasse. As duas representam dois tecidos vivos que dão origem a um terceiro: ao espectáculo em si.

Esta nova lógica entre a dança e a música é muito pertinente para o tema deste trabalho, pois o mecanismo de relação com as obras de arte e a dança é comum. Não a medida de forças, mas o diálogo, não o privilegiar, mas reflectir.

Os bailarinos da companhia de Cunningham foram várias vezes convidados por Cage a experimentar o papel de músicos, tocavam vários instrumentos, maioritariamente da família de percussão, exploravam e inventavam os sons durante as coreografias.

Cunningham não concordava com a primazia da música em relação à coreografia da dança clássica e moderna. Para Cunningham a música e a dança existem em relativa independência, onde várias séries de cada arte se encontram em fruição ocasional e não linear.

A música para dança percorreu um longo caminho de mudanças. Entre sincretismo artístico até à não-relação têm aparecido múltiplos estilos, correntes e formas de dança, cada um dos quais tem uma forma própria de relacionamento com a música.

A dificuldade de registar e captar as danças e músicas no passado, a pouca quantidade de artefactos, só em tempos relativamente recentes (fim de séc. XIX e início do séc. XX) foi resolvida através de mecanismos de gravação e invenção dos programas digitais que permitem partir a complexa

¹ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 158

² *Ibidem.*, p.159

linguagem coreográfica em unidades básicas e assim escrever a coreografia passo a passo. Esta possibilidade de ter acesso à *file-coreografia* abre novas possibilidades para os criadores e espectadores em vários campos, num dos quais poderia ser explorada a relação entre a coreografia e a música.

Historicamente as músicas foram compostas para danças específicas tendo em conta a estrutura, dinâmica, articulação e andamento. Giga, Valsa ou Tango eram ao mesmo tempo as formas musicais e coreográficas. O mesmo podemos dizer sobre os géneros musicais que têm as formas paralelas em dança: música barroca e dança barroca.

O século XX trouxe a libertação das relações entre a música e a dança. Os novos ritmos e sonoridades são explorados independentemente e, uma vez juntas, as duas artes percorrem caminhos distintos, contam histórias próprias.

Esta última comparação faz-me lembrar o livro *Mrs Dalloway* de Virginia Woolf, em que há partes de diálogo quando conseguimos ouvir a voz da Mrs Dalloway a dialogar e ao mesmo tempo somos testemunhas dos pensamentos dela que desenvolvem as ideias paralelas á conversa com outro interlocutor.

A dança de século XX não ficou à margem das reflexões sobre a matéria da arte e sobre a consciência dos próprios processos artísticos através da abertura às outras artes, às novas formas e sonoridades.

As mudanças das relações entre a música e a dança começam com Diaghilev e os famosos Ballets Russos. Músicas de Eric Satie, Maurice Ravel e Debussy abriram a nova linguagem musical e através dela proporcionaram a nova forma de cooperação entre os compositores e os coreógrafos.

Um dos compositores que marcou a mudança em relação à matéria em questão foi sem dúvida Igor Stravinsky.

A *Sagração da Primavera*, com a sua energia e particular carácter de percussão, apresentou *No dance music the world had ever heard.*¹

Na sua notável obra Stravinsky conseguiu utilizar o impulso da matéria coreográfica para a composição musical, libertando assim a música do papel de madrastra para o ballet.

¹ *International encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, NY 1998. Volume 4 – Music for dance, p.516
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Também no século XX a fonte das influências musicais e coreográficas muda da Europa para a América. Como exemplos podemos referir o Valse Boston e Tango Argentino que tiveram muito sucesso nos salões europeus. Nestes dois casos a relação entre a dança e a música é directa: a música compõe-se com o *programa* próprio e para determinada música compõe-se a determinada coreografia. Existe a convenção entre o músico e o coreógrafo o que simplifica em certa forma a combinação das duas artes, através das regras de composição que são rigorosamente cumpridas. Por exemplo: tem forma musical binária e compasso de dois por quatro. A dança de Ragtime também é importante referir neste capítulo, pois ela contribuiu igualmente para a individualização e a libertação da dança. A componente musical – ritmo – aqui é de primeira importância e a síncope é a base de movimento.

Também na América a dança moderna nasce com a escola de Isadora Duncan. Ela é a autora da ideia de complementaridade entre a dança e a música, é defensora de um movimento natural e simples, emocional e sensível. As sementes da nova dança foram trazidas da América para a Europa e o resultado foi o aparecimento da dança expressiva de Mary Wingman na Alemanha. As suas coreografias foram acompanhadas pelos instrumentos de percussão, outras não tinham o acompanhamento.

Os coreógrafos de dança moderna não aceitavam a relação linear e cúmplice entre a música e a dança clássica. Procuravam libertar o movimento, encontrar o próprio ritmo dele, tratavam o movimento como se fosse um ser orgânico que sem barreiras à volta (neste caso a música) cresceria mais saudável e forte.

Depois da Segunda Guerra Mundial chega o rock e o rock-and-roll e a dança social ganha força. Aqui sem dúvida a dança anda atrás das mudanças no mapa social e musical. Hip hop , brake dance e rave: velocidade da vida – velocidade da música – velocidade da dança.

As atitudes na relação da música com a dança nos séculos XX-XXI não estão em *unísono*. A variedade das escolas, estilos e géneros não deixam uma ideia única como dominante. Música de concerto, percussão e silêncio entre muitas outras comunicam com a dança em formas diferentes, por caminhos distintos. Mas uma característica é óbvia: a música para dança tem de ter a sua própria vida, a sua própria realidade e existência.

2.1.1 Visão de Merce Cunningham

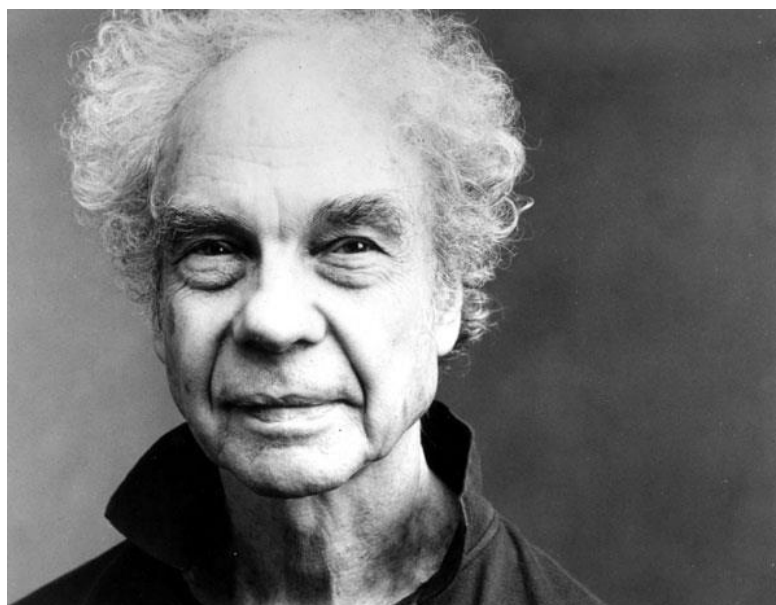


Figura 8 – Merce Cunningham

Foto: Annie Liebovitz

You have to love dancing to stick to it. It gives you nothing back, no manuscripts to store away, no paintings to show on walls and maybe hang in museums, no poems to be printed and sold, nothing but that single fleeting moment when you feel alive. It is not for unsteady souls.

Merce Cunningham

Merce Cunningham faz parte da corrente artística não-expressionista, que em dança surge 40 anos depois de começo de abstraccionismo em pintura na primeira década do século passado. Ao contrário dos pintores abstraccionistas, Cunningham nunca se viu confrontado com a possibilidade do fim da dança. O coreógrafo fez o percurso criativo inverso: em vez de diminuir o campo artístico abriu-o até à exploração dos movimentos novos. Como? Responder a esta questão ajuda a análise dos traços gerais e técnicas particulares que o coreógrafo implementou para a criação das suas obras:

- Recusa das formas expressivas – O coreógrafo norte-americano é o criador das primeiras coreografias em que as formas foram esvaziadas de conteúdo expressivo. Com este passo a coreografia contemporânea marca a sua fronteira com a dança moderna.
- Descentramento do espaço cénico
- Independência da música e dos movimentos. A propósito da relação entre a música e a dança na obra de Cunningham temos de abstrair da ideia de co-dependência entre as duas artes, separamo-las para chegar à essência de cada uma para poder criar as combinações novas entre elas, explorar múltiplas ligações bidireccionais ou a possibilidade de co-existência independente.
- Introdução do acaso na coreografia. Em paralelo com Cage, Cunningham desenvolve a ideia de acaso nas suas obras com o objectivo de chegar à essência do movimento em si.

Todas estas técnicas em conjunto têm como objectivo a exploração do movimento do corpo humano sem influências exteriores. A música nesta exploração pode servir de impulso ou não, pode corresponder ou não a cada movimento em particular. Por sua vez a coreografia também pode sugerir as ideias à música, pode variar ou não o compasso, ritmo e andamento. Por outras palavras, o papel da música como guia da dança transforma-se em agente interactivo em constante mutação e com a mudança de nível da sua importância e influência. Como escreve José Gil:

A música e a dança constituem as séries divergentes que apenas se encontram em certos pontos estruturais.¹

E como Cunningham conclui:

É essencialmente uma não-relação entre a música e a dança.²

Esta desarticulação é explorada também em relação às partes do corpo com o objectivo de encontrar os movimentos novos em que as partes de corpo podiam existir em autonomia umas em relação às outras. Como refere José Gil:

Já não é por referência a uma só parte que os membros terão de se posicionar para obter o equilíbrio mas a múltiplas partes uma vez que se decompõe o movimento em multiplicidades.³

¹ José Gil, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.34

² Merce Cunningham apud José Gil, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio de água, Lisboa, 2001, p. 36

³ José Gil, *Movimento Total, o corpo e a dança*, Relógio de água, Lisboa, 2001, p. 36

Na dança clássica é através da música que as imagens emocionais são levadas ao movimento; na dança pós-moderna é o movimento em si que está em foco, daí as diferenças de utilização da matéria musical para e com as coreografias.

Podemos concluir que esta nova *não-relação* serviu como uma das ferramentas para atingir o movimento puro. A dança passou a transmitir a essência própria em vez de ser o mediador entre a música e o espectador, tentando acompanhar todos os crescendos e finais de frases musicais com os movimentos-tradutores. Na coreografia de Cunningham o movimento não é *o caminho para*, mas é o caminho, não é *o endereço da carta*, mas é a mensagem. Assim podemos confirmar que o movimento dançado não extrai senão de si a sua energia. Com a sua nova escola Merce Cunningham sublinha a necessidade e a possibilidade de auto-consciência de todos elementos da coreografia para a criação da nova lógica de co-existência num plano artístico.

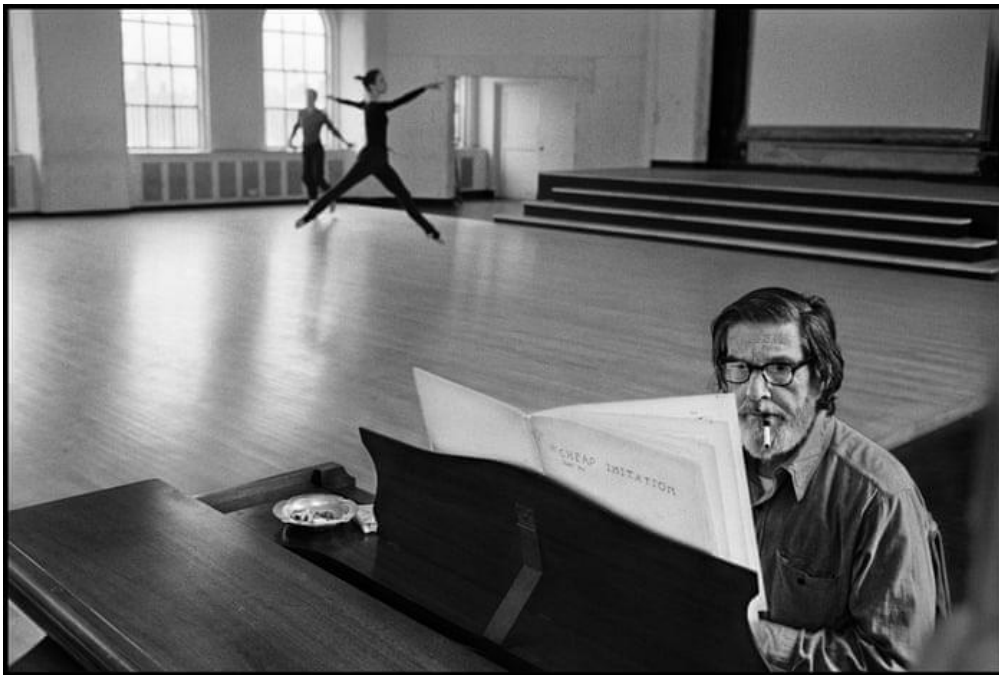


Figura 9 – John Cage (em 2º plano Merce Cunningham e Carolyn Brown)
Nova Iorque, 1972 Foto: James Klosty

A maioria das coreografias da dança moderna dos anos 30 do séc. XX foi acompanhada pelos instrumentos de percussão, e foi John Cage que conseguiu criar as peças mais originais e inovadoras do género. Os primeiros trabalhos na área de percussão do compositor foram feitos para acompanhar a dança, mas a ideia seguinte foi o envolvimento dos bailarinos na criação musical. Entre os instrumentos convencionais de percussão Cage chegou a utilizar os instrumentos experimentais, e os bailarinos e coreógrafos foram convidados para participar no processo musical antes e durante a execução da coreografia. A inovação de Cunningham tem a ver não só com a utilização dos Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

instrumentos não-convencionais, mas também com a inclusão dos sons barulhentos e não-musicais no vocabulário sonoro. Os timbres do mundo passaram a ser explorados com muito entusiasmo e a divisão entre música erudita, popular, clássica e tradicional deixou de existir. No fundo as duas artes nesta modalidade procuram o mesmo, a essência de arte em si, e não aceitam as barreiras e preconceitos neste caminho. A relação com o tempo também é um ponto de cruzamento entre a música e a dança. A dança ajudou Cage visualizar o tempo pela música, foi o impulso no caminho de descoberta do seu próprio rumo. Para Cunningham foi a música inventada por Cage que ajudou a formular o importante da coreografia, a independência e a totalidade de movimento em si.

Em 1940 John Cage inventou o piano preparado para a dança de Syvilla Fort. A coreografa estava a preparar a performance com a ideia de utilização de um grupo de percussão, mas durante o processo de criação apercebeu-se de que o espaço não podia permitir a presença dum ensemble. Como a solução do problema Cage resolveu *preparar* o piano, acrescentando diversos elementos entre as cordas, o que criava o efeito duma pequena orquestra de percussão possível de ser tocada por uma só pessoa. O novo instrumento foi o impulso para a criação de várias peças no futuro.

Em 1942 Cage começou a trabalhar com Merce Cunningham, que na altura fazia parte da companhia de Martha Graham. Esta colaboração durará até á morte de John Cage em 1992. Foi o compositor que encorajou Cunningham à criação da própria companhia e também foi John Cage que influenciou a formação de uma nova atitude para a relação entre a dança e a música. Nos anos 50 o compositor começa a criar utilizando o método de acaso para as suas obras: Cunningham aceita desafio e utiliza o mesmo método para a composição das suas coreografias, e nesta fruição os artistas descobrem a nova forma de co-existência da dança e da música, em que cada uma das artes segue caminho independente sendo ligadas só pelo o facto de serem executadas ao mesmo tempo. Este conceito será a pedra angular de toda a coreografia contemporânea.

Na segunda metade de século XX foram feitas as primeiras experiências de utilização de música electrónica para as coreografias. Um dos primeiros ballets acompanhados pela música electrónica foi o *Paeon* de Tarjana Gsovksa, apresentado em 1960. E em 1965 em *Variação V* de Cunningham e Cage os sons electrónicos foram produzidos pelos bailarinos por meio dos vários sensores (da luz e da dinâmica) deslocados pela sala, que captavam os movimentos e os transformavam em audio-sinais que eram enviados para os dois sistemas: rádio e fita magnética. Ao mesmo tempo a coreografia foi filmada por Nam June Paik e projectada no ecrã atrás dos bailarinos. Cunningham interessou-se pelo processo criativo de funcionamento da câmara e foi surpreendido pelo efeito de diferença entre o acontecimento real e filmado que a câmara conseguia atingir. Neste filme-coreografia o ambiente sonoro é rico de combinações e improvisações, e a música electrónica foi interligada como solos de piano, que apareciam e desapareciam imprevisivelmente, barulho dos rádios para sintonizar com os sons alterados das antenas activadas pelo movimento.



Figura 10 – Companhia de Dança de Merce Cunningham, *Varição V*
Hamburgo, 1966 Foto: Herve Gloaguen

A evolução da tecnologia e sobretudo as possibilidades que abria o computador levaram Cunningham a criar o programa *Life Forms* (A Tool for Creating Human Movement) em 1990. A partir deste ano todas as coreografias do artista (totalmente ou parcialmente) passaram por este programa. Em 1991 foi criada *Beach Birds* para ser apresentado no Festival de Zurique. No mesmo ano foi feita a versão para câmara desta coreografia.

Podemos comparar a coreografia *Beach Birds* de Cunningham com a obra *Four3* de Cage pela exploração da imobilidade, do silêncio e dos impulsos exteriores. Através da descontinuidade, justaposição e aparente descoordenação entre a música e o movimento o coreógrafo transmite a ideia da existência duma lógica própria de dança, diferente da lógica convencional (mundana).

Em silêncio o movimento procura o seu ritmo e quando o som aparece é interessante a dinâmica do dueto em que um dos dois bailarinos acompanha a música e o outro *pássaro* continua no seu próprio ritmo distinto.

Os figurinos enviam-nos ao habitat das gaivotas. Imóveis por si, mas levados ao movimento pelo mar, os corpos flutuam. Um a um sem ordem definida os movimentos acordam os corpos, enquanto os sons permanecem como simples cenário, sem intervenção. Os passos e saltos resultam em acompanhamento próprio. As séries separadas dos movimentos criam os ecos fortes (movimento simétrico perto da fonte) e fracos (movimento simétrico longe da fonte). Os ecos crescem até aos duetos assumidos que acontecem entre múltiplas variações individuais.

Um dueto dá o impulso para a criação dos vários pares imóveis e das várias dinâmicas. Todas as partes do corpo são exploradas com máxima criatividade e os movimentos do mundo dos pássaros são bem introduzidos e interpretados.

Os trios, duetos e solos criam o tecido orgânico da coreografia de modo que o espectador fica constantemente surpreendido.

Na primeira parte da coreografia a música mantém a sua linha paralela, na segunda parte a componente sonora dá impulso à coreografia em algumas partes. Os momentos rítmicos e de repetição aparecem e desaparecem. Com os movimentos marcados, os braços-asas *cortam* o tempo e o espaço em fragmentos que depois são colados de várias maneiras (com as possibilidades que cria o programa *Life Forms* de Cunningham toda coreografia é uma grande colagem).

Na música a sonoridade dos passos, cortes e pequenos barulhos não definidos são explorados com precisão. Às vezes parece que a música e a dança trocaram os lugares e exploraram os meios uma da outra.

O dueto, filmado em plano médio, explora a temática de relacionamento através da lógica nova (de não-relação) entre a música e a dança, entre o corpo e o movimento, entre o silêncio e a dinâmica.



Figura 11 -Merce Cunningham and Elliot Caplan

Beach Birds for Camera, 1992

Photo: Merce Cunningham Trust

Música. O que devíamos entender perante este termo em relação ao espectáculo em geral? Podemos dizer que todos os elementos auditivos duma coreografia fazem parte da *mensagem musical*¹ dum evento artístico. Também a função e o modo de utilização dos eventos sonoros numa obra coreográfica podem ser o ponto de partida para uma análise.

Pela música num espectáculo devemos perceber:

- Voz/Vocal
- Introduções instrumentais
- Ruídos
- Sons
- Meio ambiente
- Textos
- Música gravada
- Barulhos imprevistos
- Silêncios

Também é importante referir algumas estruturas elementares da componente musical que podem variar conforme a particularidade duma ou doutra forma:

- Ritmo
- Melodia
- Harmonia
- Intensidade
- Duração
- Altura
- Timbre

Através destas múltiplas formas e elementos a música ganha uma grande capacidade de despertar sentidos em nós, evocar as memórias e criar o ambiente duma grande intensidade, que nos torna mais receptivos ao espectáculo assistido.

A mesma importância da música em si têm as fontes e as formas de distribuição dela no espaço cénico. Música gravada ou executada ao vivo, a posição convencional dos altifalantes ou distribuição pontual das fontes sonoras, tudo isso pode ajudar (ou não) o coreógrafo a realizar as ideias da sua criação, distribuir o espaço da representação, apontar o lugar de cada acontecimento, sublinhar os relacionamentos entre a música e as restantes componentes da coreografia.

¹ Patrice Pavis, *Análise dos Espectáculos*, Perspectiva, São Paulo, 2003, p.130

Sem dúvida podemos dizer que esta relação é tanto mais equilibrada quanto a componente musical se encontra melhor integrada na coreografia e quanto as funções desta componente são bem exploradas e utilizadas.

Entre as múltiplas funções da música num espectáculo podemos distinguir as seguintes:

- Criação do/s ambiente/s
- Leitmotiv ao longo da toda a peça
- Cenário acústico
- Marcação do lugar da acção
- Efeito sonoro
- Efeito contraditório
- Criação de sucessão de climas

Dança-teatro. Na verdade, não seria injusto juntar a música a esta designação dupla. Desde os anos 70, a *geração dos média* mistura a música *punk* e *pop*, não espera para dar a nova sonoridade aos clássicos, modula, transforma, reutiliza, cria a partir das suas estruturas-base. Como exemplo, os trabalhos da Karole Armitage. Em *Drastic Classicism* a coreógrafa consegue o equilíbrio entre o caos e a ordem utilizando a técnica dos instrumentos afinados e desafinados, misturando as linguagens da música clássica e new wave. A intensidade sonora reflecte-se na coreografia, obriga os bailarinos a criar os movimentos “mais altos” ou “mais baixos”.

Hoje em dia, os coreógrafos-encenadores utilizam a música atribuindo-lhe múltiplas funções. Servindo de barreira e travão na primeira parte do espectáculo, na segunda podem ser perfeitamente o elemento que dá andamento ao ritmo da peça-coreografia.

A música muitas vezes compõe-se de propósito para as peças-bailados apontando mais uma vez para a estreita colaboração entre os artistas de áreas diferentes, não ficando de fora os criadores plásticos, que propõem múltiplas atitudes nos cenários apresentados. Mas nem sempre a harmonia e a ligação entre as componentes são a área de pesquisa dos encenadores, coreógrafos e músicos entre outros. O desajustamento, o contraste e a contradição entre os elementos do espectáculo são também explorados com o mesmo entusiasmo.

Silêncio, ausência de palavra e do som, pode ter grande importância na composição da peça-bailado. Hoje vemos grande investimento neste recurso de parte dos criadores, utilizando-o não só como ferramenta de controlo do ritmo, mas também como indicador de novos valores e novo papel da dança, que já não se limita a ser a parte integral da música e pode ser realizada sem qualquer suporte, como referimos na parte dedicada ao projecto de Cage e Cunningham.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

2.1.2 Visão de Olga Roriz



Figura 12 – Companhia Olga Roriz,
Paraíso, 2009
Foto: Rodrigo de Sousa

Cada bailarino trouxe as suas escolhas musicais e eu propus as minhas, depois tudo se encaixa como por magia...inexplicável.

Olga Roriz

É indiscutível a importância da componente musical numa obra coreográfica. Ao lado dos directores do som completam a equipa musical sonoplastas, instrumentistas, o serviço de gravação acústica, desenhadores de som, operadores de som, arranjadores musicais, directores vocais, acompanhadores vocais entre outros.

É um sinal, no meu ponto de vista, da procura de novas formas de relacionamento e influências entre a música e a componente coreográfica, entre a voz e a actuação dramática, entre os sons e o público num espectáculo multi-artístico.

Procuram-se novos caminhos de interacção e criação através desta nova forma de simbiose em alguns casos e separação em outros, mas nunca de superioridade duma arte em relação a outra.

No espectáculo *Paraíso*, Olga Roriz usa as melodias e canções escolhidas como a estrutura dramática da sua peça coreográfica, que pelas suas características podemos também chamar o musical especial.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Momentos dramáticos sucedem-se às cenas humorísticas, monólogos às canções, momentos estáticos às breves introduções coreográficas.

Mas porque foi a forma de musical escolhida pela coreógrafa e porque podemos chamar este musical especial? Em primeiro lugar, não podemos esquecer a ligação de Olga Roriz ao teatro de ópera, onde decorreu a sua formação e mais tarde foram apresentadas as primeiras criações, cujas bandas sonoras foram baseadas em momentos ricos de história de arte do espectáculo. Em segundo lugar, podemos explicar a particularidade deste musical pela capacidade de Olga Roriz de juntar várias linguagens e formas criando um estilo muito próprio de gosto aperfeiçoado: a coreógrafa conseguiu desenvolver um modelo de espectáculo em que as canções e recitativos se alteram com as cenas de violência ou de ternura, de festa ou de solidão.

Hoje em dia não basta ser um bom bailarino para entrar na peça-bailado, ainda menos na criação, concebida por Olga Roriz. Universalidade dos performers, domínio de várias áreas e disponibilidade para explorar novos caminhos são mais do que bem-vindos, são essenciais. Em *Paraíso* os bailarinos retiravam prazer do acto de cantar e encantavam com incríveis monólogos, eram capazes de assobiar perfeitamente afinados e brincar com os espectadores através de movimentos virtuosos.

As canções através de quais a história de *Paraíso* foi contada também narram as histórias das nossas vidas: Sarah Vaughan, Kurt Weill e Frank Sinatra; Amália e Zeca Afonso, Ney Matogrosso, Adriana Calcanhotto e Ana Carolina.

Canções sobre estereótipos que encontramos no nosso dia-a-dia, sobre artificialidade das relações e utopias de felicidade. Uma colagem musical das técnicas e estilos, problemas e pesquisas, que acaba por se tornar a forma de organização dramática do espectáculo.

Os momentos de silêncio que são tão raros nas nossas vidas são propositadamente pouco usados. O temperamento de cada canção introduz-nos as cenas que fazem lembrar os planos do cinema com ritmos diferentes. Música tradicional grega, canções americanas, música ao vivo e gravada, momentos musicais cortados pela acção e prolongados em palco vazio. Música em toda a sua variedade dos estilos, formas e infinitas maneiras de utilização e exploração da sua influência.

Especialmente forte, na minha opinião, foram os momentos de canto em coro, quando várias vozes dos bailarinos se juntavam num unísono poderoso e várias energias se fundiam num fluxo musical.

Neste espectáculo há de tudo, como há de tudo nas nossas vidas.

No Paraíso dança-se, canta-se, fala-se, ri-se e chora-se.

Está-se feliz e triste. Ama-se...

Olga Roriz

Assim, neste primeiro subcapítulo sobre a Dança e a Música fizemos uma breve reflexão sobre possíveis relacionamentos entre estas duas artes no espaço expositivo e trouxemos duas leituras muito diferentes do papel da música enquanto componente coreográfica. Enquanto para Cunningham a música coabita o espaço cénico com a dança e o processo aleatório e da presença são fulcrais, para Olga Roriz a matéria expressiva da música entrelaça-se com a coreografia criando um tecido sólido e comum. Ao conhecer diversos modos de funcionamento entre diversas artes podemos encontrar os caminhos de ligação e comunicação entre a dança e espaço expositivo com todos os seus elementos – o nosso tema em foco. Assim, por exemplo, como em coreografias de Cunningham, a música coexiste com a dança sem a influenciar directamente, a prática de dança no museu pode enquadrar este princípio ou seguir uma ligação mais intrínseca e total com o espaço e as obras, como no caso de trabalho de Olga Roriz. Deste modo optei por reflectir sobre o percurso destes dois artistas de modo a observar o formato de interdisciplinaridade e funcionamento de material musical numa partitura coreográfica.

Passamos assim para o segundo subcapítulo: 2 Dança e Vídeo do capítulo II. Dança Temporal.

2.2 Video-dança. Pluralidade e diversidade em artes e modos de ligação entre os seus meios singulares.

Da mesma forma que a música, o vídeo desenrola-se no tempo, deixando o rasto efémero na nossa memória. Só o que profundamente nos toca – permanece connosco, só o que verdadeiramente nos desperta – fica. O vídeo acaba e naquele momento não sobra nada no espaço, como em dança. A relação entre estas duas artes é intensa: por um lado a dança passa a ser documentada através de um suporte tecnológico, goza e aproveita as ferramentas do vídeo, funde-se nelas, por outro lado perde o estatuto de efemeridade absoluta ganhando formato *guardável* em vídeo. O vídeo por sua vez ganha outras noções de ritmo, sem perder a sua liberdade em montagem, um vídeo deixa de ser apenas um vídeo no momento em que passa a fazer parte da coreografia e dos corpos em movimento, faz parte da peça, não documenta somente, ganha o seu lado híbrido e de relação, de condicionamento:

Con-ditioning: to say-with, to talk-together. Or even to show-together, to put-together. In any case, no doubt about the common. No doubt, implicitly, about pluralities – maybe even diversity – about connections between differentiated singularities. No doubt, consequently, about the articulation of two, at least apparently tendencies: togetherness and difference – in a more specific: contingency and contrast.¹

A intenção do presente subcapítulo é analisar como o corpo e o movimento coreográfico formaram a base para a procura de valores, referir algumas das ideias principais de novas técnicas audiovisuais surgidas nos anos 50 do século passado e analisar também como o narcisismo em geral influenciou a forma de encontro com os temas dos trabalhos de vídeo-arte e como o passado vanguardístico é apresentado em vários projectos artísticos dos nossos dias.

Desde crianças percebemos, apreendemos, conhecemos o mundo através do nosso corpo. Ele é a nossa mediação e o próprio resultado do nosso conhecimento, da nossa cultura. A dança é a expressão, em forma bruta ou refinada, dessa vivência, da percepção singular do mundo de cada um. A dança não é uma linguagem universal, mas o próprio pensamento do corpo. Durante muito tempo o ocidente avaliou o corpo a partir de preconceitos morais, estéticos, ideológicos e filosóficos. O capitalismo financeiro globalizado utiliza os valores conquistados por movimentos sociais – liberdade corporal, flexibilidade, fluidez, etc. – para criação dum novo moralismo que prescreve em vez da expressão corporal, a ditadura da boa forma, em vez da afirmação da diferença cultural, um enquadramento mercadológico da diferença, esvaziado da significação.

¹ Alex Artega, Heike Langsdorf, *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p. 71

O corpo coreográfico e as novas possibilidades e formas do cinema revelam uma potencialidade para expressar discursos além do visível. Torna-se um grande desafio desmistificar o corpo, remover o carácter de *corpo dócil*, disciplinado, domesticado, anular o controle repressor e o controle moralista da corporeidade.

A relação do cinema com a coreografia está restrita, no senso comum, aos filmes musicais, especialmente aos norte-americanos. No entanto, há outras abordagens possíveis que fogem da tradição de uma utilização da dança como o tipo de espectáculo proposto por Guy Debord. Um bom exemplo é o filme *Tangos, Exílio de Gardel (Tangos, el Exilio de Gardel – Argentina / França – 1985)*, de Fernando Solanas. A história é apresentada por cantores/dançarinos, que contam a história da montagem de um espectáculo de tango por exilados argentinos (depois do Golpe de Estado na Argentina em 1976), em Paris. O sofrimento dos exilados tem no tango sua expressão máxima, de forma absolutamente inovadora e surrealista: à medida que se utiliza uma representação simbólica, metafórica, rompe-se a ligação com a lógica narrativa, como quando os personagens *quebram* como as máquinas. O filme é inovador, sobretudo, na utilização do tango para abordar um drama sociopolítico, e não de personagens.

A partir da década de 60, inicia-se uma nova consciência política, social, económica e cultural, consequentemente também corporal. Aumentam as pesquisas sobre corpo e imagem, devido também às novas tecnologias. O vídeo é um suporte que podemos considerar uma forma mais processual, não-hierárquica, que confunde os papéis de produtores e consumidores, contribuindo fortemente para o facto de uma nova geração de coreógrafos (Merce Cunningham, Steve Paxton e Yvonne Rainer e muitos outros), trabalhar sobre o corpo com a utilização e criação das novas linguagens em articulação com mediações tecnológicas.

Um corpo aberto para a interdisciplinaridade em dança contemporânea encontra a sua realização baseando-se no seguinte conjunto de elementos:

- estrutura não-linear
- sem narrativa
- multiplicidade de significados, discursos
- presença da ironia e da paródia
- mudanças na configuração do tempo e do espaço
- descontinuidade e fragmentação entre outros.

Actualmente, com as câmaras cada vez mais leves e a tecnologia digital mais acessível, as experiências em torno das duas linguagens (audiovisual e corporal) aumentaram muito. Por sua flexibilidade, o vídeo adapta-se com facilidade a múltiplas situações e espaços. O diálogo com as outras formas de arte criou uma série de propostas híbridas, como as vídeo-instalações, o teatro multimédia e a vídeo-dança.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Podemos afirmar que a vídeo-dança se apresenta como um meio expressivo em que se podem abordar diversos níveis diferentes da realidade. Trabalhando com as linhas associativas de imagens, simbolismos e metáforas, permite a criação de dramaturgias que exploram as especificidades de ambos, cinema e dança. Em vídeo-dança a expressão artística, como o resultado do diálogo entre o vídeo e a dança, cria uma forma especial em que as duas linguagens se tornam indissociáveis.

É importante sublinhar o papel comunicacional dessa nova manifestação artística: não é só produção audiovisual, nem só dança, muito menos o somatório simplesmente das duas linguagens; é um hibridismo de duas formas de comunicação, que utiliza a riqueza das suas possibilidades de material expressivo para construir ou desconstruir narrativas, discursos, pensamentos e reflexões.

No campo experimental da vídeo-arte o trabalho da bailarina e cineasta ucraniana/americana Maya Deren dá ênfase aos elementos fundamentais e comuns do cinema e da dança: movimento, espaço e tempo. Já na década dos 1940 ela dirigiu os filmes em 16mm como *A Study in Choreography for Camera* (EUA – 1945), no qual junta as estruturas e as práticas, que já existiram em formas separadas, para criar novas estruturas, objectos e práticas.

Partimos para a análise de intuítos e possíveis bases em que se podia alicerçar a interligação entre dança e vídeo. Quando pensamos no espaço onde decorre a aula de dança, sobretudo clássica, imaginamos sempre uma sala com um grande espelho, onde o professor e os alunos constantemente verificam a beleza e a forma correcta dos movimentos dos corpos. Em vídeo arte os trabalhos muitas vezes são resultados de auto-motivação e auto-reflexão também. Como exemplo, Maya Deren parece ser o constante foco e centro das atenções em filmes dos quais faz parte, neles tem quase sempre o papel principal.

Assim, o narcisismo é uma das características comuns entre a dança e a vídeo-arte. Na cultura ocidental há um grande investimento na auto-imagem. O olhar passa a ocupar o lugar central – o nosso mundo é um mundo de imagens, de aparências, *sociedade do espectáculo*, onde por um lado os indivíduos são expostos ao evento e à acção, mas, na verdade, onde, por outro, cada um só procura ver e ver-se a si próprio. O sujeito perde-se na sua própria imagem, sem dar conta da complexidade dos relacionamentos com os outros.

Rosalind Krauss, em 1978, refere que

*A arte vídeo é essencialmente narcisista e desligada do contexto social.*¹

Podemos ponderar que este *desligamento* é promovido pelo próprio meio e método da vídeo-arte: entre a tecnologia e o artista a aproximação é de tal forma estreita que o trabalho se torna um bloco de notas do autor, um diário, em esboço artístico. Aqui o narcisismo tem fronteiras difíceis de delinear com a intimidade, o exorcismo, a expressão; em que a auto-reflexão se opõe à reflexividade das tendências modernas que emergiram no início do século XX.

¹ Patrícia Silveirinha, *A arte vídeo: processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*. Universidade Nova de Lisboa, 1999, p.5

Patrícia Silveirinha no seu trabalho questiona-se: *de quê?* ou *em quê?* consiste essa subjectividade que faz uso da tecnologia? Esta é uma das questões importantes para percebermos também a ligação tão natural entre a dança e a vídeo-arte.

Em primeiro lugar, suponho que a própria revelação subjectiva durante o processo artístico, a natureza orientada para a expressividade individual e a descoberta pessoal – muito mais exploradas e desenvolvidas em dança contemporânea em comparação com a clássica e muito mais trabalhadas em vídeo do que em cinema – fazem com que estas duas artes se tornem tão compatíveis.

O segundo momento, na minha opinião, tem a ver com a capacidade de *deslocamento* e *distanciamento* que oferecem estas duas artes. Distanciamento do real e viagem até às imagens dos mundos subjectivos, leituras corporais ou imaginários.

Apesar do distanciamento do real, a vídeo-arte e a dança não rejeitam o conceito de *aqui e agora*, da experiência sensorio-visual, o que as aproxima das práticas da performance, da body arte e do happening. Ambas procuram interactividade e eliminação das fronteiras entre a arte e o espectador. Cada elemento do público é indissociável da produção assistida, onde tudo faz parte do tempo presente.

*Assim abre-se a infinita possibilidade de criação dos mundos possíveis, com a concepção única em tempos paralelos, onde o movimento nos é apresentado por aquilo que é para cada um.*¹

O ritmo puro, a percepção sensorial, tudo o que para a dança foi imanente a este aparecimento, torna-se o objecto de apropriação pela vídeo-arte na nova fase de desenvolvimento, em que a tríade artística, artista/obra de arte/receptor, perde a sua legitimidade:

*A realidade virtual, especialmente, desmaterializa o objecto e convida à participação dos receptores, tal como a arte interactiva*²

A experiência vivida é multi-direccional, daí a estreita relação não só com a dança, mas com todas as artes e práticas possíveis, que podemos encontrar num trabalho de vídeo-arte, do qual também nós, espectadores, fazemos parte integrante.

¹ Patrícia Silveirinha, *A arte vídeo: processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas*. Universidade Nova de Lisboa, 1999, p.15

² *Ibidem.*, p.22

2.2.1 Viagens criativas de Maya Deren



Figura 13 – Maya Deren, captura da tela
May Deren, *Meshes of the Afternoon*, 1943

Maya Deren: coreógrafa, poeta, realizadora, performer. Nos seus trabalhos desenvolveu a ideia de filme-dança e não apenas dança filmada, mostrou o lado técnico da coreografia, visto em várias perspectivas inovadoras. Através da interligação de movimento de imagem e movimento do corpo aparecem as criações de surpreendente frescura e beleza. Mas não é o lado estético que é de primeira importância para esta nova arte, que como raízes tem o fenómeno da performance: são os limites das artes, as mutações, as transfigurações e a constante pesquisa do caminho de percepção individual de cada criador que se tornam os objectivos dos autores de vídeo-arte.

O tema do tempo também é um dos principais, como demonstra o exemplo forte do trabalho de Maya Deren *Meditation on Violence* (1948). De carácter performativo, o aparente *aqui e agora* transforma-se através da montagem numa maratona sem princípio nem fim, um movimento em *imobilidade com ritmo*. Aqui em conflito estão os tempos reais e ficcionais, a invenção e a repetição. Assim, Maya carrega a coreografia com novos sentidos e funções, ultrapassa a visão sobre a dança só como ornamento, forma de ligação e passatempo.

O espaço também é sujeito a mudanças: o palco teatral onde a dança tem um lugar determinado e uma audiência frontal fixa transforma-se no mundo inteiro. *A study in choreography for camera* (1945) e *Ritual in a transfigured time* (1946) – contêm os valores das suas propostas teóricas. Nestes dois trabalhos acontece a deslocação dos bailarinos no espaço estático da cena teatral para um espaço que se pretende que fosse tão móvel e volátil quanto os seus movimentos.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Da dança e do vídeo, Maya Deren quer reter apenas a sua essência comum ou o seu elemento fundamental: o movimento. Procura a partir dele criar uma simbiose das duas artes através da qual o tempo e o espaço podem ser transfigurados. E também criar uma ideia da imagem em movimento como poema e ritual ao mesmo tempo.

Vídeos baseados no movimento do corpo, onde tempo e espaço são componentes livres, trabalhos que exploram a linguagem cinematográfica afastando-a do lugar comum e com uma narrativa que mistura realidade, memória, sonho e pensamento, assim são os filmes de Maya Deren. E assim são inúmeros os trabalhos de vídeo-arte de hoje influenciados pela arte da bailarina, poeta, realizadora, performer e coreógrafa ucraniana/americana.

O cinema de Maya Deren foi realizado nos anos 40 e 50, mas até hoje não perdeu a sua actualidade e não parou de inspirar os artistas contemporâneos de várias áreas. Como se trata de uma cineasta pouco conhecida, a sua influência é discreta, mas relevante. Ecos de Maya Deren são sentidos, por exemplo, nos filmes de David Lynch, como *Cidade dos Sonhos* (Mulholland Dr., 2001), em que uma misteriosa chave parece guardar a explicação para a confusão das identidades das personagens, como acontece na obra-prima de Maya Deren, *Meshes of the Afternoon* (1943).

A influência de Maya Deren ainda é mais facilmente identificável nos videoclipes, como exemplos podemos referir:

The Chemical Brothers *Let Forever Be* – aqui encontramos o cruzamento do real e do imaginário, uma certa rotatividade que se manifesta a partir do relógio e do momento de deitar e acordar. Duplicação da realidade e exploração de certos movimentos coreográficos que desdobram o presente também fazem lembrar Maya. E as experiências com o tempo e o espaço sem ter o percurso linear como base também nos reenviam sem dúvida aos trabalhos da coreógrafa experimental.

Björk *Isobel* – neste trabalho podemos observar a ideia de flutuação do tempo, certo narcisismo e exoterismo que é tão característico dos vídeos de Deren. Mesmo o primeiro plano tem o ambiente muito parecido, depois os vários espelhos e a água usada como o elemento feminino e dissolvência com a paisagem compõem a impressão de semelhança e sem dúvida da influência de Maya em Björk.

Madonna *Cherish* – aqui notamos a clara ligação com *At Land* de Deren, onde a relação com o mar e a câmara é explorada numa forma parecida. A constante transformação da parte visual e a qualidade das cores (preto, cinzento, branco) mais em concreto, os contrastes, a relação de aproximação com a areia e as ondas fazem com que as silhuetas da Madonna e Maya se tornem o espelho uma da

outra. O auto-centrismo e o narcisismo também marcam os dois trabalhos em que a sensualidade feminina é explorada ao máximo.

Janet Jackson *Love Will Never Do Without You* – neste exemplo as experiências coreográficas e fotográficas são semelhantes às mesmas do filme *A Study in Choreography for Camera*. A atenção para a parte técnica do movimento, a exploração das capacidades do corpo e as transformações decorridas através dos efeitos fílmicos criam a sensação de duas velocidades no trabalho. Uma, a parte com Janet, e a outra muito mais lenta e densa sem a presença dela, mas com a intervenção dum bailarino. Estas duas partes são interligadas durante o vídeo e criam a percepção de múltiplos níveis da nossa existência e vivência do momento. A beleza do movimento em si é explorada através da beleza do corpo, cuja segmentação em determinados planos ajuda direccionar os focos, sublinhar as ideias e centrar a percepção do espectador.

Milla Jovovich *Gentleman Who Fell* – este trabalho recria várias cenas de *Meshes of the Afternoon* de Maya Deren. Estão lá a chave a sair da boca, a figura de manto preto e com um espelho no lugar do rosto, à beira da cama a segurar uma flor, a ênfase nos passos da mulher sobre a areia; a mulher a tentar equilibrar-se numa escadaria. Diria que, de todos os exemplos que escolhi, neste caso podemos dizer que temos uma nova versão de *Meshes of the Afternoon* e não simplesmente o trabalho influenciado por Maya Deren.



Figura 14 - Capuras de telas de Maya Deren *At Land* (à esquerda) e Madonna in *Cherish* (à direita)



Figura 15 - Capturas de tela de
Maya Deren *A Study in Choreography for Camera* (a esquerda)
Janet Jackson *Love Will Never Do Without You* (a direita)



Figura 16 – Capturas de telas de
Maya Deren *Meshes of the Afternoon* (à esquerda)
Milla Jovovich in *Gentleman Who Fell* (à direita)

2.2.2 Personagens e paisagens de Vera Mantero

Ler, ou seja, vestir o que leio, em imagem

Não desenho, mas capto as linhas do desenho.

Sei qual é a carne da cor e da imagem.

M.G. Llansol

Tal como Maya Deren, Vera Mantero abre o campo para múltiplas personagens e situações, paisagens e ambientes, no trabalho desenvolvido com o vídeo. O lema da coreógrafa portuguesa *dança e pensa depois*, que ela partilhou numa das conversas informais dedicadas ao tema *Dança a solo não existe*, enquadradas numa série de actividades relacionadas com a exposição de Steve Paxton na Culturgest durante a primavera-verão 2019, encontram o seu eco e desenvolvimento prático na obra *Curso de Silêncio*, escrita e realizada por Vera Mantero e Miguel Gonçalves a partir de Maria Gabriela Llansol.

Legente.

*Legente foi a palavra que escolhi para início destas
minhas notas soltas sobre “Curso de Silêncio”, de Vera Mantero.*

Textuante será a última.¹

No seu artigo Abílio Hernandez caracteriza a personagem de Vera Mantero no início como a *legente do espaço*, como habitante do caminho em constante movimento e mudança. Num livro percorremos o tempo e o espaço em pensamento, no vídeo da bailarina e coreógrafa, acompanhamos o corpo que procura e viaja, pára e percorre, lê e descobre. *Legente* interpreta o caminho, o *textuante* cria um novo, aponta para o desconhecido, aventura-se para um passeio *pela neve recém caída*. E há necessariamente um *território* entre estes dois estados: de legente ao textuante, que reúnem focos e energias distintas, que oscilam de um para o outro através da presença e do presente.

¹ Abílio Hernandez, *Legentes e textuantes: notas soltas a propósito de CURSO DE SILÊNCIO*, escrito e realizado por Vera Mantero a partir de Maria Gabriela Llansol. Colégio das Artes. 02.03.2018.10.00. Sala 3. Esta sessão ocorreu na véspera do 10º aniversário da morte de MGL (24.NOV.1931 – 03.MAR.2008)

O finito que se descobre infinito na exposição da sua finitude...¹

Este *finito-infinito*, Vera Mantero não o procura em sentimentos: *It is not what you feel*, – comenta nos seus workshops e volta a sublinhar esta ideia no encontro mencionado há pouco; procura através do corpo que pensa, do corpo que comunica e o racional regista e trabalha, transforma e faz evoluir numa consciência. Este infinito-finito Vera encontra-o numa realidade absoluta, onde:

cabem, de igual modo, uma renda de bilros, uma taça de ervilhas e um concerto de Bach.²

Este infinito é finito na medida que tem uma escala, o corpo humano:

A árvore é exactamente como deve ser uma casa, uma cidade ou um mundo: à medida do nosso corpo.³

Assim, enquanto em vídeo a unidade espacial é de primeira importância, a dança eleva a questão temporal ao mesmo nível. Em vídeo-dança o espaço e o tempo são igualmente decisivos. Os mecanismos de edição e montagem de dança e de vídeo são em alguns casos muito semelhantes, o que ajuda na delimitação da relação entre as duas artes.

¹ Jean-Luc Nancy apud Abílio Hernandez, *Legentes e textuantes: notas soltas a propósito de CURSO DE SILÊNCIO*, escrito e realizado por Vera Mantero a partir de Maria Gabriela Llansol. Colégio das Artes. 02.03.2018, p.2

² Abílio Hernandez, *Legentes e textuantes: notas soltas a propósito de CURSO DE SILÊNCIO*, escrito e realizado por Vera Mantero a partir de Maria Gabriela Llansol. Colégio das Artes. 02.03.2018, p.5

³ *Ibidem.*, p.4

A entrada do cinema no museu acontece em 1929 como o próprio projecto do MoMA tinha previsto e a dança começa a fazer parte dele em 1939 com a chegada ao espólio do mesmo museu do arquivo do escritor e empresário Lincoln Kirstein, que fundou o Ballet de Nova York com Balanchine em 1948. Mas só nos anos 70 observamos a presença da dança na sua realização prática no MoMA, 10 anos depois da integração intensiva da performance.

Ao terminar do 2º capítulo gostaria de sintetizar algumas ideias-chave e *modus operandi* que podemos extrair para o nosso tema principal, dança no espaço expositivo, a partir da reflexão sobre as relações entre a dança-música e dança-vídeo:

- A Presença de uma especial tensão ao traduzir imagens visuais para a linguagem do corpo.
- O surgimento dos regimes temporais diferenciados com a presença da dança em galeria (heterocronia).
- Com o movimento do espaço expositivo acontece não necessariamente o abrandamento do ritmo, mas a abertura à consciência do desenrolar da experiência do mundo como acontecimento.
- Foco em intertemporalidades na relação entre as artes visuais e a dança.
- Ao perceber possíveis ligações entre modos de funcionamento de diversas artes podemos encontrar lógicas de comunicação entre a dança, o espaço (expositivo) e as obras de arte patentes neste espaço. Por exemplo, assim como em coreografias de Cunningham a música coexiste com a dança sem a influenciar directamente, a prática da dança nos museus pode explorar este método.
- Multidireccionalidade da experiência proporcionada

Assim, este 2º capítulo revela a complexidade e pluralidade em artes e faz uma reflexão sobre os diversos modos de ligação entre os seus meios/dispositivos. Os vectores importantes no trabalho dos artistas escolhidos para esta reflexão são a consciência e crítica de narcisismo artístico, bem como a desmistificação do corpo.

Terminamos assim o 2º capítulo da presente tese e avançamos para o 3º, capítulo basilar em que analisaremos a relação da dança e movimento com as obras de artes visuais. Também no próximo capítulo preparamos para a análise do caminho de dança no espaço museológico que será realizada no 4º capítulo.

3. Dança Visual | *território entre #3*

No vasto campo das artes visuais, a dança marca a sua presença de inúmeras formas. Em pintura ela é constante inspiração e em escultura a ligação é feita também através da tridimensionalidade. Sobre a dança e o vídeo reflectimos no capítulo anterior, dando a ênfase à questão do tempo da imagem em movimento, aproximando por isso o vídeo com a música.

Na medida em que partilho a visão de James Elkins de que

O significado de obra de arte não se encontra nem na própria obra, nem nas mãos, mente ou nos olhos do artista ou espectador...o significado encontra-se no espaço entre eles.¹

Consideramos este espaço Atmosfera do *Território Entre*. É nele, a nosso ver, que nascem os sentidos, símbolos e significados e o acto de dançar pode ser o primeiro passo na sua criação, o acto integrador e unificante universal por meio da energia vital do corpo em movimento.

Atmosfera do *Território Entre*: o ar, espaço em que respiramos, a sensação de estar num determinado espaço.

A Atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente.²

Gostaríamos de explorar os fenómenos atmosféricos como o sistema de comparação de processos e significação da dança em relação com as Artes Visuais:

Coreografia – Atmosfera:

Estado gasoso, aéreo, ar; Condensação, Nuvem de sentido, pequenas percepções

Compreendo aqui o termo Coreografia no seu sentido mais amplo, como refere Heike Langsdorf:

Choreography is understood as a way of organizing subjects in there surroundings³

¹ James Elkins, *On Beyond Research and New Knowledge*, in *Artist with PhDs on the new doctoral degree in studio Art*, New Academia, Washington, 2009, p. 122

² José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p. 147

³ Alex Artega e Heike Langsdorf (eds.) *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p.4

Corpo em movimento – Precipitação:

Acontecimento em tempo real. Como o corpo pode integrar uma variedade de formas de arte visual. Como estas formas emergem no corpo dançante

Espectador – Infiltração/águas subterrâneas:

Recebe a dança não só através da visualização, mas através de ecos e reacções do próprio corpo. Esta *instabilidade meteorológica*, a migração constante, também a encontramos no conceito dinâmico de suporte/dispositivo enquanto processo e não enquanto *coisa* no livro de Delfim Sardo *O Exercício Experimental da Liberdade*:

...uma obra de arte é sempre um acontecimento.¹

A impertinência da separação de disciplinas artísticas conforme medium explica-a Delfim Sardo através de conceito da noção de *campo único* da arte:

...não se trata de uma questão quanto ao medium, nem ao suporte, mas de sistemas de relações embebidas em linhagens históricas de procedimentos; o que significa que os dispositivos artísticos, tomados neste sentido, não coincidem com os campos disciplinares, mas com as transformações líquidas de procedimentos que se sedimentaram, se problematizaram, se hierarquizaram e se criticaram até ao limite da sua viabilidade. Neste caso, podemos ainda dizer que a arte é um campo único, uno e indivisível...²

No caso do presente capítulo queremos compreender como estas oscilações ocorrem, através de que métodos são processadas, como este processo se sucede entre as obras de arte visual e a dança:

...há uma indissociabilidade entre as metodologias de processo que um artista usa (nas quais se contam os recursos materiais e técnicos de produção da obra, mas também a teia de configurações intelectuais, afectivas, estéticas e sensitivas que activa), e o resultado desse processo na relação com o espectador.³

Como acontece este *destilar* até à essência? Como o resultado pode ou não chegar ao patamar de obra de arte? Um dos trabalhos da artista suíça Batia Suter, intitulado *Summary* ilustra este processo a nosso ver. O que é *sumário*? De um lado é uma recolha, uma junção de vários elementos, somar de partes, mas também necessariamente o aceitar do incompleto, a destilação e o ferver até à essência.

¹ Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p.11

² *Ibidem.*, p. 21

³ *Ibidem.*, p, 23



Figura 17 – *Summary*, Batia Suter

Foto: Margot Montigny

O método da Batia ressoa bastante no meu entendimento da exposição coreografada. A artista suíça, que mora em Amsterdão há muitos anos, situa as imagens antigas em novos contextos, sobrepõe e aproxima, faz dialogar, e por meio desta conversa entre as imagens nasce uma obra completa, a exposição. Para mim o trabalho da Batia Suter é coreográfico neste sentido de organização, reorganização e apuramento de um todo como finalidade, um todo incompleto num determinado contexto. Os novos significados nascem desta relação entre harmonias escondidas do corpo em movimento e das imagens. Evitando hierarquizar e entrar em sistemas de aprendizagem, o olhar da Batia é subjectivo, o visitante mergulha num mundo interior, a partir de uma sugestão de organização e associações em que o imaginário individual tece o próprio caminho de cada um.

Assim neste 3º capítulo centramos o nosso olhar na relação entre a dança e as artes plásticas, a fotografia e a arquitectura como espaços de experiência, criação e imersão: mais um *Território Entre*.

3.1 Dança e as Artes Plásticas. A procura de *Quinta-essência*

*...a principal fonte de imagens para os pintores não é o real,
mas o real mediado por lentes ou por ecrãs...¹*

As artes plásticas encontram a sua inspiração em corpos, movimento e dança desde muito cedo na história de arte:



Figura 18 – Pinturas rupestres na Indonésia, idade: 40 000 anos
National Geographic/Espanha, 2014

E quando sucedeu o contrário? Indirectamente, desde sempre, houve este intercâmbio, mas é nos anos 70 que a dança mergulha no ambiente de espaço expositivo entre muitos outros espaços alternativos ao teatro, embora já nos anos 40 possamos assistir à aproximação entre a dança e o espaço do museu, em que a dança vai buscar a inspiração a trabalhos de arte plástica e arquitectura, bem como explora novos caminhos de implementação da coreografia e do enquadramento corporal.

¹ Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p.57



Figura 19 - Ensaio no Metropolitan Museum,
1970. *Twyla Tharp Dance Foundation*

As perguntas-chaves para a reflexão sobre a relação entre as artes plásticas e a dança são:

- Se os bailarinos por meio da coreografia podem expressar, *dar corpo* à melodia através de movimentos, será que podem expressar a ideia, a aura ou ambiente de obra de arte plástica?
- O que perde e ganha a dança no espaço expositivo?
- Será possível a dança entrar em diálogo com as obras de arte através da busca de novas abordagens e caminhos?
- Será que é provável a aproximação crítica e criativa à cultura contemporânea através da linguagem do corpo com o objectivo de despertar e aprofundar o interesse de vários públicos?
- A coreografia pode transmitir uma mensagem universal?
- Será que a dança é linguagem acessível a todos?
- Será que a dança consegue preencher de uma forma significativa “*a ruptura que existe entre o ver e a palavra/pensamento/conhecimento na medida que nós nunca olhamos para uma coisa, nós sempre olhamos para relação entre as coisas e nós próprios?*”¹

¹John Berger, *Ways of seeing*, Penguin, London, 2008, p.9
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

O que nos interessa nesta análise são os mecanismos de comunicação entre o corpo e a obra de arte e também uma reinterpretação de conteúdos vários da obra através de uma ideia coreográfica. Trata-se de investigar como o próprio corpo dançante e a partitura podem produzir uma leitura de conteúdo pictórico, como podem desvendar *múltiplas camadas experienciais proporcionadas pela mobilização hermenêutica do objecto artístico.*¹

O corpo tem a capacidade de *escutar, filtrar*, entender de uma determinada forma, dentro de limites culturais e sociais a ele inerentes, uma obra de arte plástica e traduzir ou refiltrar esta mensagem de uma forma não verbal, usando ou não ferramentas de forro emocional. Poderá ser pura forma no espaço, como pode abrir caminhos à expressividade e narratividade.

Consideramos a capacidade de a coreografia surgir como hipertexto da obra, como um outro texto, um outro universo, alternativa que pode ter carácter associativo ou dissociativo, convergente ou divergente, mas funciona sempre no campo da atenção e da comparação: obra de arte estática e corpo em movimento; multiplicidade de representações e um corpo concreto e inalterável durante determinado tempo; realidade aumentada que devolve a fisicalidade, que traz carne e espírito ao espaço, que reúne uma colecção *inerte*. A comunicação com o visitante acontece através da presença baseada em vivências e sensibilidade artística. Assim a experiência estética abre para o lado mais individual da compreensão. A experiência de ideia torna-se mais global e inacabada.

A exposição *Off the wall*, que decorreu em Serralves em 2011, retratou a história das artes performativas desde dos anos 50 do século XX até 2010. A exposição desenvolve a linha de cruzamento entre as artes chamadas *do tempo* com as artes chamadas *de espaço*. Com organização de Whitney Museum of American Art de Nova Iorque e a curadoria de Chrissie Iles, a exposição aborda o corpo humano na perspectiva de obra de arte em relação com o espaço físico. Podemos observar a relação próxima entre o artista e o espaço expositivo, que é utilizado como o ateliê e estúdio de experimentação. Alguns dos artistas de vasta lista são: a mencionada anteriormente Maya Deren, Yoko Ono, Yvone Rainer, Andy Warhol e Helena Almeida entre outras.

A exposição *Off the wall* promove a ideia de espectador/visitante enquanto participante no processo artístico, enquanto sujeito activo que questiona o objecto artístico. Assim conseguimos percorrer as questões diversas ligadas à natureza e à transformação das artes em suas diversas formas. Como refere a curadora da exposição Chrissie Iles:

Os gestos performativos reunidos nesta exposição demonstram aquilo que pode ser descrito como a fase decisiva do modernismo, nas suas diversas rupturas do espaço autónomo da pintura e do desenho e da sua

¹ Pedro Pousada, *Material de Apoio para Seminário DAC. II semestre 2016-2017*
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

*localização original – o plano da parede da galeria. O seu pai edipiano foi Jackson Pollock, cujas drip paintings dos anos 1950, executadas caminhando em volta de uma tela colocada na horizontal, sobre o chão do estúdio, levaram Harold Rosenberg a observar na época que ‘a dado momento, a tela passa a ser, para uma sucessão de artistas americanos, um palco onde se actua... o que vai para a tela não é uma pintura, mas sim um acontecimento’.*¹

O título da exposição sublinha a ideia de que a arte não pretende ficar na parede: sai, evita ficar sem vida das mais diversas formas e cruzamentos, procura a vitalidade nestes novos caminhos de olhar e criar.

Também podemos observar a especial vivacidade de cruzamentos interdisciplinares na exposição *Dancing around the Bride* patente no Museu de Arte em Filadélfia em 2012-2013. Nela John Cage, Merce Cunningham, Jasper Johns e Robert Rauschenberg *dançam* à volta da *Noiva* de Marcel Duchamp. Nesta exposição as obras de artes plásticas serviram de inspiração, de ponto de partida para o trabalho coreográfico e cenográfico, mas não na lógica de submissão mas antes a nível de coexistência e o mesmo aconteceu em relação à música. Durante a preparação desta exposição até aconteceram as trocas disciplinares entre os próprios artistas: John Cage, por exemplo fez a proposta de uma obra de artes plásticas. Todos os artistas aplicaram os métodos de Duchamp de uma maneira individual e original: o uso de acaso, a utilização de objectos e materiais do dia-a-dia e a tentativa de eliminar as fronteiras entre a vida e arte.

*With over eighty objects, stage sets, musical compositions, videos of dance, and live dance and music performances, the exhibition is organized as an environment in which visitors can explore the creative world of these artists and experience diverse aspects of their work firsthand.*²

Assim, entre o piano preparado que toca sozinho, o som dos passos dos bailarinos e as sombras criavam-se diálogos e cruzamentos de referências ao produzir uma nova percepção sobre cada um dos artistas e sobre eles todos, em poli-influências, como um único corpo artístico da ideia da exposição.

¹ Chrissie Iles, Site oficial da Fundação Serralves, artigo sobre exposição *Off the Wall*, <https://www.serralves.pt/pt/actividades/off-the-wall-fora-da-parede/>, consultado última vez 26.09.2019

² Site oficial de Museu de Arte de Filadelfia, artigo sobre exposição *Dancing around the Bride*, <https://www.philamuseum.org/exhibitions/765.html>, consultado última vez 2.10.2019

Quando o corpo se movimenta, as figuras que desenha, definem um espaço.

Paula Massano

Para responder às questões colocadas na página anterior, abraçamos a experiência e o método da coreógrafa Paula Massano. Fazendo uso de um vocabulário coreográfico, as peças de Paula Massano encontram nas artes plásticas um importante ponto de apoio. Paula Massano nasceu em Angola em 1949. Iniciou os seus estudos de dança com Ana Mascolo e em 1977 terminou o curso da Escola de Dança de Lisboa. Em 1985 fez um estágio em Nova Iorque, onde estudou com Merce Cunningham. Trabalhou com Dansa Grupo entre 1979 e 1981 para qual realizou: *Areias, Máscaras, Na palma da Mão a Lâmpada da Guernica* e outros. Foi responsável por projectos coreográficos autónomos: *Memórias e Refracções do Festival, Pinacolada, Ilhas*.

O interesse pelas artes plásticas tornou-se evidente no espectáculo *Na palma da Mão a Lâmpada de Guernica* (Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, Porto, 1981), inspirado em vários períodos na obra de Picasso e coreografado com Elisa Worm para *Dança Grupo*. No panorama da dança portuguesa da altura, o presente bailado foi um trabalho que preparava uma ruptura estética, foi um dos primeiros ensaios para a construção de uma nova linguagem coreográfica, em que aos bailarinos foi apresentado o desafio mais teatral de representação.

Paula Massano desenvolveu com os bailarinos os processos de improvisação a partir de imagens, ideias e temas no sentido de os fazer participar activamente no processo de criação. Em *Na palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, colaboraram ao lado das coreógrafas o cenógrafo Nuno Carinhas, a compositora Constança Capdeville e o desenhador de luz Orlando Worm. Nesta obra pictórica, algumas das figuras da pintura de Picasso desenhavam-se nos corpos dos bailarinos, irrigando-os de uma gestualidade grotesca, intensificada pela arquitectura dos figurinos.

Numa obra muito posterior, é o abstraccionismo e o conceptualismo da escultura africana que inspira Paula Massano na construção de uma das secções da peça *Estranbezadas*. Podemos dizer que nesta secção se justapõem ideias, matérias e reflexões de naturezas diversas: por um lado o imaginário da coreógrafa nascida em Angola, por outro lado, a sua concepção dos traços característicos das representações da figura humana nas esculturas angolanas – nomeadamente a divisão do corpo em duas partes, a superior e inferior, a flexão dos joelhos e a firmeza dos pés –

que depois procurou traduzir em atitudes e movimentos do corpo dançante – e, finalmente um reincidente interesse por Picasso, desta vez pelas suas obras primitivistas. A teatralidade criada nesta obra pelo recurso ao pictórico, recusava, contudo, a restauração de uma narrativa. Daí que Paula Massano, na composição desta secção coreográfica de *Estranhezas*, tenha usado procedimentos de acaso, o que revelava também o seu interesse pelas metodologias e ideias de Merce Cunningham.

Boicotar a possibilidade de representação mas deixar circular os afectos parece também ter sido o propósito em *Pinacolada* (Culturgest, 1995), uma peça estreada no âmbito de um evento dedicado ou expressionismo, promovido por José Ribeiro da Fonte, que concebeu para *Pinacolada* uma colagem musical de diversos compositores expressionistas. Nesta obra proliferam referências filmicas, plásticas e coreográficas retiradas do universo artístico expressionista. São mímicas faciais, gritos, gestos contorcidos, movimentos impulsivos que se soltam de frases coreográficas fluidas.

Tal como em escultura, o campo de pintura expande-se, bem como o da dança e a liberdade de formas que cada artista usa permite-lhe tocar em inúmeras áreas, estabelecer vários paralelismos ou camadas. A questão do tempo é fulcral, uma vez que revela o carácter de cada arte permitindo reflectir sobre a essência do mesmo através da diferença de suportes. A própria imagem fixa pode conter tempos diversos, a dança pode estabelecer a comunicação com estes diversos tempos estáticos e levá-los até à percepção pelo corpo inicialmente do bailarino e posteriormente do espectador. E esta comunicação acontece num plano não-verbal, alternativo ao habitual falado. O sem-palavras físico e visceral desperta o lado emocional e até subconsciente no momento em que o espectador se encontra num espaço formal, que obedece a algumas regras do museu ou galeria. O tempo altera o seu carácter e o permanecer torna-se mais activo e natural: ficar para observar e descobrir o corpo dançante, a exposição, o plano arquitectónico e o envolvimento natural.

Ao mesmo tempo, ao dialogar com a obra de arte plástica num espaço expositivo, a dança questiona um conjunto de protocolos: espectador/obra, espectador/performer, performer/obra. O formato de diálogo proporciona aproximação entre o corpo em movimento e obra, entre a dança e a arquitectura, projecta o foco na relação presencial, experimentação e criação em tempo real.

Em entrevista à Gill Hart, responsável pelo departamento de educação de National Gallery, a coreógrafa e bailarina Lucy Suggate define assim o seu trabalho com as obras de arte plástica na área da dança em contexto expositivo:

My artistic response to paintings has been to focus on time, space and colour, manipulating my body within this framework. The physical marks I make enable the public to read the body as a live and painted

*manifestation. Their reflections back to me always include reference to an aspect of the museum artwork as well as what I am doing...Unlike the paintings, I can take on feedback and constantly alter the work at source.*¹

Assim o bailarino em contexto expositivo abdica de ser o foco principal de uma actuação em prol de dar o protagonismo à obra e ao visitante. O corpo dançante adapta-se à realidade envolvente e procura pontos de contacto com todos os elementos e participantes e assim encontra uma nova essência e um novo carácter energético que contamina o espaço e os visitantes.

O bailarino/coreógrafo em contexto expositivo escuta e estuda a obra e a partir desta leitura cria obra coreográfica, o fluir corporal, uma escuta sensível que desperta o movimento, serve de porto de partida e constante reingresso.

Podemos mesmo considerar analogicamente a coreografia não só como um meta-texto, mas mesmo como uma espécie de hipertexto da obra de arte plástica, como um texto alargado ou resumido, alternativo numa realidade aumentada, mas, em vez de realidade virtual, como resultante de um *link*, o corpo em movimento traz o lado físico do contacto, o chão, a terra, gravidade.

A dança permite experienciar uma ideia, vivê-la através da presença física num determinado contexto, espaço e tempo. De um lado a efemeridade, do outro um acontecimento real permitem à dança atingir o estado de permeabilidade, explorar em plenitude o *território entre* onde sempre se encontra, onde vive e onde busca a inspiração.

Richard Shiff escreveu assim:

*Every shiny object wants an infant who will love it.*²

Deixando as palavras para trás, o corpo dançante disponível aproxima-se do *objecto brilhante* da obra, pode desenvolver o discurso extremamente complexo de relações através de referências e leituras, mas permanece e comunica pelo meio imediato da fisicalidade do corpo no espaço.

*The relation between what we see and what we know is never settled.*³

¹Barbara Dougan, *Engage 38: Visual Literacy*, The National Association for Gallery Education, London, 2016, p.81

² Richard Shiff, *Art Journal 70:1*, 2011, p.7 in *Critique 2013: Conference Proceedings*, Adelaide South Australia, 2013

³ John Berger, *Ways of seeing*, Penguin, London, 1972, p.1

A distância mantém-se igualmente entre as palavras e o que vemos, o que escutamos e experienciamos. A dança pode novamente situar-se dentro destas rupturas aproximando a experiência intelectual e emocional, racional e sensitiva.

Também Sabine Folie baseia o seu *Project Anywhere* na inspiração paradoxal de que

...total comprehension is impossible. Art restitutes imaginative spaces by concealment that paradoxally «shows» while leaving behind a vestige that cannot be differentiated that is neither entirely transparent and comprehensible nor utterly opaque and incomprehensible.¹

Ocultação que mostra que nunca olhamos para uma coisa só, olhamos antes para a relação entre as coisas e as emoções, entre memórias e imaginação, para a relação entre *a coisa* e eu. Uma imagem, uma aparência, recriação ou representação, a dança tem este lado como uma pintura, mas também presença e celebra o outro, de profundidade em movimento, de visceralidade e catarse. A imagem é afastada do seu espaço e tempo, a dança acontece *aqui e agora* e, quanto mais ligada ao conjunto do contexto, mais forte pode ser a sua presença, mais sublinhada é também a sua natureza.

Assim, a descoberta das múltiplas camadas de experiência são o resultado do olhar sobre o objecto artístico do ponto de vista hermenêutico e a mobilização do processo de comunicação entre o corpo, a obra e o espaço dá vida à coreografia com carácter *site specific* ou dança no campo expandido.

O trabalho da Helena Almeida é um bom exemplo de campo expandindo da pintura, que abraça a performance e olhar coreográfico no sentido de composição e relação entre as escalas:

Ora, a escala nasce sempre de uma abordagem formal, porque se trata de uma relação interna entre dimensões, isto é, entre a dimensão do que é representado, a dimensão do suporte, o corpo do espectador, o espaço de instalação...²

... e também o corpo do bailarino e o material coreográfico, no nosso caso.

¹ Sabine Folie, *Critique 2013: Conference Proceedings*, Adelaide South Australia, 2013, p.151

² Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p.308

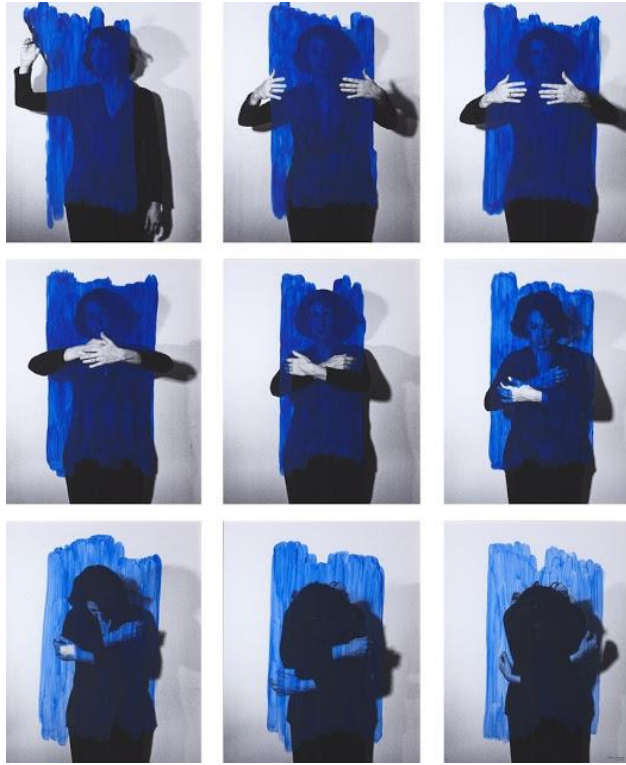


Figura 20 – Helena Almeida, *Estado para um enriquecimento interior*, 1976

Políptico: 9 fotografias B/N com tinta azul, 181,5 x 156 cm

Uma interessante visão sobre o performativo e o coreográfico apresentam Bojana Cvejic e Ana Vujanovic no seu livro *Public Sphere by Performance*:

The currency that performance as a technical term had in the 1990s seems now to be replaced by choreography. Comparing the usages we can infer that performance denotes competence, ability to execute and achievement while choreography designates patterns of the complicated yet seamless organization of many heterogeneous elements in motion.¹

Ao mesmo tempo a própria pintura ganha este lado de organização e reorganização de imagens diversas vindas de várias fontes:

...na presente situação da prática da pintura, se recorre a imagens prévias oriundas de outros suportes de imagem, sejam eles fotográficos, filmicos ou, de forma deliberada, imagens recolhidas da história da arte.²

¹ Bojana Cvejic e Ana Vujanovic, eds., *Public Sphere by Performance*, b_books, Berlin, 2013, p.70

² Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Despositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 82

Desta forma a prática da pintura aproxima-se da prática coreográfica pela maneira como reúne e reflecte sobre o material de trabalho. Neste sentido parece-nos que com a presença da dança no espaço expositivo, junto às obras de arte plástica, acontece uma espécie de fusão de linguagens pois as duas formas de arte utilizam caminhos semelhantes de aproximação e busca de percepção, utilizando por vezes modelos de criação e padrões de edição análogos. Tanto a pintura como a dança anseiam por sair das próprias fronteiras através da produção da nova visão do espaço onde desafiam os conceitos da dinâmica e imobilidade:

...as imagens remetem sempre para corpos a partir do jogo que encenam entre presença e ausência...as imagens, ao contrário dos signos, não são legíveis. Inversamente, são ambivalentes e dirigem-se à nossa capacidade de animação. Ambivalência quer dizer fronteira aberta entre imagem e mundo físico.¹

É esta ambivalência que conseguimos observar no trabalho da Helena Almeida em geral e na obra *Estado para um enriquecimento interior* que referimos há pouco em particular. É com esta *animação* entre os dois mundos que lida o corpo dançante no *território entre*.

Assim, podemos concluir que tal como acontece no início do século XX, no começo de século XXI os processos de reflexão que afectaram as artes plásticas afectaram e inquietaram a dança; os mecanismos, os modelos e os formatos são testados em vários campos e continuam com muitos pontos em comum; é através destes processos que desenvolvemos a nossa proposta de dança no museu, que nasce através de uma reflexão constante sobre estes encontros e convergências entre a arte plástica e o mundo coreográfico.

É também através da *morte da moldura* que a dança encontra a pintura num território comum, que aproveita esta tendência e que transforma o impulso intencional em realização coreográfica. Por outro lado, a dança *dá vida* ao corpo *duplo invisível* da pintura, o do pintor, que acaba por estar sempre presente na materialidade do seu trabalho. O espectador assiste a este *renascer* e a esta *morte* que transformam o espaço num território híbrido em mutação.

Deste ponto de vista, a nossa proposta de dança no espaço expositivo assenta num dos pontos fundamentais do modernismo de acordo com Delfim Sardo:

...quebra da unidade da imagem pela inclusão de elementos retirados ao mundo e recontextualizados na unidade de uma obra.²

¹ Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Despositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 101

² *Ibidem.*, p. 112

Mas no nosso caso o *elemento* é retirado do mundo das artes (dança) percorrendo no entanto todo o processo de recontextualização.

Como acontece esta simbiose entre as artes plásticas e a dança na prática? Na parte II da presente tese apresentamos o nosso caminho criativo, que nos levou a trabalhar com as exposições de pintura, escultura e desenho ao longo dos últimos anos em diversos contextos. Em alguns casos o ritmo é o vector comum, como é muito visível, por exemplo, no trabalho de João Queiroz pela descrição do seu trabalho feita por ele próprio:

Posso pensar em: pincelada – sombra – luz; árvore – cor – direcção; vento – risco – ramo; descida – queda – amarelo – rápido; contraste – arvores – três; arvore – pincelada – cor do fundo que corta a forma, etc.¹

Muitos coreógrafos trabalham a partir da consciencialização do material de pesquisa recorrendo às palavras e movendo a sua intencionalidade a partir de conceitos: por exemplo, o trabalho da Vera Mantero com a poesia de Maria Gabriela Llansol na criação citada em capítulos anteriores.

Para o nosso trabalho o ponto de partida passa sempre pelo dispositivo de exposição em si, abrangendo a espaço arquitectónico e natural paisagístico, instituições, as obras de cada determinada exposição, equipas de trabalho e públicos.

Outro ponto de partida para o trabalho de dança no espaço expositivo poderá ser a questão de própria escala, como iremos desenvolver no capítulo sobre a dança e a arquitectura: proporcionalidade e materialidade também são matérias a tratar em comum.

Na minha perspectiva, tanto a exposição com a sua complexidade desde a criação, concepção, selecção, implementação, como a obra coreográfica, com a sua presença através do corpo dançante, encontram o *território entre* a partir do processo de imaginação vivido pelo coreógrafo que trabalha a partir de condições e condicionamentos do espaço e da obra e pelo espectador que assiste no momento de colisão entre o imóvel-visual e o móvel-visual-efémero.

Pelo veículo da imaginação coreográfica e pela infinitude do movimento e do gesto nascem micro-pontes através de filtros vários (culturais, pessoais, profissionais, intencionais, relacionais, institucionais) do criador do momento de relação.

¹ João Queiros apud. Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Despositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p.116

Consideremos a definição de imaginação pela investigadora Mariabruna Fabrizi:

...imaginação é a capacidade de organizar, estruturar e traduzir em outras formas a nossa própria experiência do mundo...imaginação é uma faculdade mental estritamente ligada à racionalidade.¹

Neste sentido, o *território entre* é, sem dúvida, um espaço imersivo, onde os acontecimentos se desenrolam de forma amalgamática de clusters de sentidos, ligações e intervalos. Ao mesmo tempo o *território entre* é o *território da imaginação*, que encontra o seu *solo, terra, chão* no museu e é também ele próprio o *museu imaginário*. Assim, a dança reorganiza os sentidos existentes numa determinada exposição formando novas constelações de compreensão através de novos focos e pesquisas de movimento do corpo dentro de determinado contexto e espaço.

O *museu imaginário* transforma-se em *museu coreográfico*, onde não só o movimento e as artes plásticas, como o próprio tema do tempo são questionados e levados à superfície. A dança aproveita a potencialidade cinética da imagem para realizá-la no presente e transformá-la numa obra em movimento, a coreografia. Um quadro, uma fotografia, uma escultura estão *em pausa muitíssimo carregada*², como refere o Giorgio Agamben ao falar sobre a vida das imagens. E para Warburg

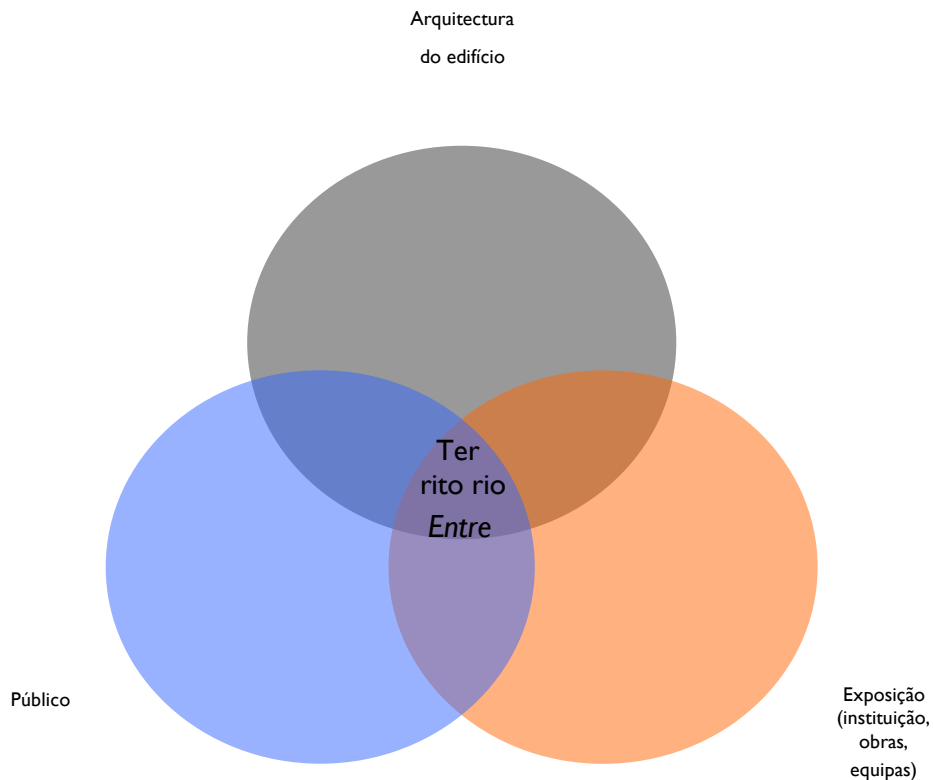
To work on images means to work at the crossroads, not only between the corporeal and incorporeal but also, and above all, between the individual and the collective.³

Na página seguinte apresentamos o cruzamento de vários elementos de *território entre*.

¹ Mariabruna Fabrizi, *Inner Space*, Trienal de Arquitectura de Lisboa, Museu de Arte Contemporânea do Chiado, folheto informativo da exposição, 5.10.2019-5.01.2020, Lisboa.

² Giorgio Agamben, *Nymphs*, Seagull books, London, 2013, p.27

³ *Ibidem.*, p. 57



Território (língua indo-europeia *ters* - seco - de latim *terra* - *territorium*¹)

Ressonâncias semânticas a partir das respetivas sonoridades:

Ter – é algo que existe e pertence: o espectador *tem* o espectáculo, espaço no seu tempo, dentro das suas imagens imaginadas. O bailarino *tem* o público ao apresentar o espectáculo, o tempo e o espaço.

Rito – ritual: formatos e convenções dum terminado espaço, por parte de instituição: artista e público.

Rio – algo que flui no espaço e no tempo, o acontecer naquele momento, o que requiere a nossa atenção plena, como descreve a Eudora Welty:

¹Harper Duglas, *Online etymology dictionary*, acedido 22.01.2020
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Place absorbs our earliest notice and attention, it bestows us our original awareness; and our critical powers spring up from the study of it and the growth of experience inside it...It never really stops informing us for this forever astir, alive, changing, reflecting, like the mind of man itself.¹

Assim, a *quinta-essência* do território entre é a imaginação: das superfícies arquitectónicas emanam planos imaginários, que apontam para direcções e sugerem movimentos ao corpo em movimento, que se encontra na fronteira entre o visceral e o límpido e proporciona a relação dinâmica com a obra de arte a partir da activação do espaço. Esta relação na perspectiva do bailarino/coreógrafo nasce de duas formas: do processo de escolhas e elaboração de guião coreográfico e da vivência que acontece no momento da apresentação performativa. Ambas as formas contribuem para a *expansão do campo*, pois não são estruturas fechadas sobre si mesmas e requerem fissuras e aberturas para o exterior na sua relação com obra, espaço, espectador e eventualmente outros intérpretes. Isso é especialmente visível na relação entre a dança e a escultura pois:

Tal como aconteceu com a pintura, a escultura transformou-se, saiu do velho condicionamento a que estava submetida, quebrando a base, saindo para a mobilidade, e transformou-se num produto híbrido...²

A dança aproveita esta mudança e passa a fazer parte deste espaço híbrido de experimentação. De outro lado, o carácter factual e objectual, concreto, da escultura abre um espaço de imaginação para a dança que acontece ao seu redor, partilhando um território entre que procura cada vez mais o modo paisagístico e amplo da existência. Assim:

...género é um processo negocial do seu próprio estatuto, podendo, para isso, recorrer à sua total exterioridade efectiva ou ficcional³

E neste mesmo processo podemos observar o próprio corpo, pois ele produz o espaço na medida que o orienta e descreve, na medida em que se inscreve nele ao gerá-lo. Sendo a arquitectura a disciplina do espaço, partimos para o próximo subcapítulo dedicado à relação da dança com a arquitectura.

¹ Krista Bower, *Mississippi Stories in Motion: Authorship and the construction of Meaning in a Museum-Based Movement Installation*, Cord Proceedings, New York, 2015, p.30

² Oiticica apud. Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 171

³ Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 183

3.2 Dança e Arquitectura. Encontro com Proporção Áurea.

...o espaço é o lugar do corpo, a arquitectura é a disciplina do espaço e o espaço arquitectónico é criado para ser vivido.¹

...corpo cujo dinamismo oscila ao ritmo das vibrações e das hesitações do grande e do pequeno, do próximo e do longínquo, etc.²



Figura 21 – August F. Möbius,
Anel de Möbius, 1858

¹ Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 192

² Luís António Umbelino, *Um corpo nunca está perante um quadrado negro* in Pousada, Pedro; Olaio, António; Carvalho, José Maças de (org) *Na sombra do quadrado negro*, Colégio das Artes/Universidade de Coimbra, Arte e Prática Conceptual, Coimbra, 2019, p. 168

Ao reflectir sobre a *arquitectura dançada* tomamos como ponto de partida a plenitude da escala humana que pode ser enfatizada e analisada através do movimento no espaço edificado por meio de:

1. Balanço
2. Movimento
3. Padrões /Repetição
4. Proporção
5. Unidade
6. Ritmo
7. Proporcionalidade
8. Materialidade

Ao começar pela última das 8 componentes, recordamos o *Anel de Möbius*. No corpo do bailarino é o torcer que vai até ao limite. Este contrabalanço, contrapeso, acompanha também tanto a dança como a arquitectura. Matisse encontra este anel paradoxal no corpo do bailarino e expressa-o nos painéis *Dança*, onde encontramos também a dimensão do infinito que a dança com o movimento imprime no espaço. Também o símbolo de infinito é próximo de Anel de Möbius: ∞ . Em José Gil encontramos:

O movimento dançado compreende o infinito em todos os seus momentos.¹

Talvez pelo contrabalanço à natureza efémera, a dança encontra e efectua esta passagem ao tempo infinito do espaço imaginário do corpo do bailarino.

No âmbito do 2º subcapítulo do 3º capítulo da presente tese gostaríamos de desenvolver uma reflexão sobre como a arquitectura vê a dança e como o corpo em movimento se revê e incorpora o espaço arquitectónico. Por exemplo, a *Sequência de Fibonacci*, relacionada com a 7ª componente (Proporcionalidade), é vastamente estudada pela arquitectura e pode servir de base para a estrutura de elementos de coreografia, desenvolvimento musical e dramático do acontecimento.

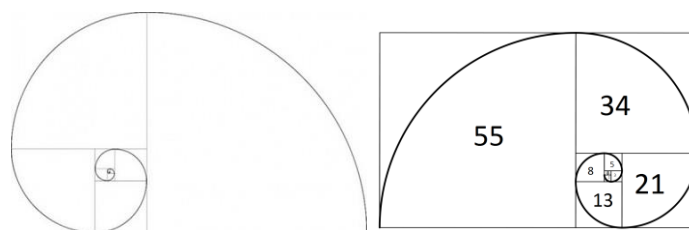


Figura 22 – Sequência de Fibonacci

¹ José Gil, *Movimento Total – o Corpo e a Dança*, Relógio d'Água editores, Lisboa, 2001, p. 15
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Segundo Rudolf von Laban, que também estudou arquitectura e pintura, os elementos de harmonia são entendidos melhor, usando formas geométricas, mostrando que a sequência de movimentos harmoniosos não é acidental. Laban criou as leis da harmonia no espaço através da figura do icosaedro:

O icosaedro de von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro do espaço; ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através das suas mutações.¹

Através deste modelo conseguimos dar conta e aperceber-nos de imagens habitualmente invisíveis de movimento. Este formato também permite observar a influência mútua entre o corpo em movimento e o espaço definido por uma estrutura geométrica.

Relacionado com o icosaedro, Laban define o termo *Kinesfera* ou *Cinesfera*, ou seja, o nosso espaço vital, que abrange tudo o que podemos alcançar com todas as partes do corpo, perto ou longe, grande ou pequeno, com movimentos rápidos ou lentos.

A noção de ritmo, fundamental tanto para a arquitectura como para dança, podemos projectá-la a partir, por exemplo, do trabalho de Goethe, *Metamorfose de Plantas*. A metamorfose para Goethe é o sinónimo da transição entre as formas que as plantas vão adquirindo durante o seu crescimento, ou seja, as leis pelas quais a planta produz uma parte

através da outra e apresenta as partes mais diferentes pela modificação de um único órgão.²

Essa primeira investigação botânica foi publicada em 1790 sob o título de *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* (Tentativa de explicar a metamorfose das plantas). Assim, no estudo da botânica e posteriormente na investigação sobre a luz e as cores vai-se revelando o propósito de Goethe de tentar apreender o processo formativo da natureza viva como modelo de qualquer forma artística. Ou seja, para ele existe uma identidade, um paralelismo entre as leis da natureza e as leis da arte. E estas alterações, esta metamorfose, obedecem a determinadas leis e regras que Goethe estudou. Também neste sentido o ritmo em dança e arquitectura é a repetição de determinados padrões ou elementos, de forma que surge o sentido ou a sensação de movimento organizado. O ritmo cria uma espécie de modo, em que o surgimento de novos elementos é essencial para toda a estrutura ganhar dinamismo.

¹ José Gil, *Movimento Total – o Corpo e a Dança*, Relógio d'Água editores, Lisboa, 2001, p. 59

² Johann Wolfgang Goethe, *Metamorfose das Plantas*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1993, p.64

O balanço, por sua vez, lida com a distribuição de peso, visual ou concreto, do espaço e do corpo, procura a estabilidade que é conquistada por meio de treino físico em dança e pelo domínio da técnica em dança e em arquitectura. Um equilíbrio que é atingido pelo domínio, inspiração, foco e atenção plena.

O movimento em arquitectura é representado pelo fluxo de energias: espaços de passagem e espaços de pausa. Em dança o movimento encontra variadíssimas formas, sempre percorridas pela mesma dualidade de imobilidade e acção entre muitas outras realizações.

Padrões e repetições, que também encontramos em arquitectura e dança, são o meio pelo qual a unidade da obra final é formada. Aqui a proporção tem importância crucial, pois ao conseguí-la atingimos o patamar do harmonioso, que cria o sentimento de perfeição tanto em dança como em arquitectura.

Ao mesmo, tempo com estes aspectos formais, a coexistência mais complexa e dialéctica de dança e arquitectura é possível também pela natureza *heterotópica*¹, que caracteriza os espaços díspares de galerias e museus, lugares onde pretendemos observar a relação de várias artes com a dança:

Hoje, o lugar do museu é muito mais complexo, na medida em que o arquivo, a compulsão da acumulação e organização, foi substituído...pela ideia de constituição de uma rede de projectos, procedimentos, arquivos, intervenções, operações educacionais, etc., que multiplicaram a simultaneidade espacial...²

Podemos observar o trabalho a partir desta disparidade em criações de Sasha Waltz e Tino Sigal, bem como em programas da série de performances OnLINE de MoMa.

Dialogues é um grupo de projectos em que Sasha Waltz explora a interdisciplinaridade. Os encontros entre músicos, artistas plásticos, bailarinos e coreógrafos dão corpo a um campo criativo de destaque na obra da coreógrafa alemã. Por exemplo, a obra *Körper* (2000) está ligada ao projecto *Dialogues* no Museu Judaico em Berlim de 1999.

¹ O conceito mencionada em *De Outros Espaços*, conferência proferida por Michel Foucault no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984), traduzido por Pedro Moura.

² Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Dispositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p. 218

Os outros espaços por onde passou *Dialogues* são:

Sophiensæle Berlim

Mendelsohnbau Berlim

Mosteiro medieval em Montpellier

Ópera de Bordeaux

Igreja de Sta. Isabel em Berlim

Palácio de República em Berlim

Todas as obras são elaboradas a partir do espaço e tendo em conta a arquitectura:

The architecture is an important protagonist itself. The dialogue is happening on different multifaceted levels with the main focus on the free spirit of improvisation and the pure delight of experimentation. For me, the most important thing regarding the Dialogue projects, is the experience of so many different forms and worlds in dance and music. I am interested in the biggest possible freedom of art and not in any limitation in form and content. Contradictory actions should persist side by side. Artists, who don't inevitably meet each other, should encounter. The more their artistic visions are far away from mine, the more possible it is to create a real dialogue between the artists and to widen the spectators view. Neither dance nor music are arranged before, it is about the condition of being on the way, of being in permanent transition.¹

Nesta pequena citação encontramos os princípios de trabalho de Sasha Waltz em contexto de site-specific que ganha ainda mais facetas ao acrescentar diversas artes, ao enriquecer o *polílogo*. Entre os aspectos mais importantes sublinharia a improvisação, experimentação e liberdade.

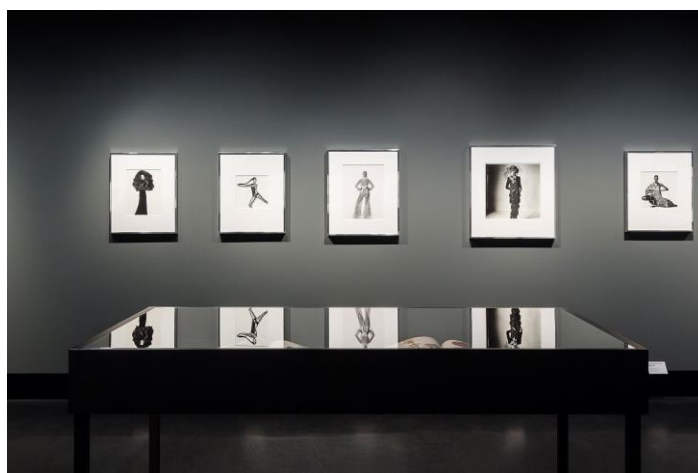


Figura 23 – David von Becker, *Still/Life, Dancers of Sasha Waltz & Guests, Encounters with Irving Penn at C/O Berlin, 2018*

¹ Sasha Waltz, *Dialogues*, Sasha Waltz & Guests ofical web site, press-downloads, <https://www.sashawaltz.de/en/press-downloads/> acedido 8.04.2020

Um dos últimos trabalhos no âmbito de *Dialogues*, desenvolvido pelos bailarinos da companhia de Sasha Waltz foi o *Still/Life*, apresentado na C/O Berlim a partir da exposição de Irvin Penn em 2018:

*They appear silently and seemingly out of nowhere; their movements are fleeting, spontaneous, and delicate one moment, and expansive the next; some suddenly leave our field of vision and disappear from the room. In scenic interactions with the photographs, the soloists draw inspiration from Irving Penn's multifaceted work. Through the movement and stillness, and the presence and absence of the dancers, Penn's pictures become three-dimensional, creating surprising visual moments for the visitor.*¹

Na minha óptica, a presença do corpo coreográfico faz sublinhar e em alguns casos reaparecer a consciência pelo facto de o espectador se encontrar num espaço com determinadas características, e porque a dança faz parar e observar por momentos a relação entre corpo dançante e arquitectura em que a escala se torna um ajudante vital em construção artística. Por outro lado, o coreográfico ao ser condicionado pelo espaço faz nascer movimentos e por vezes linguagem única para cada edifício em concreto: o corpo respira de forma diferente e em relação com cada espaço disponível para explorar. O corpo coreográfico, ou seja, disponível para transformar a escuta sensível em movimentos, absorve e filtra diversas informações que o espaço fornece. Todo este trabalho de construção é indispensável para criar uma obra coreográfica sólida, mas, ao deixar uma janela para o que pode acontecer naquela hora e naquele dia de cada espectáculo em concreto, atinge-se a leveza e a vida própria de cada performance em movimento dentro de cada edifício/espaço edificado em concreto.

O próprio corpo tem a sua estrutura ou arquitectura específica com as suas regras e dinâmicas. É um conjunto de energias:

*O corpo é um núcleo de energia, ou um conjunto polifónico de núcleos de energia, com nós, articulações, redes e percursos que se sedimentam, estruturam e desestruturam na consciência do eu e no eu inconsciente.*²

É através desta complexidade que a ligação entre o corpo/corpo dançante e a arquitectura acontece. As energias do lugar potencializam as energias do corpo e vice-versa. Da mesma forma que um lugar pode ter um mapa/esquema e também é realizado a partir de um mapa/esquema, o corpo move-se em relação com o mapa-corpo-coreografia; no caso da intenção de união entre estes campos artísticos, a junção ocorre a partir da ideia/concepção real ou imaginária de um ou de outro, ou de ambos.

¹ Web-site oficial da Companhia Sasha Waltz. Acedido 13.04.2020 - <https://www.sashawaltz.de/en/stilllife-dancers-of-sasha-waltz-guests-encounter-irving-penn-at-co-berlin/>

² João Maria André, *Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo*, Angelus Novus, Coimbra, 2016, p.91
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Outro ponto em comum entre a arquitectura e o corpo dançante é a/possibilidade de imobilidade. No momento imóvel a sintonia entre o edifício e o bailarino é completa e é realizada através da presença e da escuta plena pelo corpo, ainda que imobilidade não seja sinónimo de ausência de energia. Uma vez que acontece esta acção interior dentro de um corpo, o lugar transforma-se no espaço neste ponto ainda antes do primeiro movimento real, antes do início de dueto entre um corpo e um espaço. Ao efectuar o primeiro passo o espaço transforma-se em *território entre*, espaço de partilha e metamorfose:

É espaço um lugar praticado ou actuado por uma forma/força que nele se expande e, ao mesmo tempo que nele se expande, que o expande nesse mesmo movimento.¹

Esta expansão de lugar traz consigo a criação de uma particular atmosfera no espaço dinâmico, que também é uma das características de *território entre*. Gernot Bohme defende que o veículo da atmosfera é a presença em suas múltiplas naturezas:

As atmosferas são espaços quando marcados pelas presenças de objectos, seres humanos ou constelações de ambientes... são esferas de presença de alguma coisa, da sua realidade no espaço.²

Assim, a atmosfera do *território entre* é quadruplicamente marcada pelo espaço arquitectónico, pelas obras de cada determinada exposição, pelo corpo em movimento e finalmente por cada espectador. Todos fazem parte da criação do espaço dinâmico objectivo e imaginário durante a performance.

Na maior parte das vezes não nos damos conta de como o nosso corpo interage constantemente com os espaços que habita. O momento performativo, dançado, no nosso caso, traz o foco desta potencial consciência e explora-a até ao limite, limite do próprio corpo no espaço e limite do espaço enquanto explorado pelo corpo. Em dança, um obstáculo, um objecto e certamente outro corpo podem dar origem a uma mudança de ritmo, velocidade, a um novo movimento e a uma nova expressão. Assim, a arquitectura, bem como a própria música, pode influenciar e servir de ponto de partida para a coreografia, mas também tudo depende da maneira como cada coreógrafo encara a dança e que espaço escolhe para o seu movimento e comunicação.

¹ Ibidem., p. 176

² Gernot Bohme apud. João Maria André, *Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo*, Angelus Novus, Coimbra, 2016, p.184

Para quem dança, o espaço é uma matéria real que é importante sentir. À medida que o corpo se sensibiliza com o espaço estabelecendo um diálogo, os movimentos deixam de ser indetermináveis até se tornarem interações organizadas com a matéria do espaço. Quando existem objectos perto de nós, como, por exemplo uma parede, numa situação normal da nossa vida, podemos sentir a contracção do corpo, mas se nos orientarmos frente a uma abertura, seja uma janela ou porta, a sensação que experimentamos é a de uma distensão do corpo. Assim, o objecto arquitectónico estimula determinado padrão de movimentos que podem ser explorados, questionados e consciencializados através da coreografia focada neste conjunto de aspectos espacio-corporais, e pode até explorar o oposto das sensações naturais ao ponto de criar vertigens e percepções não naturais ao corpo, como, por exemplo o desafio *Roof Piece* de Trisha Brown.

Yola Pinto, cuja formação base é arquitectura, e que articula a dança com as questões das direcções, dos ritmos e das dinâmicas presentes no espaço, descreve assim o seu percurso artístico:

As criações desenhadas e alicerçadas pelo Homem ou pela natureza dos lugares e as do corpo que os atravessa não são tão diferentes como se julga e a artista conjugou-as no início da vida profissional através da arquitectura e da dança contemporânea. A ideia de metamorfose e do inevitável continuum de movimento visível ou (aparentemente) invisível é o elo de ligação que teima em investigar nesta relação que se fortalece a cada passo num caminho onde convergem diversas linguagens artísticas.¹



Figura 24 – Imagem de cenário de espectáculo *c_Vib* de Simão Costa e Yola Pinto, Organização Gnracion, Braga, 2019.

¹ Yola Pinto, *Projecto Viagem, Caminhos*, Programação cultural em rede Médio Tejo, Outubro 2017, acedido em 23.04.2020 em site oficial: <http://pedra.caminhos.mediatejo.pt/index.php/14-caminhos-da-agua/ca-artistas/103-yola-pinto-cpedra>

A obra *c_Vib* de Simão Costa e Yola Pinto apresenta um trabalho sobre a dimensão plástica e sonora do espaço. A bailarina interage com as esculturas uma a uma, explora a relação entre o corpo e as obras do ponto de vista da escala, da forma e do som. A música, bem como o movimento, é improvisada em tempo real com a presença dos espectadores sentados ao longo de uma galeria. Aqui, o corpo em movimento estabelece diálogos vários com o próprio espaço (a galeria) e com cada obra escultórico-sonora em particular. Todos os sistemas perceptivos se encontram em actividade, solicitando constantemente novas informações.

Há uma necessidade de comunicação entre o corpo e a arquitectura. Mas para conseguir interagir verdadeiramente bem o corpo precisa de se sentir localizado num determinado lugar, precisa de pertencer para depois partir na descoberta em movimento, precisa de ter pontos de partida e pontos de referência. Assim, a arquitectura assume o papel de cenário na vida humana e só se torna possível porque o nosso corpo se revela presente no espaço.

Esta presença de um corpo no espaço, uma actividade humana *no* e ligada *com* o espaço, podemos observá-la através da efemeridade da dança que nos oferece uma experiência de mergulho enquanto a estamos a ver ou viver. No contexto duma exposição, ao lado de terminado conjunto de trabalhos, que inevitavelmente afectam e transformam o espaço arquitectónico, a dança permite a rotura com o fio semântico previsível, deixa-o em suspenso e dá início ao *território entre*: momento de intervalo, que tanto o espectador como o corpo em movimento podem preencher com novas formas e sentidos:

A experiência estética implica uma permeabilidade entre o interior e exterior. Para tal é necessário um ecrã poroso como o corpo, que absorve impressões do mundo exterior e as devolve transformadas.¹

Devolve-as transformadas ao espaço e aos outros, desenha o seu próprio presente a partir delas e do seu mundo interior, seu filtro e experiências. Assim nasce um acto criativo que traz à superfície algo que não existia antes.

Por outro lado, a arquitectura muitas vezes procura a união com a natureza, a fusão com a paisagem e a exploração de formas orgânicas, como, por exemplo, na obra de Frank Lloyd Wright. Na dança também podemos observar isso na curiosidade pelas formas, cores e movimentos dos animais em coreografias de Cunningham e no diálogo constante com as formas orgânicas em coreografias de Ekman, por exemplo.

¹ Sara Matos, *Zona Letal, Espaço Vital*, Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Lisboa, 2012, p. 20 *Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo*

A procura da forma absoluta e da elegância que observamos em projectos de Mies van der Rohe, encontramos-a também em obras do coreógrafo Rui Lopes Graça, sobretudo nos dois últimos trabalhos *Quinze bailarinos* e *tempo incerto* e *Annette, Adele e Lee*. A criação de ambos os bailados contou com a colaboração do artista plástico João Penalva. A casa Farnsworth, em Plano, no Illinois, perto de Chicago, é toda pintada de branco por questões estéticas, tal como é também essa a cor predominante de *Quinze bailarinos*:

Um “ballet branco”, cuja ausência de narrativa abra a porta à multiplicidade de leituras, enquanto devolve à dança o lugar primordial.¹

Mas também na própria estrutura base da obra coreográfica e da obra arquitectónica podemos encontrar alguns pontos em comum:

- O interior da Casa Farnsworth tem poucas divisórias e permite livre circulação / A estrutura da coreografia *Quinze bailarinos* e *tempo incerto* não tem narrativa e permite leituras individuais e livres de sugestão de *libreto*
- Os grandes cortinados permitem a privacidade em qualquer momento / Compararia estes cortinados ao elemento hermético ligado ao grande virtuosismo e exigência técnica da coreografia.
- A presença de grandes janelas permite a contemplação da paisagem / O elemento musical da coreografia é um conjunto de paisagens sonoras ligadas à natureza e à cidade.

Assim, terminamos o terceiro capítulo estabelecendo a relação entre artes visuais, arquitectura e dança. Encontramos algumas características importantes do *território entre* a partir da descoberta de amplas ligações e simbioses com diversas expressões artísticas. Uma delas é a natureza atmosférica que traz a presença da dança no espaço e em diálogo com as obras de arte visual: o corpo em movimento permite a criação de ambientes inesperados e arrojados, íntimos e relacionais que alteram a realidade do espaço, ampliando a sua essência estética.

Outro aspecto que é questionado e explorado no *território entre* é a capacidade potencial tanto de obras de arte visual como da arquitectura: o corpo em movimento, através da sua efemeridade, desafia o universo estático e a memória colectiva e individual.

¹ João Penalva, *Quinze bailarinos* e *tempo incerto*, sinops, site oficial de Companhia Nacional de Bailado – acedido em <https://www.cnb.pt/eventos/quinzebailarinosetempoincerto> em 1.5.2020

*O corpo vem a tocar um pilar; a oposição acentua-se significativamente. Enfim, o corpo apoia-se contra o pilar cuja imobilidade lhe oferece um ponto de apoio sólido: o pilar resiste; age! A oposição criou a vida da forma inanimada: o espaço tornou-se vivo!*¹

A dança procura um novo carácter energético no espaço museológico; situa-se dentro das rupturas dos sentidos e aproxima a experiência intelectual, emocional, racional e sensitiva. A mobilização do processo de comunicação entre o corpo, a obra e o espaço dá vida à coreografia com carácter site specific de uma forma ainda mais aprofundada e ampla. Tanto as artes visuais como a dança exploram as suas fronteiras e limites através de novas leituras de espaço, em que desafiam os conceitos de movimento e imobilidade. Estes processos transformam o espaço em território híbrido em mutação, questionando os protocolos estabelecidos dentro de um museu ou galeria. A partir de recursos da imaginação nascem micro-pontes que formam o tecido do *território entre*: a dança reorganiza os sentidos existentes numa exposição, criando novas constelações de compreensão, através de diálogo com a *proporção áurea de arquitetura* e com a energia da *pausa muitíssimo carregada* de artes visuais. Assim, o museu imaginário transforma-se em museu coreográfico por meio de *território entre*, que é espaço de partilha e metamorfose.

Assim, o *território entre* é a superfície pluridimensional do espaço vivo, pleno e vibrante de múltiplas energias, é necessariamente espaço do corpo e corpo no espaço, em que a porosidade de ambos se revela com naturezas distintas, mas que se cruzam e produzem essências híbridas e paradoxais alicerçadas na imaginação.

¹ Appia apud. João Maria André, *Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo*, Angelus Novus, Coimbra, 2016, p.198

4. Dança em Espaços Expositivos | território entre #4



Figura 25 - *Musas dançam com Apolo*, 1514-1523, Baldassare Peruzzi, Florença, Galeria Palatina

Durante o capítulo 4 reflectimos sobre dança, movimento e corpo em espaços museológicos e expositivos. Para o subcapítulo 4.1 escolhemos a exposição de Steve Paxton na Culturgest. que decorreu em 2019, sob a curadoria de João Fiadeiro e Romain Bigé, dando assim um novo ângulo ao tema de dança no museu; de seguida, em 4.2, partilhamos a nossa visão sobre o conceito de permeabilidade da dança e do corpo em relação com o espaço, obras e visitantes. Percorremos os 80 anos da história de dança em contexto de espaço expositivo e elencamos dois caminhos relevantes (MoMA e Tate). Merecerá especial atenção, no subcapítulo 4.3, a dança no museu em contexto educativo e institucional.

O museu é o templo de *Musas* e não de uma *Musa* só. O espaço em geral é um *lugar praticado*¹, onde acontece o cruzamento entre corpos móveis (visitantes) e arte visual estática (obras de arte). Mas existe o terceiro elemento: o espaço em si. É o triângulo de energias diferentes, é o encontro de tempos e limites. A dança enquanto movimento consciente devolve o movimento autêntico ao espectador, habituado à vivência da *velocidade congelada*² do dia-a-dia da nossa sociedade actual.

¹ François Dosse, *O espaço habitado segundo Michel de Certeau*, ArtCultura, v. 15, n. 27, jul.-dez. 2013, p. 85

² Robert Yudell, *El Movimiento corporal em Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico*, Kent C Bloomer, Charles W. Moore, Hermann Blume Ediciones, Madrid. P. 85

A dança enquanto um dos caminhos do pensamento sobre o mundo, mas também como a arte do presente, que se desenrola à frente dos olhos de quem a esteja a ver, proporciona uma vivência, que também requer ao espectador estar presente: a dança desperta o espaço, as obras e as pessoas que hoje em dia vivem muitas vezes e por muito tempo imergidas em tecnologias, perseguindo umas imagens virtuais a descobrir através dum ecrã, enquanto a vida real, que acontece no momento presente, passa despercebida.

A dança torna-se uma espécie de *realidade aumentada*, pois o gesto, os passos, os movimentos em geral quotidianos, não são confundíveis (a não ser que seja esse o objectivo do coreógrafo) com o movimento dançado. O corpo dançante é transportado para outra dimensão e esta dimensão ressoa no corpo que o presencia, e esta ressonância, este convite é livre e aberto, pois os fundamentos da dança contemporânea assentam na individualidade, sensibilidade subjectiva e “*não antecipação sobre a forma.*”¹

A dança é um mundo em suspenso, um olhar em suspenso, mas também acção e consciência do sujeito no mundo. O desafio da dança no museu poderia centrar-se em escutar e relacionar-se com as obras de arte visual através da ressonância dos pensamentos e sensações, por meio de movimentos do corpo, pelos caminhos da experiência pessoal e sensibilidade subjectiva; sincronizar o movimento com a imagem visual através da percepção do ritmo, cores, ambiente geral, ou seja, por meio da energia comum e através da linguagem própria do corpo.

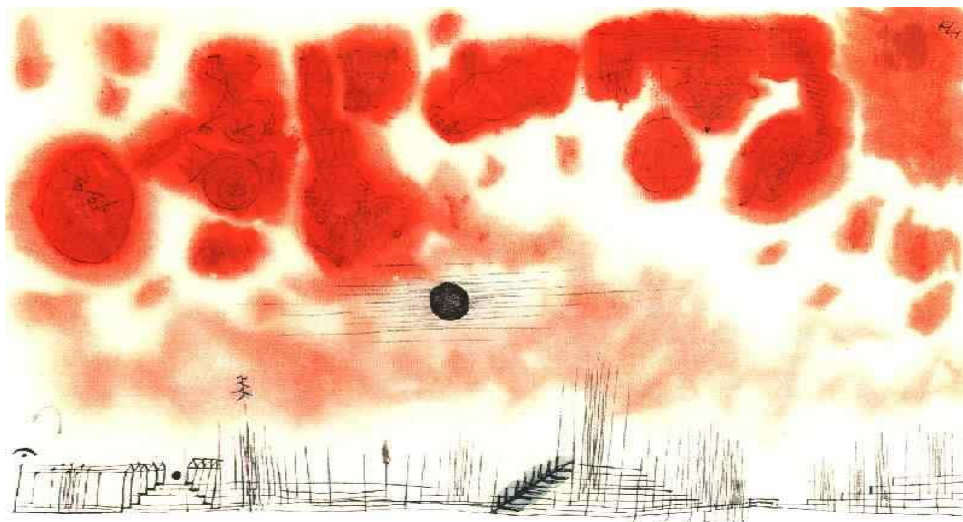


Figura 26 – Nuvens em cima de Bor, 1940, Paul Klee, Colecção Felix Klee, Berna, Suíça.

*Numa floresta, senti várias vezes que não era eu que olhava a floresta.
Senti, em certos dias, que eram árvores que me olhavam, que me falavam...
Eu estava lá, à escuta...
P.Klee*

¹ Laurence Louppe, *Poética da dança contemporânea*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 45
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

4.1 Ciclo Steve Paxton

4.1.1 Esboços de técnicas interiores na Culturgest.



Figura 27 – Steve Paxton, *Esboço de Técnicas Interiores*,
Conferência, Culturgest, 2019

Foto: Vera Marmelo

Movements that depend on a sensitive attunement to the unfolding of the moment; they require that the performer make herself affected by the trembling at the heart of every instant, that she acknowledges being constantly at the crossroads of many possible unfoldings of the now.

Julien Bruneau

Depois da exposição dedicada a Merce Cunningham em 1999 e a Trisha Brown em 2011, ambas no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, foi inaugurada em Março de 2019, com curadoria de Romain Bigé e João Fiadeiro na Culturgest a 3ª exposição em Portugal sobre a dança contemporânea. Em formato retrospectivo a exposição reúne vários documentos em diversos suportes: livros, vídeos de trabalho coreográfico entre outros. Não só uma exposição, mas um ciclo de actividades foi elaborado e encadeado de uma forma sistemática e rica, permitindo aos visitantes ter um *contacto* directo com a prática artística desenvolvida por Steve Paxton, que iniciou a sua carreira nos anos 1950, dançou com Merce Cunningham, fez parte de Judson Dance Theatre e questionou o âmbito e o próprio suporte da dança. A apresentação de performances históricas, as

aulas de contacto-improvisação, visitas guiadas pelos curadores e conferências com a presença de Steve Paxton expandiram o campo da exposição para criar uma experiência única e imersiva sobre a vida e obra de uma das mais notáveis personalidades da dança contemporânea. Pela mão de Tiago Cadete e Leonor Cabral, os mais novos no âmbito escolar ou com as suas famílias podiam ter oportunidade de assistir a uma performance: *Outros modos de ver #2 Steve Paxton*, elaborada a partir da exposição.

Steve Paxton inventou duas técnicas – *Contact Improvisation* e *Material for the Spine*. Começou a integrar os movimentos quotidianos como caminhar na sua pesquisa coreográfica, escreveu mais de 100 artigos sobre movimento e trabalhou com Robert Rauschenberg. Explorou a importância do tacto, do equilíbrio e do peso para o movimento, e escreveu ainda recentemente um livro sobre gravidade, *Gravity*¹.

PROGRAMA de Ciclo Steve Paxton na Culturgest

ARTES VISUAIS

9 MAR – 14 JUL 2019

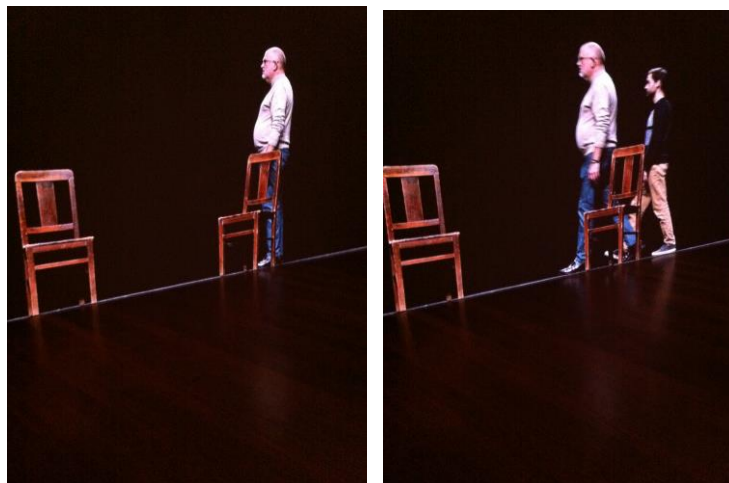
Exposição *Esboço de Técnicas Interiores*

Curadoria: Romain Bigé e João Fiadeiro

O que é que o meu corpo faz quando não tenho consciência dele? – pergunta Steve Paxton a ele próprio e esta pergunta torna-se o leitmotiv da exposição na Culturgest. Os curadores Romain Bigé e João Fiadeiro estudaram com o coreógrafo americano e posteriormente desenvolveram as suas próprias práticas artísticas e académicas a partir do seu pensamento.

A exposição foi dividida em 8 espaços, cada um sobre determinado estudo:

Sala I – um estudo sobre movimento pedestre



¹ Steve Paxton, *Gravity*, Contradanse Edition, Brussels, 2018
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Figura 28 – Steve Paxton, film *Pedestrian movement*, exposição *Esboço de Técnicas Interiores*, Culturgest, 2019 Foto: Inesa Markava

Será que, ao levar ao palco simples movimentos de andar, estes movimentos sofrem alterações? Como muda o nosso movimento quando somos observados por nós próprios ou pelo público de uma sala de espectáculo? Steve Paxton traz à luz dos nossos olhos micro-decisões que estamos a tomar em tempo real em relação ao nosso movimento corporal quotidiano.

Sala 2 – Um estudo da anarquia

Ao longo desta sala observamos a análise sobre comportamento cénico ou encenado, um estudo sobre o corpo vertical e representação. Reconhecemos a rejeição da narratividade no trabalho de Steve Paxton e dos seus pares de Judson Dance Theatre. O corpo-paisagem como o regresso ao estado pré-virtuoso e o questionamento de estrutura de ballet clássico.

Sala 3 – Um estudo do contacto

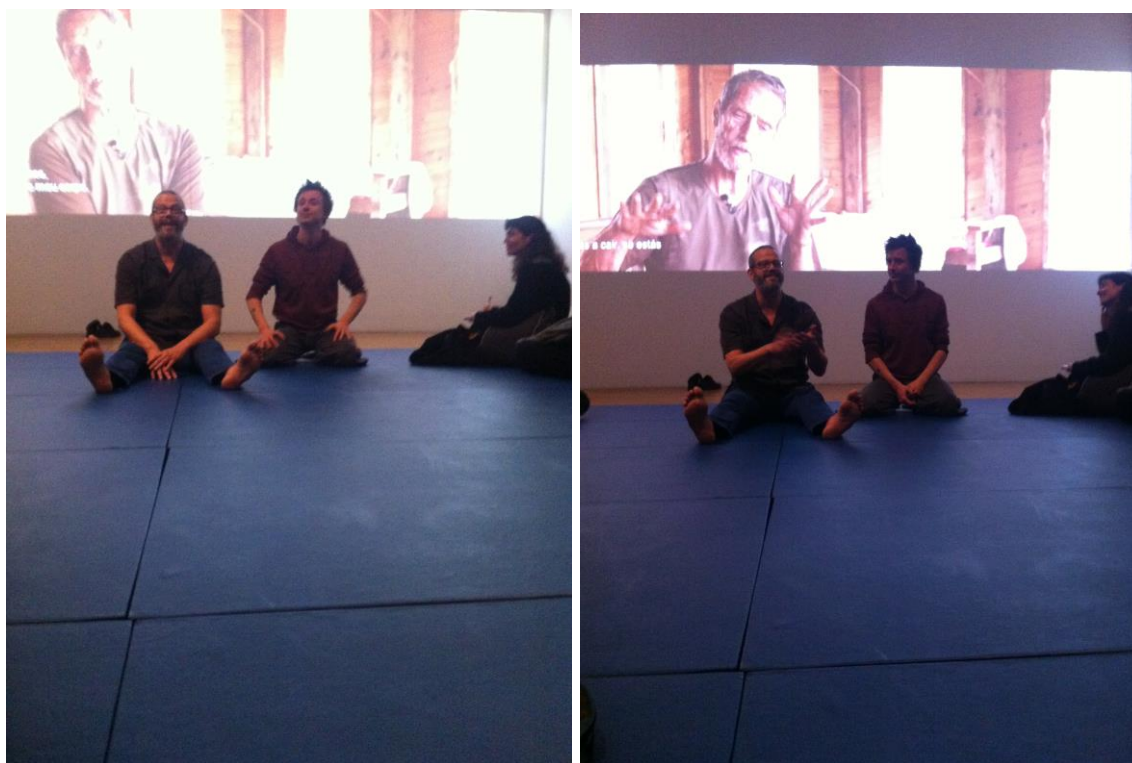


Figura 29 – João Fiadeiro e Romain Bigé, visita guiada à exposição *Esboço de Técnicas Interiores*, Culturgest, 2019

Foto: Inesa Markava

A origem da técnica *Contacto Improvisação* de Steve Paxton está ligada à prática de Aikido, que inclui o trabalho sobre o movimento, a energia e o impulso do adversário, durante o qual se é levado até ao outro, iniciando assim o novo movimento, uma corrente de sequências. Sem explicações e Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

palavras, os praticantes de *Contacto Improvisação* partilham *escuta activa* e recíproca entre corpos em movimento, e iniciam o atendimento particular durante o processo de troca mútua.

Sala 4 – Um estudo da gravidade

Dedicarei a este tema o próximo subcapítulo.

Sala 5 – Um estudo da imobilidade

Material para Coluna é uma prática somática, com o foco na anatomia humana.

Sala 6 – Um estudo da desorientação

O pormenorizado estudo de variações Goldberg de Bach interpretadas por Glenn Gould deu origem a um trabalho com um exercício desafiante para Steve Paxton: improvisar sobre a música de Bach sem nunca repetir um único movimento. O desafio teve sucesso ao longo de 6 anos. Steve Paxton acredita que a curiosidade em relação à infinidade de movimentos deveria ser explorada até ao limite como uma prática de dança.

Sala 7 – Um estudo do actuar a solo

Sala 8 – Um estudo da relação

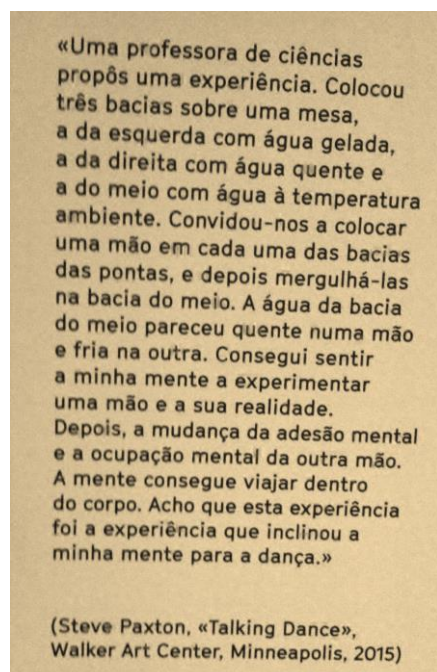


Figura 30 – Um dos textos da exposição *Esboço de Técnicas Interiores*, Culturgest, 2019

Foto: Inesa Markava

DANÇA

9 MAR

SÁB 19:00

Espectáculo *Flat + Satisfyin Lover + Goldberg Variations* (a partir de Steve Paxton)

Steve Paxton / Jurij Konjar



Figura 31 – O palco e a plateia da Culturgest antes do início do espectáculo, 2019

Foto: Inesa Markava

O que é dançar? – e aqui temos novamente a pergunta. Quando procuramos a resposta para ela, encontramos-a em 3 peças históricas de Steve Paxton enquanto parte integrante de Judson Dance Theatre. Os movimentos quotidianos, foco e concentração, a consciência do movimento em si são levados ao palco primeiro em visão solo (*Flat* de 1964) e depois em grupo (*Satisfyin Lover* de 1967). O encontro com Bach e o público é reinventado por Jurij Konjar que reinterpreta a obra de Paxton *Goldberg Variations* a partir da observação de gravações da peça e em diálogo com Steve.

Tivemos o gosto de assistir a este espectáculo com 3 peças históricas e foram momentos únicos de presença e sintonia ímpar.

CONFERÊNCIAS & DEBATES

10 MAR

DOM 18:30

Steve Paxton

O corpo em movimento foi o foco da pesquisa artística de Steve Paxton. As práticas de ballet complementaram-se com artes marciais, à procura de *Contacto* nascia a técnica de *Improvisação*, no encontro com a ética da vida brotou o *Material para Coluna*. Uma conferência ímpar que felizmente ficou gravada e está disponível no canal youtube da Culturgest, permite ter um contacto directo com o universo do bailarino e coreógrafo norte-americano através de uma reflexão em primeira-mão sobre o seu percurso.

21 MAR, 30 MAI, 6 JUN, 25 JUN

QUI 18:30

Quatro leituras a partir de Steve Paxton

Curadoria e moderação: João Fiadeiro, Romain Bigé e Liliana Coutinho

Who knows what will become possible when one starts not-knowing?

Heike Langsdorf

As quatro conversas foram pensadas a partir das 4 perguntas importantes para Steve Paxton:

1. Está a dançar agora? – com Paula Caspão

Os movimentos de caminhar, sentar-se, levantar-se, parar e voltar a andar, que Steve Paxton explorou durante os anos 60 em suas novas danças, formaram um campo de pesquisa coreográfica para responder à pergunta desta conversa.

2. A dança solo existe? – com Vera Mantero

Para Steve Paxton temos sempre parceiros ao dançar: a música, as memórias, gravidade, são os nossos pares invisíveis. Desenvolvemos o tema de último elemento (gravidade) na segunda parte deste subcapítulo. Ao dançar com uma pessoa, é pelo contacto que o caminho de improvisação é realizado, e a escuta intensiva de um ao outro forma a possibilidade de reinvenção.

Assistimos à 2ª conversa com Vera Mantero. Para a bailarina e coreógrafa portuguesa, o improvisado tem algo em comum com o *enfrentar o abismo* e ao dançar sempre interagimos e somos afectados pelas luzes e figurinos, música, espaço e qualidade do chão, entre outros:

When it is just music, abysm is less, when everything is improvising abysm is deep.¹

Tudo tem de ser considerado até o ponto de improvisação atingir o seu cume e a dança solo não existe porque há muitas pessoas diferentes dentro de nós, na opinião de Vera Mantero.

3. O que faz o meu corpo quando não estou consciente dele? – com Patrícia Kuypers

Steve Paxton partilha que por vezes espiava o próprio movimento não-consciente do corpo, ao tentar continuar o movimento antes de reparar nele. Na perspectiva do bailarino e coreógrafo norte-americano, o corpo já sabe tudo e temos apenas de estar atentos o suficiente para trazer este conhecimento à superfície da nossa consciência.

4. É hora de tentar a anarquia? – com Rita Natálio

Toda a prática de Steve Paxton contribuiu para uma reflexão acerca de hierarquias estabelecidas na dança: sobre a técnica, o lugar de coreógrafo e a matéria de coreográfico. Questionou um conjunto de convenções, estreitando a distância entre o estético e político.

PERFORMANCE | FAMÍLIAS & ESCOLAS

20-23 MAR

Outros modos de ver #2 Steve Paxton

Tiago Cadete com Leonor Cabral

escolas QUA-SEX 10:30 e 14:30

famílias SÁB, DOM 16:00

Este projecto do Ciclo Steve Paxton aproxima-se mais vivamente da nossa ideia de *território entre*. Um outro olhar, um outro modo de ver uma exposição é o que exploramos ao longo desta tese. O corpo é activado no espaço e é um caminho e um convite para novas leituras da exposição.

WORKSHOPS

4-20 JUN

Tive o prazer de assistir ao Workshop *Material para Coluna* com Otto Ramstag no dia 18 de Junho 2019 no pequeno auditório de Culturgest. Esta técnica acumula o seu foco no trabalho sobre os músculos que apoiam a coluna. Com exercícios muito precisos descobrimos a ligação entre várias partes do nosso tronco, fortalecendo a consciência do seu movimento natural.

¹ Vera Mantero, *Quatro leituras a partir de Steve Paxton, leitura #2, A dança solo existe?* Curadoria e moderação de Romain Bigé, Culturgest, 2019

Elegia sobre *Workshop Material para Coluna* com Otto Ramstag

Garrafas de água, abraços e algumas pessoas a escrever, apontar, anotar. Os nomes de todos em círculo, onde o movimento começa: rodar o corpo de um lado para o outro com os braços livres, sem tensão, alternar este movimento com a imobilidade total. Ouvir respostas de todas as partes do corpo: ancas, pés, cabeça; os olhos podem estar abertos ou fechados. O andar começa com os braços, andar e seguir os movimentos naturais dos braços; focar o movimento da cabeça ao andarmos. Movimentar o braço a partir de movimento da coluna, procurar o centro do peso e coordenação, alternar os focos. Imaginar o movimento de andar sem andar, consciencializar o mecanismo de andar. Fazer cambalhotas como em Aikido, em cima de um só braço, sem tocar com a cabeça no chão, a direcção muda conforme a direcção da mão que pousa no chão (de lado e não de frente), costas redondas, velocidades mudam; dúvidas e preparações mudam de pessoa para pessoa. A fluidez, imaginar o movimento: para onde vai o meu corpo?

O legado de Steve Paxton na reformulação e reenquadramento do processo coreográfico é imenso. Cada vez mais artistas de diversas áreas partilham o seu interesse no território de experimentação entre o corpo e o espaço. Os artistas ligados às novas tecnologias procuram novas dramaturgias, a partir das metodologias coreográficas e vice-versa. Steve Paxton abriu um caminho da consciência plena do corpo e da investigação, ligada ao limite do movimento imaginário mais elementar e básico. João Fiadeiro, por exemplo, desenvolve a sua prática de *presente expandido* a partir da ideia de *abertura da ferida*¹ do momento e da recusa da forma poética de existir, que, na perspectiva do coreógrafo português, está associada às contradições e aos vazios. Considera que o lugar dos artistas está no cruzamento do saber, na descodificação e na consciencialização dos padrões de pensamento e acção. Para Fiadeiro, o lugar da expansão da sua criatividade acontece num ponto em dilatação.

*Ao inibir saber aparece sabor.*²

Ao colocar a luz na sombra aliviamos a inquietação trazida pelo afecto e enveredamos pelo caminho de relação entre relações. Assim, como podemos observar, uma parte do pensamento de Fiadeiro está estritamente ligada à prática de atenção e partilha sem explicação.

¹ João Fiadeiro, apontamentos da sessão do seminário de arte contemporânea no âmbito de plano curricular de Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes, Coimbra, segundo semestre, ano lectivo 2016-2017, 9.6.2017

² *Ibidem.*

Para terminar este subcapítulo gostaríamos de partilhar um olhar crítico sobre a exposição *Steve Paxton. Esboço de Técnicas Interiores* na Culturgest, publicado na recente revista *Coreia*, que reúne olhares de artistas e curadores de arte contemporânea sobretudo na área da dança e da performance. João dos Santos Martins, o coordenador da edição, começa por sublinhar a escassa abordagem da temática da dança em relação com grandes exposições em Portugal. Menciona a importância internacional da exposição, mas considera que a mostra sobre Steve Paxton:

não apresenta o trabalho do coreógrafo. Antes exhibe documentos anexos à sua obra.¹

Questiona se a presença dos dispositivos documentais da experimentação prática não estará a desviar o visitante para outras experiências que não são as de conhecer e compreender efectivamente o legado coreográfico de Steve Paxton. João dos Santos Martins expõe um olhar crítico em relação ao formato da exposição no seu todo, apelando para a separação entre a experiência da dança e a experiência da obra. No âmbito da presente tese não podemos concordar com esta observação, pois defendemos a importância, a experimentação e a riqueza de vários tipos de estímulos como veículo de aproximação individual ao universo da obra. Ora, se podemos espontaneamente experimentar a técnica de *Contacto Improvisação* sobre o olhar de conhecedores dela ou, escutando uma voz, passar pelo momento de relaxamento total até ao ponto de podermos adormecer no próprio espaço expositivo, a realidade e a memória que levaremos sobre esta exposição fica nutrida com sensações e com a activação dos sentidos múltiplos que mais facilmente nos fará reimaginar e lembrar o seu percurso. A nosso ver, a exposição atende ao próprio espírito do legado do coreógrafo norte-americano, ao criar espaço próprio para experimentação livre de *Contacto Improvisação* entre visitantes.

Dasha Birukova, nasceu em Moscovo em 1985 e é curadora e escritora. Estudou história da arte e do cinema em Moscovo e especializou-se em filme, vídeo experimental e *media art*. Neste momento vive em Lisboa e escreveu também na revista *Coreia* sobre a exposição de Steve Paxton na Culturgest.² A visita à Culturgest fez Dasha questionar os seguintes pontos importantes:

como se expõe a dança num museu, e como se podem representar os afectos sem a presença de bailarinos ou o que pode o arquivo da prática do movimento oferecer aos espectadores?³

¹ João dos Santos Martins, *Editorial*, Revista *Coreia*, nº1, Associação Cultural Circular, 2019, Lisboa

² Dasha Birukova, *O jogo das Contas de Vidro ou Como Mostrar Dança, a partir da exposição Steve Paxton: Esboços de técnicas interiores com curadoria de Romain Bigé e João Fiadeiro na Culturgest, em Lisboa*, Revista *Coreia*, nº1, Associação Cultural Circular, 2019, Lisboa

³ *Ibidem*.

Dasha comenta todas as salas da exposição numa lógica de pontos fortes e fracos. Repara, por exemplo, que algumas das projecções de vídeo são demasiado longas para assistir de pé (as cadeiras para visualização só aparecem na última sala) e que outras são de fraca qualidade; fala na ausência de informação sobre a colaboração entre Steve Paxton e Robert Rauschenberg, um aspecto relevante tendo em conta a intenção de abordar múltiplas valências e facetas do coreógrafo e bailarino norte-americano.

A imensidão da informação e a impossibilidade de ver tudo num só dia é uma evidência que a curadora russa sublinha, ao evocar a dificuldade de expor a dança. Escreve ainda que:

Uma exposição, em geral, é uma forma de arte com uma narrativa própria criada para o público.¹

Dasha faz uma análise completa e pessoal, cheia de detalhes e observações, contudo concorda com o carácter excepcional da mostra e até deixa algumas sugestões, como a possibilidade de incorporar as performances em tempo real durante alguns dias da exposição. Deixa por último uma pergunta:

Como não desvalorizar obras de arte performativa reproduzidas mecanicamente em materiais de arquivo?²

¹ Dasha Birukova, *O jogo das Contas de Vidro ou Como Mostrar Dança, a partir da exposição Steve Paxton: Esboços de técnicas interiores com curadoria de Romain Bigé e João Fiadeiro na Culturgest, em Lisboa*, Revista Coreia, nº1, Associação Cultural Circular, 2019, Lisboa

² Ibidem.

4.1.2 Gravity de Steve Paxton versus Centro de Gravidade de território entre

Se a consciência pode viajar no interior do corpo, é com o fim de construir um mapa desse espaço interno.

José Gil

Uma *pequena dança* chama Paxton a esta viagem do pensamento pelo nosso corpo, enquanto este está aparentemente imóvel, sem movimento, parado; contudo, é possível ele ser auto-observado, é um corpo consciente de si próprio. A *pequena dança* é o ponto de partida para *Contacto Improvisação*, pois só depois de medir e conhecer o próprio peso, formas de movimento e energia podemos aventurar-nos em escutar e interagir com outro. Consideramos que algo semelhante a *Contacto Improvisação* de Paxton acontece no *território entre*, quando o corpo em movimento entra em contacto com o universo da exposição e com o espaço, quando o corpo pensante improvisa sobre energias e *pausas muitíssimo carregadas* de obras de arte visual.

O que é que se passa quando dois corpos entram em contacto? Ganham os dois em intensidade. Porquê? Porque, graças a uma comunicação inconsciente de experiências, cada corpo acolhe a experiência do outro.¹

No caso de *território entre*, o corpo dançante comunica com obras através de todos os canais possíveis, conscientes e inconscientes, activando os filtros pessoais de memória e vivências, de experiências estéticas, domínio de linguagens e conhecimentos. No *território entre* a energia aumenta também pelo facto de a actuação acontecer próximo dos espectadores e pelos pequenos momentos de interacção e inclusão ao longo dos momentos performativos.

Se ao longo de *Contacto Improvisação* “a inconsciência do conteúdo transmitido é acompanhada pela consciência do processo de transmissão.”², podemos observar o processo inverso durante o trabalho sobre o *território entre*: a consciente descoberta do conteúdo da exposição, obras e espaço segue-se pelo processo criativo inconsciente e intuitivo de ligações que dão origem ao texto coreográfico.

¹ José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.137

² *Ibidem.*, p. 138

No fundo, acontece comunicação entre o coreógrafo/intérprete e a obra, esta experiência de partilha depois é exteriorizada através do corpo em movimento. De que forma o corpo contacta com a obra de arte?

O contacto dos dois corpos suscita uma espécie de duplo efeito sobre a consciência do bailarino: esta sofre uma impregnação do seu próprio corpo pelo facto de se achar centrada no ponto de contacto, por um lado; e por outro lado, escapa a si própria, descentra-se de si...¹

...em direcção à obra, ao espaço e ao espectador. Este distanciamento de si acontece ao longo do processo de escuta, que mencionámos anteriormente e que é de enorme importância para o *território entre* acontecer no seu ponto mais agudo.

Na medida em que a intenção é a essência da consciência, procuramos encontrar mecanismos de sincronização da dança com as obras, com o próprio ambiente e com a aura que cada exposição produz num determinado espaço:

A atmosfera resulta da invasão da consciência pelo inconsciente.²

E esta invasão acontece por meio de forças afectivas que oferecem intensidades de carácter estético e criativo. Os objectivos de *território entre* baseiam-se na coexistência, mistura múltipla e osmose bem como nos vectores assentes de *Contacto Improvisação*. Tal como a ideia de infiltração e descoberta através do processo de criação. Trata-se de abrir o corpo à obra e ao espaço:

Abrir o corpo é torná-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção.³

Atribuir a esta hipersensibilidade a tarefa de intuir na direcção da obra de arte, compreender e interpretá-la através de corpo pensante como de um estudo ou partitura se tratasse. Descobrir como o corpo comunica com as cores, formas e escalas, como faz leituras de pintura e escultura, vídeo e instalação. Qualidade emocional do movimento, presença intensa e efémera são o resultado visível do *território entre*; carácter poroso e permeável do processo de criação é o lado invisível, mas substancial para a sua essência.

O intérprete é aquele que se situa entre o coreógrafo e o seu texto, entre ele próprio e aquilo que mostra, é aquele que viaja entre.⁴

¹ José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.139

² Ibidem., p. 147

³ Ibidem., p. 212

⁴ Laurence Louppe, *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 151
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

No contexto museológico de *Território Entre*, o texto de carácter multidimensional - exposição, espaço, arquitectura, repostas/acções do público – é traduzido pelo intérprete, o que o leva a realizar um trabalho coreográfico também: interpretar o texto da exposição, traduzir em coreografia e reinterpretar em movimento.

E todos estes elementos da comunicação complexa e multidimensional têm a ver, na nossa opinião, com um dos princípios fundamentais da toda a dança contemporânea:

A dança não dança no solo, dança com ele.¹

A partir do momento em que olhamos para o chão como um par, descobrimos infinitos parceiros para dançar com... Os pés descalços intensificam o contacto; os olhos perdem o olhar vazio para o nada e olham à volta, descobrindo a existência de tudo o que está ao seu alcance; os movimentos das mãos dão ênfase ao carácter intocável das obras numa exposição. Como escreve Paula Varanda:

...a identidade surge de um diálogo com o outro.²

Steve Paxton dialoga com a Gravidade considerando-a um impulso do movimento, como algo de grande importância para a consciência da variação do peso e como um elemento fundador de todo o movimento. Questionar a gravidade é uma tarefa interminável para o coreógrafo norte-americano. Uma força física que está a ser exercitada cada segundo sobre todos e tudo no nosso planeta leva Steve Paxton a escrever o seu primeiro livro *Gravity*³.

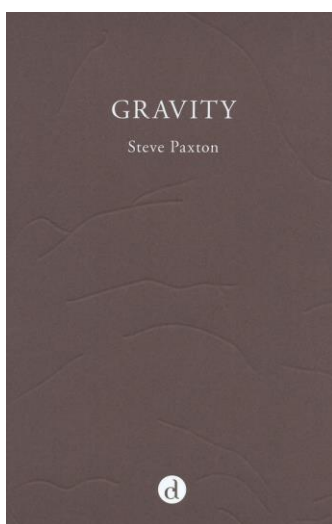


Figura 32 – Capa do livro de Steve Paxton, *Gravity*, Contradanse Edition, Brussels, 2018

¹ Laurence Louppe. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 203

² Paula Varanda, *70 Críticas de Dança*, Caleidoscópio, Lisboa, 2020, p.77

³ Steve Paxton, *Gravity*, Contradanse Edition, Brussels, 2018

Nele viaja pelas experiências da sua vida desde tenra idade até aos dias de hoje, encontrando vestígios visíveis desta força invisível omnipresente. Começa mesmo pela reflexão sobre o nascimento:

Birth is not so much a beginning as it is an abrupt change in which suddenly there are different factors than those in womb, and there is gravity.¹

Paxton descreve a gravidade como uma força natural cuja estabilidade permite estabelecer uma medida fiel. Estável também é a superfície da terra, que nós tomamos como certa e invariável:

I took that step. Do we forget the support? Yes, I think so.²

Este lado de descoberta e este novo olhar para os factores, objectos, espaços e conhecimentos, que partilhamos no *território entre*, cujo centro de gravidade se encontra no meio das diversas forças convergentes. Como pode ser poderoso reconhecermos somente a presença do solo debaixo dos nossos pés e começarmos a observar todo o movimento a partir desta perspectiva. Como seria a dança se em vez do espelho tivéssemos o chão como ponto de referência e auxílio de aprendizagem? O chão e as nossas sensações do corpo. Steve Paxton questiona métodos do ballet clássico e pergunta: de que forma o espelho, que normalmente é um acessório indispensável do estúdio de dança, nos ajuda quando estamos a actuar numa sala de espectáculos à frente do público? Só a nossa memória corporal e espacial faz com que apresentemos bem a coreografia, não a memória de nós no espelho

Whether investments or findings, the dance only lives in the sensorial palette of dancing body.³

... e em consciência dele. Steve Paxton descreve a consciência como líquido que ocupa o espaço que encontra, considerando o mesmo em relação ao tempo. Também é o líquido, que está dentro de cada célula do nosso corpo, que sente e interage com a gravidade. Mais do que *sentir*, Steve Paxton usa o termo *pensar* que aplica ao corpo em várias acepções:

Perhaps it is not mind/body relations being amalgamated, but mind/mind relationship. Or it may be more exact to say minds. This situation may be seen as a team effort.⁴

Tal como a imaginação, o corpo em movimento do *território entre* procura qualidade e potencial na sua relação com o mundo exterior (exposição) e experiências interiores (filtro) através da criação de um *centro gravitacional* ou de um *centro operativo partilhado* (*shared operative centre⁵*) que se manifesta no guião e durante todo processo de criação de cada *território entre*.

¹ Steve Paxton, *Gravity*, Contradanse Edition, Brussels, 2018, p.3

² *Ibidem.*, p. 15

³ *Ibidem.*, p.23

⁴ *Ibidem.*, p.47

⁵ *Ibidem.*, p. 69

4.2 Permeabilidade da dança e do corpo em movimento no contexto expositivo

A espacialidade permeabiliza tudo.

Delfim Sardo

O movimento cria um plano comum entre pessoas e obras, entre o espaço amplo e o pessoal, entre uma experiência íntima e uma abertura em partilha. Ao mesmo tempo, a dança no espaço expositivo procura fissuras no *território* entre que explora, procura novas profundidades e um maior número de possibilidades de leituras e mergulhos:

Talvez estes terrenos inesperados, ou escondidos no óbvio, sejam territórios comparando fissuras que possibilitam pensar-se noutras subjectividades...¹

Estamos aqui possivelmente a chegar ao conceito da *hermenêutica da dança* no sentido que Laurence Louppe refere ao comentar a abordagem de Sally Gardner:

Assente na primazia do sujeito interpretante em relação à elaboração de um sentido e por isso susceptível de construir um processo de diálogo, e não a aplicação a um objecto de um método de interpretação...²

No fundo estamos a regressar à ideia já referida nos capítulos anteriores, ao olharmos para a dança como uma forma de pensar o mundo, assente mais na empatia do que na comunicação, na consciência mais do que numa acção:

...o indizível, esse limite da linguagem em que a poesia não cessa de tocar ao de leve, mas que o movimento humano excede pelo seu apelo a outras camadas de consciência.³

O corpo em movimento é permeável na medida em que pratica uma escuta particular do ambiente em que ele se encontra e do próprio corpo em constante mudança. Interage também com o corpo do espectador e, no caso de dança no museu, este diálogo é ainda mais intensificado pela proximidade efectiva do/dos bailarinos com o público. O carácter não verbal da dança parece-me

¹ Silvia Coelho, «Desterro – Desterritorializações na dança/performance contemporânea: dois episódios recentes do contexto português», *Performance na Esfera Pública*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017, p. 171

² Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p. 32

³ *Ibidem.*, p.60

crucial nesse processo, pois deixa de lado o *explicar* e procura *fluir* e construir vários níveis de entendimento. Dialogando com a memória e a presença, permite estar no território entre ambas. Este contacto permeável, constante e contínuo, poderá ter vários planos de ligação. Nos capítulos 2 e 3 observámos como a dança é permeável a outras formas de arte. Será que existe um mecanismo comum nestas interações?

...more and more artists interpret, reproduce, reexhibit, or use works made by others or available cultural products...The material they manipulate is no longer primary.¹

Como resultado desta recombinação de um enorme leque de referências, observamos o aparecimento de novas obras e novos sentidos de obras bem reconhecíveis, o que de facto também é uma das características da arte pós-moderna em geral. Mas neste contexto

...to be second is not to be secondary or inferior; likewise, to be first is not to be originary or authoritative.²

Ao falar sobre o processo, a professora Linda Hutcheon, sublinha que a adaptação não acontece numa espécie de vácuo, é *filtrada* pela sociedade, cultura, tempo e espaço em que é desenvolvida. No caso da dança no museu, o espaço arquitectónico, a exposição em curso, as dinâmicas habituais da instituição são vistos como matérias-primas de futura criação. O *medium* muda drasticamente, reunindo todas as expressões e informações num corpo em movimento.

What is involved in adapting and be a process of appropriation, of taking possession of another's story, and filtering it, in a sense, through one's own sensibility, interests and talents. Therefore, adapters are first interpreters and then creators.³

Em que componentes consiste o processo de criação de obra de dança no museu? Um dos elementos cruciais é a dramaturgia, que pela sua natureza organizadora e transversal também é *território entre*, lugar que por vezes é invisível, lugar de encontro de matérias que dão vida ao espectáculo. No seu livro *O Discurso da Cumplicidade*, Ana Pais olha para os mecanismos da performance dos anos 60/70 como um caminho para a construção de uma nova dramaturgia enquanto modo de estruturação de relações e sentidos no espectáculo:

...a performance exige uma nova forma de organizar o espectáculo, uma nova arquitectura dos elementos.⁴

¹Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas and Sternberg, New York, 2002

²Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, New York, 2006, p.XIII

³ *Ibidem.*, p.18

⁴ Ana Pais, *Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*, Colibri, Lisboa, 2004, p. 43
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Os principais elementos desta nova dramaturgia vindos da performance são:

- Participação activa dos intervenientes (actores/bailarinos/convidados) no processo criativo (improvisação/criação colectiva)
- Carácter híbrido e multidisciplinar
- Carácter experimental e efémero
- Nova relação do corpo com o espaço
- Consciência da expressividade própria dos materiais
- Contaminação de processo artístico
- Experimentação dos limites da obra
- Uso de espaço e tempo reais
- Carácter fragmentado e não narrativo

Relativamente às matérias com que lida a dramaturgia contemporânea, Ana Pais refere as seguintes:

- Dramaturgia do espaço (espaço como elemento central de construção de espectáculo, espectáculo-percurso; relação obra-espaço-espectador)

...existe uma relação dinâmica entre a obra enquanto produto individual e modo como ela é exposta num contexto; ela vale por si, mas comunica implicitamente com todas as outras obras que são apresentadas no mesmo espaço e contexto, produzindo um discurso amplo, uma rede de significados passíveis de ser analisada.¹

É no âmbito desta rede e ligação entre as obras e o espaço que a dança encontra o seu lugar e terreno fértil para a sua ampliação. Enquanto a obra de arte visual *emoldura* o tempo, o movimento *emoldura* o espaço, tecendo linhas comuns, abrindo para novas percepções:

- Dramaturgia do olhar (experiência e intuição de dramaturgista na forma como escolha e organiza potencialidade expressiva dos materiais; o conteúdo e forma de espectáculo surge durante o processo criativo) é:

...o território semântico da sensibilidade e das relações humanas.²

Território plural sem visão única do mundo como a definidora de verdade; espaço de fronteira, de periferia, onde as várias linguagens se reúnem para criar uma nova obra orgânica e permeável.

¹ Ana Pais, *Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*, Colibri, Lisboa, 2004, p. 57

² *Ibidem.*, p. 54

Para além da permeabilidade da dança que naturalmente acontece durante o processo criativo, José Gil fala numa possibilidade de fusão ou osmose que pode acontecer entre várias artes em condições excepcionais:

As notas tornam-se gestos e os gestos, notas. Como? No plano de imanência onde os movimentos do corpo atingem a intensidade em que gestos e notas são uma coisa só. A fusão ou osmose, graças à extrema intensificação da energia, faz fundir uma forma na outra.¹

Será que este tipo de fusão pode acontecer (no plano de imanência) entre a dança e obras de arte visual? Podemos observar este efeito em obras de Merce Cunningham com o guarda-roupa e o cenário a criarem um quadro visual só em *Summerspace*, por exemplo, ou então numa recente colaboração entre Rui Lopes Graça e João Penalva em *15 bailarinos e tempo incerto* e *Annette, Adelle e Lee*. José Gil refere que este tipo de *transdução* para o movimento pode ser feito a partir de todas as naturezas, de elementos e materiais por meio de modulação de intensidades que a dança é capaz de transmitir.



Figura 33– Rui Lopes Graça e João Penalva, *Annette, Adelle e Lee*
Companhia Nacional de Bailado
Teatro Camões, Lisboa 2019
Foto: Hugo David

¹ José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.96
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Juntamos aos processos de permeabilidade e fusão que atravessam a dança no museu a simbiose, que é de extrema importância para este projecto de *território entre*:

O corpo do bailarino não toca nem os objectos nem os corpos; o contacto com os outros corpos não é um tocar, mas uma simbiose.¹

É esta simbiose que procuramos no processo de criação coreográfica no museu, não é só o acto de dançar e traduzir, mas é também o acto de criar sinergias e fluxos comuns de existência e desenvolvimento. É sobre esta simbiose que reflectiremos no subcapítulo anterior ao analisar a exposição de Steve Paxton e uma das suas técnicas principais: *Contact Improvisation*.



Figura 34 – Steve Paxton e Nancy Stark Smith,
Performance de Contact Improvisation, 1980
Photo: Stephen Petegorsky

O caminho de enriquecimento de permeabilidade da dança pode passar pela procura de sincronização do ritmo do movimento com o ritmo das obras de arte visual numa galeria, e, da mesma forma como a dança comunica com a música, o desafio é encontrar o tempo/ritmo específico da obra e o espaço específico pelo caminho da análise e da leitura estética, histórica, antropológica, semiótica ou hermenêutica.

¹ José Gil, *Movimento Total*, Relógio d'Água, Lisboa, 2001, p.109
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

O processo criativo é, sem dúvida, um espaço de fronteira, um *território* entre onde várias linguagens se encontram. Ao mesmo tempo que nutre e envia energias específicas aos criadores e pelas mãos deles à obra, o próprio espaço de criação fica transformado com estas novas leituras e formas de o ver:

Transformado, o espaço é permeável ao olhar que com ele dialoga e entrega-se à cumplicidade em matéria essencial, como um grande animal adormecido.¹

Assim, a permeabilidade é recíproca: o corpo e a obra recebem a luz e o ambiente próprios do espaço e, ao mesmo tempo, o espaço é alterado pelo processo criativo e pelo resultado final apresentado. O papel da dramaturgia, enquanto ponto de cruzamento entre materiais cénicos, reside em identificar os elementos permeáveis e de ligação de forma a estruturar sentidos e entendimentos da dança no museu:

É pela sua competência intrínseca em estabelecer relações entre elementos que a dramaturgia é convocada a enquadrar e estruturar os discursos da dança contemporânea.²

E se a competência de dramaturgia é estabelecer relações múltiplas e profundas e detectar permeabilidades, ao próprio corpo do bailarino é exigida uma característica de *esponja*:

...bailarinos-esponja, os que absorvem uma poética do corpo por capilaridade...³

De uma forma muito perspicaz, Laurence Louppe refere-se, depois desta citação, à importância do tempo para esta *permeabilidade* acontecer em sentido pleno, no plano da consciência e do corpo do bailarino. Daí a importância da pesquisa e da permanência significativa no espaço no caso do trabalho de dança no museu. Cada instituição tem os seus contornos únicos e quanto mais tempo dedicarmos a cada espaço mais significativo será o processo criativo e o resultado final, a nosso ver.

Mudem o tempo e o espaço, e o próprio movimento mudará.⁴

O corpo relaciona-se com a matéria que o rodeia e como resultado temos o corpo permeável, corpo *reservoir*, corpo-arquivo de memórias:

¹ Ana Pais, *Discurso da Cumplicidade. Dramaturgias Contemporâneas*, Colibri, Lisboa, 2004, p.60

² *Ibidem.*, p.65

³ Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.145

⁴ *Ibidem.*, p. 151

*Quando um bailarino observa um objecto...a imagem dos movimentos, dos pensamentos e até sentimentos das pessoas que criaram esse objecto torna-se imediatamente viva para ele. É como se o objecto contivesse uma partitura invisível...!*¹

Para além de desenvolver discursos corporais à volta da matéria e suas memórias, o próprio corpo tem a capacidade de intuir as propriedades de matérias, transformar-se nelas. Conseguimos observar esta pesquisa no trabalho de Odile Duboc *Projet de la matière* ou *Fofo* de Ana Rita Teodoro. Este processo de permeabilidade entre o objecto e o corpo em movimento interessa-nos bastante na lógica da dança no espaço expositivo, pois amplia este caminho de consciencialização e demonstra os elementos visíveis no caminho de criação a partir de cada exposição e espaço em concreto.

Ao mesmo tempo que é permeável às outras linguagens, o movimento também é ele o filtro, na medida que devolve a *exposição destilada* pelo corpo do bailarino e a linguagem de movimento ao espaço e ao espectador. Desta forma observamos o trabalho da dança em exposição com a matéria visível (obras, arquitectura) e invisível (conceitos, história, imaginação), pois o corpo pode criar imagens de diversas formas, recorrendo à memória, sensações, espelhos e ressonâncias, mas o tornar visível a efemeridade é o resultado mais poderoso do seu filtro:

*“Efémeras, que duram só um dia, apenas de manhã à noite”, como Ronsard qualificava as rosas.*²

Este contraste entre formas imóveis da arquitectura e a exposição filtrada pelo movimento efémero faz nascer o *território entre* como o espaço comum que une e não separa. As obras, os objectos contêm informação que o corpo lê e interpreta de uma forma específica que vai para além, ou melhor, antecede a escrita e a verbalidade, é uma comunicação directa entre objecto e corpo que acontece num outro nível de relação, uma espécie de sublimação em termos da química, quando uma das fases habituais é suprimida ao chegar até ao resultado pretendido (do sólido ao gasoso). *Território entre* é sem dúvida um processo, uma experiência em curso de trocas, permeabilidade, filtração e sublimação entre outras; uma zona transitória da qual tomamos consciência, através do corpo em movimento no espaço expositivo.

O limite da permeabilidade é atingido quando a fronteira entre o corpo e o objecto começa a diluir-se. É o *território entre* em mutação que a natureza performativa da dança explora e assim leva-o à superfície no processo criativo:

¹ Rudolf Laban apud Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.311

² Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.344

The meaning and experience of a simple movement, such as stretching out on the floor, differs depending on whether it takes place between the wild flowers in the grass of a meadow, or on a stone floor in seventeenth-century church. This spatial given is not a peripheral matter with regard to the gesture, but is a fundamental part of it.¹

O corpo em movimento reorganiza o seu espaço interior ao incorporar componentes exteriores, filtra e volta a filtrar cada segundo, deixa o espaço entrar em cada passo e o contexto em cada gesto permeável à história, conceitos e ambiente.

O limite da permeabilidade da dança também é atingido quando os limites do espaço arquitectónico influenciam os significados que o corpo, permeável como um filtro, produz. Ao mesmo tempo, cada corpo-filtro tem a sua própria estrutura e particularidades na forma e qualidade de *filtrar*, que tem a ver, como já mencionámos anteriormente, com a experiência pessoal, aspectos geográficos e culturais entre outros. Neste sentido, o público que assiste à dança no espaço expositivo torna-se testemunha deste universo único, desta permeabilidade particular, tornando-se parte da informação filtrada pelo corpo em movimento no tempo real. Este processo de envolvimento de visitantes é intenso pela particular proximidade ao/s bailarino/s e pela liberdade de que o público goza no formato não regulamentado de participação, mobilidade e escolhas de ângulos de observação da performance. A dança no museu permite aos espectadores participar na construção de uma nova realidade e de um novo espaço durante breves momentos de actuação: os visitantes são convidados a desconstruir um regime visual habitual do dia-a-dia e a inventar um lugar alternativo de descoberta de sensações, onde o olhar é desafiado a analisar o complexo mundo permeável de uma exposição. Ao mesmo tempo, com esta proposta, a dança no espaço expositivo proporciona uma outra forma de comunicação, que questiona a disciplina, a manipulação e a hierarquia dentro da própria performance apresentada, da instituição onde está a decorrer e das convenções formais de público. Uma outra forma de comunicação que privilegia outras formas de compreensão, escuta e leitura, para além da linguagem propriamente dita: entendimento a nível físico e corporal. Acreditamos que, através da complexidade da estrutura e das funções do corpo, que cada um de nós habita, pode ser construído um caminho de aproximação à complexidade da obra de arte:

The body is constantly listening actively to itself, and is a complex communication system from which we can learn a great deal.²

¹ Boris Charmatz apud. Jeroen Peeters, *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004, p.51

² Jeroen Peeters, *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen, 2004, p.63

Tudo, no *território entre*, começa pela escuta, todo o processo de permeabilidade também. É através do foco e da atenção que a comunicação acontece: só vemos o que olhamos, só ouvimos o que escutamos. O impulso inicial e a intenção da dança no museu passam pela escuta e pelo estudo de várias naturezas: sensorial, analítica, comparativa, motora, olfactiva, auditiva, visual, metafórica, de analogias e de memórias pessoais. Durante esta escuta e pesquisa no espaço expositivo o corpo em movimento começa a formar um todo com o que o rodeia, criando uma única paisagem, a identidade é salvaguardada pela existência do corpo-filtro próprio e extremamente pessoal que devolve a sua visão e existência formando um lugar único. Para esta escuta acontecer o *território entre* tem de estar assumidamente incompleto e poroso, a criação desta natureza requer uma disponibilidade e um certo trabalho de esvaziamento criativo inicial, pois só pode ser poroso o que não é compacto, só pode filtrar o que tem espaços para as substâncias passarem, de outro modo o processo de filtração não acontece. No trabalho de Meg Stuart a sensorialidade é elevada a outro patamar enquanto caminho da exploração do corpo em movimento e do trabalho coreográfico. O desenho de filtros para as suas criações passa necessariamente pelo questionamento de estados e emoções da vida quotidiana.



Figura 35 – Meg Stuart & Philipp Gehmacher

Maybe Forever, 2009

Photo: Damaged goods

Terminamos o 2º subcapítulo do capítulo 4 com uma imagem de trabalho da coreógrafa Meg Stuart que a nosso ver desenvolve um excelente caminho de pesquisa de formas para questionar o conceito de permeabilidade, corpo-filtro e multidisciplinaridade através de uma criação coreográfica coerente e extremamente contemporânea. Na sua entrevista à *Walker Art Centre*¹, Meg Stuart confessa, que as aulas de *Contact Improvisation* foram as preferidas dela durante os estudos na Universidade de Nova York.

¹ *Meg Stuart: A refracted portrait*, Walker Art Center, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=yAQcMuH7DEA>, acedido em 2020

4.3 Dança no Museu. Mediação artístico-cultural em Contexto Educativo e Institucional.

Em vez de retirar a arte do domínio inútil da estética para a situar no domínio da praxis, os melhores exemplos de arte participativa ocupam um território ambíguo entre arte que se torna mera vida e arte que se torna mera arte.

Jacques Rancière

Como comunica a dança? Poderíamos comparar a dança como o fio de Ariadne que liga o passado e o futuro através do presente em movimento? Dialoga com o espectador através dos corpos no espaço da sua permeável cinesfera? Trabalha o território do sensível? Trabalha no território entre?

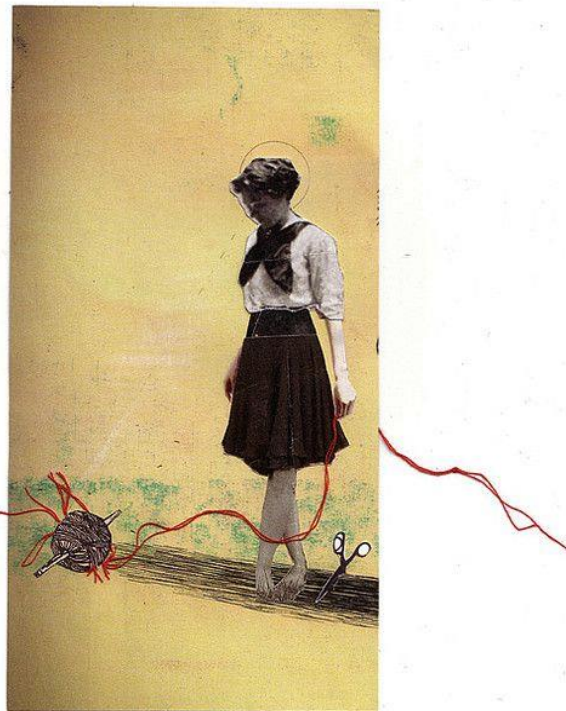


Figura 36 – *Ariadne*, 2008, Lillianna Pereira

O museu é um grande livro de imagens. Mas é preciso saber lê-lo. O museu é uma grande caixa de objectos. Nem sempre podemos tocá-los, mas sempre podemos explorar virtualmente, inventar e criar à sua volta, na nossa imaginação. Cada museu tem os seus cheiros, diferentes em cada sala, e também eles ajudam a criar uma percepção global sobre cada espaço. Os sons no museu: contam histórias, ecoam com as nossas experiências. Podemos saborear um museu? Sim, sé é um museu de pão...

Os nossos sentidos podem ser desenvolvidos no museu, a nossa capacidade de pensar pode ser enriquecida e os conhecimentos aprofundados. Temos um longo caminho a percorrer: analisar, estruturar, programar, planear, realizar. Em função de cada comunidade em que existe o museu, o trabalho é diferente, os objectivos são distintos, os meios variam e os resultados podem surpreender ou desiludir. Como refere George E. Hein:

Not every experience is indeed educative. It must be organized.¹

E esta forma de organização, os métodos e as questões pedagógicas de actividades educativas começaram a ser elaborados só no século XIX, quando a educação passou a ser um dos objectivos do museu. Um balanço importante das actividades educativas nos museus fê-lo Alma Wittlin ainda em 1949:

Os serviços especiais para crianças são ainda uma excepção do que uma regra em museus europeus, mas mesmo onde existem, na forma de galerias para crianças, lições ou empréstimos às escolas, eles geralmente complementam o ensino da sala de aula mais do que utilizam as potencialidades do visual ou do táctil.²

Portanto a história da missão educativa do museu tem um pouco mais de dois séculos. E durante estes dois séculos a percepção da educação mudou vertiginosamente. Estendeu-se para todas as idades e alongou-se para toda a vida e desta forma estimulou o crescente interesse pelos múltiplos equipamentos culturais. Também a psicologia, que influencia todo o sistema de educação, aumentou o número de ramos: apareceu a ciência de desenvolvimento e o estudo mais aprofundado da aprendizagem, o que estimulou o aparecimento de um novo olhar para as especificidades de projectos educativos, gerou o movimento para a criação de novos caminhos de conceber as formas de exploração do museu.

¹ George E. Hein, *Learning in the Museum*, Routledge, London, 1998, p.2

² Alma Wittlin apud. J. Amado Mendes, *Estudos do Património*, Imprensa de Universidade de Coimbra, 2009, p. 87

Historicamente, a colecção do museu foi a característica determinante para definir o valor do mesmo. Mas actualmente a colecção é vista de outra maneira, como refere J. Mendes:

...para avaliar o museu é mais importante saber o que é feito com a colecção, do que saber o que colecção tem.¹

A transmissão em forma de monólogo teórico dos conteúdos da colecção não pode ser a meta principal. Comunicar em vários níveis, sem pôr de lado múltiplas expressões artísticas, só pode enriquecer as vivências proporcionadas pelas instituições museológicas.

Ao mesmo tempo, o próprio objecto/obra de arte comunica directamente com o espaço expositivo e o visitante:

A pedagogia ou o significado passam pelo objecto e pela sua apresentação ao visitante, e não mediante o texto.²

O papel do objecto no museu excede o objectivo de *passar a informação*, ele também serve de estímulo para percorrer o caminho da aprendizagem, procurar os significados. O objecto também evoca as memórias, que podem ser enriquecidas e até explicadas e descodificadas. As memórias e as experiências podem ser sempre usadas como a base para o conhecimento adquirido, e ao mesmo tempo este novo conhecimento pode ajudar a tornar a base existente concretizada e valorizada.

Assim, no contexto museológico podemos discriminar várias experiências vividas durante actividades pedagógicas desenvolvidas, múltiplas experiências que partem duma só: a Experiência no Museu, que inclui a presença de objectos autênticos e o próprio ambiente em que estes objectos/obras de arte se inserem, a relação material com os objectos tridimensionais e a relação potencial que pode ser desenvolvida através de ligação entre o conhecimento obtido e as próprias memórias. Em todos estes processos o papel do educador/mediador/funcionário/performer/bailarino pode ser importante. O método proveniente da pedagogia ou dos conteúdos artísticos e diversas formas de transmissão de conhecimento, tudo pode contribuir para o crescimento da pessoa como um todo, onde a participação desempenha um papel fulcral.

¹ J. Mendes, *Estudos do Património. Museus e Educação*, Imprensa de Universidade de Coimbra, 2009, p. 155

² *Ibidem.*, p. 159

Assim, através da importância dada às formas de experienciar e aprender no museu, a concepção do mesmo ganha novos significados: de necrópole do património, o museu torna-se a instituição dinâmica e interveniente, transforma-se em lugar de educação informal através do projecto de Serviço Educativo.

Serviço Educativo, Projecto Educativo, Actividades, Formadores, Voluntários, Público, Espaço, Tempo – tudo mencionado merece um capítulo separado. Neste subcapítulo apenas sintetizo o mais importante, a meu ver, sobre o Serviço Educativo de uma instituição museológica para depois passar à reflexão sobre o lugar da dança neste contexto.

Novo mediador cultural, a ponte, a interface, o cruzamento: eis o que pode e deve ser o Serviço Educativo do Museu. Para que serve? Porque é preciso? Com que dificuldades lida? O que precisa?

Nas últimas décadas temos vindo a caminhar da Sociedade da Informação para a Sociedade do Conhecimento e da Aprendizagem, o que implica uma importante passagem da campanha pelo acesso à informação, ao campo, mais exigente, da responsabilidade individual e colectiva na utilização dessa mesma informação e na criação de ambiente para a verdadeira promoção da aprendizagem e do conhecimento como ferramentas essenciais ao desenvolvimento.¹

Não podemos não concordar com esta síntese. Oferecer informação não significa necessariamente o início automático da comunicação, percepção e aprendizagem. Há todo um caminho a percorrer entre a informação e a pessoa, com os seus gostos, especificidades de memórias, maneiras de aprender. Os indivíduos, sem dúvida, têm um papel activo na construção do seu conhecimento.

O público do museu tem vários objectivos enquanto visitante: o *aprender algo de novo* muitas vezes tem como elemento implícito o *passar bem o tempo*. Assim o Serviço Educativo tem a missão de oferecer actividades que completem estas duas necessidades do visitante. E é deste cruzamento entre o lazer e a aprendizagem que nascem novas estratégias de relacionamento com públicos, que pedem também o repensamento e a reinvenção dos espaços de encontro, elaborando novas formas de comunicação.

¹ Sara Barriga e Susana Gomes da Silva, *Serviços Educativos na Cultura*, Setepés, 2007, p.9

A dança em contexto museológico é uma delas:

- Porquê dança no museu?
- A dança devia ou não ilustrar as obras da exposição?
- Será que a mobilidade do corpo permite um contraste condicionante perfeito para dialogar com as obras imóveis?
- Como acontece a *migração* de sala em sala: que *território entre* é este?
- A montagem e a desmontagem de uma exposição são solos férteis para o projecto de *território entre*?
- Como podemos *habitar* uma exposição?
- Quais as potencialidades da educação pela arte e para a arte?
- O que traz a arte em geral e a dança em particular à educação artística informal que o museu proporciona?

São estas e outras as perguntas que estão na origem da viagem desta tese na sua componente teórica e criativa onde o conceito de mediador artístico-cultural é de grande relevância tendo em conta a actual perspectiva de substituição do conceito de serviço educativo tradicional pelo paradigma de mediação artístico-cultural. O relacionamento com os públicos está a ser alvo de diversos métodos e abordagens na perspectiva de envolvimento e arte participativa:

*É este modo específico de habitar o mundo sensível que deve ser desenvolvido pela educação estética...*¹

Este olhar faz parte do paradigma modernista, que Rancière descreve como *regime estético*:

*... um modo de ser sensível próprio dos produtos da arte.*²

O pós-modernismo vem a reflectir sobre as ideias do modernismo, ganhando assim uma consciência daquilo que ele tinha sido. Ao mesmo tempo as questões políticas tornam-se coreográficas através das decisões sobre a mobilidade: tipo, local, formato, elenco, contexto:

*Contemporary dance discovers choreography as the polarizing performative and physical force that organizes the whole distribution of the sensible and of the political at the level of the play between incorporation and excorporations, between command and demand, between moving and writing, as those central elements for all performance composition.*³

¹ Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do Sensível*, Dafne editora, Porto, 2010, p. 29

² Ibidem., p. 24

³ Ric Allsopp & André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, Performance Research. 13:1, p.4
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

A museologia contemporânea responde a estas novas questões e *territórios entre* com o novo conceito de pós-museu, mais poroso e inclusivo, lugar de reflexão e mediação entre múltiplos pólos. A dança contemporânea parece ser o aliado indicado para este trabalho: com abordagem conceptual, a coreografia é cada vez mais desenhada no sentido de questionar os meios e paradigmas ortodoxos para além de beneficiar da plasticidade que permite a criação de trabalhos pluridisciplinares no espaço museológico, incorporando as questões de história, memória e identidade:

...expansion of the field of dance into areas that redefine its possibilities.¹

Ou seja, ao mesmo tempo que a dança *invade e inquieta* o espaço expositivo com as suas características de corporalidade e efemeridade entre outras, ela própria redefine as próprias fronteiras e delimita novos *territórios entre*, alargando o seu âmbito e habitar.

Ric Allsopp pertinentemente refere que agora fazemos outras perguntas quando nos questionamos sobre a dança: em vez de *o quê?* Perguntamos *quem?* e *onde?* Esta mudança de foco deve-se à natureza híbrida e em construção do actual processo criativo em dança contemporânea, voltando a Rancière:

O estado estético é um momento de pura suspensão, durante o qual a forma é apreendida em si mesma, mas também é o momento de criação de humanidade específica.²

...de material poético, de pensamento incorporado, de espaço coreográfico – tudo isso como parte integrante de *humanidade específica* da qual o museu se torna mediador na medida que abre para valores importantes da sociedade, tendo significância simbólica, multifacetada e abrangente. Pouco a pouco assistimos uma mudança da relação com o museu como um texto para o museu como um local de arquitectura particular onde o corpo humano descobre relações várias, em que a identidade e a comunidade entram em diálogo. Hoje em dia faz parte da dinâmica do museu a constante reinterpretação que é realizada através de curadorias e mediações artístico-culturais. Reimaginar a identidade do próprio pós-museu é algo indispensável em dias de hoje:

One of the key dimensions of the emerging post-museum is a more sophisticated understanding of the complex relationships between culture, communication, learning and identity that will support a new approach to museum audiences; a second basic element is the promotion of a more egalitarian and just society; and linked to these is an acceptance that culture works to represent, reproduce and constitute self-identities and that this entails a sense of social and ethical responsibility.³

¹ Ric Allsopp & André Lepecki, *Editorial: On Choreography*, Performance Research. 13:1, 2008 p.4

² Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do Sensível*, Dafne editora, Porto, 2010, p. 25

³ Hooper-Greenhil, *Museums and Education in the 21st Century*, Routledge, London, 2007, p.1

Acreditamos que a presença da dança no museu pode contribuir significativamente para atingir os objectivos mencionados na medida da universalidade da sua linguagem corporal, aberta para interpretações e leituras, permeabilidade coreográfica inerente e alargamento dos limites de diálogo através de novas formas de expressão. Não há dúvida de que os museus produzem conhecimento através das suas colecções, as formas de as expor oferecem um olhar sobre o passado filtrado pela realidade e leituras do presente. O movimento e a relação corporal com o espaço estão a ser cada vez mais considerados importantes para o processo de aprendizagem ser eficaz e duradouro:

Museum-based learning is physical, bodily engaged: movement is inevitable, and the nature, pace and range of this bodily movement influences the style of learning.¹

Partindo de princípio de que a aprendizagem é o processo que nos acompanha ao longo da vida e se estende muito mais para além de contextos educacionais e estritamente intelectuais, a experiência de dança no museu abre caminhos emocionais e corporais para o conceito de aprendizagem no museu. Ao mesmo tempo, o projecto de dança no museu pode contribuir para o trabalho de carácter inclusivo ao abrir as portas às turmas de ensino especial e a grupos de risco, aos lares de idosos e a minorias étnicas. No estudo documentado no livro *Museums and Education in the 21st Century*², a autora chega à conclusão do alto nível de apreciação pelos alunos das experiências vividas no museu, partilhando os professores que atitude dos alunos em relação à aprendizagem escolar em geral passou a ser mais positiva. A aprendizagem em que o foco não é definido somente pelos conceitos verbais proporciona uma experiência caleidoscópica de ligações em construção, contribuindo para a realização do potencial de cada pessoa:

Learning in museums emerges as embodied, immersive, holistic, individualised, performative and identity-related. Museums stimulate the desire to know and to try harder; they stimulate a readiness to learn, and success in learning through the serious play experienced in museums enabled learners to feel more confident, to begin to develop resilience and receptiveness and potentially, to develop a stronger self-image. Museums clearly have the opportunity to present themselves as powerful site for learning in post-modernity.³

¹ Eilean Hooper-Greenhil, *Museums and Education in the 21st Century*, Routledge, London, 2007, p.4

² Ibidem. P.10

³ Ibidem., p.12

Assim, o museu torna-se um lugar único de aprendizagem pela variedade de naturezas das experiências que tem oportunidade de proporcionar. Pois a verdadeira educação estética faz reunir várias valências da vida do ser humano sem privilegiar umas em relação às outras, celebrando um todo harmonioso:

Se a finalidade da educação é desenvolver, ao mesmo tempo, a singularidade do indivíduo e a sua consciência social e reciprocidade para com os outros, então a educação pela arte que é uma educação através dos sentidos, nomeadamente da visão, do ouvido e do tacto, visa necessariamente uma relação harmoniosa e habitual com o mundo exterior, pois é através desses sentidos que a consciência social e a ligação ao meio se geram, se desenvolvem e se estruturam.¹

Através desta visão podemos considerar que o projecto de *educação para arte*² em contexto museológico pode estabelecer várias pontes ou territórios entre os sentidos e a razão, histórias e vivências, indivíduo e comunidade. A natureza poderá estar na base destas relações, o leitmotiv a partir do qual os passos de comunicação são dados e a ligação entre o público e conteúdo artístico é formada de uma forma coerente e profunda. As vivências pessoais em contexto expositivo podem ganhar uma maior significância ao estarem ligadas ao mundo afectivo e imaginativo interior de cada visitante e indivíduo enquanto parte de comunidade:

Meaning making also depends on the interpretative community to which the viewer belongs.³

Assim, o projecto da dança no museu pode contribuir para a prática plural interpretativa das exposições, abrir caminhos para novas formas de construção e partilha de conhecimento sobre conteúdos museológicos de colecções e espólios. Estes processos vão ao encontro do novo conceito de mediação artístico-cultural que vem a substituir a ideia inicial de serviço de educativo, como algo menos interactivo e estático na sua relação com o visitante do museu. Ao mesmo tempo, os processos socioculturais e o novo paradigma de inteligência emocional contribuem para um novo olhar para a mediação de públicos que foi recentemente abordado na conferência digital *Museus no Futuro*⁴ de ICOM. Conforme o plano estratégico de 2020-2030 na área dos museus, foi mencionada a importância de desenvolvimento das estratégias para sustentabilidade e bem-estar (segurança, pertença, envelhecimento positivo), digitalização e a participação activa do público em *fazer museu*. Esta participação activa engloba uma colaboração na criação de conteúdos e no seu todo pode ir

¹ João Maria André, *Pensamento e afectividade*, Quarteto, Coimbra, 1999, p. 84

² João Maria André, «Teatro, Arte e Educação», *Revista Palcos*, nº6, Lisboa, 2013, p. 18

³ Claire Robins, *Curious Lessons in the Museum. The Pedagogic Potential of Artists' Interventions*, Ashgate, Surrey 2013, p.159

⁴ Sara Barriga, Inês Câmara, *Conferencia Digital –ICOM/GPMF “Museus no Futuro: Públicos e Mediação”*, pagina oficial de facebook de ICOM Portugal, 3.02.2021

“muito para além da fruição”¹. No fundo, as preocupações do plano estratégico de *Museus no Futuro* descrevem o conceito de pós-museu que mencionámos anteriormente. Um dos seus pilares é um novo olhar para a aprendizagem como um processo contínuo e interactivo com forte potencialidade da ideia *free choice learning*² de John Falk. Outro elemento fundamental é uma forte responsabilidade ambiental e contribuição para a sustentabilidade planetária que é inseparável da reflexão acerca de *pluralização do antropoceno*³ e *novas lógicas de comum*.⁴ Lógicas estas que abordam os paradigmas de simbiose entre seres vivos do planeta considerando a multiplicidade de inteligências e sensibilidades – o campo onde a dança pode desenvolver o seu contributo através da ideia de corpo plural e não-verbalidade. Um dos trabalhos notáveis nesta área está a ser desenvolvido pelo projecto *Eternal Forest* com a curadoria de Evgenia Emets que tem promovido várias exposições, conferências e publicações ligadas à inteligência das plantas.

Por outro lado, consideramos essencial a potencialidade da própria experiência estética no museu, a fruição, no caminho de activação da inteligência emocional:

*...faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas.*⁵

Ao longo da história existiram diversas ondas e abordagens de dança no museu com os grandes focos de debate e discussão deste fenómeno no Museu de Arte Moderna e Whitney Museu de Arte Americana de Nova York, e na Tate Modern em Londres.

A primeira onda de dança no museu começou em 1939, quando a biblioteca de MoMA recebeu o arquivo sobre a dança do escritor e empresário Lincoln Kirstein, que 9 anos depois fundou o New York City Ballet com George Balanchine. Em 1944 este arquivo serviu de base para o Departamento de Design de Dança e Teatro, que foi responsável por preparar exposições de obras ligadas às artes do palco. Mas o museu ainda não recebeu a dança na sua essência durante esta primeira onda.

A segunda onda sucedeu em 1971 com a concepção e a apresentação das séries *Summargarden*, que juntou as artes visuais, o teatro, a performance, a dança e a música num espaço exterior de MoMA.

¹ Sara Barriga, Conferencia Digital –ICOM/GPMF “*Publicos e Mediação*”, pagina oficial de facebook de ICOM Portugal, 3.02.2021

² John Falk, *The Contribution of free-choice learning to public understanding of science*, INCI v.27 n.2 Caracas, 2002

³ Tim Ingold e Gonçalo Santos, Ciclo de Conversas “*Pluralizando o Antropoceno - A sustentabilidade de tudo*”, digitalmente através da Fundação Serralves, 15.02.2021

⁴ Teresa Castro, Conferência online “*Ser líquen*”, Culturgest, 01.2021

⁵ Hans Gumbrecht, *Produção de Presença, O que o sentido não consegue transmitir*, trad. Ana Isabel Soares, Contraponto Editora, Rio de Janeiro, 2010, p. 146



Figura 37 – A capa de convite, festa para celebrar *Summergarden*, Maio 10, 1971. Departamento de Eventos Especiais, 1955-1979, Arquivos de MoMA, Nova York.

A área de movimento foi representada pelo Grupo Multigravitacional – alguns dos bailarinos deste grupo fundaram mais tarde o Judson Dance Theatre (Elaine Summers entre outros). O *Summergarden* foi o programa que se repetiu ao longo de vários anos, no entanto a dança não foi inserida no contexto exposicional de MoMA, ou seja, as propostas coreográficas não tinham relação com a colecção.



Figura 38 – Grupo Multigravitacional, *Summergarden*, 10 de Junho, 1971, Arquivos de MoMA, Nova York

A terceira onda estamos a observá-la no tempo presente, com o início talvez nos anos 10 do século 21. Em 2009 abre o departamento de Média e Performance no MoMA que visa promover a performance e a dança em espaços da galeria, envolver os artistas de diversas áreas performativas no processo curatorial e integrar a diversidade de propostas no âmbito das exposições.

Um dos exemplos mais bem sucedidos é a programação de uma série de performances e dança ligadas à exposição *On-line: Drowing Through the Twentieth Century* (2010-2011). Durante 5 fins-de-semana foram apresentados 5 projectos diferentes de Xavier Le Roy, Ralph Lemon, Marie Cool e Fabio Balducci, Anne Teresa de Keersmaeker e Trisha Brown. Cada performance explorou um espaço particular ao adaptar e trazer algumas peças do seu repertório. Keersmaeker dançou *Fase de 1982*, Le Roy o solo *Self-Unfinished* de 1998. No entanto a ideia de *Linha* em movimento foi bem contextualizada em cada trabalho. No caso de Trisha Brown este conceito foi trabalhado a partir de compridos paus de madeira e da materialização da ideia de espiral através de posicionamento de bailarinos no espaço. (*Roof Piece Re-Layered*, 2011).

...how much dance can offer – and resist – the mega-museum.¹

Esta é uma questão importante que Claire Bishop aborda ao reflectir sobre a dança no museu no espaço museológico e chega à conclusão de que muitas vezes, em vez de criar ambiente íntimo e acolhedor cheio de pormenores e nuances subtis, o trabalho coreográfico parece ser um momento pouco ensaiado e não profissional. Delfim Sardo também refere este aspecto quanto à utilização da palavra performance para a dança mal preparada:

...demissão técnica de muita dança contemporânea convertida à qualificação ampla de performance.²

Na minha perspectiva, para ter sucesso na tarefa de criar um bom espectáculo/performance para o espaço expositivo, o coreógrafo/artista tem de ter em conta vários aspectos e formas diferentes do que acontece quando está a preparar uma peça para teatro. Foi por isso que abordei as questões de música e arquitectura, que podem não estar ligadas directamente às obras de arte em exposição, mas são componentes essenciais para o trabalho de dança no museu. O resultado final é tanto mais funcional, quanto mais os momentos de contraste são aproveitados e quanto menos os elementos de ligação passam despercebidos.

¹ Claire Bishop, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, New York, 2014, p.65

² Delfim Sardo, *O Exercício Experimental da Liberdade. Despositivos da arte no século XX*, Orfeu Negro, Lisboa 2017, p.47

Voltando aos trabalhos na área da dança apresentados no MoMA, podemos observar a ausência de exploração de espaços expositivos, sendo o átrio de entrada o espaço de eleição para a realização da maioria das coreografias. A proposta de Boris Charmatz *Vinte bailarinos para o século XX* em 2012 traz uma nova abordagem. Cada bailarino estava a trabalhar num determinado espaço do museu: ao longo de 5 pisos de galerias, as escadas e o átrio ficaram habitados pelos corpos em movimento. O projecto juntou 20 bailarinos de diversos estilos, que apresentavam 20 momentos marcantes da dança do século XX. Assim, os espectadores tinham oportunidade de criar o seu próprio arquivo individual da história da dança. Vera Mantero participou em várias edições de projecto.



Figura 39 – Boris Charmatz dança *Vinte bailarinos para o século XX* – MoMA, Nova York, 19/10/ 2013

Foto: César Vayssié

Ao reflectir sobre o projecto *Vinte bailarinos para o século XX* de Boris Charmatz, Claire Bishop conclui o seguinte:

...the traffic between dance and the museum is one-way, and always on the museum's terms: dance animates the galleries of the museum, but ultimately the museum flattens and homogenize our experience of dance.¹

¹ Claire Bishop, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, NewYork, 2014, p.66

Não posso concordar com esta afirmação de Claire Bishop, pois considero que a dança vem a ganhar novos aspectos positivos ao dialogar com o espaço expositivo e com obras de arte visual:

- Novas formas de interação/coexistência com o público
- Proximidade e esbatimento de fronteiras entre o artista e espectador
- Novo vocabulário e métodos coreográficos
- Reflexão crítica sobre o conteúdo temático e histórico da arte
- Aproximação diferencial do público ao espaço expositivo
- Coordenação e criação de novas ferramentas de diálogo entre o artista e a instituição
- Envolvimento de instituição em projectos artísticos
- Novas formas e perspectivas de espaço museológico
- Criação de novos mecanismos de funcionamento coreográfico
- Novos enquadramentos de circulação e de apropriação do espaço expositivo pelo público
- Desmistificação do ambiente *clínico* do museu
- Humanização e desvendamento do espaço para a escala e as relações humanas

A coreografia ou a dança em geral olha para o espaço expositivo em termos de uma paisagem e este olhar também é novo para a dança. O ambiente do museu, o seu funcionamento, a equipa e cada exposição trazem uma atmosfera específica. Como já referimos no capítulo 3, olhamos para o processo coreográfico em toda a sua amplitude e complexidade, não o limitando pela criação de movimento do corpo, mas antes expandindo-o para a organização e a compreensão do espaço. Como condicionam as obras a escolha de movimentos? Como transforma o espaço o corpo dançante?

Partindo do princípio de que a metodologia de investigação em dança no museu trata da organização e da sistematização de práticas coreográficas, consideramos que a própria teoria não pára de *praticar*, ao reflectir sobre os seus fundamentos por meio da linguagem:

The world is made of evens, and nothing but events: happenings rather than things, verbs rather than nouns, processes rather than substances... Even a seemingly solid and permanent object like the ancient and massive Cleopatra's Needle in London is an event or, better, a multiplicity and series of events... it is eventful at every moment. From second to second, even as it stands seemingly motionless, Cleopatra's Needle is actively happening. It never remains the same.¹

¹ Alex Artega, Heike Langsdorf (eds.), *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p.34
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Partindo deste pressuposto de mutabilidade e mudança, a dança incorpora este conceito explorando-o pelos seus meios, estabelecendo diálogos plurais com as teorias e as práticas artísticas de diversas naturezas. Assim, a efemeridade da dança cria uma espécie de *nuvem de possibilidades* num determinado espaço-tempo, evidencia relacionamentos, sublinha qualidades e impressões da obra de arte visual, por vezes abrindo novos sentidos e leituras, intensificando a experiência do presente:

Movements that depend on a sensitive attunement to the unfolding of the moment; they require that the performer make herself affected by the trembling at the heart of every instant, that she acknowledges being constantly at the crossroads of many possible unfolding of the now.¹

Com todo o potencial criativo, a dança no museu é inseparável da política cultural e da educação artística na sua missão e objectivos, pois influencia directamente os aspectos fundamentais de desenho, construção e funcionamento dos seus equipamentos artísticos e educativos.

Em Tate Modern, por exemplo, a dança entrou no circuito da sua programação relativamente tarde. A primeira temporada de arte performativa estreia em 1981 como parte de projecto *Performance, Installation, Video, Film*, durante qual Marc-Camille Chaimowicz e Charlie Hooker apresentaram o seu trabalho performativo em galerias. Em 1989, organizou-se o Sub-Committee de Performance cujo objectivo era programar *any 'live' activity...performance art, dance, drama, readings and music.*²

Mas o verdadeiro início ininterrupto de integração da performance e da dança na Tate sucedeu em 2003 com a apresentação híbrida do trabalho coreográfico *Events* de Merce Cunningham para a instalação Olafur Eliasson *The Weather Project (2003-2004)*. O espaço de Turbine Hall foi repartido em 3 áreas e o público podia circular livremente entre três fragmentos de dança iluminados pela esfera amarela. Um ano mais tarde Ian White e Jimmy Robert trouxeram a peça *Trio A* de Yvonne Rainer que foi apresentada aos performers como parte de projecto *6 things we could't do but can do know at Tate Britain*. Durante a Triennial de Tate em 2006 foram apresentados 4 trabalhos coreográficos, entre quais o de Tino Sehgal *This is Propaganda. Man Walking Down the Side of a Building* de Trisha Brown foi reapresentado no mesmo ano e em 2009 William Forsythe ampliou o seu projecto coreográfico inicial *Nowhere and Everywhere at the Same Time* de 1 para 19 bailarinos, que dançaram numa floresta de 200 pêndulos que posteriormente se transformou numa instalação

¹ Alex Artega, Heike Langsdorf (eds.), *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p.38

² Tate Performance Sub-Committee 1989,1

Nowhere and Everywhere at the Same Time No.2 ou *objecto coreográfico*, como o intitulou o próprio coreógrafo.

Em 2010 Michael Clark e a sua companhia foram convidados para a primeira residência artística coreográfica da Tate. O coreógrafo trabalhou com visitantes-voluntários durante vários dias consecutivos e mais tarde chegou a confessar que a experiência de trabalho coreográfico diário no ambiente de museu em pleno funcionamento foi muito intensa. o lado positivo consistia em

...an opportunity to push my work in the direction of participation.¹



Figura 40 – Michael Clark Company Residency
Turbine Hall, Tate Modern, 13.07–30.08.2010
Photo: Hugo Glendinning

A sequência de simples movimentos, trabalhada com 78 bailarinos não profissionais, fez parte da coreografia *Come, Been and Gone*, que contava também com os bailarinos de Companhia Michael Clark.

2012 foi marcado pela abertura de *The Tanks* na Tate: 3 novos espaços circulares para instalação, filme, vídeo arte e performance. A inauguração contou com a presença de *Flip Book/50 years of Dance* de Boris Charmatz, *Trio A* de Yvonne Rainer e *Fase* de Anne Teresa de Keersmaeker entre outros.

¹ Michael Clark apud. Claire Bishop, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, New York, 2014, p.68

Assim, podemos concluir que o foco da programação na Tate em relação à dança residia na sua capacidade de socialização e participação. Ao mesmo tempo, um dos aspectos muito positivos é a possibilidade de o público poder assistir ao trabalho de coreógrafos reconhecidos mundialmente de forma gratuita e numa perspectiva de aproximação física, o que sem dúvida contribui para o envolvimento e a percepção de pormenores de natureza diferente.

Em relação ao MOMA concluímos que existe maior número de eventos dança e de performance associados às exposições patentes do que na Tate e consideramos que, desta forma, as mesmas têm maior impacto e funcionam de uma forma mais enquadrada do que os espectáculos somente adaptados para o espaço.

A dança tem uma longa história de ligação ao museu. Durante os últimos 80 anos observamos diversas formas na sua relação com a componente educacional e a estrutura institucional. Bem pensado, preparado e ensaiado, o projecto de dança no museu entrou hoje num modo colaborativo, em que o artista cria uma proposta que quebra um ambiente estático do museu, traz plenitude e coerência de corpo em movimento em contraste com a performance improvisada de carácter antagónico e reivindicativo do passado.

Ao mesmo tempo, reparamos numa certa linha comum de trabalhos coreográficos apresentados em museus:

A conceptually oriented practice that refuses narrative, character and expressionism. As such, it provides a perfect reinforcement for visual art's critique of theatricality.¹

Desta forma o projecto de dança no museu oferece um olhar alternativo sobre o espaço e a obra, que através da sua efemeridade faz aparecer a essência invisível e evoca formas e sentimentos sem necessariamente os reproduzi.

Outra questão que importa reflectir está ligada ao público, que assiste à dança no museu. Por um lado, é uma oportunidade de ver espectáculos de acesso gratuito, por outro trata-se de uma nova aprendizagem em capacidade de concentração num espaço muitas vezes amplo e/ou de inúmeras galerias, onde muitas vezes não existe um lugar marcado e uma cadeira para se sentar, onde o público pode ingressar e sair em qualquer momento. Este último aspecto representa um grande desafio para o artista, que deve estar preparado para estes momentos acontecerem, e o seu trabalho não pode ficar afectado, a não ser que o próprio espectáculo estimule esta contaminação.

A iluminação e a acústica são aspectos a considerar bem como a enorme oportunidade para o trabalho coreográfico ser desenvolvido e preparado para cada espaço em si como resposta ao próprio ambiente museológico, à arquitectura, às obras e às curadorias. O grande desafio para as

¹ Claire Bishop, «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, NewYork, 2014, p.72

instituições museológicas é a tarefa de programação da dança como parte do diálogo histórico com as artes visuais e não como acontecimentos pontuais e esporádicos. Na opinião de Roselee Goldberg, os primeiros passos já estão a ser dados em relação à arte da performance, que a historiadora usa numa designação que abrange todo o tipo de apresentações ao vivo:

As instituições dos novos museus estão finalmente a desenvolver novas práticas de curadoria destinadas a explicar a importância da arte da performance para a história do passado.¹

Estas novas práticas passam necessariamente pelos novos formatos de trabalho entre artistas e museu, bem como por um novo modelo de funcionamento das próprias instituições. Ao dar o exemplo do Palácio de Tóquio em Paris, Claire Bishop fala no seu formato de *estúdio* ou *laboratório experimental*:

...it is a laboratory or workshop situation where there is the opportunity to test out some ideas in combinations, to exercise relational and comparative critical process.²

Assim, é no ambiente de residências artísticas que a obra coreográfica para o museu é mais facilmente enquadrada e mais naturalmente faz parte de funcionamento do museu. É neste processo, em colaboração com diversos componentes, artísticos e práticos, que o espectáculo mais facilmente bebe a essência do espaço, da exposição em si e incorpora um fluxo incessante da obra de arte:

...rather than the interpretation of a work of art being open to continual reassessment, the work of art itself is argued to be in perpetual flux.³

É nesta lógica de obra de arte em constante mutação que a presença da dança revela a sua maior pertinência. A obra coreográfica co-habita o espaço expositivo, interagindo com as mensagens e com a história, transformando o espaço e o tempo da obra de arte visual através de um *filtro* da experiência pessoal e do próprio corpo.

Assim, o projecto da dança no espaço expositivo permite uma inovação na forma como o conceito da inteligência emocional é trabalhado através dos novos conteúdos da mediação cultural e educação artística no seu todo. Numa perspectiva holística e, ao mesmo tempo, humanística, a dança no museu tem a potencialidade de diálogo não-verbal através dos sentidos e movimento com as pessoas nos seus diferentes ciclos de vida a partir de inúmeras fontes de património cultural a que as comunidades educativas têm cada vez mais acesso. Um dos maiores desafios do projecto é contribuir para o desenvolvimento de sensibilidade estética ao promover a reflexão individual sobre as qualidades expressivas das obras de arte e espaços expositivos, estimulada pela composição coreográfica e pela presença de movimento do corpo no espaço em si.

¹ RoseLee Goldberg, *A arte de performance*, Orfeu Negro, Lisboa, 2007, p. 281

² Claire Bishop, «Anatagonism and Relational Aesthetics», *October Magazine* n° 110, Fall 2004, Massachusetts, p.51

³ *Ibidem.*, p.52

Parte II

Componente Criativa. Cartografia dos Projectos.

Ao longo da Parte II da tese pretendemos apresentar 7 projectos de dança desenvolvidos durante a frequência de 3º ciclo em Arte Contemporânea (2016-2020) em diversos contextos expositivos a partir de um formato de mapa:

... a categoria de mapa aproxima-nos dos elementos através dos quais é possível organizar os eixos de referência para uma orientação nesse território.¹

Os mapas ligam a informação abstracta e o espaço concreto. No nosso caso preparámos 7 mapas de territórios artísticos que exploram os temas de *territórios entre* desenvolvidos na Parte I da presente tese e ganham uma forma de *territórios entre* praticados. Assim, para apresentar os projectos apropriamo-nos dos elementos constituintes de um mapa:

- Título (e, às vezes, o subtítulo).
- Legendas (sinopse/conceito; descrição/acção concreta; destinatários/ficha técnica; processo/script/guião/materiais).
- Escala (espaços/contextos/imagem de espaço/história/referências).
- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto, análise swot).

Preparação dos projectos ou método de trabalho que implementei em espaços expositivos.

Na preparação de cada novo projecto guiei-me pela seguinte estrutura de 8 passos e 8 aspectos a considerar.

8 Passos:

Passo #1 Viajar pela exposição e escutar as obras.

Passo #2 O que evocam as obras? o que eles contam? Estudo de formas.

Passo #3 Apontar, fotografar, desenhar, cantar, coreografar as respostas.

Passo#4 Organizar, trabalhar o material recolhido.

Passo#5 Escolher os objectos-ponte: exposição-coreografia.

Passo#6 Ensaiar.

Passo#7 Apresentar.

Passo#8 Avaliar.

¹ João Maria André, *Pensamento e afectividade*, Quarteto, Coimbra, 1999, p. 76

8 Aspectos a considerar:

#1 Arquitectura do espaço expositivo.

#2 A luz (natural e artificial).

#3 Clima, temperatura, atmosfera.

4 Tempos.

#5 Acústica.

#6 Obras de Arte.

#7 Visitantes.

#8 Enquadramento curatorial.

Toda a verdadeira criação é um avanço, e, por conseguinte, uma investigação.¹

Cada nova obra cria uma nova organização de vivências, experiências e visões do mundo, convida para uma nova zona de encontro, procura um novo *território entre*. Como refere Rancière:

O nascimento do museu, da encenação ou da instalação artística reformula – cada um deles – a paisagem comum do visível, do pensável e do possível. Essas formas de reformulação ou de reenquadramento (reframing) não pertencem a nenhuma disciplina.²

Todos os projectos escolhidos no âmbito da Parte II da presente tese atendem a esta descrição e por isso encontram o seu enquadramento no *território entre* praticado. *Visitas dançadas* foi o primeiro projecto realizado no âmbito de dança e exposição em parceria com o espaço de Galeria Arquivo e numa dinâmica exigente de 10 exposições anuais, todas com envolvimento de artistas nacionais e internacionais de várias áreas artísticas. *Moinho Imaginário* foi um projecto de 2019 no âmbito da dança no património durante qual preparamos e desenvolvemos 20 performances em *formato site-specific* sobre a história, as memórias e as vivências actuais do Moinho de Papel (obra de recuperação com assinatura de Siza Vieira) em Leiria. Um ano antes, em 2018 trabalhamos com a exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco no Banco das Artes Galeria e em 2020 voltamos a este espaço para coreografar a exposição *Ernesto Korrodi. Além da Arquitectura*. Tivemos oportunidade de integrar duas edições do Festival *Abril Dança em Coimbra* no âmbito de um trabalho com exposição de escultura de Pedro Figueiredo em 2018 e desenho de Tânia Carvalho em 2020. Neste momento estamos a preparar uma performance em parceria com o artista plástico Luís Martins que irá inaugurar a sua exposição em Leiria no início de 2022.

¹ Louppe, Laurence. *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa, 2012, p.144

² Jacques Rancière, «Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna», revista *Ensaia*, n.1, 2015, p.71

Cada processo criativo é singular e corresponde a um conjunto de condições, pessoas e relações. Antes de passar a apresentar 7 mapas de *territórios entre* praticados, lugares de encontro de matérias que constroem a performance, visíveis e invisíveis, sublinhamos alguns pontos em comum entre estes projectos:

- Relação entre corpo em movimento e espaço expositivo
- Relacionamento entre as obras de arte visual e movimento
- Permeabilidade do processo artístico
- Corpo como paisagem dramática
- Espaço como elemento dramático
- Carácter aberto da coreografia
- Técnica de improvisação como exploração do desconhecido
- Importância da intuição e das relações humanas
- Work in progress/Site-specific
- Procura de diálogos entre as obras
- Procura de diálogos entre obras e espaço

...a performance exige uma nova forma de organizar o espectáculo, uma nova arquitectura dos elementos.¹

Ao ficar aberto ao espaço, o corpo intensifica a sua percepção do mundo, cria uma energia mista de domínio entre inspiração, foco e atenção plena. *Território entre* forma uma particular lógica de coexistência, em que aparece a possibilidade de criação de um novo espaço. A multiplicidade é uma realidade, a simbiose é um método e a metamorfose é um resultado, em que “... a poética do conhecimento ultrapassa as divisões das disciplinas ... e redistribui territórios e fronteiras”.²

Fazem parte do processo da criação do *território entre* praticado os seguintes elementos invisíveis:

- Imaginação
- Repetição
- Continuidade
- Observação/Escuta

A coreografia aparece como forma de organizar os conteúdos, a exposição e o espaço como condicionantes e processo:

¹ Ana Pais, *Discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas*, Colibri, Lisboa, 2004, p. 43

² Jacques Rancière, «Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna», revista *Ensaia*, n.1, 2015, p.72

You are going to find a non-verbal agreement on how to relate with that specific object. You will base your decisions on actions.¹

O *território entre* não *fala sobre*, *fala com*, estabelece pontes e formas invisíveis de estar com o espaço, a exposição, o espectador. Estes processos afectam o lugar expositivo e dão origem às novas naturezas artísticas híbridas em metamorfose. O encontro de imaginários alimenta a reorganização dos sentidos existentes numa exposição formando novas constelações de compreensão praticada.

Os exemplos que se seguem ilustram o modo colaborativo da dança contemporânea no museu no sentido em que todas as produções foram realizadas em estreita colaboração com as equipas residentes a começar pela apresentação da própria proposta até uma avaliação final. O objectivo final deste projecto prático é contribuir para a criação no futuro de um modo coerente de programação da dança no museu/galeria bem como o estimular de diálogo e reflexão sobre este tema junto dos profissionais da área museológica. É no ambiente da residência artística que a obra coreográfica no contexto expositivo é mais facilmente enquadrada e mais naturalmente faz parte de próprio funcionamento do espaço museológico ou da galeria. Todo o processo da *permeabilidade* e da *escuta sensível* é activado de um modo mais produtivo e eficaz quando o trabalho da criação ganha um ritmo em que os rituais dos espaços, o conviver com as equipas e a descoberta das colecções fazem parte integrante do dia-a-dia.

A criação de cada projecto apresentado nesta Parte II da tese solicitou uma particular disponibilidade e um certo trabalho de esvaziamento artístico inicial para poder absorver as cores e os discursos, as formas e as histórias, as dinâmicas, os funcionamentos, as obras e os espaços e através do filtro próprio e pessoal devolver as leituras e as coreografias aos visitantes. Na nossa relação com estes trabalhos procuramos um novo caminho:

...we have to look for another way to relate to our work (one based neither on identification nor complete externalization) - another way to balance producing an oeuvre and working on one's self.²

Descobrir um modo próprio *de estar presente com*, mas ao mesmo tempo manter a ideia em desenvolvimento activo para produzir um espaço fértil para a imaginação e a descoberta de novas leituras e contextos pelos visitantes. Voltando ao Damisch, redescobrir *como* as obras e espaços significam a partir da experiência da sociedade de hoje filtrada pelo corpo em movimento, deixando de lado as práticas ortodoxas de interpretação e um olhar para o museu com detentor de único discurso dominante. O projecto de *território entre* desenvolvido nesta tese, questiona as formas de conhecimento mais estabelecidas institucionalmente e procura criar uma proposta de mediação artístico-cultural baseado em oferecer um olhar alternativo de diálogos numa lógica interartes.

¹ Julia Barrios de la Mora in Alex Artega, Heike Langsdorf (eds.), *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent, 2018, p. 49

² *Ibidem.*, p. 87

Projecto I: *Visitas Dançadas*, Galeria Arquivo, Leiria

2016-2020

O mapa #1



Figura 41 – Exposição *PaPele* de Sandrine Vieira, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2016 Foto: Gil de Lemos

- **Sinopse/conceito:** A procura da substância sensível nasce uma visita dançada no espaço da galeria. A exposição indica caminhos, o outro cria cruzamentos, o tempo sugere horizontes de sentido.

A exposição transforma o espaço em eco,
As cores procuram linhas,
As formas – o movimento.
Para onde viaja o teu olhar?
O que vê e descobre?

A dança traça um caminho
procura subtexto
lança um sentimento e
o espaço devolve o eco
à dança, à exposição.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- **Descrição/acção concreta:** Uma vez por mês um grupo é convidado a assistir e a participar numa visita dançada no espaço da galeria *Arquivo* dedicada à exposição mensal patente. Durante a visita dançada os participantes são convidados a re-imaginar o espaço expositivo e a reinventar a exposição ao explorar o universo do movimento, som e das artes plásticas.
- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, famílias
- **Ficha técnica:**
Curadoria: Susana Neves
Fotografia: Gil de Lemos
Coreografia/Performance: Inesa Markava
- Processo/script/guião/materiais¹

Visita dançada

Galeria Arquivo

Exposição *Uma estação no meio do nada*

Susa Monteiro

Leiria

12 e 17 de Novembro 2018

17h15 e 11h00



Figura 42 – Exposição *Uma estação no meio do nada* de Susa Monteiro, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2018 Foto: Gil de Lemos

¹ Ao longo de 2016-2020 foram realizadas mais de 40 vistas dançadas diferentes com a base em 30 exposições mensais patentes na galeria Arquivo. Aqui apresentamos 3 guiões de 3 visitas dançadas diferentes. Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Materiais

Carvão	<input type="checkbox"/>
Tinta corpo	<input type="checkbox"/>
Penas	<input type="checkbox"/>
Cacto	<input type="checkbox"/>
Folhas vermelhas	<input type="checkbox"/>

Música

Ray Lema *Green Light*

Figurino e cabelo

Vestido preto, collants vermelhos

Cabelo solto, apanhado de lado com ganchos fechados
sabrinas pretas

Pintar um dos braços com verde

Partitura coreográfica:

Zona de Título de exposição – posição árvore (yoga), explorar os braços (um em cima do outro), fechar os olhos e cheirar, tapar um olho (lento 6) (interacção – explorar a posição árvore e braços (um em cima do outro, ombros estendidos a frente com ondas, os braços abertos em forma de cactos, cabeça de um lado para o outro, tapar um olho ora outro). Rolo de papel crepe vermelho (7) (interacção – explorar maneiras diferentes de andar em cima dele: com as mãos também no chão). Penas pretas e penas coloridas para interacção (13). Carvão em cima do papel de seda (3) Pinturas nos braços (4) – só a segunda vez (para terminar).



Figura 43 – Exposição *Uma estação no meio do nada* de Susa Monteiro, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2018 Foto: Gil de Lemos

Visita dançada

Galeria Arquivo

Exposição

O MUNDO É REDONDO

Rachel Caiano

Leiria

13 e 18 de Maio 2019

17h30 e 16h00

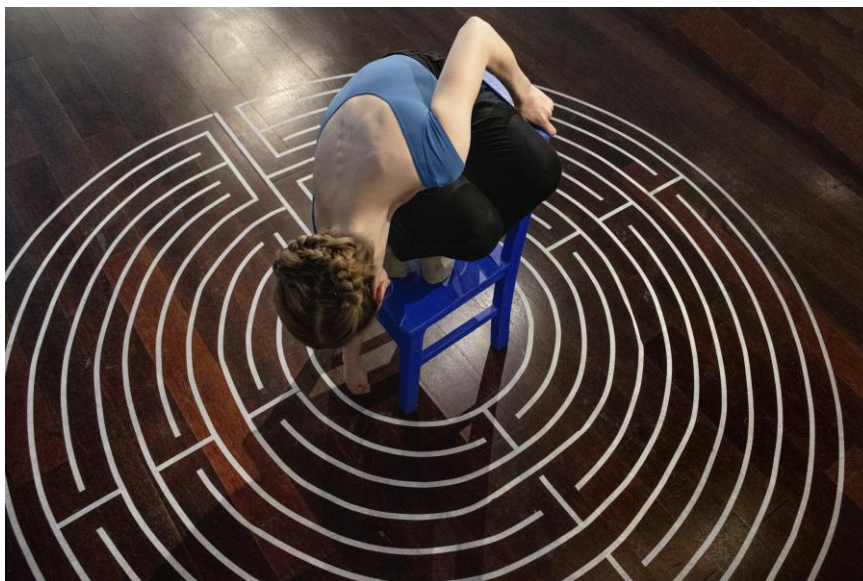


Figura 44 – Exposição *O mundo é redondo* de Rachel Caiano, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2019 Foto: Gil de Lemos

Musica

Max Richter

Figurino e cabelo

- Calças amarelas ou pretas
- Cabelo solto, apanhado de lado com ganchos fechados
- Sabrinas rosa

Partitura coreográfica:

1. Faixa 9 – sentar na cadeira azul com os pés em cima da cadeira, subir a cadeira e ver de cima, olhar de um lado para o outro (fita-cola vermelha debaixo da cadeira), sair de cadeira, levantar a cadeira e fazer um círculo com a cadeira na mão, descobrir fita-cola vermelha, deixar a cadeira fora do centro, 3 círculos – cintura, braço e perna (fita-cola – círculos, colar fita-cola a volta de 3 partes de corpo)
2. Faixa 1 – com a cadeira ir para junto do quadro azul com giz, estão lá fios com giz, atá-los aos pés da cadeira e desenhar semicírculos. (experimentar rodar a cadeira com giz preso)
3. Faixa 5 – escrever rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa com uma caneta em cima do papel até a música acabar
4. Faixa 7 – montanhas no chão com fita-cola do corpo, ao pé dos círculos, que desenhei com giz, transformar a linhas de giz, mais montanhas com fita-cola azul
5. Repetir 4 faixas – faixa com asas do desejo – bolacha, frutos vermelhos



Figura 45 – Exposição *O mundo é redondo* de Rachel Caiano, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2019 Foto: Gil de Lemos

Visita dançada
Galeria Arquivo
Exposição
Muito pelo contrário
Sal Nuncachov
Leiria
18 e 23 de Fevereiro 2018
17h30 e 16h00



Figura 46– Exposição *Muito pelo contrário* de Sal Nuncachov, Visita dançada, Galeria Arquivo, 2018 Foto: Gil de Lemos

Materiais

Cores/ tintas vermelho e azul
Camisola bordeaux quente
Gola alta verde e cinzenta
Impressos de 9 fotos de Sal
Sapatos das meninas

Música

Laus Polifonia 2016 – 10 faixas

Figurino e cabelo

Vestido preto curto, leggings pintadas
Cabelo solto, apanhado de lado com ganchos fechados
sabrinas rosa, colante rosa

Partitura Coreográfica:

Camisola quente – explorar/vestir de várias maneiras/ solos; os braços – a partir das posições dos braços das fotos (a.em cima de cabeça, b. cruzadas à frente do corpo, c. esticadas ao longo do corpo e chão/pés) / trios; Gola alta – vestir e explorar junto do quadro/ meninas duetos
Figuras com sapatos das meninas no chão; impressos a cores/ em círculo misturar azul e vermelho nas fotografias.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- Escala (espaços/contextos/imagem de espaço/história/referências)

ARQUIVO BENS CULTURAIS

A livraria Arquivo abriu as suas portas em 2000. Para além da livraria tem uma cafetaria distribuída por 3 espaços (um é exterior) e uma galeria de arte, onde acolhia exposições mensais antes da pandemia (Março 2020). No verão de 2016 ingressei no Doutoramento em Arte Contemporânea no Colégio das Artes e ao mesmo tempo enviei uma proposta de visitas dançadas para a temporada 2016-2017, que foi aceite. Desde aí acompanhei todas as exposições da Galeria Arquivo até Março 2020. Neste momento (final 2020) estamos a aguardar para recomeçar as visitas dançadas em Março de 2021.

A livraria Arquivo, localizada em Leiria, foi considerada este ano (2020), a livraria com o Melhor Ambiente do País numa iniciativa promovida pela Associação Portuguesa de Editores e Livreiros (APEL). É o oitavo ano consecutivo que a Arquivo recebe este prémio. Arquivo, localizada na Avenida Combatentes da Grande Guerra, em Leiria, conseguiu ainda ficar em segundo lugar na categoria principal — a de Livraria Preferida.

Livraria Arquivo pelo olhar da directora Alexandra Vieira:

A Terra gira sobre ela própria e à volta do Sol. Sempre foi assim e sempre assim há-de ser.

Crescemos a pensar na imutabilidade das coisas. Aprendemos a gostar das coisas que sempre ali estiveram e daquela forma. O tempo fez-nos apaixonar pelo que não se altera, pelo que se mantém estável, pelo que não nos atraiçoa. Sentimo-nos seguros com o que conhecemos.

A globalização e os grandes centros de distribuição, iguais em todo lado, vieram mudar um pouco este paradigma. Os mesmo locais com os mesmo produtos, em diferentes sítios do mundo. Tanto importa comprar aqui como lá. Mas é impessoal. Frio.

No entanto há resistência. Há coisas que nunca mudam, ou se mudam, é numa adaptação ao prazer que já antes se transmitia.

Gosto de entrar numa livraria e poder cheirar o papel dos novos livros. Gosto de poder observá-los, folheá-los, lê-los, pegar-lhes. Gosto de ter liberdade de escolha, de poder ver para além das tabelas de vendas e das modas e das tendências. Gosto da calma e do silêncio. Do respeito. De falar com quem sabe, de um conselho, de uma procura. De encontrar um clássico, uma novidade, um fundo

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

de catálogo. Gosto de experimentar novas leituras que venham ao meu encontro. Gosto de partilhar descobertas.

Gosto de poder beber um café a ler um jornal, a folhear uma revista, a ler uma badana. De ouvir a conversa do lado acerca de um livro, um autor, uma ideia, uma forma.

Gosto de sentir que por mais que lá fora o trânsito se agigante, as pessoas se apressem e a vida corra desenfreada, aqui dentro, nesta livraria, o tempo corre para mim, suave, permitindo-me aceder aos meus prazeres. Com calma. Com vontade.

Pelo menos enquanto a Terra gira à volta dela própria e à volta do Sol. Como sempre foi e sempre será.



Figura 47 – Livraria Arquivo, 2020

Foto: Livraria Arquivo

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Através de cada visita dançada proporcionar uma viagem alternativa que convida pequenos e grandes a ver (e a sentir) as exposições da galeria Arquivo sob uma nova luz. Criar um ambiente criativo em que a imaginação dos participantes podereria explorar as ligações várias entre o movimento, a exposição, o espaço e referências pessoais. Proporcionar um momento de partilha e aproximação aos conteúdos da exposição pelo caminho da educação estética.

Objectivos:

- Dinamização da exposição.
- Aproximação dos diversos públicos à exposição.
- Criação de hábitos culturais regulares.
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas.
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo.
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade.
- Estabelecer diálogos entre artistas de diversas áreas.
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço expositivo.
- Tornar corporalmente acessível as obras expostas a partir de uma estética diferente da da interpretação de sentidos e significados/conceitos.

Trajectória: Desde Setembro de 2018 o projecto Visitas Dançadas começou a contar com a parceria de Escola de Dança Clara Leão através da sessão mensal com uma das turmas da escola para além da sessão para público em geral ao fim de semana.

Galeria Arquivo

Visitas Dançadas

Com a Escola de Dança Clara Leão e Público em Geral

Sumario:

Visita dançada durante a semana: 1 sessão mensal com uma turma de pré-primário (5 anos) Escola de Dança Clara Leão | **3ª terça-feira do mês** de Outubro 2018 a Junho 2019 (16.10.18; 20.11.18 etc.) à tarde (17h00) Visita dançada: 1 sessão aberta ao público | **3º sábado do mês** à tarde de Outubro 2018 a Junho 2019 (17h00)

Descrição: Uma vez por mês os grupos são convidados a assistir e a participar numa visita dançada no espaço de Galeria Arquivo dedicada à exposição mensal patente. Durante a visita dançada os Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

participantes são convidados a re-imaginar o espaço expositivo e a reinventar a exposição ao explorar o universo de movimento, som e artes plásticas.

Espaço: Galeria Arquivo **Exposição da estreia:** Outubro 2018

Agenda: Ano lectivo 2018-2019 (Out. 2018- Jun.2019)

Criação da performance (Inesa): cada 1ª e 2ª terça-feira do mês | 17h00-18h00

I Sessão mensal (EDCL): cada 3ª terça-feira do mês | 17h00 – 18h00

I Sessões mensais (Público Geral): cada 3º sábado do mês | 17h – 18h00

Avaliação e análise (Clara – com alunos na escola, Inesa- reflexão escrita): cada 4ª terça-feira do mês | 17h00-18h00

- **Avaliação/impacto, análise swot:**

O projecto visitas dançadas iniciou-se em Setembro de 2016 e teve a sua pausa forçada por pandemia em Março de 2020. Foram realizadas mais de 40 visitas dançadas a partir de mais de 30 exposições entre quais:

1. Out. 2017 – *Cume* – CATIA BISCAIA – Brune CARNIDE
2. Dez 2017 – *A minha casa não tem dentro* – ANTÓNIO JOERGE GONÇALVES
3. Jan. 2018 – *Cheio de vazio* – JAIME LOBO
4. Fev 2018 – *Its all about lines* – HELENA SERRADOR
5. Abr. 2018 – *Rainha do Norte* – JOANA ESTRELA
6. Mai. 2018 – *lustração têxtil* – PATRÍCIA GUARDA
7. Jun. 2018 – *Pop-nonpop* – CARLOS BARÃO
8. Jul. 2018 – *Raiz* – SANDRINE CORDEIRO
9. Nov. 2018 – *Uma estação no meio do nada* – SUSANA MONTEIRO
10. Mai. 2019 – *O mundo é redondo* – RACHEL CAIANO

Aproximadamente 300 pessoas assistiram às visitas dançadas ao longo de 4 temporadas com idades entre 1 e 80 anos. O trabalho regular com a escola de dança Clara Leão foi caracterizado como positivo pelos pais, que referiram que os seus filhos se sentiram motivados para participar e sempre queriam descobrir uma nova exposição. Alguns dos alunos não conheciam o espaço da Galeria Arquivo, apesar de conhecerem a livraria, pois a galeria encontra-se no segundo andar e por vezes passa despercebida. Passaremos então a uma breve análise swot das visitas dançadas na Arquivo:

- Forças: promover uma actividade inovadora e diferente que despertou a curiosidade a comunidade; Cruzar diversos imaginários e estimular uma ligação significativa e afectiva dos visitantes com a galeria Arquivo.
- Fragilidades: espaço reduzido que não permitiu, por exemplo, a adaptação necessária conforme normas de DGS
- Oportunidades: proposta inovadora; interesse da parte do público e da galeria pela actividade.
- Ameaças: a proximidade e toque, que fazem parte integrante do projecto não são possíveis em condições de pandemia.

Avaliação de projecto por Carla de Sousa/Fotógrafa (Outubro 2020):

Conheço o trabalho da Inesa há mais de 16 anos, sendo que o acompanho e tenho o privilégio de ter fotografado algumas das suas performances na Arquivo. Tive, igualmente, a honra de a ver preparar, viver e cuidar da performance que integrou a minha exposição “O livro dos desconfortos” em Janeiro de 2017. Por isso, sei o que vou transmitir, na primeira pessoa.

A Inesa Markava envolve o movimento, o corpo, os elementos que ela própria constrói ou recolhe, em poesia visual, com uma sonoridade clara e pungente, estabelecendo uma intrínseca relação simbiótica com as exposições patentes na Arquivo.

Esse trabalho revela e, sobretudo, resulta de um estudo cuidado, quer do conjunto expositivo, quer das dimensões narrativas do autor da exposição, com quem mantém um diálogo próximo, quer das suas conexões sonoras e permutáveis, aliado a uma simplicidade e sensibilidade que nos deixam sempre rendidos a um momento único, de inalienável prazer e imersão em mundos paralelos: o da exposição, o da sonoridade, o do corpo, o do movimento e o conjunto, que une, todos.

Avaliação do projecto por Liliana Gonçalves/Contadora de Histórias (Outubro 2020):

A visita dançada à exposição de fotografia “Era Uma Vez” foi um momento de grande sensibilidade artística e humana. A Inesa sentiu as imagens da exposição de forma introspectiva por um lado, mas por outro conseguiu levar o público a participar em todos os momentos de forma espontânea. Foi o momento mais intenso desta exposição.

Avaliação do projecto por Ana Luísa Cunha/Arquitecta e Artista Plástica (Novembro 2020):

Em “Visitas dançadas”, de Inesa Markava, nasce o diálogo entre a exposição e o visitante através da sensível e bonita performance de Inesa.

A partir da exposição “Na sombra da sala”, a interpretação de Inesa fez sobressair as obras que eram à partida estáticas mas que ganharam vida, captando e convidando o observador a participar através do espaço escuro, dos sons, da música, da linguagem e movimento do corpo de Inesa que, com tules coloridos criava, se misturava e brincava com a luz e com a sombra que emanavam dos objectos em exposição, permitindo transportar quem observava e interagia para espaços imaginários, novas histórias...

Avaliação do projecto por Clara Leão/ Directora de Escola de Dança (Dezembro 2020)

Durante os anos lectivos 2018/2019 e 2019/2020, e 2020/2021, foram proporcionadas Visitas Dançadas a classes de dança Criativa da Escola de Dança Clara Leão (EDCL), conduzidas por Inesa Markava.

O projecto, resultante de um protocolo entre a EDCL, a Livraria Arquivo (LA) e a bailarina/investigadora, decorreu de uma interessante abordagem à mediação, para crianças em idade pré-escolar, de exposições das mais diversas manifestações artísticas.

A forma extremamente criativa, tranquila, cuidadosamente pensada para ser capaz de prender a atenção de crianças de pouca idade, e sempre de um grande cuidado estético, conseguiu em todas as sessões despertar um grande interesse, e consequente atenção, nos alunos da EDCL.

O caminho para a descoberta individual da arte exposta, foi sempre um cuidado na abordagem de Inesa Markava, que através da dança aproxima as crianças do universo em exposição, sem as conduzir para uma qualquer interpretação. O movimento, alguns objectos, e o convite à observação, primeiro, e depois à participação, são os elements-chave desta abordagem à fruição.

Cada sessão de Visita Dançada foi completada com uma outra em estúdio, na semana seguinte, desenhada para a revisitação do acontecido de forma a promover um pensamento já distanciado sobre as ideias e as sensações nascidas da Visita, promovendo a reflexão, a pergunta e resposta, e a criação de algo novo na sequência.

Esta abordagem da obra de arte, que permite abrir caminhos largos e gerar compreensões autónomas, proporciona uma experiência de fruição que certamente deixará raízes e produzirá frutos.

Projecto 2: Performance Coreográfica, *Banco das Artes Galeria, Leiria*

2018, 2020

O mapa #2

a. Performance Coreográfica a partir da exposição

Ateliers de José Luís Tinoco, BAG - 2018



Figura 48 – Performance Coreográfica a partir da exposição
Ateliers de José Luís Tinoco, BAG, 2018 Foto: Sandra Costa

- **Sinopse/conceito:** À procura da partilha sensível nasce uma performance coreográfica no espaço de Banco das Artes. A exposição indica caminhos, o *outro* cria cruzamentos, o tempo sugere horizontes do sentido. Conforme refere Laurent Filipe: em *José Luís Tinoco*

a rendição nunca é permanente. Mesmo quando assinada, a obra não pode ficar quieta. Anda sempre de volta dela, insatisfeito, exigente. Quer alterar, modificar, apagar, voltar ao início. Quer fazer tudo novamente porque quer fazer diferente, quer sempre fazer melhor. Na presente performance coreográfica pretendemos desenvolver este tema de inquietude e modificação. Uma vez que a exposição *Ateliers* é composta por áreas tão diversas como a arquitectura, a música, a pintura e a ilustração, a presença da dança forma uma unidade orgânica com as formas artísticas patentes através da poética comum que procura explorar as ligações existentes com o auxílio da imaginação, da intuição e do estudo aprofundado da obra exposta.

- **Descrição/acção concreta:** Projecto no âmbito da relação entre a dança, as artes plásticas e o espaço expositivo. Os espectadores são convidados a assistir e a participar numa performance coreográfica no espaço de Banco das Artes Galeria dedicada à exposição *Os Ateliers* de José Luís Tinoco. Durante a performance os participantes são convidados a re-imaginar o espaço expositivo e a reinventar a exposição ao explorar o universo de movimento, som e artes plásticas. A performance desenvolve o vocabulário de neo-pop de escrita visual de José Luís Tinoco ao introduzir movimentos captados em pinturas e ilustrações presentes na exposição. Recorte e colagem formam assim um método de construção coreográfica em que o imaginário é construído e reflectido antes, durante e depois da actuação.
- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, famílias
- **Ficha técnica:**
 - Curadoria: Ana David Mendes
 - Fotografia: Gil de Lemos
 - Música: José Luís Tinoco
 - Coreografia/Performance: Inesa Markava

- Processo/script/guião/materiais¹

Performance Coreográfica

Banco das Artes Galeria

Exposição *Ateliers*

José Luís Tinoco

Leiria 19 e 24 Maio 2018



Figura 49– Performance Coreográfica a partir da exposição
Ateliers de José Luís Tinoco, BAG, 2018 Obra na foto: *Loop* Foto: Samanta Baptista

Materiais

- T-shirt branca
- Bolas de sabão: líquido e recipientes diferentes
- Cavalete
- pequenas amostras de tapetes
- Jornais em tiras
- Taças brancas
- Tiras de tecido preto 3 cm

¹ Ao longo de 2018 foram realizadas 3 performances coreográficas a partir da exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco.

Do francês *atelier*, «lugar onde um artista trabalha»

Motivação: Figura humana – abstracção – figura humana

Plano/Guião

Espaço	Acção
<p>Piso superior</p> <p>Escuro CineAudioPictoCoreografia</p>	<p>Música do próprio espaço – reiniciar, pode ser 1 ou 2 (+música: arquipélago montagem para passar para outra sala - pen) O passar lento como a imagem projectada. 1. Dançar deslocando-se para o lado esquerdo: a. Plies em 6ª posição, as mãos nas pernas b. passo com a perna direita, o braço direito esticado para trás, c. passo com o pé esquerdo, o braço direito dobrado, olhar para o público. Explorar o a b c com amplitudes diferentes de pequeno para o grande</p> <p>2. interacção com o nicho de projecção e imagens</p> <p>3. ao som do piano sentar-me ao lado de espectadores e olhar a projecção (6 min)</p> <p>4. ligar a coluna com a faixa e seguir a viagem para a sala ao lado direito do quadro azul</p>
<p>Piso superior</p> <p>Escultura e Blind</p>	<p>Interagir com as sombras e tiras pretas colocadas no apoio da escultura. Colocar a tira preta nos meus olhos e entregar a algumas pessoas. (no fim colocar as tiras ao pé do quadro blind) (m. Por enquanto)</p>
<p>Piso superior</p> <p>Corredor pop-arte</p>	<p>Dança com tiras de jornal, colocadas ao meio do espaço. Entrar com a cara tapada (blind) Explorar debaixo da mesa: no fim os papéis ficam em baixo da mesa. Levar papéis para junto das colagens e pessoas (m. A Cave 3 min)</p>

<p>Piso superior</p> <p>Obras recentes – solidão</p>	<p>(calçar as meias). Explorar a porta de vidro de frente para o público. Explorar o Cavelete: 1. Yoga um faced dog (Dunas 5 min), explorar o apoio horizontal, 2. pendurar as mãos nos apoios para os quadros. Final com a cara virada para as duas pernas no cavelete, pousar as minhas pernas no apoio horizontal e levantar o peito e as omoplatas como no quadro. (Dunas – late 50) Descer até piso 0</p>
<p>Piso 0</p> <p>Novelo</p>	<p>Desembrulhar o novelo à volta do banco, das pessoas e das taças brancas. Vestir t-shirt branca e continuar a desembrulhar o novelo, passando pelo corredor a caminho de Pina Bausch</p>
<p>0 Pina Bausch com bolas de sabão</p>	<p>Descalçar uma sabrina, bolas de sabão, usar nichos/subir, plantas. Descer uma perna, subir outra e bolas de sabão.</p>

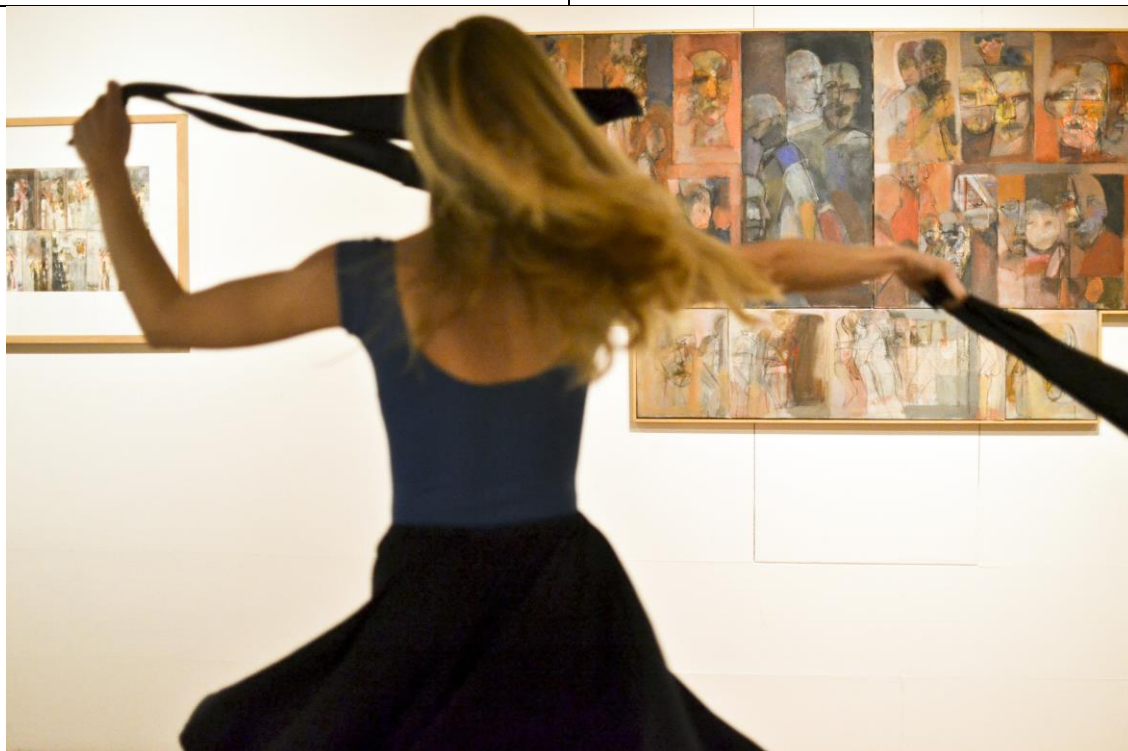


Figura 50 – Performance Coreográfica a partir da exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco, BAG, 2018 Foto: Samanta Baptista

Materiais e organização

Material	Lugar
Coluna de som	Sala escura
Tiras de jornal	1º piso ao meio do Corredor
Tiras pretas	Colocar em cima do apoio branco
Cavalete	1º piso Sala de trabalhos recentes
Novelo grande (laranja)	Piso 0 Sala I
Meias grandes	Corredor de papel
Porta de sala de trabalhos recentes	fechar
Taças brancas	Piso 0
Espaço limpo ao pé da Pina Bausch	
Líquido e materiais de bolas de sabão	Piso 0 No hall de entrada (Pina Bausch) - nicho

Música

José Luís Tinoco *Loop*

Figurino e cabelo

- Maillot azul
- Saia preta
- cabelo solto com gancho de lado
- sabrinas cor de pele sem meias

- Escala (espaços/contextos/imagem dos espaços/história/referências)



Construído em 1923 para agência do Banco de Portugal, o edifício faz parte da história e da paisagem urbana de Leiria. Esta é uma das inúmeras marcas deixadas pelo arquitecto Ernesto Korrodi, sendo hoje um dos principais espaços culturais da cidade. No BAG, encontráramos uma multiplicidade de exposições, que exploram o imaginário, a criatividade e a originalidade de artistas locais e nacionais.



Figura 51– Banco das Artes Galeria, 2020

Foto: Visit Leiria

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem alternativa que convida os visitantes a ver e sentir a exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco no Banco das Artes Galeria sob uma nova luz. Tornar corporalmente acessíveis as obras expostas a partir de um conceito de *território entre* e de uma estética própria a ele associada. Explorar através de movimento ideia de Hans Gumbrecht “estar em sintonia com as coisas do mundo”¹ adaptando-a ao leitmotiv da exposição *Ateliers*.

Objectivos:

- Dinamização da exposição.
- Aproximação dos diversos públicos à exposição.
- Criação de hábitos culturais regulares.
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas.
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo.
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade.
- Estabelecer diálogos entre artistas de diversas áreas.
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço expositivo.
- Projectar a BAG como o espaço de criação artística multidisciplinar.
- Valorização e divulgação de património artístico de José Luís Tinoco.
- Integrar na performance matérias da exposição com natrezas artísticas diferentes.
- Explorar a multidisciplinidade da exposição através de recursos corporais e dramaturgia.

Trajectória: A performance coreográfica foi apresentada duas vezes no dia 19 e 24 Maio 2018 para o público em geral e para um grupo escolar.

Avaliação/impacto, análise swot:

O projecto de performance coreográfica a partir da exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco teve início na primavera de 2018 e teve a sua estreia no dia 19 de Maio de 2018. Aproximadamente 50 pessoas com idades entre 1 e 80 anos assistiram à performance ao longo de 2 sessões.

¹ Hans Gumbrecht, *Produção de Presença, O que o sentido não consegue transmitir*, trad. Ana Isabel Soares, Contraponto Editora, Rio de Janeiro, 2010, p. 147
Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- Forças: promover uma actividade inovadora e diferente que contou com uma participação activa da comunidade; criação de espaço praticado (*território entre*) entre visitantes e obras da exposição com intuito de promover diálogos de imaginários.
- Fragilidades: foi possível desenvolver somente 2 sessões da performance mesmo com a exposição semestral devido à limitação orçamental e de agenda da galeria.
- Oportunidades: possibilidade de convidar diversas escolas que se encontram perto da galeria para participar. Neste momento é o único projecto da cidade que explora o formato de visita dançada à exposição.
- Ameaças: forte probabilidade da exposição/performance não se repetir em contexto de programação da BAG nos próximos anos pela procura de diversificação dos temas e dos artistas das exposições na Galeria.

b. Performance Coreográfica a partir da exposição

Além da Arquitectura de Ernesto Korrodi, BAG - 2020



Figura 52 – Performance Coreográfica a partir da exposição *Além da Arquitectura* de Ernesto Korrodi, BAG, 2020 Foto: Sandra Costa

Sumário: A partir do espaço arquitectónico do Banco das Artes Galeria e do projecto de exposição dedicado à vida e obra de Ernesto Korrodi, propusemo-nos criar e apresentar 4 espectáculos em formato de performance coreográfica multidisciplinar de carácter aberto e interactivo, em que o corpo da bailarina convida a reflectir sobre as escalas e relações, ritmo e proporcionalidade, materialidade e imaginário individual e colectivo ligado ao património de Ernesto Korrodi.

Descrição: Partindo do princípio de que a imaginação faz parte da organização da nossa experiência do mundo, o presente projecto teve um formato de *musée imaginaire*¹ materializado através do corpo dançante que estabeleceu ligações várias ora com a arquitectura e o espaço, ora com a exposição em si, desafiando a memória e a presença em tempo real dos espectadores. O projecto teve uma componente musical que fez a ligação entre os elementos móveis e imóveis da performance, construindo por vezes uma unidade independente. A presente proposta apresenta um projecto de prática transdisciplinar, que explora novas mediações na articulação poética entre corpo, espaço e acontecimento. O nome da performance, *Pelos olhos da Maria*, partiu da aguarela com a representação da sobrinha Maria, que o arquitecto retratou juntamente com os outros sobrinhos e filhos. Os desenhos com esta temática encontram-se numa das salas da exposição dedicada à família e a tempos de lazer.

- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, famílias
- **Ficha técnica:**
 - Curadoria: Ana David Mendes
 - Fotografia: Sandra Costa
 - Música: Prokofiev
 - Coreografia/Performance: Inesa Markava
- Processo/script/guião/materiais²

Pelos olhos de Maria

Performance Coreográfica

Banco das Artes Galeria

Exposição

Além da arquitectura

Ernesto Korrodi

Leiria

5 e 29 Março 2020

¹ André Malraux, *O museu imaginário*, Edições 70, Lisboa, 2020

² Ao longo de 2018 foram realizadas 3 performances coreográficas a partir da exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco.

Materiais

2 rosas vivas	<input type="checkbox"/>
10 plantas de vaso, médias (existentes na Galeria)	<input type="checkbox"/>
Areia fina de construção 10 kg	<input type="checkbox"/>
Uvas (1/2 kg por sessão) + taça	<input type="checkbox"/>
Jarro de barro ou loiça com prato, água (fonte)	
Uma telha de telhado	<input type="checkbox"/>
PEN (música)	<input type="checkbox"/>
Coluna móvel	<input type="checkbox"/>
Papel cenário (rolo de 10 m)	
Fita-cola de papel (de pintor) (2 rolos)	
Tiras de grafite para desenho (2 caixas)	

Plano Coreográfico

Espaço	Ação
Piso I 1. última sala (com projecção da fotografia arquitectura de E. Korrodi)	<ul style="list-style-type: none"> • Música do próprio espaço • Rosa no chão • Explorar a interacção com a projecção • Rosa na mão • Rosa fica neste espaço • ligar a coluna com a Faixa e seguir a viagem para a próxima sala
Piso I 2. Sala de projecto de Jardim da Cidade	<ul style="list-style-type: none"> • (F2 cd Prokofiev) • Jardim de rosas/plantas • As plantas (arbustos) encontram-se dentro dos vasos de onde os vou tirando durante este momento 2, <i>plantando</i> ao pé das pessoas/ dando as plantas para as mãos das pessoas.

	<ul style="list-style-type: none"> • No fim plantar pelo chão • Última planta plantar em cima da telha • Ter papel para limpar as mãos
<p>Piso I</p> <p>3. Sala ampla a seguir (desenhos, viagens)</p>	<ul style="list-style-type: none"> • F6 + sons da praça • Valsa • Pontas, viagens, coreografia a partir de posturas de imagens • Lento (Água – jarro - fonte)
<p>Piso I</p> <p>4. Sala pequena com cadeiras, móvel e tapete</p>	<ul style="list-style-type: none"> • F8 • Explorar tapete (coreografia no chão) • Taça com uvas (entregar um bago de uva a cada um, depois de distribuir a todos, comer a uva)
<p>Piso I</p> <p>5. Sala da Praia</p>	<ul style="list-style-type: none"> • F9 + som do mar • Tirar as pontas/descalçar • Monte de areia, explorar
<p>Piso I</p> <p>6. Salas com Aguarelas e casa</p>	<ul style="list-style-type: none"> • F10 • Pintura – casa- pintura • Pôr todos a dançar Valsa
<p>7. Escada para o piso 0</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Descer muito lentamente • Encontrar a rosa a meio das escadas • As pétalas caem de cima das escadas com as badaladas

	<ul style="list-style-type: none"> • Deixar a rosa nas escadas • Descer logo depois de badaladas • Levantar as pétalas e levar até ao retrato na sala de piso 0
<p>Piso 0</p> <p>Sala de retrato de Korrodi</p>	<ul style="list-style-type: none"> • F17 • Desenho no chão/ papel de cenário com grafite (elementos dos desenhos: arcos de castelo com as duas mãos ao mesmo tempo, rosas, meio-círculos, números) • No fim entregar as pétalas ao público

Música

Prokofiev *Romeu e Julieta*, *Instantes*.

Figurino e cabelo

- Maillot rosa, colorido, camisa rosa, colants' rosa
- Saia verde
- Cabelo – Rabo-de-cavalo
- sabrinas cor de pele, pontas

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot (forças, fragilidades, oportunidade e ameaças).

Finalidade: Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem alternativa que convida os visitantes a ver e sentir a exposição *Além da Arquitectura* de Ernesto Korrodi no Banco das Artes Galeria sob uma nova luz. Promover a criação da ligação empática dos espectadores/visitantes/participantes com o espaço da galeria e com a exposição. Activar o imaginário do público durante o processo de visionamento da coreografia que lança as pontes entre as obras e conteúdos da exposição. Reactivando a dimensão corpórea no espaço expositivo proporcionar uma experiência espacial através da inspiração no contexto temático e artístico da exposição.

Objectivos gerais:

- Dinamização da exposição
- Aproximação dos diversos públicos à exposição
- Criação de hábitos culturais regulares
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade
- Estabelecer diálogos entre artistas de diversas áreas
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço expositivo.

Objectivos específicos:

- Criação de projecto artístico que explora o imaginário pessoal e colectivo ligado à vida e obra de Ernesto Korrodi
- Trabalho com equipas de várias áreas
- Estabelecer diálogo entre o espaço de Banco das Artes Galeria e a exposição patente através de linguagem de movimento e dança
- Elaborar material de reflexão académica através de processo de trabalho de criação

Trajectória: A performance coreográfica foi apresentada quatro vezes: no dia 5 de Março de 2020 com um grupo de pré-escolar presencialmente; em Maio 2020 em formato streaming para o público em geral e duas vezes no verão de 2020 para o público em geral presencialmente com a lotação reduzida a 10 pessoas.

Avaliação/impacto, análise swot:

O projecto de criação da performance coreográfica a partir da exposição *Além da Arquitectura* de Ernesto Korrodi iniciou-se em Janeiro de 2020 e teve a sua estreia no dia 5 de Março de 2020. Aproximadamente 50 pessoas com idades entre 1 e 80 anos assistiram à performance ao vivo e o streaming da performance teve mil visualizações.

- Forças: promover uma actividade inovadora e diferente que despertou a curiosidade da comunidade leiriense; tornar corporalmente acessíveis as obras de exposição a partir de uma estética diferente da interpretação de sentidos e significados/conceitos
- Fragilidades: foi possível desenvolver somente 4 sessões da performance mesmo com a exposição com duração anual.
- Oportunidades: O confinamento devido à covid-19 foi aproveitado para produzir uma imagem vídeo de qualidade. Contribuição para a construção interpretativa da exposição pelos visitantes no sentido de oferecer uma alternativa à visita guiada habitual.
- Ameaças: A alteração de formato presencial da performance para o formato vídeo fez perder um ambiente acolhedor de proximidade, que é uma das componentes essenciais para proposta criativa.

Projecto 3: Moinho Imaginário: Dança no Património. Moinho do Papel, Leiria

2019 - 2020

O mapa #3



Figura 53 – Moinho Imaginário. Dança no Património; Moinho do Papel Foto: Sandra Costa

- **Sinopse/conceito:** A partir das actividades principais do Moinho do Papel e a envolvência natural e arquitectónica, desenvolvemos 20 espectáculos temáticos para o público escolar e famílias sobre a moagem do cereal (milho, trigo e centeio), o fabrico do azeite e a produção do papel numa lógica de artes performativas com o foco na dança clássica e contemporânea.
- **Descrição/acção concreta:** Projecto no âmbito da relação entre a dança, património e espaço arquitectónico. Os espectadores são convidados a assistir e a participar numa sessão em formato site-specific no espaço do Moinho do Papel. Durante a performance os participantes são convidados a re-imaginar o espaço arquitectónico e a reinventar a história do moinho ao explorar um universo de movimento, som, arquitectura e natureza.
- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, seniores, grupos com necessidades educativas especiais, famílias

- **Ficha técnica:**

Curadoria: Madalena Silveirinha

Produção: Lisete Ferreira

Fotografia: Sandra Costa, Gil de Lemos, Carla Sousa, Carla de Sousa, Rute Violante

Música: Lambert Lambert

Coreografia/Performance: Inesa Markava

- Processo/script/guião/materiais¹

Ideias gerais

Moinho: máquina, vento, água, moer, de grande fazer pequeno, farinha, pão, cinto de vestido/trapos, explorar baldes, trapos. Circular, levar água

Papel: trapos, transmissão de memória, transformação, seco-molhado-seco, esticar, pressa

Guião



Figura 54 – Moinho Imaginário. Dança no Património;
Moinho do Papel Foto: Rute Violante

I. Jardim de Glicínias

a. Explorar a porta com grades, ficar pendurada entre as paredes, esticar os braços/pernas entre grades, é o rio que entra em algo que não é natureza, uma passagem por algo diferente da terra. O auxiliar entre as grades e guarda de escadas.

¹ Ao longo de 2019-2020 foram realizadas 20 performances de Moinho Imaginário. Dança no Património. Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- b. Escadas – subir e descer conforme música, movimento de moinho pela parede com a farinha preparada
- c. Rio – lavar as mãos, deixar imóveis dentro do rio, explorar a escultura, deitar-me da mesma maneira, a mão na água, lavar a escultura, sentar numa pequena ponte, movimentos das pernas muito próximo da água, explorar posições estáticas, voltar para junto da escultura.
- d. Subir o muro branco, o nascimento e cruzamento de glicínias

Passagem entre os espaços (a faixa anterior repete):

- 1. Entre as glicínias
 - 2. na passagem estreita (várias maneiras de passar: de costas, de lado, lento, devagar)
2. **Sala Cereal** (música + barulho de mó): encher o balde com milho, começar a andar lentamente para o meio da sala. Começar a rodar, trocar as mãos no balde. Parar e segurar o balde com as duas mãos e deixar o milho cair

Passagem entre os espaços (a faixa anterior repete):

- 1. janela
 - 2. passagem
3. **Sala Papel:** (as tiras de algodão 10, estão colocadas na máquina de triturar) colocar-me na pia e tirar o cinto. Deslocar-me até à máquina com tiras, colocar o cinto e apanhar as tiras, pô-las no cesto. Despejar o cesto para o espaço rectangular e dançar lá dentro com os tecidos. **Participação:** Na repetição entrego a tira de algodão e convido a rodar, convido a segurar a tira de várias maneiras, com duas mãos, em cima, pelo chão, de lado, vou alternando as direcções

Preparação antes dos espectáculos:

- 1. Farinha ao pé da porta com grades
- 2. Limpar a pedra junto da escultura branca para eu poder explorar (toalhetes)

- Escala (espaços/contextos/imagem de espaço/história/referências)

MOINHO DO PAPEL

O Moinho do Papel situa-se na margem esquerda do rio Lis, próximo do núcleo urbano da cidade de Leiria, que data do séc. XIII. É um espaço museológico, ligado à aprendizagem de artes e ofícios tradicionais relacionados com o papel e o cereal, e resulta de um projecto de recuperação e reabilitação levado a cabo por uma equipa multidisciplinar (desde o reconhecido Arquitecto Álvaro Siza Vieira aos técnicos do Município), com o objectivo de preservar a memória de artes e ofícios tradicionais inerentes a este património sociocultural, nomeadamente a moagem do cereal (milho, trigo e centeio), o fabrico do azeite e a produção do papel.

Missão e objectivos do Moinho do Papel:

- a) Desenvolver o interesse pelo património arqueológico industrial com carácter lúdico e interdisciplinar;*
- b) Desenvolver actividades no âmbito pedagógico com crianças dos vários estabelecimentos de ensino;*
- c) Construção do conhecimento histórico;*
- d) Desenvolver actividades práticas atendendo ao desenvolvimento das actividades cognitivas;*
- e) Desenvolver e exercitar competências e aptidões específicas;*
- f) Acolher os visitantes para divulgar a história do local e dar a conhecer as tecnologias industriais do fabrico do papel e do cereal;*
- g) Desenvolver o sentido de preservação do passado histórico;*
- h) Tornar o local numa das salas de visitas da cidade do Lis;*
- i) Venda ao público dos produtos artesanais produzidos no antigo Moinho do Papel.¹*



Figura 55 – Moinho do Papel, 2020

Foto: Visit Leiria

¹ *Moinho do Papel*, Município de Leiria, pagina oficial, acedido em <https://www.cm-leiria.pt/pages/311> em 13.11.2020

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem imaginária que convida os visitantes a ver e sentir o espaço natural e arquitectónico do Moinho do Papel sob uma nova luz. Proporcionar uma nova experiência de interacção entre o conteúdo museológico, natureza, dança e espectadores/visitantes. Apresentar o espaço museológico de uma forma criativa e envolvente. Estimular a dinâmica das Residências Artísticas em espaços culturais de Leiria.

Objectivos:

- Dinamização do espaço
- Aproximação dos diversos públicos ao espaço
- Criação de hábitos culturais regulares
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto de património cultural
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade
- Estabelecer diálogos entre artistas de diversas áreas
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço que proporciona vivências de diversas naturezas.
- Activar o imaginário do público através de uma proposta que apresenta um conteúdo programático e histórico do museu de uma forma abstracta e corporal, numa lógica da performance
- Proporcionar momentos criativos de interacção com o publico através de propostas simples e significativos no contexto museológico.

Trajectória:

DATA	PÚBLICO	Nº PARTICIPANTES
26-09-2019	Ludotempo	24
28-09-2019	Aniversário Moinho	29
17-10-2019	APPA	14
22-10-2019	Junta Freguesia Oliveirinha	38
24-10-2019	Junta Freguesia Oliveirinha	35
14-11-2019	Jardim Escola João Deus	34
16-11-2019	Ass. Amizade de Condeixa	41
07-12-2019	Famílias	19
07-12-2019	Famílias	8
03-01-2020	C.M.Alcobaça - Uma Aventura em Alcobaça	22
11-01-2020	Famílias	23

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

22-02-2020	Famílias	30
22-02-2020	Famílias	40
18-05-2020	Directo do facebook do Moinho do Papel com 653 visualizações	1243 pessoas alcançadas
20-10-2020	Público em geral	10
11-07-2020	Público em geral	10
25-08-2020	Público em geral	10

Avaliação/impacto, análise swot:

O projecto Moinho Imaginário. Dança no Património teve início no dia 1 de Setembro de 2019 e teve a sua estreia no dia 26 de Setembro de 2019. Aproximadamente 300 pessoas com idades entre 1 e 80 anos assistiram à performance ao vivo e 1200 online. O projecto contou com os mais diversos públicos: grupos de seniores, de educação especial, famílias e público escolar; teve a capacidade de abarcar características que permitiram envolver públicos muito diferentes e estabelecer diálogo e interacção. O projecto foi maleável o suficiente para se adaptar às condições climatéricas adversas, apropriando-se de novos espaços. Ao longo deste percurso no Moinho do Papel foi notável o envolvimento da equipa residente e o apoio do município na realização das sessões e na adaptação às novas condições devido à pandemia.

- **Forças:** Capacidade de adaptação do projecto às diversas situações e públicos. Interações de várias naturezas. Criação de condições para estabelecer uma relação empática com o espaço museológico através do envolvimento tanto do lado cognitivo como corporal dos visitantes.
- **Fragilidades:** Incertezas quanto à continuação do projecto para a temporada 2020-2021 devido à pandemia.
- **Oportunidades:** Possibilidade (e proposta já apresentada) de desenvolver o projecto em outros espaços do Moinho do Papel (Moinho Imaginário #1 explora somente metade dos espaços existentes conforme ideia inicial). Explorar a dimensão humana do corpo em movimento através da sua relação com a natureza.
- **Ameaças:** Pandemia e como consequência redução do número de lugares do público e de sessões.

Avaliação de Lisete Ferreira, *Moinho do Papel*:

Tudo começou no âmbito da Programação do Moinho do Papel para 2019 quando surgiu a possibilidade de realizar uma parceria com a Bailarina e Coreógrafa Inesa Markava.

O desafio lançado à Inesa tinha como principal objectivo apresentar o espólio imaterial do Moinho do Papel através da arte performativa do seu domínio, a dança.

A proposta apresentada - Moinho Imaginário | Dança no Património, concretizada em 20 espectáculos, consistiu numa Visita Dançada que permitiu chegar a todos os públicos, desde os mais novos aos mais crescidos, sendo, ainda, uma actividade inclusiva que assumiu, em simultâneo, um papel pedagógico e cultural.

Em cada performance, através da manifestação artística e criativa, Inesa deu vida a todo o espaço musealizado, retratando a história do local, os usos e costumes de um moinho de água que trabalha os cereais e o papel tradicional e em plena harmonia com a Natureza (tão notória no espaço designado por Represa).

Com momentos de grande sensibilidade e particularmente belos, a Bailarina proporcionou, a todos, um olhar diferente do museu, muito enriquecedor, diria mesmo!

A expressão de felicidade e encantamento, presentes no rosto de cada um no final de cada espectáculo, demonstram o sucesso da iniciativa e confirmam que a aposta no Moinho Imaginário foi uma conquista, não só para o Moinho como para o Visitante, bem como, para o Património em geral.

Para mim, enquanto colaboradora do Moinho do Papel e espectadora assídua, tem sido uma inesquecível e maravilhosa viagem!

Bem haja, Inesa, por tão nobre entrega!

Projecto 4: Exposição dançada: Reimaginar uma floresta de objectos. Museu de Leiria

2020 - 2021

O mapa #4



Figura 56 – Exposição dançada. Reimaginar uma floresta de objectos

Foto: Sandra Costa

- **Sinopse/conceito:** A partir da exposição de longa duração do Museu de Leiria, desenvolvemos 20 espectáculos temáticos para o público escolar, famílias e público em geral sobre a memória de um território, colecções artísticas municipais e a reserva arqueológica numa lógica de artes performativas com o foco em recursos expressivos da dança clássica e contemporânea.
- **Descrição/acção concreta:** Percorrendo a floresta de objectos, acontecimentos e mitos, os visitantes tiveram a oportunidade de se aproximar da exposição de uma nova forma, mergulhando numa linguagem não verbal de associações e aproximações, que fará despertar o imaginário individual de cada um e criar uma experiência única de visita ao Museu de Leiria.

- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, seniores, grupos com necessidades educativas especiais, famílias.

- **Ficha técnica:**

Curadoria: Vânia Carvalho

Produção: Cátia São José

Fotografia: Sandra Costa

Música: Agnes Obel

Coreografia/Performance: Inesa Markava

- Processo/script/guião/materiais¹

Ideias gerais:

- Molhado e seco, som de pássaros
- Vestido branco/maillot cor de pele e saia castanha
- Flores brancas secas e do pinhal
- Janela aberta – explorar janelas
- Escultura da Isabel e rosas
- Espaço de floresta
- Fitas

Materiais: Carvão. (Lã ocre), pele artificial ocre, laranja 1/2metros; barro que pinta (do museu), ganchos abertos, vestido branco, maiot cores castanho/cinzeno/branco, leggings; 25 pequenas tolas, bacia grande em porcelana branca, jarro para reservar água quente, cafeteira, cesto branco para recolher as toalhas.

Guião



Figura 57 – Exposição dançada.

Reimaginar uma floresta de objectos, 2020

Foto: Sandra Costa

¹ Ao longo de 2019-2020 foram realizadas 20 performances de Moinho Imaginário. Dança no Património. Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

1. Som do Mar (ao lado da parede com desenhos, rebolar ao som do mar) Agnes Obel – Catching, Falling – posição dos braços conforme 4 animais distintos: muito junto ao corpo; um pouco separado, para os lados, em cima (peixe) – sentar-me e deslocar-me assim até á figura humana.
2. Contornos de Sapiens – Agnes Obel – Wallflower – o processo de começar com o corpo erguido; sentada, prancha para a frente; braços num bolso, no outro, olhar par cima, para baixo, intenção de avançar e voltar à inércia, virar para a parede, boca do crocodilo e no fim voltar até a respresentação de um rato.
3. Mina de Carvão – desenho com barra de **carvão** (a minha mão, pé, ao pé do público; raios de sol que saem dos dedos) Agnes Obel – Tokka
4. Under Giant Trees: **Deslocação do público para a frente** Som de pedras – – descoberta de figura masculina – interacção com a figura masculina – contar-lhe as posições da evolução – olhar para o mesmo lado, a mão, tapar-lhe os olhos, a boca, ouvidos
5. Menino de Lapedo – pequenos movimentos em cima do **urso** deitada em cima em posição desenhada, bolinhas de lã ocre, **conchas**, fazer e oferecer um colar a um menino – The chord Left
6. O som da floresta e September Song – **Deslocação do público para a frente** da TV – Levar o **novelo de lã** para a floresta e rodar à volta das árvores, pinhas e floresta embrulhada em lã, esconder-me
7. Agnes Obel – Mary (instrumental) – **outro novelo**, distribuir a lã pelas crianças e dança em grupo, sentar de frente para janela
8. Catching, falling - entrar para o espaço da janela, abrir a janela, interagir com a janela e o castelo, vestir o **vestido branco**; transformar as duas tranças soltas em duas tranças presas (ter **ganchos**) – (faixa do início)
9. Wallflower – preparar Banhos Romanos: ter 25 pequenas toalhas brancas; **termo** e taça (pousar em cima de pilar Romano) em **porcelana**, despejar **óleo de lavanda** e com o início de Música Tokka – acrescentar **água**. «Under the giant tree» envolver as mãos em **tolhas**; recolher as toalhas para um cesto branco
10. The chord left – mostrar a **taça com pinhão**, plantar pinhão na primeira frase a frente, na segunda frase mais para trás, a meio pousar a taça e começar a recolher as **flores** já preparadas (**rosas**)

- Escala (espaços/contextos/imagem de espaço/história/referências)



O Museu de Leiria é uma janela aberta sobre a memória de um território longamente habitado que, à entrada do século XXI, se revela com um novo olhar sobre uma realidade complexa. Ideia surgida ainda em tempos da Monarquia Liberal, o Museu ficou a dever a sua concretização aos esforços persistentes de Tito Larcher (1865-1932), que tomaram forma no Decreto de 15 de Novembro de 1917, com a criação do Museu Regional de Obras de Arte, Arqueologia e Numismática de Leiria.

Em 2006, iniciou-se o processo que devolve à vivência da Cidade o Convento de St.º Agostinho, monumento construído a partir de 1577 (a igreja) e 1579 (o complexo conventual), e agora habitado pelo novo Museu de Leiria. O programa museológico, que se procurou participado, enquadra, para além do acervo do antigo museu, as colecções artísticas municipais e a reserva arqueológica, constituindo o fulcro da rede de museus concelhios, aberta à Cidade e ao seu território.¹



Figura 58– Museu de Leiria, 2020

Foto: Visit Leiria

¹ Museu de Leiria, site oficial de Câmara Municipal de Leiria, consultado em <https://www.cm-leiria.pt/pages/849> em 17.11.2020

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem dançada que convida os visitantes a ver e sentir o espaço de exposição permanente de Museu de Leiria sob uma nova luz. Trabalhar uma metáfora de floresta como o ponto de partida para uma viagem histórica pelo espaço através de recursos expressivos de movimento que convidam os visitantes a imaginar relações entre os objectos expostos e a linha coreográfica/dramatúrgica. Iniciar a procura de enquadramento entre o corpo em movimento e o espaço expositivo através do carácter laboratorial de processo criativo.

Objectivos:

- Dinamização do espaço
- Aproximação dos diversos públicos ao espaço
- Criação de hábitos culturais regulares
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade
- Estabelecer diálogos entre agentes culturais de diversas áreas
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço que proporciona vivências de diversas naturezas.
- Estabelecer ligações entre vários componentes da exposição e espaço museológico através da linha coreográfica e recursos expressivos de corpo em movimento
- Criar um espaço híbrido e poroso durante a performance que permitisse o nascimento de novas ideias e interpretações sobre a exposição explorada.

Trajectória:

2020

- * 25/09 (sexta-feira), 14h00 – estreia com uma turma de 1º ano de Jardim-escola João de Deus
- * 27/09 (domingo), 10h30 (no âmbito das Jornadas Europeias do Património) – Famílias
- * 02/10 (sexta-feira), 10h30 – Escola Amarela (3º ano)
- * 22/10 (quinta-feira), 14h00 – Escola Amarela (2º ano)
- * 27/11 (sexta-feira), 14h00 – Escola Amarela (4º ano)
- * 29/11 (domingo), 10h30 - Famílias
- * 18/12 (sexta-feira), 14h00 - Aldeia de Natal
- * 27/12 (domingo), 10h30 – Famílias

2021 (agenda prevista)

29.01 | 14h00; 31.01 | 10h30; 26.02 | 14h00; 28.02 | 10h30; 26.03 | 14h00; 28.03 | 10h30;
23.04 | 14h00; 25.04 | 10h30; 28.05 | 14h00; 30.05 | 10h30; 25.06 | 14h00; 27.06 | 10h30

Avaliação/impacto, análise swot:

O projecto *Exposição Dançada. Reimaginar uma floresta de objectos* teve início no dia 1 de Setembro de 2020 e teve a sua estreia no dia 25 de Setembro de 2019. Aproximadamente 100 pessoas com idades entre 1 e 80 anos assistiram à performance durante 2020. Ao iniciar este percurso no Museu de Leiria foi notável o envolvimento da equipa residente e o apoio do Município na realização das sessões e na adaptação às novas condições devido à pandemia.

- **Forças:** Forma inovadora de aproximar o público à exposição permanente de Museu de Leiria. Momentos de interacção que resultam melhor e trazem uma dimensão participativa e social ao projecto. Forte preocupação com a dimensão humana e acessibilidade do projecto.
- **Fragilidades:** Só pode receber grupos pequenos (devido ao espaço e grupos escolares de 25 alunos a visibilidade não é sempre a ideal em todos os momentos de percurso dançado)
- **Oportunidades:** Possibilidade (e proposta em preparação) de desenvolver novo projecto *Exposição Dançada. O menino* em espaço dedicado à pintura do Museu de Leiria (*Exposição Dançada. Reimaginar uma floresta* explora somente 1/2 dos espaços existentes conforme ideia inicial). Proporcionar um momento em que os visitantes poderiam explorar o seu lado criativo e ampliar o seu mundo imaginativo ligado ao património cultural e memórias pessoais. A flexibilidade do projecto permite chegara a diversos grupos sociais e etários.
- **Ameaças:** Pandemia e, como consequência, redução de número de lugares do público.

Avaliação de Fernanda Vitorino, professora Titular de Turma do 3.ºA da Escola Amarela:

*Venho, por este meio, apresentar uma breve reflexão sobre a actividade *Exposição Dançada – Reimaginar uma floresta de objectos*, dinamizada por Inesa Markava.*

Foi com muita curiosidade e encanto que todas as crianças observaram os movimentos de dança, o desenhar no chão, o (re)descobrir do Homem de Neandertal, o passeio pelo Pinhal de Leiria,... Quando chegou o momento de partilharem um percurso, ligados por um fio condutor, foi mágico,... entraram na dança, na descoberta. Adoraram!

E a dança continuou. Recriou um SPA e lembrou os nossos antepassados, como utilizavam a água e as ervas aromáticas para usufruir de momentos relaxantes. Devagar, sem pressa, a Inesa rodeia-nos as mãos com um pano de linho embebido em água e alfazema...continuou a expectativa, o ambiente mágico. E todos ficamos gratos por aquele momento.

A dança continua, leva-nos à Lenda das Rosas e termina com entrega de pétalas de rosa. Estas foram religiosamente guardadas e levadas para a escola. No diálogo que se seguiu, clarificaram-se alguns momentos, agradeceram-se as experiências.

Já na escola, um longo diálogo revelou o entusiasmo e a alegria das crianças que ficaram bastante motivadas para assistirem a novos eventos deste género. Já recebi, por parte de alguns Encarregados de educação, feedback bastante positivo, em relação a esta actividade.

Assim, resta-me concluir que foi uma actividade muitíssimo bem sucedida. Parabéns Inesa!

Estou grata à Inesa Markava, ao Museu de Leiria e a todos os que possibilitaram esta sessão aos meus alunos.

Projecto 5 *Território Entre*. Festival Abril, Dança em Coimbra, Convento São Francisco, Coimbra

2018, 2020

O mapa #5

a. *Território Entre: Espaço Permeável*. A partir da exposição *Escultura de Pedro Figueiredo, 2018*

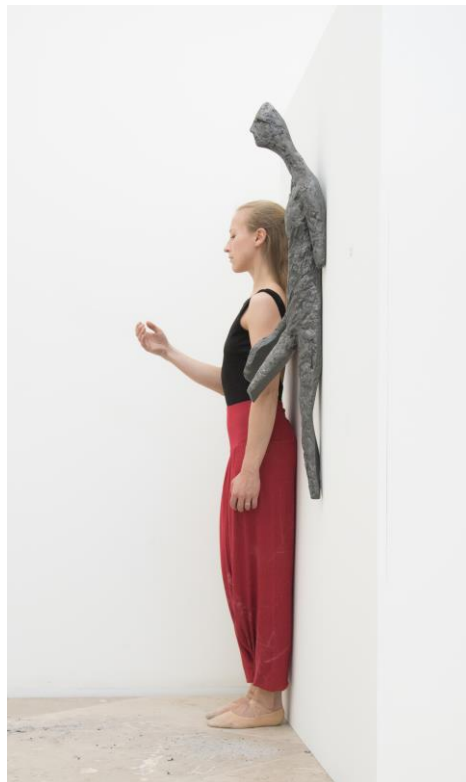


Figura 59 – *Território Entre: Espaço Permeável*.
A partir da exposição *Escultura de Pedro Figueiredo, 2018*
Foto: Hugo Pinheiro

- **Sinopse/conceito:** Projecto no âmbito da relação entre a dança e o espaço expositivo na edição de 2018 do *Abril Dança em Coimbra*.
No espaço entre a obra e espectador,
no espaço entre real e imaginário,
No espaço entre palpável e efémero
Situa-se o corpo dançante,
que convida a descobrir uma leitura,
mergulhar numa das infinitas poéticas de movimento.
- **Descrição/acção concreta:** A exposição de escultura de Pedro Figueiredo no Convento de São Francisco deu origem a uma visita dançada/performance coreográfica *Território entre - espaço permeável*. Foi uma viagem alternativa que convida pequenos e grandes a ver (e a sentir) as exposições sob uma nova luz.
- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, famílias
- **Ficha técnica:**
Curadoria: Márcia Carvalho
Fotografia: Hugo Pinheiro, João Duarte
Música: Meredith Monk
Coreografia/Performance: Inesa Markava
- **Processo/script/guião/materiais¹**
Território Entre: espaço permeável
Convento São Francisco
Exposição de Escultura
Pedro Figueiredo
Coimbra, 29 e 30 de Abril 2018



Figura 60 – Performance coreográfica *Território Entre: espaço permeável* a partir da exposição *Escultura* de Pedro Figueiredo, CSF, 2018 Foto: João Duarte

¹ Ao longo de Abril de 2018 foram realizadas 6 performances coreográficas a partir da exposição *Escultura* de Pedro Figueiredo.

- **Materiais**

- Balão grande amarelo e bomba
- Joaninhas pequeninas
- Cinzas
- Carvão e giz
- Tesouras pequenas (de madeira 15)
- Bola de Madeira

- **Plano/Guião**

Espaço	Acção
Corredor de entrada /sala antes do espaço principal: porta grande transparente	(ter joaninhas na mão esquerda) Explorar o vidro, diálogo com a escultura de frente e de lado, ângulos de braços, pernas, corpo. 1ª Posição = da escultura, meia-pontas. A respiração que embacia o vidro. Termina com o descer de costas pelo vidro. /Deslocação até à porta – janelão de entrada/
Corredor de entrada /sala antes do espaço principal: espaço da porta de entrada (porta aberta, de frente para escultura invertida)	Explorar o espaço entre as duas salas, diálogo com a escultura invertida e a 1ª. subida da mão esquerda com joaninhas e no final as joaninhas caem em cima da cabeça.
Escultura de madeira	Posição atrás da escultura, bola, diálogo com a mão da escultura, a minha bola passa pela bola da escultura, diálogo de bolas, posição de frente para a mão. Segurar a bola minha e da escultura (as mãos abertas). Encostar a cabeça à bola minha e à da escultura.
Cinzas (escultura ao lado da madeira)	O saco com as cinzas está escondido ao lado da estrutura onde a escultura é colocada. Posição ao lado da escultura, uma mão esticada em movimento sem cinzas e depois as cinzas a cair lentamente.
«Linha de ouro» (figura invertida) GIZ	Desenhar círculos com giz à volta da escultura invertida, aumentar a velocidade de passagem.

Tesouras (em madeira)	Cortar as folhas ao meio com trajectos diferentes. Cortar as folhas em cima das pessoas. Distribuir as folhas e tesouras às pessoas.
Pés descalços	Tirar as sabrinas, calcanhares entre as pernas (rodar pelo chão até à escultura do balão)
Balão gigante	Andar com ele lentamente, atirar para cima.
Tartaruga	Ir buscar as joaninhas da entrada e colocar ao pé da carapaça da tartaruga. Enrolar-me ao colo da tartaruga e adormecer.

- **Materiais e organização**

Material	Lugar
Joaninhas	Junto da joaninha grande (na mão antes do início)
Bola de madeira	Atrás da escultura de madeira (ao pé da entrada)
Cinzas	Ao pé de escultura cinzas (2ª na sala grande)
Giz	2-3 peças ao lado da figura invertida
Tesouras e folhas	Ao pé da escultura com tesoura
Balão gigante	Penúltima escultura ao pé do vidro

Música: Meredith Monk *Book of Days*

Figurino e cabelo: Maillot preto (levar 2-3), calças vermelhas, cabelo apanhado em coque baixo sabrinas sem meias.

- Escala (espaços/contextos/imagem de espaço/história/referências)



**Convento
São Francisco**
Coimbra Cultura
e Congressos
Património Municipal

O Convento de São Francisco foi fundado em inícios de Seiscentos. Ao longo da sua história, serviu de hospital e quartel, e acolheu uma importante unidade fabril têxtil. Adquirido pela Câmara Municipal de Coimbra, o edifício foi recuperado e assume a sua nova vocação de Centro Cultural e de Congressos.

O Convento São Francisco é um equipamento da Câmara Municipal de Coimbra cuja missão e objectivos concorrem para a concretização da estratégia definida pelo Município em três áreas estruturantes: a cultura, o turismo e o desenvolvimento económico do território.¹



Figura 61 – Convento São Francisco,
Foto: João Duarte

¹ Convento São Francisco, site oficial, consultado em <http://www.coimbraconvento.pt/pt/convento-sao-francisco/historia/> em 29.11.2020

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória: públicos, grupos diferentes, quantas vezes; avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Explorar as potencialidades de arquitectura do espaço na sua relação com a componente coreográfica e escala humana. Envolver o público de uma forma informal, leve e criativa com o objectivo de estabelecer um vínculo emocional dos visitantes com esta experiência e espaço expositivo. Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem dançada que convida os visitantes a ver e a sentir o espaço de exposição Escultura de Pedro Figueiredo sob uma nova luz. Explorar as potencialidades de escultura de grande escala na sua relação com o espaço expositivo e corpo em movimento.

Objectivos:

- Criação de uma proposta artística que explorasse uma nova abordagem entre a exposição e a dança.
- Proporcionar uma dinâmica criativa com envolvimento de imaginação do público
- Criar uma proposta aberta e porosa à contaminação pelo espaço, visitante e objectos.
- Dinamização do espaço.
- Aproximação dos diversos públicos ao espaço
- Criação de hábitos culturais regulares
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo
- Contribuir para oferta cultural diversificada da cidade
- Estabelecer diálogos entre agentes culturais de diversas áreas
- Promover envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço que proporciona vivências de diversas naturezas.

Trajectória:

6 de Abril 2018 (sexta-feira) 12h00-15h00: 1ª visita ao Convento, trabalho de pesquisa

13 de Abril 2018 (sexta-feira) 12h00-15h00: 2ª visita ao Convento, ensaio.

29, 30 de Abril; 27 de Maio de 2018: Os dias da Performance e actividades complementares (com o Conservatório de Música e Dança de Coimbra)

Avaliação/impacto, análise swot.

O projecto *Território Entre: espaço permeável* iniciou-se no dia 6 de Abril de 2018 e teve a sua estreia no dia 29 de Abril de 2018. Aproximadamente 60 pessoas assistiram à performance durante Abril – Maio de 2018.

Forças: Forma inovadora de aproximar o público à exposição *Escultura* de Pedro Figueiredo. Presença do corpo em movimento em interacção com a escultura de grande escala

Fragilidades: Número limitado de público. Necessidade de optimização de calendário de ensaios e espectáculos uma vez que moro em Leiria.

Oportunidades: A apresentação e a realização deste projecto abriu caminho par futuro trabalho com outras exposições do CSF. Um marco importante para o meu currículo artístico (o presente trabalho fez parte de Festival Abril Dança em Coimbra), Visibilidade numa nova cidade. Uma dinâmica em contexto de criação de linhas programáticas do espaço cultural recentemente aberto.

Ameaças: Alguma instabilidade de uma das esculturas de grande dimensão requeria uma grande cautela ao dançar ao lado dela.

b. Espaço Imaginário. A partir da exposição Toledo. Desenhos de Tânia Carvalho, 2020

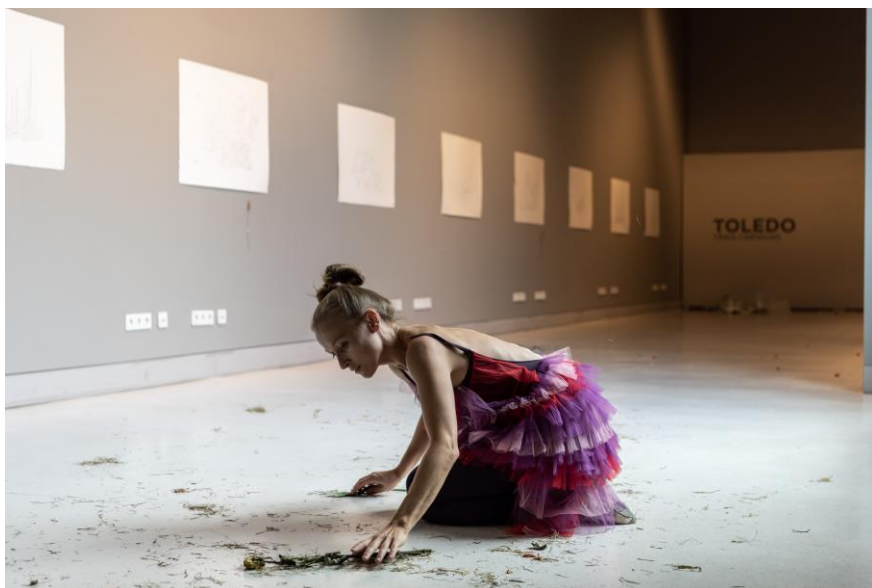


Figura 62 – Performance Território entre: *Espaço Imaginário* a partir da exposição *Toledo*. Desenhos de Tânia Carvalho, CSF, 2020 Foto: João Duarte

Sumário: A partir da exposição de desenho TOLEDO da coreógrafa Tânia Carvalho nasce uma obra performativa no sentido de oferecer leituras múltiplas imaginárias, proporcionar vivências em tempo real com as obras da exposição através de linguagem de corpo e presença de objectos.

Descrição: Em diálogo com os trabalhos em exposição e com o espaço expositivo, este projecto pretende oferecer leituras múltiplas e criativas. *Território Entre: Espaço Imaginário* procura proporcionar vivências em tempo real, aproximações às obras em exposição, através da linguagem do corpo e de dispositivos performáticos.

Partindo do princípio de que a imaginação faz parte de organização da nossa experiência do mundo, a presente proposta teve o formato do *musée imaginaire* materializado através do corpo dançante que irá estabelecer ligações várias ora com a arquitectura e espaço, ora com a exposição em si, desafiando a memória e a presença em tempo real dos espectadores. A proposta teve uma componente musical que fazia a ligação entre os elementos móveis e imóveis da performance, construindo por vezes uma unidade independente. A presente proposta apresenta um projecto de prática transdisciplinar, que explora novas mediações na articulação poética entre corpo, espaço e acontecimento.

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- **Destinatários:** público em geral; grupos escolares, famílias
- **Ficha técnica:**
 Curadoria: Márcia Carvalho
 Fotografia: João Duarte
 Música: Ligeti, Música Espanhola dos sécs. XIV E XV
 Coreografia/Performance: Inesa Markava
 Duração: 45 min
- **Processo/script/guião/materiais¹**

Ideias Gerais

Toledo: Espanha, monumentos árabes, judeus e cristãos; El Greco, Bosch

Piano: Bach, fios, algo que liga com a janela

Coreografia: Nacho Duato Por vos muero; linha, desenho

Tania Carvalho: toledos - improvisação

Materiais:

- os coadores de chá (linhas)
- Ervas aromáticas (orégãos, tília), relva/feno, séries de objectos
- elásticos
- cliques de metal
- Sabonetes
- Papel fino em linha

Poesia: Florbela Espanca *Toledo*

Arquitectura: Elementos para explorar coreograficamente - Janela grande, piano, foyer

Música: Ligeti, música antiga

Figurino: Vestido bege com cinto ou vestido bege de Clara/Guido; colorido

¹ Ao longo de Outubro de 2020 foram realizadas 6 performances coreográficas a partir da exposição *Toledo*.
 Desenhos de Tânia Carvalho.

Guião

1. Piano + Toledo. Feno e Orégãos encontram-se em baixo do piano. A Cadeira do piano fica no espaço de project room e volta no final do espectáculo.
 - a. Segurar num dos lados do piano e **andar em câmara lenta**: uma perna e braço oposto, a cabeça vai olhando ora para direita ora para esquerda.
 - b. Carregar nos **pedais** do piano com as mãos, o corpo ao lado da parte baixa de piano
 - c. **Andar à volta do piano**
2. Ligeti
 - a. tocar nas **cordas/harpa** em baixo do piano (beliscar, passar somente com a mão, deslizar com os dedos e as unhas)
3. Ligeti
 - a. A energia das cordas passa para o corpo, que cria movimentos rápidos pelo espaço **pelo chão**
4. Música espanhola
 - a. Apanhar o **feno** e levar até à project room sempre deixando cair
5. Música espanhola
 - a. Chegar ao pé da instalação de **coadores** com flores grandes secas coloridas (várias: rosas pequenas, flores rosas redondas). Em roda com a parte redonda fora no círculo.
 - b. Ir abrindo os coadores deixando cair as flores
 - c. Coadores vazios colocar no cinto do vestido
6. Ligeti
 - a. Cinto com coadores
 - b. No fim, tirar o cinto e colocar em cima de parapeito de janela
 - c. Abrir a janela
 - d. Rolo de papel/rolo de papel prata desenrola-se pela sala
7. Ligeti
 - a. Ao pé de cada quadro está colada uma flor (o dobro de quadros de flores com uma fita-cola decorativa)
 - b. Encostar a mão à flor (conchinha), escutando cada flor
 - c. Deixar descolar uma parte de fita-cola e deixar a flor cair com o seu peso deixando arrastar consigo a fita-cola. Ou seja, a bailarina faz uma parte de acção, a gravidade faz a outra
 - d. Ficar com última flor
7. Música Espanhola
 - a. Colocar uma flor em cima do banco de piano
 - b. Colocar as flores em roda como coadores.

- Orientação (finalidade, objectivos, trajectória (públicos, grupos diferentes, quantas vezes), avaliação/impacto/ análise swot.

Finalidade: Tornar corporalmente acessíveis as obras expostas a partir de uma estética diferente da interpretação de sentidos e significados/conceitos. Através da performance coreográfica proporcionar uma viagem alternativa que convida os visitantes a ver e sentir a exposição *Toledo*. Desenhos de Tânia Carvalho no Convento São Francisco sob uma nova luz.

Objectivos gerais:

- Interpretar a exposição a partir da exploração corporal de imaginário individual.
- Promover a diversidade da expressão.
- Oferecer uma proposta acessível aos todos os públicos através de trabalho focado na presença do outro.
- Dinamização da exposição.
- Aproximação dos diversos públicos à exposição
- Criação de hábitos culturais regulares
- Aproximação à dança contemporânea e à fusão de linguagens artísticas
- Criação de laboratório de dança contemporânea no contexto expositivo
- Contribuir para a oferta cultural diversificada da cidade
- Estabelecer diálogos entre artistas de diversas áreas
- Promover o envolvimento multi-geracional através do encontro no espaço expositivo.

Objectivos específicos:

- Criação de projecto artístico que explora o imaginário ligado à exposição *Toledo*. Desenhos de Tânia Carvalho.
- Contributo prático para a componente criativa de projecto da tese
- Trabalho com equipas de várias áreas
- Estabelecer diálogo entre o espaço de Project Room de Convento São Francisco e a exposição patente através de linguagem de movimento e dança
- Elaborar material de reflexão académica através de processo de trabalho de criação
- Criar um *mundo imaginário* dentro do espaço expositivo, permeável á ideias e interacção
- Trabalhar o espaço museológico como material plástico e permeável
- Explorar coreograficamente a linguagem monstruosa e onírica com referências ao barroco e grotesco de Tânia Carvalho
- Explorar através do espaço e coreografia o binómio passagem/corpo individual

Trajectória: A performance coreográfica foi apresentada 6 vezes:

12-14, 25 de Outubro | 6 sessões | 10h e 15h

Avaliação/impacto, análise swot:

O projecto de criação da performance coreográfica a partir da exposição *Toledo*. Desenhos de Tânia Carvalho teve início em Março de 2020 e teve a sua estreia no dia 12 de Outubro de 2020. Aproximadamente 30 pessoas assistiram à performance ao vivo.

- Forças: promover um diálogo entre a exposição, o espaço e o corpo em movimento. Explorar o universo multidisciplinar do trabalho de Tânia Carvalho recorrendo a uma nova interpretação e vivência no *habitat* da sua exposição. Contribuir para a projecção de CSF como espaço expositivo dinâmico e aberto.
- Fragilidades: projecto não contou com uma divulgação regular e substancial.
- Oportunidades: Foi desenvolvido um trabalho de carácter académico com as estudantes do Curso Secundário da Dança de Conservatório de Coimbra.
- Ameaças: Trabalho em contexto pandémico.

Avaliação de Ilana Oliveira/Coordenação do Curso Secundário de Dança/Escola Artística do Conservatório de Música de Coimbra:

A performance permitiu uma rica experiência sensorial, uma vez que a Inesa Markava na sua composição coreográfica convida a audiência a perceber a mensagem através da audição, da visão, do tato e até do olfato (pois cheguei a cheirar o ramo que me foi oferecido e a buscar a memória do cheiro dos elementos naturais utilizados). Sem dúvida que a possibilidade de visitar a exposição "Toledo" antes de assistir à performance foi uma forma de interação artística e ao mesmo tempo criou uma expectativa sobre a coreografia, a partir do que se observa nos desenhos. Ou seja, a audiência busca a ligação entre as duas manifestações artísticas e tal ligação pode observar através dos gestos, do uso de objetos/materiais e do uso do espaço pela bailarina. Os desenhos abrem inúmeras possibilidades e a Inesa afinou tais possibilidades como que a guiar a "leitura" das imagens expostas nos desenhos. A interação com o público convida à participação no processo de improvisação e ousaria dizer que quebra o vidro que separa a criação, e em consequência o criador, do seu público, o que poderá ser mais confortável para uns que para outros. A proximidade da bailarina com o público também permitiu ouvir a respiração e perceber a temperatura do artista enquanto atua, o que não seria possível vivenciar se estivéssemos num palco tradicional com a distância característica entre público e artista. Por outro lado, a 1ª parte foi bastante interessante enquanto uma ideia aberta, ou seja sem um contexto prévio à atuação, num "site specific" com experiência sensorial. A interação com o instrumento piano e o uso de elementos da

natureza nos remetia a diversas experiências individuais, digo diferente por cada pessoa da audiência. Finalizo por dizer que foi um trabalho muito criativo e motivador para o público convidando o mesmo a se aproximar das produções artísticas, desmitificando também a ideia de espaço para a apreciação da dança.

Avaliação de Inês Gaspar Loura, 8º Grau, Aluna Finalista do Curso Secundário de Dança da EACMC

Ao assistir a “Território Entre: Espaço Imaginário” de Inesa Markava testemunhei como a exposição, neste caso “TOLEDO”, com desenhos da coreógrafa e bailarina Tânia Carvalho, se transforma, através da dança, num “espaço vivo que conta histórias”. Um dos aspetos que mais me chamou à atenção foi a proximidade e relação direta que a artista estabelecia com o público, procurando interagir com o mesmo ao longo da peça. Para além disso, consegui facilmente associar os desenhos de Tânia Carvalho ao próprio movimento de Inesa, tal como aos objetos utilizados na peça. Considero que foi um momento muito bonito e harmonioso, do qual gostei imenso, e espero que, no futuro, surjam mais oportunidades de acompanhar o seu trabalho.

Conclusão

*- Mas aqui – disse Wilhelm –, as opiniões contraditórias são tantas, que se diz
que a verdade está no meio.*

*- De forma nenhuma! – replicou Montan. – O que está no meio é o problema: impenetrável, talvez,
mas talvez também aproximável, se for abordado da forma certa!*

Goethe

Com este trabalho da tese procurámos demonstrar que a vertente coreográfica pode ser uma mais valia no processo de pensar uma exposição, a experiência de uma descoberta pode tornar-se mais rica e forte, pode levar os visitantes a sentir os conteúdos de arte visual de uma nova forma vibrante e viva.

A análise das mais vastas fontes, exemplos temáticos e o foco na produção artística actual conduziu à criação de um método próprio de trabalho com exposições na área da dança.

Os estudos precedentes deixaram em aberto muitas questões e a recolha de dados encontra-se em constante actualização. Assim, com este projecto estabelecemos um ponto de partida e traçámos um percurso e uma proposta artística. Contudo, a viagem é longa e ampla e os caminhos novos podem surgir a qualquer momento, com qualquer inspiração e nova ideia. O importante é seguir a luz do farol, pelo *território entre*.

Optei por fazer uma abordagem monográfica do tema que escolhi, por razões evidentes, aprofundar. Baseei-me também numa visita panorâmica pelas experiências de dança no museu na Europa e nos Estrados Unidos.

Foi possível delimitar facilmente o campo de estudo através do conteúdo artístico-coreográfico.

A tese é de carácter transversal e teórico-experimental, pois enfrentei a questão abstracta e invisível de formas de comunicação entre diversas artes e com os espectadores acompanhando a investigação com o desenvolvimento de pesquisas coreográficas de carácter experimental no campo prático.

Está presente um carácter lírico-poético em algumas das partes mais de natureza criativa, que foi contrabalançado pela apresentação mais formal de ideias e reflexão crítica sobre a dança em contexto expositivo.

A presente tese ajudou a sistematizar uma experiência de 4 anos de trabalho no âmbito da dança no contexto expositivo e a compreender como a observação do espaço do museu e da exposição contribui para o envolvimento de múltiplos componentes com o intuito de criação de uma obra coerente e eficaz. O trabalho da tese fomentou a intenção de um olhar cada vez mais profundo sobre a relação entre a dança e o espaço expositivo.

Começámos a tese com um olhar abrangente sobre a presença da obra coreográfica no espaço expositivo, lançando, logo no início, um percurso por uma viagem que abordou as questões do corpo em movimento e dos processos de comunicação permeável. *O território temporal* foi o espaço de reflexão sobre múltiplas relações que a dança pode estabelecer com o material musical e imagem em movimento. Reflectimos sobre os regimes temporais diferentes que traz a presença da dança numa galeria: por um lado, a época da exposição, a idade dos objectos e, por outro lado, o testemunho do tempo actual em que a dança se desenrola perante os olhos dos visitantes. As intertemporalidades foram assim o nosso foco inevitável neste capítulo que serviu para compreender as formas de relação entre a música, o vídeo e a dança, bem como encontrar as analogias para lógicas de comunicação entre a dança e o espaço expositivo, ou seja, para o nosso tema principal.

No terceiro capítulo chegámos a uma parte importante da nossa pesquisa onde a dança e as artes visuais entram em diálogo e possíveis caminhos de relação no espaço expositivo são lançados e aprofundados. Partindo do princípio de que o significado da obra se situa no *território entre* ela, o espectador e o espaço onde se encontra, abordámos as questões da atmosfera museológica e das relações que estabelecemos ao visitar uma exposição. Observámos os campos expandidos da arte contemporânea e reflectimos sobre as possibilidades de a dança ser um veículo no caminho de aproximar as experiências intelectuais, emocionais, racionais e sensitivas. Tomámos consciência das capacidades de a dança reorganizar os sentidos de uma exposição, formando novas constelações de compreensão e transformando o *museu imaginário* em *museu coreográfico*. O seu território é *território entre*, espaço da partilha e da metamorfose, da imaginação que modifica o espaço expositivo em lugar híbrido de experimentação.

Uma ligação profunda entre a dança e a arquitectura fez-nos ainda abordar questões comuns a estas duas artes tais como a escala, os padrões, os contrastes e a dinâmica entre outros.

Ao longo do quarto capítulo viajámos pela dança em contexto museológico, abordando as questões do enquadramento institucional e de educação pela arte bem como as questões da permeabilidade. A exposição de Steve Paxton sob curadoria de João Fiadeiro e Romain Bigé na Culturgest fez-nos reflectir sobre a possibilidade de expor a dança e transformar o espaço do museu em espaço praticado. No subcapítulo 4.2 abordámos as questões da permeabilidade do corpo e do espaço como parte da lógica de uma exposição. Concluimos que o corpo em movimento é permeável na medida em que pratica uma escuta sensível do ambiente em que se encontra. Ao mesmo tempo, surgem respostas do próprio corpo em constante mudança e experimentação ao interagir com cada particular ambiente, expositivo no nosso caso. Considerámos ainda a possibilidade de fusão entre a obra de arte e a dança através da modulação de intensidades que a dança é capaz de transmitir. O contraste entre formas imóveis da arquitectura e a exposição filtrada pelo movimento efémero faz nascer o *território entre* através do corpo-arquivo de memórias. A dança no museu permite ao espectador participar na construção de uma nova realidade e de um novo espaço ao desconstruir um regime visual habitual do dia-a-dia e ao inventar um lugar alternativo, pleno de descobertas, sensações, onde o olhar é desafiado a analisar o complexo mundo permeável de uma exposição.

Terminámos o 4º capítulo com a reflexão sobre o contexto educativo e institucional de dança e o seu papel na mediação com os públicos no museu, que passamos a olhar como uma espécie de realidade aumentada da exposição entre outras funções e formas que a presença de corpo em movimento pode tomar em contexto expositivo. Como podemos *habitar* uma exposição? O que pode a dança dar e como resiste ao mega-museu? Reflectimos sobre estas questões e chegámos a conclusão de que o resultado do projecto da dança no museu é tanto mais funcional, quanto mais é encontrada a coerência entre a obra, o espaço e o movimento e quanto mais sinergias com a equipa residente e a comunidades é possível estabelecer. A obra coreográfica co-habita o espaço expositivo interagindo com as mensagens e com a história, transformando o espaço e o tempo da obra de arte visual através de filtros vários do corpo em movimento.

Como acontece a comunicação entre a exposição, o próprio espaço museológico e a dança? Concluimos que este processo pode acontecer através do processo criativo realizado em e com a exposição, através de um mergulho e pesquisa site specific, através de um processo de permeabilidade e imaginação praticada. Concluimos ainda que é no ambiente de residência artística que a obra coreográfica para e com o museu é mais facilmente enquadrada e mais naturalmente passa a fazer parte do seu funcionamento.

Na Parte II a componente criativa tornou-se um *território entre* praticado, onde todos os elementos mencionados na parte I teórica encontraram a sua realização em 5 contextos expositivos diferentes. Utilizamos a tática de mapeamento para ligar diferentes elementos constituintes dos projectos. Explorando sempre o mesmo conceito de *território entre* em espaços reais e através do pensamento

e da reflexão, chegámos a um novo método de reenquadramento da dança no museu que parte de uma relação colaborativa com as equipas e o trabalhar de imaginários filtrados pela consciência da experiência pessoal. *O museu é um confronto de metamorfoses.*¹ Espaço de energias e imaginários, matérias e vozes, onde nos encontramos e perdemos, onde o olhar já não é único caminho, onde o movimento reclama o corpo e o corpo reclama o espaço, poroso, receptível e volátil, onde instabilidade é constante e onde o definitivo é desafiado pelo efémero. Na verdade, o *território entre* é o lugar do *museu imaginário* onde as ideias e os conceitos são interligados, onde nascem novas formas híbridas sem nome, um lugar de criação e experimentação que faz expandir o território do museu através da partilha do sensível e do presente heterotópico e heterocrónico que o espaço expositivo oferece:

*...meaning cannot be found solely within in object but must be realized in the construction of interpretation by museum visitor...*²

...no espaço virtual de *território entre* onde as referências e factos entram em diálogo com sensações e emoções através da activação da imaginação e da criatividade de cada visitante. A dimensão humana revelou-se como o aspecto imprescindível para levar os projectos até ao público, e a necessidade de suspender alguns dos momentos pensados e preparados da coreografia para escutar o *outro* fez parte de todos os espectáculos apresentados na Parte II. Por vezes senti que o espectáculo poderia ser só isso: o estar com cada pessoa do público num contexto não-verbal e permeável às obras, património e história. História de cada um, história do edifício, do museu.

*Whether museum theatre is art or pedagogy is not really the question after all. More accurately, the question is whether a museum performance inspires aesthetic as well as efferent responses.*³

No fundo, a dança consegue reunir as ideias abstractas e concretas de forma a deixar o espaço para a imaginação de cada espectador.

Ao aproximarmo-nos do fim desta viagem, cada vez mais largo parece o campo de estudo e mais pertinente se mostra cada fonte bibliográfica consultada.

Território entre é um espaço da imaginação coreográfica que transforma e problematiza o museu e, por outro lado, é profundamente influenciado e questionado pelo espaço museológico; também é um ponto de encontro entre várias práticas artísticas e com o *Outro*. Questiona protocolos, reorganizando e reordenando o espaço museológico e a exposição.

Assim, terminamos com a frase de Steve Paxton parafraseada: *The work (in-between)*⁴ *is never done.*

¹ André Malraux, *O museu imaginário*, trad. Isabel Saint-Aubyn, Edições 70, Lisboa, 2020

² Catherine Hughes, *Theatre Performance in Museums: Art and Pedagogy*, *Youth Theatre Journal*, 24:1, p.36

³ *Ibidem.*, p.41

⁴ Paráfrase minha.

Bibliografia

Livros

- ADORNO, T. (1967) *Prisms*, Neville Spearman, London.
- AGAMBEN, G. (2013) *Nymphs*, transl. Amanda Minervini, Seagull Books, Calcutta.
- ANDRÉ, J. (1999) *Pensamento e afectividade. Sobre a paixão da razão e as razões das paixões*. Quarteto, Coimbra.
- ANDRÉ, J. (2016), *Jogo, Corpo e Teatro: a arte de fazer amor com o tempo*, Angelus Novus, Coimbra.
- ARTEGA A., LANGSDORF H., (2018), *Thinking Conditioning through Practice*, HoGent, Ghent.
- BERGER, J. (1972). *Ways of seeing*, Penguin, London.
- BERGSON, H. (2001) *A Evolução Criadora*, trad. Pedro Elói Duarte, Edições 70, Lisboa.
- BOTTON, A. & Armstrong J. (2013) *Art as Therapy*, Phaidon, London.
- BOURRIAUD, N., (2002) *Postproduction*, transl. Jeanine Herman, Lukas and Sternberg, New York.
- BRANDÃO, M. (2016) *Passos em volta: dança versus performance. Um cenário conceptual e artístico para o contexto português*. Tese especialmente elaborada para obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, especialidade em Multimédia, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Lisboa.
- BROWN, C. (2009) *Chance and Circumstance: twenty years with Cage and Cunningham*, Northwestern University Press, Illinois.
- CHURKO, I (1999) *Linia, yhodiashaia v beskonechnost*, Polimia, Minsk.
- COHEN, S. ed. (1998) *International encyclopaedia of Dance*, Volume 4 “Music for dance”, Oxford University Press, NY.
- CUNNINGHAM, M. (2002) *Other Animals drawings and journals*, Aperture, New York.
- CVEJIC B., VUJANOVICH A., eds., (2013) *Public Sphere by Performance*, b_books, Berlin.
- DELEUZE, G. (2006) *A Imagem-Tempo: Cinema II*, trad. Rafael Godinho, Assírio e Alvim, Lisboa.

- ECO, U. (2008) *Como se faz uma tese em ciências humanas*, Editorial Presença, Lisboa.
- ELKINS, J. (2009) *Artist with PhDs on the new doctoral degree in studio Art*, New Academia, Washington.
- FOSTER, H. (1983) (org.) *Anti-aesthetics, essays on postmodern culture*, Bay Press, Washington.
- FOUCAULT, M. (1999) *Vigiar e Punir*, trad. Raquel Ramalheite, editora Vozes, Petrópolis.
- FRAGUELL, R. (2001) *Figuras da Dança*, trad. Maria Filomena Molder, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa
- GIL, J. (2001) *Movimento Total, Relógio d'Água*. Lisboa.
- GOETHE, J. (1993) *Metamorfose das Plantas*, trad. Maria Filomena Molder, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa
- GOLDBERG, R. (2007) *A Arte da Performance do futurismo ao presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Orfeu Negro, Lisboa.
- GUMBRECHT, H. (2010) *Produção de Presença. O que o sentido não consegue transmitir*, trad. Ana Isabel Soares, Contraponto Editora, Rio de Janeiro.
- HEIDEGGER, M. (2008). *A Origem da Obra de Arte*, trad. Maria da Conceição Costa, Edições 70, Lisboa.
- HEIN, G. (1998) *Learning in the Museum*, Routledge, London.
- HOOPER-GREENHIL E. (2007) *Museums and Education in the 21st Century (Museum Meanings)*, Routlrdge, London.
- HUTCHEON, L. (2006) *A theory of Adaptation*, Routledge, New York.
- JOURNOT, M.-T. (2005) *Vocabulário de cinema*, edições 70, Lisboa
- KAGGE, E. (2017) *Silêncio na era do Ruído*, trad. Miguel Henriques, Quetzal Editores, Lisboa.
- KIRBY, M. & KIRBY, V. (1986), *Futurist Performance*, PAJ Publications, New York.
- KRAUSS, R. (1999) *Reinventing the Medium*, Critical Inquiry, University of Chicago.
- LOUPPE, I. (2012). *Poética da Dança Contemporânea*, trad. Rute Costa, Orfeu Negro, Lisboa.
- MAIO, F. (2011) *A Encenação da Arte*, Textiverso, Leiria.
- MALRAUX, A. (2020) *O museu imaginário*, trad. Isabel Saint-Aubyn, Edições 70, Lisboa.
- MENDES, J. (2009) *Estudos do Património. Museus e Educação*, Imprensa de Universidade de Coimbra. Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

- MERLEAU-PONTY (1997) *O olho e o Espírito*, trad. Luís Manuel Bernardo, Vega, Lisboa.
- PAIS, A. (org) (2017) *Performance na Esfera Pública*, Orfeu Negro, Lisboa.
- PAIS, A., (2004) *Discurso da cumplicidade. Dramaturgias contemporâneas*, Colibri, Lisboa.
- PANOFSKY, E. (1994) *Ideia: A Evolução do Conceito de Belo*, trad. Paulo Neves, Martins Fontes, São Paulo.
- PAVIS, P. (2003) *Análise dos Espectáculos*, trad. Sérgio Sálvia Coelho, Perspectiva, São Paulo.
- PAXTON, S. (2018) *Gravity*, Contradanse Edition, Brussels.
- PEETERS, J. (2004) *Bodies as filters*, Cultureel Centrum Maasmechelen.
- PERSSON, B. (2003) *Contemporary dance in Sweden*, Swedish Institute, Stockholm.
- POUSADA, P., OLAIIO, A., CARVALHO, J. M. (org) (2019) *Na sombra do quadrado negro*, Colégio das Artes/Universidade de Coimbra, Coimbra.
- RANCIÈRE, J. (2010) *Estética e Política. A partilha do Sensível*, Dafne editora, Porto.
- ROBINS, C. (2013) *Curious Lessons in the Museum*, Ashgate, Surrey.
- RODRIGUES, A. (2010) *Comunicação e Cultura*, Editorial Presença, Lisboa.
- SALAZAR, D. (2019) *Performatividades em Exposição: Encontros e Desencontros entre Performances e contextos curatoriais*, tese de doutoramento em Estudos Artísticos, Artes e Mediação, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- SARDO, D. (2011) *A visão em Apneia*, Athena, Lisboa
- SARDO, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*, Orfeu Negro. Lisboa.
- SARTRE, J.-P. (2002) *A Imaginação*, trad. Manuel João Gomes, Difel, Algés.
- SASPORTES, J (1990) *Pensar a dança reflexão estética de Mallarmé a Cocteau*, Casa de moeda, Lisboa.
- TAVARES, G. (2011) *Short Movies*, Caminho, Alfragide.
- VARANDA, P. (2020) *70 Críticas de Dança*, Caleidoescópio, Lisboa.
- WHATSON, S. (2007) *Museums and their communities*, Routledge, London.
- YUDELL, R., BLOOMER, K., MOORE (1983) *El Movimiento corporal em Cuerpo, memoria y arquitectura: introducción al diseño arquitectónico*, Trad. María Teresa Muñoz Jiménez, Hermann Blume Ediciones, Madrid.

Artigos

- ALLSOPP, R. e LEPECKI, A. (2008) «Editorial: On Choreography», *Performance Research*, 13:1, pp.1-6.
- ANDRÉ, J. (2012) «Teatro Arte e Educação», *Revista Palcos*, nº4. pp. 17-19
- ANDRÉ, J. (2013) «Teatro Arte e Educação», *Revista Palcos*, nº5. pp. 20-22
- BARRIGA, S. e SILVA, S., (2007) «Serviços Educativos na Cultura», *Colecção Públicos #2*, Setepés, Porto, pp.1-120
- BIRRINGER, J. (2011) «Dancing in the museum», *Performance Arts Journal*, vol 33, nº3, pp. 44-52.
- BIRUKOVA, D. (2019) «O jogo das Contas de Vidro ou Como Mostrar Dança, a partir da exposição “Steve Paxton: Esboços de técnicas interiores” com curadoria de Romain Bigé e João Fiadeiro na Culturgest, em Lisboa», *Revista Coreia, nº1*, Associação Cultural Circular, Lisboa,
- BISHOP, C. (2004) «Antagonism and Relational Aesthetic», *October Magazine* nº 110, Massachusetts, pp 51-79.
- BISHOP, C. (2014) «The Perils and Possibilities of Dance in the Museum: Tate, MoMA and Whitney», *Congress on Research in Dance*, New York.
- BOWER, K. (2015) *Mississippi Stories in Motion: Authorship and the construction of Meaning in a Museum-Based Movement Installation*, *Cord Proceedings*, New York.
- BRANDÃO, M. (2014) «O Palco, o Homem e o desejo modernista de Totalidade», *Revista-Valise*, v. 4, n. 8, Porto Alegre, pp.125-136
- CHARMATZ, B. (2010) «Manifesto for National Choreographic Centre», Paris.
- COELHO, S. (2017) «Desterro – Desterritorializações na dança/performance contemporânea: dois episódios recentes do contexto português», org. Ana Pais, *Performance na esfera Pública*, Orfeu Negro, Lisboa.
- CORDEIRO, P. (2014) «Conferência de homenagem a Maria João Madeira Rodrigues», *Sociedade de Geografia*.

- DOSSE, F (2013), «O espaço habitado segundo Michel de Certeau», *ArtCultura*, v. 15, n. 27, p. 85-96.
- DOUGAN, B. (2016) «Visual Literacy», engage 38, The National Association For Gallery Education, London.
- FIADEIRO, J (1999) «Habitante(s) do(s) seu(s) tempo(s)», in “Documentos de Arquitectura”, nº2, ed. Associação de Estudos Documentais de Arquitectura, Lisboa.
- GARDNER, S. (1994) «Hermeneutics and Dancing», *Writings on Dance*, nº10
- HART, G. (2016) «A little less conversation», engage 38, The National Association For Gallery Education, London.
- CARDOSO, A. (2018) «Legentes e textuantes: notas soltas a propósito de CURSO DE SILÊNCIO, escrito e realizado por Vera Mantero a partir de Maria Gabriela Llansol», Colégio das Artes.
- HUGHES, C. (2010) «Theatre Performance in Museums: Art and Pedagogy», *Youth Theatre Journal*, 24:1, p. 34-42
- KRAUSS, R. (1990) «The Logic of the Late Capitalist Museum in *October 54*, p.10
- LEAL, J. (2007) «Entrevista com Hubert Damisch», *Revista do IHA Nº 3, Colibri / Instituto de História da Arte - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/UNL*, pp.7-18.
- LOWRY, S., FREITAS, N. (2013) «Critique 2013: Conference Proceedings», Adelaide South Australia.
- MAAR, K. (2015), «What a body can do: reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts», *Stedelijk Studies*, issue #3, Place of Performance, pp 1-14.
- MARTINS, J. (2019) «Editorial», *Revista Coreia, nº1*, Associação Cultural *Circular*, Lisboa, pp. 1-2.
- MATOS, S (2012) «*Zona Letal, Espaço Vital*», catálogo de exposição da Fundação Caixa Geral de Depósitos – Culturgest, Lisboa
- MENDONÇA, J. (2017) «O Verbo Fotografar» *Revista Expresso*, 2336, 05 de Agosto.
- PELED, Y. (2014) «Creed Número 850: performance e comportamento no espaço institucional», *Revista Croma, Estudos Artísticos*. Vol. 2(4), pp. 48-55

- RANCIÈRE, J. (2015) «Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna», revista *Ensaia*, n.1, 2015, pp. 70-81.
- SANTOS, M. (2014) «A dança e a política: pensamentos sobre a peça “Nem tudo o que fazemos tem de ser dito, nem tudo o que dizemos tem de ser feito”», *Revista Croma*, Estudos Artísticos. Vol. 2(4), pp. 82-89.
- SILVERINHA, P. (1999) «A arte vídeo: processos de abstracção e domínio da sensorialidade nas novas linguagens visuais tecnológicas», Universidade Nova de Lisboa.
- FALK, J. (2002) «The Contribution of free-choice learning to public understanding of science», INCI v.27 n.2 Caracas.

Fontes Electrónicas

Catarina Frias, *Visitas Dançadas 2010*. Entrevista /Documentário, Acedido em 2017, Canal Youtube de Teatro Viriato: <https://www.youtube.com/watch?v=uwfjVipFj9k>

Chrissie Iles, Site oficial da Fundação Serralves, artigo sobre exposição *Off the Wall*, Acedida em 26.09.2019 <https://www.serralves.pt/pt/actividades/off-the-wall-fora-da-parede/>

Evelyn Lamb, SCIENTIFIC AMERICAN, “A Few of My Favorite Spaces: the Möbius Strip. Meet the Möbius band, the topological space with the most poignant storytelling potential. Publicado em 2016, Acedido em 24.03.2020 <https://blogs.scientificamerican.com/roots-of-unity/a-few-of-my-favorite-spaces-the-moebius-strip/>

Michel Foucault “De Outros Espaços”, conferência proferida no Cercle d'Études Architecturales, em 14 de Março de 1967. (publicado igualmente em *Architecture, Movement, Continuité*, 5, de 1984), traduzido por Pedro Moura. Acedido em 2020, http://www.virose.pt/vector/periferia/foucault_pt.html

Sabine Folie, *Project Anywhere*, Acedido em 23.10.2019 <https://projectanywhere.net>

Site oficial de Museu de Arte de Filadelfia, artigo sobre exposição *Dancing around the Bride*, Acedido 2.10.2019, <https://www.philamuseum.org/exhibitions/765.html>

Visitas Dançadas. Acedido em 2016, Web Site oficial de Teatro Viriato: <https://www.teatroviriato.com/pt/calendario/visitas-dancadas-1-2/>

Wendy Haslem, *Senses of cinema* n° 23, 2002. Acedido em 2019
<http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/deren-2/>

Sascha Waltz, *Dialogues*, Acedido em 8.04.2020 no web-site oficial da Companhia Sasha Waltz, press-downloads, em <https://www.sashawaltz.de/en/press-downloads/>

João dos Santos Martins, *Jornal Coreia*, acedido em 8.04.2020 no <https://www.coreia.pt/>

Still/Life. Dancers of Sasha Waltz & Guests encounter Irving Penn at C/O Berlin. Acedido em 13.04.2020 no web-site oficial da Companhia Sasha Waltz em: <https://www.sashawaltz.de/en/stilllife-dancers-of-sasha-waltz-guests-encounter-irving-penn-at-co-berlin/>

Yola Pinto, *Projecto Viagem, Caminhos*, Programação cultural em rede Médio Tejo, Outubro 2017. Acedido em 23.04.2020 em site oficial: <http://pedra.caminhos.mediotejo.pt/index.php/14-caminhos-da-agua/ca-artistas/103-yola-pinto-apedra>

João Penalva, *Quinze bailarinos e tempo incerto*, sinopse. Acedido em 1.5.2020 em site oficial de Companhia Nacional de Bailado: <https://www.cnb.pt/eventos/quinzebailarinosetempoincerto>

Philomena Epps, *Michael Clark Company, Tate Live: Michael Clark Company at Tate Modern 2010–2011, Turbine Hall Residency 2010*, caso de estudo, *Performance At Tate: Into the Space of Art*, Tate Research Publication, 2016, <https://www.tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/case-studies/michael-clark>, acedido 6.08.2020.

Meg Stuart: *A refracted portrait*, Walker Art Center, 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=yAQcMuH7DEA>, acedido 24.09.2020

Anexos

Projecto | *Visita dançada*. Galeria Arquivo, Leiria

Artigos

Exemplo de Cartaz

Registo fotográfico de projecto (ensaios, performances)

Registo vídeo de projecto

Visitas dançadas Performance coreográfica e artes plásticas têm encontro marcado em Leiria

Cruzamento Nos últimos dez meses, a galeria da livraria Arquivo foi o laboratório de Inesa Markava: uma vez por mês, em Leiria misturou-se dança e artes plásticas

É possível misturar dança e artes plásticas? Para um leigo, parecem artes de diluição difícil, como a água está para o azeite. Desde os anos 70 do século passado, contudo, que se estudam as potencialidades da coreografia em espaços como galerias e museus. Em Leiria, o exercício ganhou forma nos últimos meses na livraria Arquivo, com Inesa Markava.

"Há muitas coisas que não estão resolvidas, como a questão da luz, da acústica ou da participação das pessoas que entram e passam", explica a bailarina bielorrussa, há vários anos a morar em Leiria. As variáveis que o habitat de uma exposição propicia são terreno fértil para a experimentação que Inesa tem desenvolvendo na pequena galeria da livraria.

A "alquímica" junção da dança com as artes plásticas seduzia-me há muito. Conheceu "Dancing around the bride", do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham e do artista visual Jasper Johns, a partir de "Bride", um quadro de Marcel Duchamp, de 1912. Também descobriu as

visitas de Leonor Barata, no Museu Grão Vasco, em Viseu. Até que pensou: "Vamos experimentar uma vez!". Assim surgiu a primeira visita dançada na livraria Arquivo. "Felizmente estamos na nona edição". A décima realizou-se após esta entrevista.

A cada exposição que a Arquivo apresenta mensalmente, Inesa Markava estuda as obras a vários níveis. "Tento sentir o que transmitem, que música consigo imaginar com este quadro, que cores, que materiais...". Depois cria uma performance, desafiando o público infanto-juvenil a participar numa oficina de artes plásticas no final, com materiais relacionados com o trabalho dos artistas. "O melhor feedback é quando os meninos ficam meia hora, a explorar os objetos".

Os artistas também se impressionam. "Dizem-me: 'Como é que percebeste que isto liga com isto?' Isso para mim é tão gratificante, porque afinal resulta". E para o público? "A dança é tão abstrata que as pessoas conseguem ver outras coisas, a partir da inter-



pretação do movimento".

Em junho, Nelson Melo assistiu à leitura que Inesa fez da sua exposição. No final, o artista reconheceu a surpresa: "Aqui houve uma amplificação da proposta que estava ali feita. Cada peça é uma proposta de pensamento. Ela abriu um leque de pensamentos. Se se pudesse fazer mais vezes, seria fantástico. Se pudesse, faria sempre estas visitas nas minhas exposições".

Mas nem tudo é fácil. Na primeira sessão não houve inscrições. "Pensei: não fazemos. Mas avançamos com uma performance, para depois vermos se as pessoas têm curiosidade". A visitas têm despertado atenções do público mais sensível. Em agosto param, regressando em setembro.

A relação entre a dança e as artes plásticas está a ser encorada por Inesa Markava seriamente. Há um ano que é doutoranda em arte contemporânea na Universidade de Coimbra - Colégio das Artes. O tema é precisamente a dança contemporânea como mediador entre a exposição e o visitante. "Espero descobrir o caminho de como a dança ajuda a interpretar e a trazer mais público para as galerias de arte". Até lá, a livraria Arquivo é o seu laboratório, aberto ao público de Leiria. ML



Acredito que o movimento chega muito às pessoas. Eu estou a dançar ali, está a acontecer alguma coisa. Isso consegue chegar a um lado mais emocional. Observar a dança ajuda a observar a obra estática"

Inesa Markava
bailarina, professora e investigadora

01 A bailarina e investigadora estuda minuciosamente cada exposição, desenvolvendo-a depois no plano coreográfico
Fotos: Gil Álvaro de Lemos

02 Nelson Melo que, com Lara Portela, expôs em junho "Começas tu ou eu" na livraria Arquivo, ficou surpreendido com o trabalho de Inesa Markava

Visita dançada pelas artes plásticas

Performance O JORNAL DE LEIRIA acompanhou uma *Visita Dançada* à exposição as *Cores e as Formas*, patente na Livraria Arquivo, em Leiria, e relata-lhe como se faz esta viagem fora da tela em passos de dança



Jacinto Silva Duro
jacinto.duro@jornaldeleiria.pt

Os quadros expostos na galeria da Livraria Arquivo são espelho e janela, onde cada um observa o reflexo de algo que está lá fora ou noutra realidade paralela. A imaginação dita o que cada um presencia.

Em dia de *Visita Dançada*, dinamizada por Inesa Markava, crianças e pais observam a bailarina em silêncio, sentados em semi-círculo no chão. Com pincéis na mão, a menina, mulher e bailarina volve pela sala, deixando-os cair como grossas gotas de chuva a escorregar pelo telhado. Uma criança ri, divertida com o estrondo.

Inesa desenha, a pincel, contornos nas cabeças, olhos e faces que a observam. Os mais novos surpreendem-se com o toque das cerdas na pele e ficam à espera do próximo passo. A bailarina suspende no ar, contrariando a lei da gravidade, um véu rubro, volve e torna-o seu par de dança, na sala de exposições. Aquele céu, agora, já não é céu. É onda de mar, cativa nos seus dedos esguios de bailarina, antes de se transformar em cama e berço que embala o mais novo na sala, divertido com a brincadeira.

As *Cores e Formas*, que também são o nome da exposição da autoria de Daniela Garrido, ganham volume, vida e presença, à medida que a menina, mulher e bailarina traça riscos de giz no chão em tom carmesim e pisa, pé até pé, o contorno da figura desenhada. Demora-se, toma balanço, como quem consi-

Os mais novos deixam-se hipnotizar pelas *Visitas Dançadas da bailarina e investigadora Inesa Markava*

dera um salto no vazio, salta e abraça os quadros expostos, como se fossem amigos antigos.

Os mais novos deixam-se hipnotizar pelo discurso do corpo e do movimento e não tiram os olhos da figura leve que, à sua frente, evolui em passos de ballet. Estão enfeitiçados pelos gestos, embalados pelo piano e baixo. Aproveitando um momento de distração, fogem, sem oposição, do alcance dos pais. Rastejam pelo chão e imitam a bailarina.

Subitamente conscientes de que todas as atenções do círculo de pais e crianças estão em si, envergonham-se e ensaiam um regresso apressado ao regaço protector das mães.

Distante das movimentações que a sua dança provoca nas mentes das crianças que a observam, a bailarina descreve piruetas e estende as mãos a pais e crianças. Beijam-lhe a mão. Ela fecha os dedos e leva aquele carinho ao peito.

Viagem fora da tela

As *Visitas Dançadas* na Livraria Arquivo acontecem uma vez por mês, desde há três anos. Daniela Garrido é a autora da exposição de desenho que foi visitada através da dança e observou a história contada pela dança,



que Inesa Markava contou aos mais pequenos. “Ela narrou, apenas com gestos, uma visita à exposição e obrigou-me a ver *As Cores e as Formas*, numa viagem “fora da tela”, resume a artista.

Inesa Markava criou as *Visitas Dançadas* no âmbito de um projecto de investigação de doutoramento em Arte Contemporânea, no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra. Na prática, este é um laboratório aplicado às exposições da livraria Arquivo. “Tive de perceber o que poderia coreografar e como iria ser o processo”, conta.

Até agora, centenas de crianças passaram já pelas visitas de Inesa. “Há famílias que voltam, sempre que há uma nova visita dançada. Uma vez por mês, os alunos da Escola Clara Leão também estão presentes, no âmbito de um projecto que iniciámos em Setembro e que se estenderá até Julho deste ano. Com eles, temos um primeira parte, mais expositiva e performativa, e uma segunda, mais participativa, onde perguntamos o que retiram da experiência.” A bailarina conta que as respostas costumam ser surpreendentes porque os alunos já falam a linguagem e reconhecem movimentos e os seus significados.

“Pretendo abrir as possibilidades de leitura da obra artística e de arte visual. Existe uma leitura poética e uma ligação com as obras, sejam elas de escultura, joalharia ou pintura, que não se faz de modo directo”, resume a bailarina, que colabora nos *Concertos para Bebés*, da Musicalmente, onde irá fazer parceria com Luísa Sobral, num dos próximos espectáculos.

Jornal de Leiria, 7/02/2019

Reportagem de Jacinto Silva Duro

VISITA DANÇADA PERFORMANCE COREOGRÁFICA

A partir da exposição
”±MAISMENOS±”
de Miguel Januário.

COM INESA MARKAVA

30 de SETEMBRO
SÁBADO, 15H00

Inscrição prévia - 1,50€

ARQUIVO
BENS CULTURAIS
facebook.com/livraria.arquivo

{ INSCRIÇÕES AO BALCÃO DA LIVRARIA ARQUIVO
OU PARA OS SEGUINTES CONTACTOS
JUSANA.NEVEZ@ARQUIVOLIVRARIA.PT
TEL. 244 100 361 }


CLUBE
ARQUIVINHO
LER · PENSAR · ORRIR

VISITA DANÇADA PERFORMANCE COREOGRÁFICA

A partir da exposição
“Sem Fala”

COM INESA MARKAVA
Bailarina e Investigadora

27 DE ABRIL
SÁBADO, 16H00

Inscrição prévia - 1,50€

ARQUIVO
BENS CULTURAIS
facebook.com/livraria.arquivo

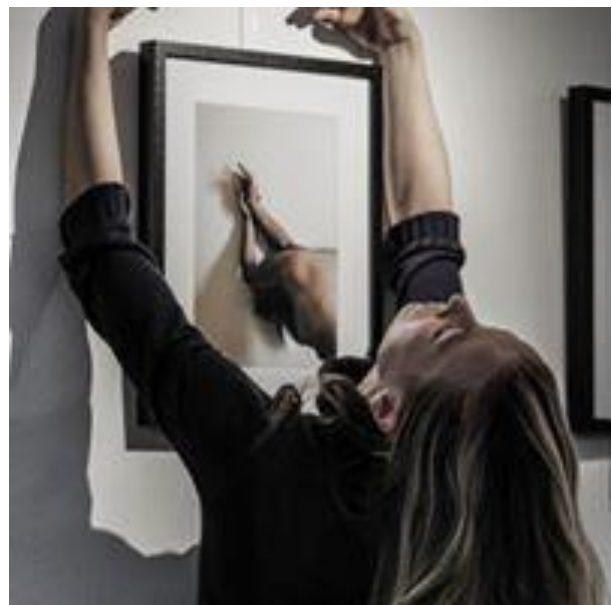
{ INSCRIÇÕES AO BALCÃO DA LIVRARIA ARQUIVO
OU PARA OS SEGUINTES CONTACTOS
JUSANA.NEVEZ@ARQUIVOLIVRARIA.PT
TEL. 244 100 361 }


CLUBE
ARQUIVINHO
LER · PENSAR · ORRIR

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo



Galeria Arquivo
Exposição *Pa.pele* de Sandrine Vieira
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2017



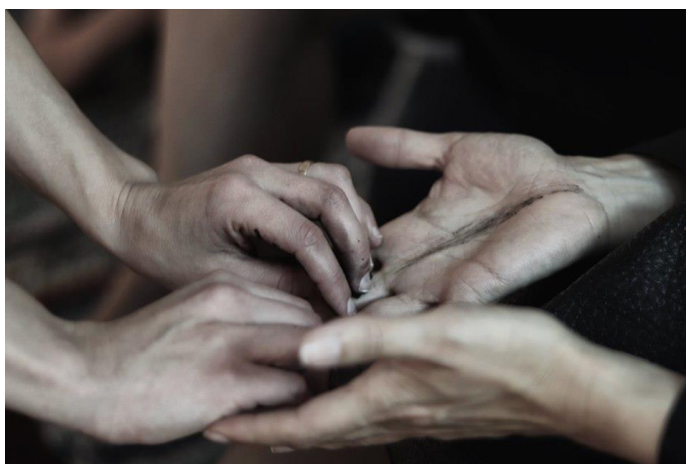
Galeria Arquivo
Exposição *Cheio de Vazio* de Jaime Lobo
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2018



Galeria Arquivo
Visita dançada. Performance coreográfica
Exposição *Cheio de Vazio* de Jaime Lobo
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2018



Galeria Arquivo
Visita dançada. Performance coreográfica
Exposição *A minha casa não tem dentro* de António Jorge Gonçalves
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2018



Galeria Arquivo
Visita Dançada. Performance coreográfica
Exposição *Sem Fala* Rita Gaspar Vieira e Nuno Sousa Vieira
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2019



Galeria Arquivo
Visita Dançada
Exposição *Sem Fala* Rita Gaspar Vieira e Nuno Sousa Vieira
Fotografia: Gil de Lemos
Leiria, 2019

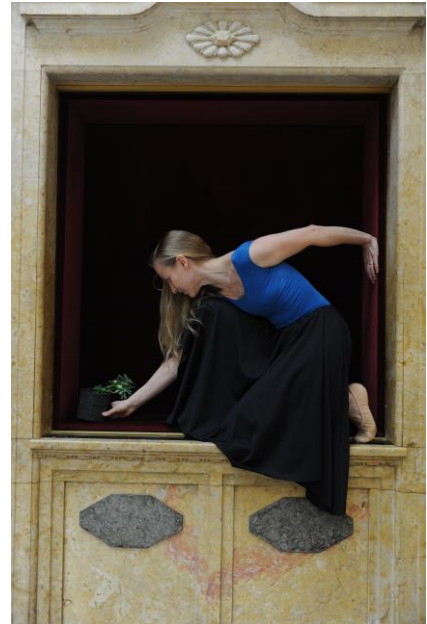
Vídeo:

1. <https://www.youtube.com/watch?v=sLske55Nw8A&t=530s>
2. <https://www.facebook.com/sandrine.cordeiro.10/videos/10215402243902564>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=tdSbfLP4Vk0>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=AyM0bzfzRul&t=36s>

Projecto 2 *Performance Coreográfica*. Banco das Artes Galeria, Leiria

a. Performance coreográfica a partir da exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco, 2018.

Registo fotográfico do projecto.



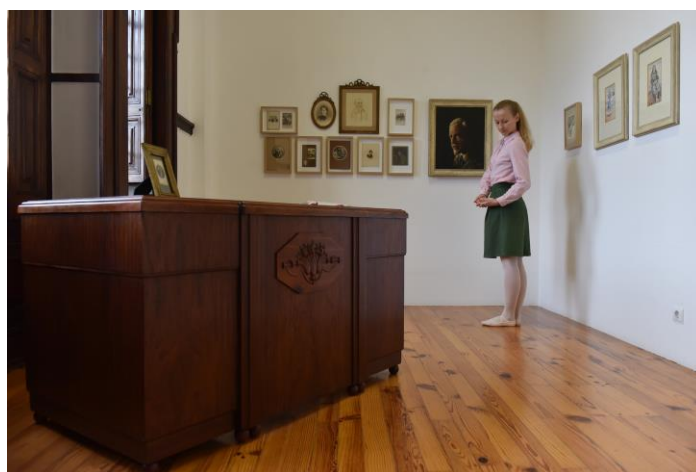
BAG – Performance Coreográfica
Exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco
Fotografia: Sandra Costa – Leiria, 2018



BAG – Performance coreográfica
Exposição *Ateliers* de José Luís Tinoco
Fotografia: Samanta Baptista – Leiria, 2018

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

b. Performance coreográfica a partir da exposição *Além da Arquitectura* de Ernesto Korrodi, 2020. Registo fotográfico do projecto.



Banco das Artes Galeria – Performance Coreográfica
Exposição *Além da Arquitectura* Ernesto Korrodi
Fotografia: Sandra Costa – Leiria, 2020



Banco das Artes Galeria – Performance Coreográfica
Exposição *Além da Arquitectura* Ernesto Korrodi
Fotografia: Mircea Albutiu – Leiria, 2020

Vídeo por Mircea Albutiu: <https://www.youtube.com/watch?v=o5AiomAL0UU&t=18s>

Projecto 3 *Moinho Imaginário: Dança no Património*. Moinho do Papel, Leiria.

Cartaz, Vídeos, Registo fotográfico do projecto.



Vídeos:

1. <https://www.facebook.com/moinhodopapel/videos/508752459799885>
2. <https://www.facebook.com/454868541196755/videos/561371584550695>
3. <https://www.facebook.com/454868541196755/videos/2236825959796075>



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património.*

Fotografia: Gil de Lemos – Leiria, 2019



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património.*

Fotografia: Gil de Lemos – Leiria, 2019



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património*
Fotografia: Calra de Sousa – Leiria, 2020



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património*
Fotografia: Carla de Sousa – Leiria, 2020



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património*
Fotografia: Pedro Lourenço – Leiria, 2020



Moinho do Papel – *Moinho Imaginário: Dança no Património*
Fotografia: Carla Sousa – Leiria, 2020

Projecto 4 *Exposição dançada: Reimaginar uma floresta de objectos*. Museu de Leiria.

Cartaz e Registo fotográfico do projecto.

MUSEU DE LEIRIA

EXPOSIÇÃO
DANÇADA

Reimaginar uma floresta de objetos





—
INESA MARKAVA

Gratuito
por inscrição prévia

25 SET | 22 OUT | 27 NOV | 18 DEZ
14H30

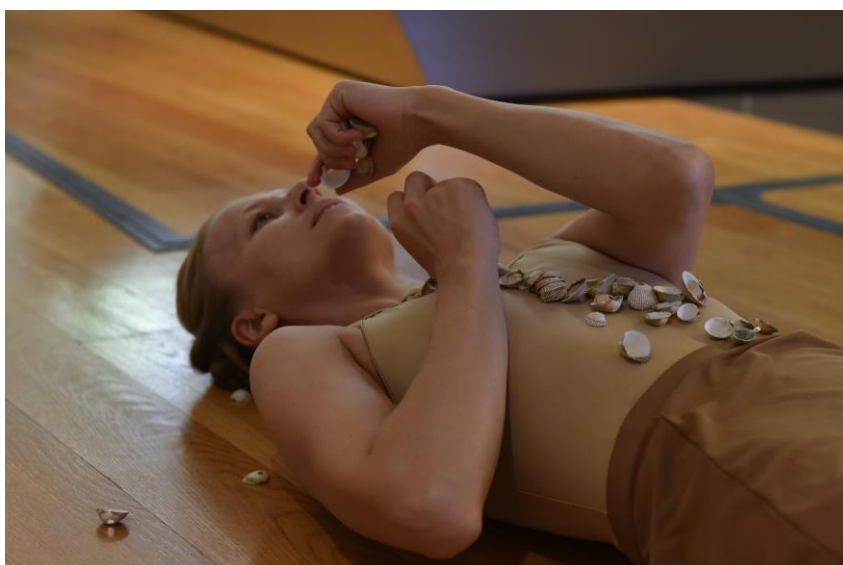
27 SET | 02 OUT | 29 NOV | 27 DEZ
10H30

CONTACTOS:
museuleiria@cm-leiria.pt
244839677



Museu de Leiria – *Exposição dançada:*
Reimaginar uma floresta de objectos
Fotografia: Sandra Costa – Leiria, 2020



Museu de Leiria – *Exposição dançada:*
Reimaginar uma floresta de objectos
Fotografia: Sandra Costa – Leiria, 2020

Projecto 5 *Território Entre*. Convento São Francisco. Cartaz e Registo fotográfico do projecto.

a. Espaço Permeável. A partir da exposição *Escultura* de Pedro Figueiredo, 2018. Cartaz e Registo fotográfico do projecto.





CSF – *Território entre: espaço permeável*
Fotografia: Isabel Worm – Coimbra, 2018



CSF – *Território entre: espaço permeável*
Fotografia: João Duarte – Coimbra, 2018

b. Espaço Imaginário. A partir da exposição Toledo. Desenhos de Tânia Carvalho, 2020. Registo fotográfico do projecto.



CSF – Território entre: espaço imaginário,
Fotografia: João Duarte – Coimbra, 2020



CSF – Território entre: espaço imaginário,
Fotografia: João Duarte – Coimbra, 2020

Outros projectos ligados à dança em contexto expositivo



Museu de Imagem em Movimento
Dancing with myself
Companhia de Dança Clara Leão
Fotografia: Joaquim Pesqueira, 2014

Site Specific "Este Corpo com que(m) Danço

2014 Realizado no MIMO-Museu da Imagem, no âmbito do Mês da Dança em Leiria, este trabalho foi concebido em torno do corpo e da sua imagem. Os corpos dividem o espaço com a projecção, feita em estúdio, das suas próprias imagens (fixas ou em movimento), e com as sombras resultantes da sua intersecção. A percepção de si e do outro, e a dança, fazem-se, simultaneamente, através da presença física e da irrealidade da imagem. Uma filmagem em tempo real permite ainda estabelecer relações próximas mas indirectas com o público. A corporeidade toma aqui outra dimensão.



Museu de Imagem em Movimento
Dancing with myself
Companhia de Dança Clara Leão
Fotografia: Joaquim Pesqueira, 2014



Museu de Imagem em Movimento
Dancing with myself
Companhia de Dança Clara Leão
Fotografia: Joaquim Pesqueira, 2014

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo



Museu de Imagem em Movimento
Site Especific *Maya Deren movies*
Fotografia: Joaquim Pesqueira, 2013



Fonte das Três Bicas, Leiria
Site Especific *Lugar Comum*
Escola de Dança Clara Leão
Fotografia: Joaquim Pesqueira, 2014

Exposições

Le Voyage Continue

Coordination of the event. Partnership with Laboratório de Curadoria (PT) and La Maison Rouge (FR)

The event *Le Voyage Continue* is an interdisciplinary project, involving the visual arts, architecture, dance, literature and music.

The participants are: Angelina Mbulo (MZ) - Music

Bruna Mibielli (BR) - Visual Arts

Ilnesa Markava (BL) - Dance

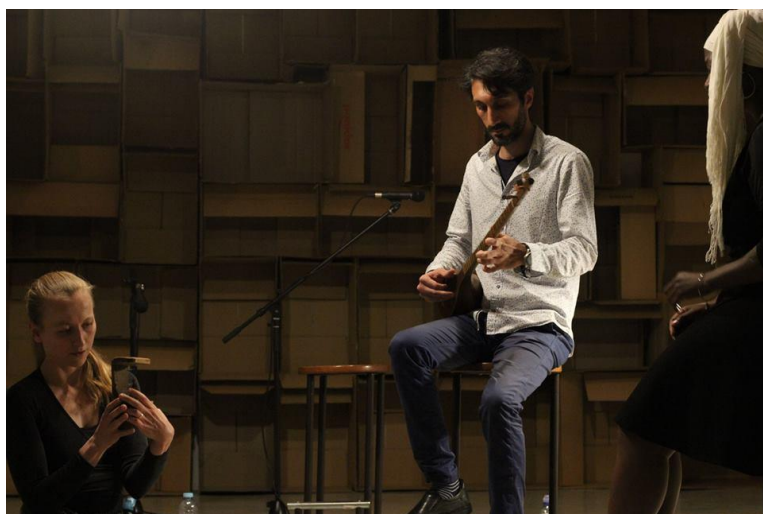
Lídia Andrioni (IT) - Architecture

Lucrecia Colominas (AR) - Music

Nelson Martins BR) - Curatorship

Sérgio Fagundes (BR) - Literature

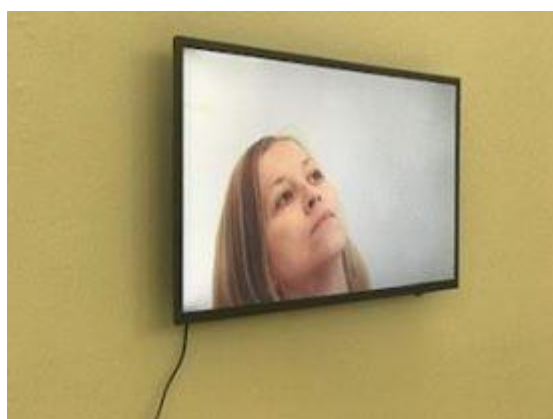
Tales Sabará (BR) - Coordination Vahid Rasouli (IR) - Music.



Le Voyage Continue, arquivo de projecto, 2018

MOTEL COIMBRA - O Mundo em Trânsito

Exposição de doutorandos em arte contemporânea Até 14 de Junho 2019



Motel Coimbra #4

O Mundo em Trânsito

Doutoramento em Arte Contemporânea

Colegio das Artes

12 de Abril 2019 - 14 de Junho 2019

Território Entre. A Dança no Espaço Expositivo

Vídeo António Olaio

Foto Sergio Gomes — em Colégio das Artes UC.

Correspondência

Academical Visit

2 mensagens

Inesa Markava <inesa.markava@gmail.com>

16 de maio de 2018 às 11:54

Para: "office@sashawaltz.de" <office@sashawaltz.de>

Hello!

My name is Inesa Markava and I'm a Contemporary Art PhD student at University of Coimbra in Portugal.

My investigation is about dance in galleries and museums and I would like very much to visit Sasha Waltz's company, assist some rehearsals, performances and if possible meet Sasha for brief conversation.

Could it be possible? What is better calendar for this for you?

Thank you very much,

Regards,

Inesa

Anja Schmalfuß <aschmalfuss@sashawaltz.de>

14 de junho de 2018 às 12:01

Para: Inesa Markava <inesa.markava@gmail.com>

Dear Inesa,

thank you for your interest in the work of Sasha Waltz. Sorry our reply took a bit, there was a change of responsibilities within our team for this area of work.

As Sasha Waltz is in the middle of a new production until mid September and all her other time is taken with preparations for future years there is no possibility for a personal meeting currently.

But I will be happy to answer your questions.

What are your concrete areas of interest in the broad topic? If you want you can send me questions and

we speak over the phone? Which projects have you looked at already?

Currently we are not working on museum productions so you would have to concentrate on something from the past.

Along I am sending you the list of performances in 2018/19. Only „Körper“ (2000) has a connection to a museum project - „Dialoge“ at Jewish Museum 1999.

I send you an invitation for a small project between dancers of Sasha Waltz & Guests (not Sasha Waltz!) and C/O Berlin at the occasion of a photo exhibit on Irvin Penn on June 24, 2018 in a separate email.

Best wishes,
Anja Schmalfuß

—

Anja Schmalfuß
Networking & Development
Sasha Waltz & Guests gGmbH
Sophienstraße 3
D - 10178 Berlin

aschmalfuss@sashawaltz.de
Telefon 030 24 62 80 21
mobil 0179 6878 165

Office +49 30 24 62 80 20
Fax +49 30 24 62 80 10

www.sashawaltz.de
www.facebook.com/pages/Sasha-Waltz-Guests/161818309686?ref=ts
www.vimeo.com/7944490

<https://www.co-berlin.org/stilllife-taenzerinnen-von-sasha-waltz-guests>

Still/Life . Tänzer*innen von Sasha Waltz & Guests

Begegnungen mit Irving Penn

C / O Berlin apresenta como parte da exposição Irving Penn. Centennial - Os fotógrafos do século uma matinê com o dançarino * interior de Sasha Waltz & Guests Jirí Bartovanec, Peggy Grélat-Dupont, Hwanhee Hwang, Anna Paola Ileso, Nicola Mascia, Stylianos Tsatsos e Corey Scott-Gilbert.