

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
CURSO DE ARTES CÊNICAS

TATIANA MELITELLO WASHIYA

“TRAJETÓRIAS COREOGRÁFICAS”:
COMPOSIÇÃO ENTRE CORPO, ESPAÇO E CIDADE

SÃO PAULO

2014

TATIANA MELITELLO WASHIYA

“TRAJETÓRIAS COREOGRÁFICAS”:
COMPOSIÇÃO ENTRE CORPO, ESPAÇO E CIDADE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Helena Franco de Araujo Bastos

Versão Corrigida

(versão original disponível na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP –BDTD)

SÃO PAULO

2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Informações de Catalogação na biblioteca [completar]

Nome: WASHIYA, Tatiana Melitello

Título: “Trajetórias Coreográficas”: Composição entre Corpo, Espaço e Cidade

Dissertação apresentada à Escola de
Comunicações e Artes da Universidade de São
Paulo para obtenção do título de Mestre em
Artes Cênicas

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof Dr

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof Dr

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Prof Dr

Instituição:

Julgamento: _____

Assinatura: _____

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Ao Pablo Perosa, por tanta alegria e amor;

À Helena Bastos, minha querida orientadora, que muito me ajudou na construção dessa pesquisa;

Às professoras Helena Katz e Rosa Hercoles, pela generosidade intelectual e sugestões na banca de qualificação;

Aos professores de física Luis Gregório Dias e Kazumori Watari, que gentilmente concederam entrevistas para essa dissertação.

Aos queridos amigos que tornaram possível este trabalho: Karina Ka, Marcelo Castilha, Winston Kurtz, Elisa Damazio, Lúcia Yañez, Vagner Rodrigues, Luiza Rosa, Lara Dau, Suzana Gomes, Jorge Leite Jr. e a todos os amigos e colegas que direta ou indiretamente fizeram parte da trajetória desenvolvida nesta investigação;

Aos grupos de pesquisa *LADCOR* (Laboratório de Dramaturgia do Corpo) em especial à Carolina de Nadai, Célia Gouvêa e Laura Bruno; *CED* (Centro de Estudos em Dança) pelas inúmeras colaborações e incentivos; *CEPECA* (Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator) em especial à Patrícia Noronha, Evinha Sampaio, Professores Eduardo Coutinho e Armando Sergio; *LAPETT* (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater), em especial à Letícia Olivares e à Professora Sayonara Pereira.

À CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa e construção de conhecimento.

RESUMO

WASHIYA, Tatiana Melitello. “Trajetórias Coreográficas”: Composição entre Corpo, Espaço e Cidade

Com o objetivo de contribuir com o campo das artes do corpo no Brasil, esta dissertação de natureza prático-teórica apresenta uma reflexão acerca de “trajetórias coreográficas”, a partir das situações espaciais atualmente vivenciadas em lugares de passagem da cidade de São Paulo. Reconhecemos que o conhecimento construído pela co-implicação entre corpo e cidade pode fomentar criações artísticas que pensam o movimento do corpo enquanto construção de espacialidades.

Dentre a literatura pesquisada, ressaltamos o entendimento de corpo como um processo coevolutivo em relação ao ambiente de existência, abordado pela teoria do Corpomídia (KATZ; GREINER, 2005). Passamos também pela compreensão de espaço determinado por unidades de localizações precisas e ordenado por sistemas geométricos e matemáticos, conforme os estudos newtonianos, consultados em Nussensveig (2002) e Watari (2004). A observação de que as cidades contemporâneas nos apresentam diferentes configurações de espaço (SCHULZ, 2008), diferentes formas de produção e circulação no espaço urbano e novas formas de controle e tecnologias (DELEUZE, 1992), possibilitou à presente pesquisa a reflexão de que “trajetórias” na dança podem ir além de um corpo que traça um deslocamento de um ponto a outro no espaço. As “trajetórias” podem também delinear caminhos, atravessamentos e deslocamentos de informações que se aprontam no movimento do corpo a partir das relações com o ambiente urbano. Isso advém da compreensão de que o espaço percebido nos dias de hoje possibilita uma organização corporal em trajetórias dinâmicas (LOUPPE, 2012).

As noções de espaço que possibilitam a construção de “trajetórias coreográficas” são realizadas por processos cognitivos, por meio da experiência sensório-motora do corpo nas relações com o meio em que vive, segundo Damásio (2000), Bastos (2003) e Berthoz (2005). Além desse aprendizado de espaço, exercitamos e incorporamos cotidianamente “regras” do ambiente que atingem diretamente o corpo, segundo Foucault (1987) e Hewitt (2005), visto que o espaço urbano está diretamente implicado em fatores sociais (SANTOS, 2008). Por meio dessas correlações, experimentamos caminhos de movimentos, nos quais desenvolvemos nosso entendimento acerca de “trajetórias”.

Palavras-chave: Corpo, dança, espaço, trajetórias coreográficas, ambiente urbano

ABSTRACT

WASHIYA, Tatiana Melitello. “Choreographic Trajectories”: Composition between Body, Space and City

Aiming to contribute to the field of physical arts in Brazil, this theoretical-practical research presents a reflection about “choreographic trajectories”, from spatial situations currently experienced in passageways and thoroughfares in São Paulo. We recognize that knowledge constructed by the co-implication between body and city can promote artistic creations, considering the movement of the body as a feature of spatiality configuration.

Among the specific literature, we emphasize the conception of the body as a co-evolutionary process in relation to the environment, discussed by Corpomídia theory (KATZ; GREINER, 2005). We also go through a space conception determined by units of precise locations and ordered by geometric and mathematical systems, according to Newtonian studies, found on Nussensveig (2002) and Watari (2004). The observation that contemporary cities present, by their different configurations of space (SCHULZ, 2008), different forms of production and circulation in urban space, new technologies and forms of control (DELEUZE, 1992) enables us the reflection that “trajectories” in dance can go beyond a body tracing a displacement from one point in space to another. The “trajectories” may also delineate paths, crossings and displacements of information prepared in the body movement, as a result of its relationships with the urban environment. This arises from the understanding that the space experienced nowadays enables a body organization in dynamic trajectories (LOUPPE, 2012). The notions of space that allow the construction of “choreographic trajectories” are elaborated by cognitive processes, through sensorimotor body experience in relation to the environment this body lives in, according to Damásio (2000), Bastos (2003) and Berthoz (2005). In addition to this sort of spatial learning process, we daily exercise and incorporate “rules” that affect directly the body, according to Foucault (1987) and Hewitt (2005), since urban space implicates social factors (SANTOS, 2008). Through these correlations, we have experienced some paths of movement, in which we develop our understanding of “trajectories”.

Key-words: body, dance, space, choreographic trajectories, urban environment

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
CAPÍTULO 1: Espaço Urbano.....	11
1.2 Fluxo.....	16
1.3 Direção.....	18
1.4 Velocidade.....	19
1.5 O espaço urbano implicado no entendimento de “trajetórias”	21
1.6 Compreensões de espaço.....	28
CAPÍTULO 2: Corpodança.....	36
2.1 Dança numa visão sistêmica.....	42
2.2 Composição em dança contemporânea.....	44
2.3 A improvisação como forma de composição.....	47
CAPÍTULO 3: Trajetórias Coreográficas.....	54
3.1 Breve histórico.....	55
3.2 Correlações de “trajetórias” no campo da dança.....	58
3.3 Outra noção de “trajetórias”	71
3.4 Trajetória e Deslocamento.....	73
3.5 Ajustes de terminologia.....	75
3.6 Processo criativo da composição de Trajetórias Coreográficas.....	77
Considerações Finais.....	85
Referências Bibliográficas.....	86

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de mestrado visa analisar “trajetórias coreográficas” que podem também delinear os caminhos, atravessamentos e deslocamentos das informações que se aprontam no corpo a partir das situações espaciais vivenciadas na cidade de São Paulo.

A pesquisa de caráter teórico-prático¹ é realizada por meio da reflexão acerca da relação entre corpo e ambiente urbano proposta por autores e pesquisadores de diferentes campos do conhecimento, como a dança, a física, as ciências sociais e cognitivas, e através de um estudo coreográfico. O estudo acerca do fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços na cidade, bem como a construção de “trajetórias coreográficas” investigadas no processo criativo em dança contemporânea, possibilitam entendimentos sobre o termo “trajetórias coreográficas”.

A presente pesquisa aborda o termo “trajetórias” em dança a partir da reflexão sobre as experiências no espaço urbano nos dias de hoje. Partimos do pressuposto de que o ambiente possibilita uma organização coerente de espaço no corpo que contribui para a elaboração de uma dança. Compreendemos que as espacialidades elaboradas no corpo, por meio das experiências vivenciadas cotidianamente no ambiente de existência, estão diretamente implicadas nos modos de composição de espaços que um dançarino e um coreógrafo constroem. Entendemos que os modos pelos quais o corpo se locomove no ambiente urbano promovem experiências de espacialidades e compreensões de espaço que possibilitam a construção de “trajetórias”, termo utilizado no plural no campo da dança para tratar das relações espaciais promovidas pelo movimento do corpo.

Para isto, apresentamos no capítulo 1 as informações incorporadas pela prática cotidiana nos lugares de passagem da cidade, tais como estações, plataformas, corredores, trens, metrô e ônibus. Percebemos o fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços por meio dos constantes desvios, ajustes e acordos realizados pelo movimento do corpo em meio à grande concentração de pessoas nesses lugares de passagem da cidade, configurados pela circulação e fluxo de pessoas que se articulam e se deslocam em horários de rush².

Compreendemos que essa rede de articulações elaboradas cotidianamente pelo movimento de um corpo em sua relação com o ambiente participa da construção de “trajetórias”. Quando falamos em “trajetórias coreográficas”, tratamos de relações espaço-

¹ Esta pesquisa teórico-prática envolve tanto a elaboração do texto acadêmico quanto o trabalho artístico, ambos

² O horário de rush é o horário do pico de tráfego cheio em determinadas partes do dia, observado principalmente entre 7h e 10h do período da manhã, e 17h e 20h do período da noite, em transportes coletivos da cidade de São Paulo.

temporais criadas em dança e essas estão diretamente implicadas nas percepções e conhecimentos de espaço que temos do mundo, ou seja, são elaboradas pelo corpo por meio da interação com o outro e com os objetos no ambiente de existência.

Segundo o autor Mark Johnson³ (2007), o conhecimento perceptual do mundo é realizado pelo movimento do corpo. O aprendizado de espaço acontece por um processo cognitivo na experiência do movimento em relação aos diferentes tipos de ação – por exemplo, nas trocas entre corpo e ambiente, em que aprendemos noções de alto e baixo, perto e longe, dentro e fora, e assim por diante. Não existe movimento sem o espaço no qual nos movemos e vice-versa.

Para o pesquisador Andrew Hewitt⁴ (2005), é na relação dos corpos uns com os outros que aprendemos comportamentos e modos de produção no ambiente vivido: no exercício cotidiano na cidade aprendemos, por exemplo, operações de equilíbrio, medidas espaciais a partir dos referenciais que o corpo denota. Hewitt afirma que a vivência cotidiana no ambiente mobiliza em nós não apenas noções de espaço, mas também incorporações e modos de nele agir, por meio de uma educação na qual aprendemos uma linguagem de expressão em meio à experiência social (2005, p.78-79).

O neurocientista Antonio Damásio⁵ (2000) explica que diferentes ações motoras e mapas mentais são acionados por processos cognitivos no reconhecimento de um contexto espacial e temporal. A percepção e o reconhecimento de um objeto e de pessoas em movimento são realizados por ações motoras e sensoriais que mobilizam diversas regiões do córtex cerebral, permitindo a percepção do próprio estado, bem como de sua relação com outro organismo ou objeto.

Também abordamos no primeiro capítulo a questão de que os lugares de passagem da cidade promovem entendimentos de espaço pelos constantes rearranjos provisórios que os corpos realizam neles. Os frequentes ajustes de pequenas articulações de partes do corpo, nas negociações com outros corpos nos lugares voltados à circulação de pessoas e de bens materiais, são os elementos que possibilitam as trajetórias e deslocamentos do corpo.

Nessa situação espacial, observamos “esquadrinhamentos do corpo”, ou seja, táticas de controle minucioso nos movimentos do corpo, em que estão implicadas regras e relações de poder dos lugares direcionados à circulação, que agem sobre o singular e o múltiplo. O

³ Mark Johnson é Professor de Artes e Ciências no Departamento de Filosofia da Universidade de Oregon.

⁴ Andrew Hewitt é professor de literatura comparada na Universidade da Califórnia, Los Angeles.

⁵ Antonio Damásio é professor de Neurociência da Universidade da Califórnia.

termo é concebido pelo autor Michel Foucault⁶ (1987) para abordar as práticas corporais nos lugares determinados, a fim de criar um espaço útil e comportamentos desejáveis. Esses lugares têm por finalidade criar um espaço orientado para um resultado econômico, que provoca “uma geometria de segmentos divisíveis”, pois esquadrinham o corpo, o tempo e o espaço.

A unidade – regimento, batalhão, seção, mais tarde “divisão” – torna-se uma espécie de máquina de peças múltiplas que se deslocam em relação umas às outras para chegar a uma configuração e obter um resultado específico. As razões dessa mudança? Algumas são econômicas: tornar útil cada indivíduo [...] Daí a necessidade de encontrar uma prática calculada das localizações individuais e coletivas, dos deslocamentos de grupos ou de elementos isolados, das mudanças de posição, de passagem de uma disposição a outra; enfim, de inventar uma maquinaria cujo princípio não seja mais a massa móvel ou imóvel, mas uma geometria de segmentos divisíveis cuja unidade de base é o soldado móvel com seu fuzil; e, acima do próprio soldado, os gestos mínimos, os tempos elementares de ação, os fragmentos de espaços ocupados ou percorridos. (FOUCAULT, 1987, p.138).

As práticas corporais, assim como os gestos mínimos e fragmentados realizados no espaço útil, estão implicadas no conceito de “disciplinas”, técnica desenvolvida na modernidade para criar corpos dóceis e úteis. O termo é utilizado por Foucault (1987) para abordar os procedimentos disciplinares que visam capitalizar, adicionar, utilizar e controlar o tempo dos indivíduos na organização de um espaço disciplinar.

E em primeiro lugar segundo o princípio da localização imediata ou do quadriculamento. Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar as distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; tática de antideserção, de antivadiagem, de antiaglomeração. Importa estabelecer as presenças e as ausências, saber onde encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, mediar as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico. (FOUCAULT, 1987, p.123).

Observamos que os lugares de passagem da cidade, tais como corredores, plataformas, estações e transportes coletivos nos apresentam configurações de um espaço útil; ou seja, esses lugares apresentam dinâmicas espaciais disciplinares, implicadas num quadro econômico no qual os fluxos de circulação são promovidos de acordo com a manutenção da produção econômica. As configurações espaciais nesses lugares direcionados à finalidade da circulação de mercadorias, na qual o sujeito visa ao alcance ou à conquista de um ponto de

⁶ Michel Foucault é pensador e epistemólogo francês. Formado em Filosofia e Psicopatologia.

chegada num menor tempo possível, são engendradas pelo funcionamento, controle e manutenção da produção.

Segundo o sociólogo e geógrafo Milton Santos⁷ (2008), o espaço urbano se constitui pelo fator de evolução social, compreendido como um conjunto de sistemas de objetos e de ações. A produção econômica de um “subespaço” do espaço urbano, como por exemplo os lugares de passagem da cidade, envolve o fluxo da circulação de mercadorias e bens que mantém e possibilita a continuidade da produção econômica, pois “no processo global da produção, a circulação prevalece sobre a produção propriamente dita”. (SANTOS, 2008, p.268).

Num mesmo subespaço, há uma superposição de redes, que inclui redes principais e redes afluentes ou tributárias, constelações de pontos e traçados de linhas. Levando em conta seu aproveitamento social, registram-se desigualdades no uso e é diverso o papel dos agentes no processo de controle e de regulação do seu funcionamento. Como, no processo global da produção, a circulação prevalece sobre a produção propriamente dita, os fluxos se tornam mais importantes ainda para a explicação de uma determinada situação. (SANTOS, 2008, p. 268).

A locomoção e os deslocamentos realizados por movimentos mínimos e calculados, percebidos em subespaços do espaço urbano – como por exemplo dentro de trens, metrô, ônibus e corredores, estações e plataformas nos horários de grande concentração de pessoas –, estão implicados no fluxo da circulação de mercadorias e bens, que tornam viável a produção econômica de um espaço útil.

Essas práticas são constantemente traçadas pelo movimento do corpo em meio à multiplicidade, dinamismo e simultaneidades de referenciais que o ambiente urbano apresenta. Para a autora Sonia Schulz⁸ (2008), o ambiente urbano atual apresenta “as flutuações de escala, as rupturas das sequências espaciais lineares, as simultaneidades temporais” (p.18). Essas configurações de referentes não fixos remetem ao processo de desterritorialização das cidades. Essa percepção do espaço urbano é diferente do espaço físico ideal, estável e previsível percebido, por exemplo, na física clássica, que “produziu conceitos e sistemas que contribuíram para consolidar um discurso, supostamente verdadeiro, sobre a natureza” (SCHULZ, 2008, p.18).

⁷ Milton Santos foi geógrafo e pesquisador social. Foi professor na Universidade Federal da Bahia, na Universidade de São Paulo (FFLCH), além de ter atuado em diversas universidades na Europa, na África e na América do Norte e do Sul.

⁸ Sonia Schulz é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela USP e professora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Programa de Pós-Graduação em Urbanismo da UFRJ.

Desse modo, a cosmovisão clássica gerava o espaço tridimensional euclidiano, no qual corpos materiais realizavam deslocamentos, trajetórias, construindo configurações sucessivas ao longo de um tempo newtoniano, universal e absoluto. O encadeamento de tais configurações determinaria toda a existência do universo. Essa concepção determinista não resistiu, entretanto, ao continuado fracasso de suas abordagens reducionistas, que, por tratarem os fenômenos não-lineares como aproximações ou desvios, tinham aplicação somente em situações simples e idealizadas, sem realidade na natureza. (SCHULZ, 2008, p.18).

As noções e compreensões de espaço percebidas e aprendidas nos lugares de passagem do ambiente urbano nos dias de hoje, que serão abordadas no capítulo 1, estão correlacionados com “trajetórias coreográficas”. Isso porque é por meio das informações percebidas nas situações de compartilhamento de espaços que abordamos essas “trajetórias coreográficas”. Elas são compreendidas na presente pesquisa pelas elaborações espaciais organizadas no corpo, que possibilitam a construção de uma dança.

No capítulo 2, discutimos o entendimento de corpo como extensão do ambiente em que ele habita, que, a todo momento, se processa pelos diferentes cruzamentos de informações negociados nessa relação. Esse corpo aprende e organiza entendimentos de espacialidades no meio em que vive por meio de processos adaptativos que visam à sua sobrevivência, pois “um ser vivo está sempre às voltas com a sobrevivência em seu próprio meio”, como afirma o autor Richard Dawkins⁹ (2009, p.22).

Segundo a teoria Corpomídia concebida pelas pesquisadoras de dança Helena Katz¹⁰ e Christine Greiner¹¹ (2005) o corpo é um processo coevolutivo que apronta redes perceptuais, motoras e de aprendizado nas relações com o ambiente.

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. [...] O corpo não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas ao mundo. [...] O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. (KATZ; GREINER, 2005, p. 130-131).

⁹ Richard Dawkins nasceu em Nairóbi, Quênia, em 1941. Formou-se pela Universidade de Oxford e foi professor na Universidade da Califórnia em Berkeley, nos Estados Unidos.

¹⁰ Helena Katz é Professora Doutora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC/SP e crítica de dança do jornal O Estado de São Paulo.

¹¹ Christine Greiner é Professora Doutora do Departamento de Linguagens do Corpo da PUC/SP.

Segundo Katz e Greiner (2005), o corpo é um processo coevolutivo de cruzamentos de informações cognitivas, biológicas e culturais, que estão submetidos a uma troca de forma contínua em relação a seu ambiente de existência. Ou seja, essa teoria aborda o corpo não de maneira separada e dividida entre os processos biológicos e culturais, mas sim de modo relacional, pelos cruzamentos desses elementos correlacionados com as experiências elaboradas no ambiente de existência.

As informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo-processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo coevolutivo de trocas com o ambiente. (GREINER; KATZ, 2005, p.130).

Com esse entendimento, trabalhamos, no capítulo 3, a hipótese de que “trajetórias coreográficas” não se constituem apenas pelo deslocamento de um ponto a outro do corpo no espaço, por um conjunto de passos traçados previamente em um plano bidimensional (folha de papel); mas, isto sim, que elas podem, para além disso, delinear a rede coerente de informações incorporadas pelas experiências no ambiente de existência, por meio dos movimentos e ações que o corpo organiza em dança. Também abordamos “trajetórias” pelos muitos, diversos, simultâneos e equivalentes pontos e caminhos do corpo que são construídos em uma movimentação, que estão constantemente correlacionadas com as experiências no ambiente em que ele vive. Ou seja, trata-se de “trajetórias” que podem delinear os caminhos da articulação de um pensamento em dança realizados pelos movimentos do corpo, a partir de suas elaborações organizadas no ambiente urbano.

Esse entendimento de “trajetórias” difere da ideia de trajetória como o deslocamento de um corpo de um ponto “A” a outro “B” no espaço. A pesquisadora em dança Laurence Louppe¹² (2012) afirma que a configuração espacial que pressupõe um espaço predeterminado e medível geometricamente por um esquema gráfico, traçado de antemão em um plano bidimensional (de acordo com a perspectiva do Renascimento orientada para a acomodação entre o horizonte e o olho do espectador), é tratada por um momento da história da dança. Segundo Louppe, “na cultura clássica ocidental, o palco da dança reproduzirá as imagens já inscritas [...] os círculos, as diagonais, as trajetórias reproduzidas pelos corpos, tal como se reproduzem no solo as formas de uma geometria já presente” (2012, p.192). O

¹² Laurence Louppe foi crítica de dança no jornal Libération nos anos 1980 e na revista Art Press. Foi também professora nas universidades de Lille e do Quebec.

espaço bidimensional, foi transformado ao longo da história da dança: “a dança contemporânea, ao invés das artes clássicas da representação, não reproduz a espacialidade. Ela produ-la.” (LOUPPE, 2012, p.196).

Essa compreensão de espaço renascentista que implica as formas traçadas no chão, em um plano bidimensional, tratada pelas danças de corte em meados do século XVIII, teve transformações ao longo da história da dança, como por exemplo com a reforma realizada pelo coreógrafo russo Michel Fokine (1880 – 1942). Segundo a autora Rosa Hercoles¹³, na passagem do século XIX para o XX, Fokine tridimensionaliza o espaço, o espaço na dança deixa de ser bidimensional e passa a ser tridimensional.

Hercoles (2005) em sua tese em forma de cartas, escreve à Fokine:

“Acredito que a sua maior reforma tenha ocorrido no momento em que o Sr. eliminou a projeção frontal de suas obras, e inseriu o corpo em um espaço tridimensional. A aquisição de volume, devida à geometrização do espaço cênico, até então concebido como um plano, abriu possibilidade de se pensar as relações **espaço-tempo** de um outro modo. Isto, também revogou as concepções equivocadas, vigentes até então, de que a dança constituía um evento audiovisual. Creio que o Sr. concordaria comigo que o ato de dançar não se relaciona à coleção de imagens em movimento, mas, diz respeito a ocorrências de natureza tátil-sinestésicas”. (HERCOLES, 2005, p.82)

Além das transformações realizadas por Fokine com o surgimento do balé moderno, também o coreógrafo americano Merce Cunningham (1919-2009) traz novos entendimentos acerca do espaço na dança moderna, na primeira metade do século XX Cunningham multidirecionaliza o espaço. Segundo a bailarina e coreógrafa Gícia Amorim (2000), Cunningham não atribui importância centralizadora de um movimento, as posições do tronco assumem igual importância em relação às outras partes do corpo. “Um outro elemento a ser considerado é o deslocamento no espaço, com exatidão rítmica e clareza no uso da multidirecionalidade.” (AMORIM e QUEIROZ, p.100), usando o espaço nas várias direções e sem a hierarquia de um centro.

Segundo a autora Marilyn Vaughan Drown:

O movimento multidirecional permite ao dançarino explorar e definir o espaço, não como uma ocupação desse espaço. Ao invés de oferecer uma dança de arranjos espaciais direcionados para uma plateia, Cunningham usa relações dinâmicas para transformar o palco em um campo de força de energia. [...] O palco é completamente utilizado na horizontalidade e verticalidade que a dança espalha

¹³ Rosa Hercoles é professora do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP.

pelas laterais, alcançando ao público, cancelando a relação usual entre o centro do palco e a importância de uma ação da dança.¹⁴ (DROWN, 1997, p.19).

Compreendemos que ao longo da história da dança o espaço foi pensado de diferentes formas por diversos coreógrafos como Noverre, Fokine, Cunningham, além de William Forsythe, Pina Bausch e tantos outros, contudo a presente pesquisa se detém ao termo trajetórias coreográficas, correlacionamos a ideia de espaço na qual esse termo surge com o espaço percebido nos dias de hoje pelas experiências nos lugares de passagem na cidade.

Observamos que a noção de “trajetória” concebida como um traço esquematizado previamente pelo ordenamento de localizações precisas, participa de uma filosofia de compreensões de um espaço¹⁵ determinado e ordenado previamente. Esse entendimento de espaço está implicado na noção de “trajetória” desenvolvida pelo campo da física clássica. Segundo o dicionário de Física elaborado por Mathieu, Kastler e Fleury (1983) o termo trajetória é descrito da seguinte forma:

Trajétoria de um ponto: Em mecânica clássica, lugar curvo das posições sucessivas de um ponto móvel. Em microfísica, as relações de limite de indeterminação de um estado determinado de movimento, a precisão com que podemos conhecer a posição de uma partícula e definir sua trajetória.¹⁶ (p.519).

Compreendemos que a “trajetória” de um ponto analisada no campo da física se expande quando tratamos de dança, pois ao realizar o movimento um corpo aciona diversas e simultâneas informações que possibilitam suas “trajetórias” e deslocamentos.

Além da compreensão de trajetória *a priori* traçada por uma partícula que percorre a distância de um ponto “A” até outro “B” num espaço bidimensional, poderia também as “trajetórias coreográficas” serem compreendidas como os caminhos do movimento traçados

¹⁴ Tradução nossa a partir do original: “The multi-directional movement and focus allow the dancers to explore and define space, not just occupy it. Instead of offering spatial arrangements created to present dancing to an audience, Cunningham uses dynamics relationships to transform the stage into an energized force field.” [...] “The stage is so fully utilized both horizontally and vertically that the dance spills over into the wings and out towards the audience, obliterating the usual relationship between center stage and the important action of a dance”.

¹⁵ Esta filosofia de compreensões espaciais gerada nos séculos XVII e XVIII, bem como os ecos destas percepções de espaço nos dias de hoje são abordados em “O espaço urbano implicado no entendimento de trajetórias”, no capítulo 3 da presente pesquisa.

¹⁶ Tradução nossa a partir do original: “TRAJECTOIRE D’UN POINT. En Mécanique classique, courbe lieu des positions successives d’un point mobile. En Microphysique, les relations d’indétermination limitent, pour un état de mouvement donné, la précision avec laquelle on peut connaître la position d’une particule et définir sa trajectoire.”

pelo corpo, já que essas trajetórias alteram e modificam o espaço tanto quanto aquela que descreve o deslocamento de um corpo que percorre ou atravessa o espaço?

Segundo Katz (2007), a construção espacial de uma dança se apresenta em codependência com o movimento realizado. Katz alerta para o fato de que uma dança pode acontecer mesmo sem a necessidade de haver deslocamento de um corpo de um ponto a outro no espaço.

Não se pode reduzir a dança a deslocamentos espaciais, porque eles podem simplesmente não acontecer e, mesmo assim, aquele evento continuar a ser um evento de dança. Existem muitas danças em que a espacialidade é explorada de modos muito inusitados, sem pernas nem braços riscando o ar. (KATZ, 2007, p.197).

A partir dessa citação, abordamos a reflexão de que uma dança não precisa ser, obrigatoriamente, resultante de deslocamentos¹⁷ de um corpo de um ponto a outro no espaço. Além disso, compreendemos na presente pesquisa que trajetórias e deslocamentos não são sinônimos, e que a ideia da construção de uma dança realizada unicamente por meio de uma descrição espacial de um corpo que percorre um espaço de um ponto “A” a outro “B” pressupõe um desenho esquematizado e diagramático traçado em uma folha de papel.

Compreendendo que a elaboração de uma dança se constrói pelas informações presentes, constituídas na relação entre corpo e espaço, a relação entre corpo e ambiente age no processo de espacialização do movimento. Onde uma noção de espaço¹⁸ diferente daquela descrita por um corpo que realiza uma trajetória entre dois pontos preestabelecidos de antemão.

Diferente de uma configuração espacial composta por trajetória percebida como um desenho em um plano bidimensional, percebemos que as trajetórias se compõem a todo momento no corpo, pelos elementos que participam de sua experiência cotidiana.

Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (KATZ; GREINER, 2005, p.130).

Compreendendo que os caminhos do movimento estão diretamente relacionados com as possibilidades biológicas de cada corpo e com as trocas entre corpo e ambiente

¹⁷ Analisamos as diferenças entre trajetórias e deslocamento no capítulo 3 da presente pesquisa. Compreendemos que a ideia de uma descrição espacial realizada por um desenho bidimensional surge com a noção de trajetórias advinda do campo da mecânica clássica.

¹⁸ A noção de espaço urbano e as relações entre corpo e ambiente urbano são abordadas no capítulo 1 da presente pesquisa.

apreendidas¹⁹ pelas experiências cotidianas no ambiente de existência, não poderíamos dizer que trajetórias coreográficas são traçadas também pelas memórias da cidade no corpo?

Ademais, se as informações do ambiente são articuladas pelo corpo constantemente, não poderíamos dizer que “trajetórias coreográficas” são traçadas também pelo imprevisível, além das trajetórias descritas pelo deslocamento realizado de antemão por um conjunto de passos?

Investigamos estas questões por meio de uma pesquisa empírica e bibliográfica sobre “trajetórias coreográficas”, traçadas a partir das experiências, memórias e imagens das situações espaciais vivenciadas em plataformas, estações e transportes coletivos.

A organização e estruturação do processo criativo de composição de “trajetórias”, também abordado no terceiro capítulo, contribui à presente investigação, pois possibilita avaliações, questionamentos, problemas e soluções suscitados pela prática de um fazer constante em dança. Segundo o autor Richard Sennett²⁰ (2009), o diálogo entre as práticas concretas e as ideias “evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas” (p.20). A experiência do corpo no ambiente e a experiência do fazer em dança contribuem para o objeto de estudo da presente pesquisa, uma vez que implicam um engajamento prático da reflexão.

A partir da experiência e da observação de restrições e negociações de espaços percebidos nos lugares de passagem da cidade, investigamos, no processo criativo da composição²¹, trajetórias coreográficas compostas pela construção de linhas espirais produzidas pelo movimento, pela segmentação de movimentos mínimos, pela circulação e colapso de movimentos e pelo fluxo de imprevisíveis vetores.

¹⁹ As apreensões e aprendizados do espaço são examinadas em “Compreensões de espaço”, no capítulo 1 da presente pesquisa.

²⁰ Richard Sennett, nascido em Chicago em 1943, é sociólogo e historiador, professor da London School of Economics e da Universidade de Nova York.

²¹ O processo de composição investigado na presente pesquisa partiu do desdobramento das reflexões levantadas nas obras de dança “Alvéolos” (Esse projeto teve o apoio do (PAC) Programa de Ação Cultural para Projeto de Pesquisa, Investigação e Produção de Espetáculos Inéditos de Dança promovido pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo/2007) e “Temporários Escapes” (Esse projeto teve o apoio do PROAC Programa de Ação Cultural 2009 para Criação, Montagem e Circulação de espetáculos Inéditos de Dança, e foi promovido pela Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo/2009), concebidas e interpretadas pela autora. Entre estes trabalhos coreográficos, duas diferentes composições cênicas foram investigadas e produzidas pelo desdobramento de questões recorrentes, tais como: que organizações corporais podem acontecer a partir da relação entre o corpo e a cidade? De que forma as percepções que temos da cidade propõem uma composição espacial cênica para um trabalho em dança?

Capítulo 1 _ Espaço Urbano

Este capítulo visa refletir sobre algumas configurações espaciais apresentadas nos lugares de passagem do espaço urbano, tais como corredores, plataformas, interligações, estações e transportes coletivos. A discussão em torno do fenômeno coletivo de compartilhamentos de espaços no ambiente urbano nos possibilita abordar as noções e compreensões de espaço percebidas atualmente. Além da reflexão acerca de como o ambiente urbano é percebido nos dias de hoje, consideramos também a percepção de espaço que promove o entendimento de “trajetórias”.

Compreendemos o lugar de passagem como uma dimensão física do espaço que dispõe de um conjunto de objetos e de condições voltado para a circulação e para os modos de produção de uma cidade. Os lugares configurados por elementos que, fisicamente, caracterizam uma área promovem também especificidades de acordo com as dinâmicas de relações que formam um espaço. O espaço formado pelas interações pessoais, sociais e culturais de um ambiente estão em constante diálogo com os elementos e as variáveis que um lugar apresenta.

O espaço pode ser percebido pelos modos de organização espacial que estabelecem acordos com as variáveis que um lugar apresenta e vice-versa. A dinâmica de relações interpessoais que fundam um espaço está a todo momento em diálogo com os elementos específicos de um determinado lugar. Por exemplo, as estações de metrô e de trem na cidade de São Paulo caracterizam um lugar direcionado ao trânsito de pessoas; os corredores e plataformas abrigam baias, sinalizações e orientações de direções que caracterizam fisicamente esses lugares de passagem, apresentando uma dimensão espacial onde as relações se configuram.

Segundo Santos (2008b), “o espaço deve ser considerado como uma totalidade, a exemplo da própria sociedade que lhe dá vida” (p.15), “e lugar é o objeto ou conjunto de objetos” (p.13) estruturados por variáveis específicas de uma dimensão local. O espaço é um conjunto indissociável de sistemas de objetos e de sistemas de ações que variam evolutivamente ao longo do tempo.

Cada localização é, pois, um momento do imenso movimento do mundo, apreendido em um ponto geográfico, um lugar. Por isso mesmo, cada lugar está sempre

mudando de significação, graças ao movimento social: a cada instante as frações da sociedade que lhe cabem não são as mesmas. Não confundir localização e lugar. O lugar pode ser o mesmo, as localizações mudam. E lugar é o objeto ou conjunto de objetos. A localização é um feixe de forças sociais se exercendo em um lugar. (SANTOS, 2008b, p.13)

Para Santos (2008), espaço e lugar assumem um movimento dialético, pois a existência de um lugar geográfico é sempre transformada pelas relações sociais que nele se promovem; e o espaço constituído pela vida dinamizada pela sociedade também modifica o lugar, ou seja, transforma os objetos ou o conjunto de objetos que determinam um lugar.

O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da Natureza abriga uma fração da sociedade atual. Assim, temos, paralelamente de um lado um conjunto de objetos geográficos distribuídos sobre um território [...] de outro lado o que dá vida a esses objetos, seu princípio ativo, isto é, todos os processos sociais representativos de uma sociedade em um dado momento. [...] o movimento dialético do todo social, apreendido na e através da realidade geográfica. Cada localização é, pois, um momento do imenso movimento do mundo, apreendido em um ponto geográfico, um lugar. (SANTOS, 2008b, p.12 e 13).

Diferente da paisagem, em que abarcamos com a visão uma porção da configuração de determinada área, o espaço é formado pelas relações entre os corpos e os objetos no momento presente de uma construção horizontal de experiências singulares, dinamizadas pelas práticas sociais.

O espaço é sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos. Por isso, esses objetos não mudam de lugar, mas mudam de função, isto é, de significação, de valor sistêmico. A paisagem é, pois, um sistema material e, nessa condição, relativamente imutável: o espaço é um sistema de valores, que se transforma permanentemente. (SANTOS, 2008a, p.103-104).

Ao perceber que o fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços está implicado em relações imbricadas entre espaço, lugar e paisagem, esta pesquisa aborda as dinâmicas das relações espaciais nos lugares de passagem através da percepção provocada pelo conjunto desses elementos. Os entrelaçamentos entre o espaço – construído pelas relações humanas –, o lugar – no qual se dispõe um sistema de objetos que dialogam com essas ações coletivas –, e a paisagem – formada por uma parcela da visão que abrange um conjunto de configurações, observados nos lugares de passagem da cidade – nos possibilitam percepções de espaços.

Compreendemos que as ações corporais envolvidas no contexto de cada lugar promovem experiências de espaços e, com elas, o corpo elabora entendimentos perceptivos corporais de espaços. O corpo organiza operações de espacialidades ao “espacializar” seu movimento na interação com as demandas de cada lugar, e aprende, através de ações e experiências corporais, noções de espaço.

Através das práticas corporais cotidianas nos lugares de passagem, percebemos que, por meio de gestos mínimos e controlados, cada corpo realiza de forma singular constantes reorganizações corporais em meio às negociações coletivas, para ocupar provisoriamente e temporariamente um lugar.

Embora o fenômeno coletivo nos lugares de passagem seja formado por um agregado de pessoas que compartilham de uma determinada configuração e situação espacial, a dinâmica coletiva da partilha de espaços também está implicada em comportamentos individualizados. A individualização nos lugares de passagem é observada por meio de uma situação espacial compartilhada por cada corpo em um sistema funcional, pois “cada lugar, ademais, tem, a cada momento, um papel próprio no processo produtivo. Esse, como se sabe, é formado de produção propriamente dita, circulação, distribuição e consumo” (SANTOS, 2008b, p.13).

O lugar de passagem tem relação direta com a produção, pois é ele quem oferece as condições para que um sistema produtivo aconteça. Os sistemas de objetos que compõem os lugares de passagem promovem dispositivos funcionais de espaço, por meio de regras que operam um controle do espaço. Um exemplo do comportamento individualizado no espaço coletivo pode ser observado nos movimentos pequenos e controlados, realizados em meio à multidão que se aglomera cotidianamente nos lugares de passagem da cidade, nos horários de grande movimento.

Mas é possível, diante disso, colocar a seguinte questão: as configurações percebidas nos lugares de passagem da cidade não estariam presentes no espaço urbano como um todo? Ou seja, não estaríamos nos relacionando com o espaço urbano, de modo geral, como nos relacionamos com os lugares de passagem da cidade?

O espaço urbano é compreendido nesta pesquisa como um processo constituído por contínuas trocas entre o corpo e o espaço, isto é, ele é formado pela dinâmica entre o modo de vida na sociedade e a arquitetura desse ambiente. O espaço urbano que se processa pelas contínuas ações humanas – e vice-versa – propicia maneiras de operarmos no ambiente, pois essas relações estão implicadas em situações econômicas e políticas.

Consideramos o espaço como uma instância da sociedade, ao mesmo título que a instância econômica e a instância cultural-ideológica. Isso significa que, como instância, ele contém e é contido pelas demais instâncias, assim como cada uma delas o contém e é por ele contida. A economia está no espaço, assim como o espaço está na economia. [...] Isso quer dizer que a essência do espaço é social. Nesse caso, o espaço não pode ser apenas formado pelas coisas, os objetos geográficos, naturais e artificiais, cujo conjunto nos dá a Natureza. O espaço é tudo isso, mais a sociedade: cada fração da natureza abriga uma fração da sociedade atual. (SANTOS, 2008b, p.12).

O espaço urbano pode ser compreendido como um conjunto de variáveis que envolvem não apenas objetos geográficos, mas também a sociedade, e essas configurações sociais estão imbricadas em processos econômicos e políticos, pois o espaço está invariavelmente comprometido com uma organização produtiva.

O espaço sempre foi o *locus* da produção. A ideia de produção supõe a ideia de lugar. Sem produção não há espaço e vice-versa. Mas, o processo direto da produção é, mais que as outras instâncias produtivas (circulação, repartição, consumo), tributário de um pedaço determinado de território, adrede organizado por uma fração da sociedade para o exercício de uma forma particular de produção. (SANTOS, 2008b, p.81).

As técnicas e arranjos tecnológicos artificiais, organizados pela sociedade na substituição de um determinado meio natural, produzidos segundo a capacidade de rendimentos através de ações econômicas e sociais específicas, não apenas constituem o espaço urbano, mas também formam novos subespaços.

Hoje, a mobilidade se tornou praticamente uma regra. O movimento se sobrepõe ao repouso. A circulação é mais criadora que produção. Os homens mudam de lugar, como turistas ou como imigrantes. Mas também os produtos, as mercadorias, as imagens, as ideias. Tudo voa. Daí a ideia de desterritorialização. (SANTOS, 2008a, p.328).

Um exemplo desses subespaços do espaço urbano pode ser observado nos lugares de passagem, tais como estações, interligações, plataformas, trens, metrô e ônibus coletivos. Nesses espaços úteis, ou seja, voltados à funcionalidade da produção e consumo, onde o corpo tenta exercer possibilidades de deslocamentos, observam-se mobilidades articuladas por meio de movimentos mínimos, calculados e controlados minuciosamente, em um “quadriculamento individualizante” (FOUCAULT, 1987). Ou seja, os pequenos gestos são cuidadosamente explorados nas minuciosas repartições e segmentações do corpo, visando à eficácia de movimentos rumo a um ponto terminal e a um espaço disciplinado e controlado.

Em resumo, pode-se dizer que a disciplina produz, a partir dos corpos que controla, quatro tipos de individualidade, ou antes uma individualidade dotada de quatro características: é celular (pelo jogo da repartição espacial), é orgânica (pela codificação das atividades), é genética (pela acumulação do tempo), é combinatória (pela composição das forças). (FOUCAULT, 1987, p.141).

A aceleração da produtividade do corpo, manifesta na intensificação de suas performances de fazer cada vez mais, em um tempo cada vez mais rápido, acarreta um poder político do espaço e do corpo, em lugares onde localizações institucionais se definem para satisfazer a necessidade de vigiar e criar um espaço útil. Nele, um corpo disciplinado age em direção aos termos econômicos, por meio de gestos eficientes e ordenados.

A tática, arte de construir, com os corpos localizados, atividades codificadas e as aptidões formadas, aparelhos em que o produto das diferentes forças se encontra majorado por sua combinação calculada é sem dúvida a forma mais elevada da prática disciplinar. (FOUCAULT, 1987, p.141).

Para Foucault (1987), o espaço interveio na valorização do corpo no nível político e econômico. O movimento calculado pela economia e a eficácia do movimento exercido constantemente em sistemas de coerção são elementos que “esquadrinham” o espaço, o tempo e o corpo. Este controle minucioso das operações do corpo em estados de restrições promovem um processo disciplinar do corpo e do espaço, através de uma relação de docilidade e utilidade.

O momento histórico das disciplinas é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. (FOUCAULT, 1987, p.119).

Assim, o ambiente urbano apresenta espaços úteis, ou seja, modos de apropriação dos elementos presentes nos lugares e organização espacial voltados para a produtividade, que é constantemente atualizada por meio da circulação de pessoas e bens materiais. Observamos configurações como fluxo, velocidade e direção, que são incorporadas nos lugares de passagem do ambiente urbano. Essas configurações, além de comporem o fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços no ambiente urbano, promovem apreensões e noções de espaço.

1.2. Fluxo

Segundo Santos (2008), as configurações espaciais urbanas operam através da produção do consumo, que se vê em constante fluidez pela circulação de pessoas e bens materiais. Constroem-se objetos e lugares destinados ao fluxo de circulação, pois é a fluidez que coloca a produção em movimento.

Uma das características do mundo atual é a exigência de fluidez para a circulação de ideias, mensagens, produtos ou dinheiro, interessando aos atores hegemônicos. A fluidez contemporânea é baseada nas redes técnicas, que são um dos suportes da competitividade. Daí a busca voraz de ainda mais fluidez, levando à procura de novas técnicas ainda mais eficazes. A fluidez é, ao mesmo tempo, uma causa, uma condição e um resultado. Criam-se objetos e lugares destinados a favorecer a fluidez: oleodutos, gasodutos, canais, autopistas, aeroportos, teleportos. Constroem-se edifícios telemáticos, bairros inteligentes, tecnopolos. Esses objetos transmitem valor às atividades que deles se utilizam. Nesse caso, podemos dizer que eles ‘circulam’. É como se, também, fossem fluxos. (SANTOS, 2008a, p. 274).

O espaço observado pela circulação do capital produtivo e fluxo da massa produtiva (circulação acelerada de pessoas na cidade) – que está, portanto, implicado em fatores políticos e econômicos – não é uma configuração nova. Segundo Sennett (2003), desde a pólis grega, onde os atenienses estabeleciam o espaço urbano derivado das vivências corporais, a cidade sempre se constituiu por um planejamento de espaço comprometido com uma sociedade organizada de acordo com valores religiosos, políticos e econômicos.

Segundo Sennett (2003), a compreensão do espaço voltado para a circulação foi valorizada a partir do século XVIII, levando em conta o entendimento da cidade como artérias e veias, por meio da analogia com o campo da medicina da época. Essa ideia acompanhou uma série de leis sanitárias de saúde pública, como, por exemplo, a drenagem de buracos e canalizações de esgotos subterrâneos nos grandes centros europeus a partir do ano de 1740.

Desde os primeiros tempos do período Barroco, o foco do planejamento fixou-se na mais eficiente circulação possível ao longo das ruas principais. Na reconstrução de Roma, por exemplo, o papa Sisto V preocupou-se em construir uma série de estradas retas, ligando os maiores santuários cristãos, para permitir o trânsito dos peregrinos. A teoria médica a respeito da circulação conferiu um novo sentido à ênfase do Barroco na locomoção. O sentido formal de deslocamento em direção a um objetivo [monumentos] cedeu lugar à jornada, como um fim em si mesma. Na concepção iluminista, a rua era um importante espaço urbano, cruzando áreas residenciais ou atravessando o centro da cidade.

Palavras como “artéria” e “veia” entraram para o vocabulário urbano no século XVIII, aplicadas por projetistas que tomavam o sistema sanguíneo como modelo para o tráfego. (SENNETT, 2003, p.220-221).

O fluxo de circulação nas cidades se expandiu com as mudanças tecnológicas provocadas pela Revolução Industrial no século XIX, a partir de uma compreensão funcional do espaço. A cidade se torna “um organismo produtivo, um aparelho que deve desenvolver certa força de trabalho” (ARGAN, 1992, p.263).

O contexto de transformação no Brasil, o desenvolvimento da indústria tecnológica, o crescimento dos centros urbanos e a migração da população rural para as cidades, que ocorreu a partir da segunda metade do século XIX e abarcou o século XX, geraram, com os projetos arquitetônicos nas cidades brasileiras, visões que enfatizavam um planejamento estrutural de espaço, pautado por linhas ortogonais e reticulares em sua composição.

No século XX, as transformações visuais ocorridas no Brasil, promovidas pela arquitetura moderna em cidades tais como Brasília, Belo Horizonte e São Paulo, estavam comprometidas com o planejamento espacial. O projeto de espaço moderno chega para abranger novos sistemas de instalação, iluminação, ventilação e condições sanitárias, indicando um desenho de espaço pautado pela construção de um traçado geométrico, de ruas retilíneas e quadras urbanas uniformes – como, por exemplo, a cidade planejada de Brasília.

A produção de consumo e o trânsito das pessoas foram se intensificando por meio da construção de ruas que evitavam obstruções ou irregularidades. A partir de planos horizontais e verticais que possibilitavam padrões de composições, a arquitetura urbana moderna retirava os ornamentos e aplicava códigos geométricos que representavam um raciocínio estético da forma voltado à funcionalidade.

Neste período, o raciocínio estético de organização espacial urbana apresentado pelos projetos arquitetônicos de importantes arquitetos, como Lúcio Costa e Le Corbusier, priorizava o máximo de economia na utilização do solo, por meio de planejamentos que tendiam à geometrização, padronização de formas previamente determinadas: “a rua é uma máquina de circular; é na realidade uma espécie de fábrica para produzir um tráfego veloz. A rua moderna é um novo órgão” (LE CORBUSIER, 1987, p.131 apud SCHULTZ, 2008, p.171).

Estas influências arquitetônicas europeias de planejamento do espaço moderno foram ampliadas às novas propostas do arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer. Se, por um lado, as linhas retas eram difundidas pelos mencionados arquitetos, por outro, Niemeyer subverte os ensinamentos de Corbusier – com quem estagiou – e aborda as linhas espirais em seus projetos arquitetônicos.

1.3. Direção

Atualmente, as percepções do espaço foram atualizadas, em razão das profundas transformações urbanas. Se outrora as fronteiras territoriais eram claras, atualmente observamos que as percepções de espaços nas grandes cidades não comportam mais delimitações opositivas. As situações vivenciadas na cidade apresentam um espaço cada vez mais destituído de marcações e referenciais precisos.

Segundo Sonia Schulz (2008), a cidade atualmente é percebida por um caráter labiríntico, sem delimitação opositiva ou hierarquização de territórios. A centralização, por exemplo, é substituída pelo fluxo de mútuos deslocamentos entre centro e periferia, em um processo de fragmentação das cidades.

Esse deslocamento constitui mais do que uma simples inversão de prioridades, pois periferia urbana designa não apenas um território na fronteira do ambiente construído, mas, sobretudo um centro considerado periférico em relação a outros centros. Todos os lugares tornam-se simultaneamente centrais e periféricos no processo de expansão polinuclear, de multiplicação de focos de concentração de poder. Na cidade descentralizada, desaparece o sistema tradicional de marcação e hierarquização de signos referenciais, e os espaços ficam destituídos de singularidades, as paisagens urbanas perdem reconhecimento. (SCHULZ, 2008, p.219).

Para Schulz (2008), as configurações urbanas atuais são redes acentradas, desordenadas e imprevisíveis que implicam múltiplas orientações e posições referenciais instáveis, não hierárquicas.

O caráter labiríntico intrínseco à cidade desafia constantemente a rigidez das estriagens espaciais. Os jogos de acaso e as múltiplas orientações desorientam o nômade urbano, que, à procura de experiências estéticas, flana sem mapa, sem o suporte da memória, sempre se aproximando, mas nunca chegando ao destino. As paisagens caleidoscópicas pressionam os limites da percepção, fazendo emergirem sensações, outros perceptos e outros afetos. A cidade é, portanto, um lugar de mistério, lugar de construção e destruição de imagens que transformam em ficção as realidades artísticas. (SCHULZ, 2008, p. 239-240).

As metrópoles apresentam profusões de vetores de todas as ordens, ou seja, pluralidades de direções e sentidos que são entrelaçadas no espaço comum. As diversas formas de organização espacial que envolvem os capitais, os trabalhos e as técnicas podem ser arrançadas de diversas formas, seja pela difusão de novos capitais que representam lógicas hegemônicas, seja pelos que a elas se opõem.

Com a modernização contemporânea, todos os lugares se mundializam. Mas há lugares globais simples e lugares globais complexos. Nos primeiros apenas alguns vetores da modernidade atual se instalam. Nos lugares complexos, que geralmente coincidem com as metrópoles, há profusão de vetores: desde os que diretamente representam as lógicas hegemônicas, até os que a elas se opõem. São vetores de todas as ordens, buscando finalidades diversas, às vezes externas, mas entrelaçadas pelo espaço comum. Por isso a cidade grande é um enorme espaço banal, o mais significativo dos lugares. Todos os capitais, todos os trabalhos, todas as técnicas e formas de organização podem aí se instalar, conviver, prosperar. Nos tempos de hoje, a cidade grande é o espaço onde os fracos podem subsistir. (SANTOS, 2008a, p.322).

1.4. Velocidade

Diferentemente do modelo urbano do sistema espacial do começo do século XX, que organizava a visibilidade, os marcos espaciais e as disputas territoriais, observamos nos dias de hoje que os deslocamentos tanto de pessoas, quanto de mercadorias – os trânsitos espaciais, ou seja, a espacialidade construída no ambiente urbano – se estruturam de modo transitório e provisório, borrando os limites de territorialização. As novas tecnologias e a velocidade das imagens contribuíram para as transformações e mutações das percepções dos espaços nas cidades do século XXI.

As referências urbanas provocadas pelo desenho do espaço moderno, que imprimia velocidade e eficiência nos deslocamentos por meio de um planejamento que priorizava a ordem e a repetição serial (através da construção de um traçado geométrico de ruas retilíneas e quadras sem irregularidades), entram hoje em divergência com a tessitura urbana. Os sinais da cidade contemporânea são observados pelas simultaneidades temporais, ruptura de sequências espaciais lineares e dinamismo de formas.

Distintos das formas canônicas classicizantes, os espaços urbanos existentes são labirintos, são redes acentradas de percursos e nós, dotadas de referentes e hierarquias instáveis [...] Se urbanizar implicava isolar de uma natureza indomável o ambiente construído, natureza esta simbolizada por florestas, desertos e mares, a cidade real, tão desordenada, dinâmica e imprevisível quanto o ambiente natural, anula as diferenças conceituais entre dentro e fora. (SCHULZ, 2008, p. 239).

Os espaços da cidade tendem à destituição de singularidades, mostrando cada vez mais lugares formados por uma “composição de edifícios destinados a aeroportos, hotéis,

centros comerciais e outras funções, desempenhadas em formas equalizadas” (SCHULZ, 2008, p.219), que visam a um padrão.

A velocidade exercitada nos deslocamentos do corpo em lugares circunscritos para o trânsito provisório de pessoas, bens de consumo, meios de comunicação e de transporte, revelam o desejo da livre locomoção, o intuito de alcançar logo o objetivo planejado, como uma “linha reta” rumo ao objeto a ser conquistado. O desejo da livre locomoção, na concentração de tráfego nestes lugares, demonstra a vontade do indivíduo de passar o mais rapidamente possível pelo espaço, não permitindo que o corpo se vincule a nada.

Embora essas situações sejam compartilhadas coletivamente, elas estão voltadas a ações individuais e particularizadas, e são praticadas por ocupações provisórias e efêmeras no espaço. Os lugares de passagem se apresentam, assim, como um espaço de circulação, idealizado ou fantasiado pelo desejo da livre automobilidade acelerada de pessoas e carros.

Para Santos, a mobilidade acelerada impede que o espaço da cidade promova descobertas dos lugares que a integram. Ao contrário da lógica hegemônica da produção, “quanto menos inserido o indivíduo (pobre, minoritário, migrante...), mais facilmente o choque da novidade o atinge e a descoberta de um novo saber lhe é mais fácil” (2008, p.330).

Os espaços urbanos são atualizados e reinventados por pessoas que vagueiam. Elas reconfiguram o espaço urbano no seu cotidiano por apropriações feitas através de novas corporalidades. São os homens “lentos” que podem melhor ver, apreender e perceber a cidade. Santos (2008) cita os homens lentos ao se referir àqueles que não têm acesso à velocidade, aos que ficam à margem da aceleração do mundo contemporâneo. Para o autor, a “força é dos lentos”, pois são os que estão à margem da produção que podem melhor perceber as formulações suscitadas pelo espaço útil.

A força é dos “lentos” [...] Quem, na cidade, tem mobilidade – e pode percorrê-la e esquadrihá-la – acaba por ver pouco, da cidade e do mundo. Sua comunhão com as imagens, frequentemente pré-fabricadas, é a sua perdição. Seu conforto, que não desejam perder, vem, exatamente, do convívio com essas imagens. Os homens “lentos”, para quem tais imagens são miragens, não podem, por muito tempo, estar em fase com esse imaginário perverso e ir descobrindo as fabulações. (SANTOS, 2008a, p. 325)

Assim, observamos que os lugares de passagem da cidade se configuram como um espaço funcional voltado para a circulação. Esses espaços se processam pela fluidez da produção e agem sob diversos e múltiplos vetores em velocidade frenética de aceleração, na dimensão espacial do cotidiano. Ao mesmo tempo, a lógica da produção apresenta contradições no desejo da livre circulação e velocidade acelerada, pois nos deparamos com a

saturação do fluxo nos deslocamentos que almejam alcançar logo um objetivo planejado. Na cidade de São Paulo, por exemplo, essa contradição que implica fluxo, velocidade e direção pode ser percebida, não pelos deslocamentos, mas sim pelas tentativas de deslocamentos nos lugares de passagens da cidade. Trata-se de um exercício cotidiano do corpo no ambiente urbano, implicado num espaço que reflete um pensamento sociopolítico da existência desse corpo em seu ambiente.

1.5. O espaço urbano implicado no entendimento de “trajetórias”

A arquitetura, o traçado, as visões de espaço, as configurações e as dinâmicas que a cidade nos apresenta atualmente provocam percepções e entendimentos de espaço que, se comparados com épocas anteriores, mostram ter passado por muitas transformações. No século XVIII, por exemplo, período de surgimento do campo da física mecânica, manifestam-se as condições de aparecimento da noção de “trajetória”, em razão dos estudos sobre trajetória e deslocamento dos corpos pelas leis newtonianas²², que foram desenvolvidos nos séculos XVII e XVIII. As compreensões de espaço dessa época apresentavam a percepção de um espaço determinado, ordenado e controlado segundo sistemas de referências geométricos e matemáticos. A compreensão de um espaço ordenado e determinado, no qual os corpos assumem localizações isoladas de unidades investigadas pelos estudos da mecânica clássica, contudo, não se apresenta apenas no campo da física, permeando também outras áreas do conhecimento, pois essas compreensões estão diretamente implicadas em uma filosofia de espaço.

O espaço é, também, um dos conceitos primitivos no qual apoia-se a Mecânica Clássica. O conceito do espaço está intimamente relacionado ao da medida de distância. É do conhecimento de todos que uma maneira de medir uma distância é adotar uma *unidade* e mediante comparação direta contar quantas unidades corresponde essa distância. Essa unidade pode ser um bastão, polegar, palma da mão, pé etc. De qualquer maneira, é necessário adotar uma *unidade padrão* e referir-se às distâncias por meio dos múltiplos e submúltiplos dessa unidade, como no caso do tempo. (WATARI, 2004, p.20).

²² As três leis de Newton que possibilitaram o desenvolvimento da ideia de trajetórias são explicadas no capítulo 3 da presente pesquisa.

As compreensões de espaço do século XVIII, período de surgimento da física mecânica no qual surge o entendimento de trajetória estavam imbuídas nas novas descobertas acerca do corpo e do espaço. Segundo Sennett (2003), a partir do século XVIII, novas noções concernentes ao corpo e ao espaço promoveram uma filosofia de compreensões espaciais. Nessa época, por exemplo, os novos estudos acerca do “movimento mecânico” do corpo possibilitaram a compreensão do funcionamento de artérias, veias, fluxo sanguíneo e das reações nervosas. O “movimento mecânico – reações nervosas e fluxo sanguíneo – deu origem a uma compreensão mais secular do corpo, que contestava a antiga noção de que a fonte de energia da vida era a alma (anima)” (SENNETT, 2003, p.217). A descoberta do médico William Harvey sobre a circulação do sangue, publicada na sua obra de 1628 *De motu cordis*, por exemplo, demonstrou que “o coração bombeia sangue através das artérias do corpo, recebendo-o das veias, para ser bombeado. O fato desafiou a concepção de que o sangue corria através do corpo aquecido” (SENNETT, 2003, p.215).

Diferentemente das ideias anteriores sobre esse assunto, “Harvey acreditava que a circulação é que aquecia o corpo, ocorrendo mecanicamente, isto é, ‘pela batida vigorosa do coração’, a grande máquina da vida”. (SENNETT, p.216). Além dos estudos de Harvey, o médico Thomas Willis (1621-1675) analisou o sistema nervoso observando o conceito de circulação mecânica. Os sucessores de Willis descobriram no século XVIII a reação dos gânglios a determinadas ações, estimulações, por meio de experiências com animais vivos e com pessoas que acabavam de morrer.

Essas novas descobertas sobre o corpo começaram a ser aplicadas aos centros urbanos nas cidades europeias do século XVIII. O conceito de circulação sanguínea possibilitou as ideias de planejamentos urbanísticos da época: tais planejamentos deveriam facilitar o trânsito das pessoas, tal como uma cidade de artérias e veias, onde a circulação pudesse ocorrer livremente (como os leucócitos e hemácias pelo corpo).

Partindo da ideia de um corpo saudável, limpo e deslocando-se com total liberdade, o desenho urbano previa uma cidade que funcionasse assim. Desde os primeiros tempos do período Barroco, o foco do planejamento fixou-se na mais eficiente circulação possível ao longo das ruas principais. Na reconstrução de Roma, por exemplo, o papa Sisto V preocupou-se em construir uma série de grandes estradas retas, ligando os maiores santuários cristãos, para permitir o trânsito dos peregrinos. A teoria médica a respeito da circulação conferiu um novo sentido à ênfase do Barroco na locomoção. O sentido formal de deslocamento em direção a um objetivo [monumentos] cedeu lugar à jornada, como um fim em si mesma. Na concepção iluminista, a rua era um importante espaço urbano, cruzando áreas residenciais ou atravessando o centro da cidade. Palavras como ‘artéria’ e ‘veia’ entraram para o vocabulário no século XVIII, aplicadas por projetistas que tomavam o sistema sanguíneo como modelo para o tráfego. (SENNETT, 2003, p.220-221).

A filosofia de compreensões espaciais promovidas neste contexto histórico gerou entendimentos de um espaço ordenado, controlado e determinado, que teve ecos não apenas nos projetos arquitetônicos da cidade, mas também nas práticas cotidianas de espaço. A partir do século XVIII, o espaço urbano estava comprometido com o processo de modernização das cidades europeias, através de funcionamentos e planejamentos arquitetônicos urbanos, como por exemplo a construção de edifícios institucionais, como hospitais, escolas, fábricas e prisões. Segundo Foucault (1987), durante todo esse período, essas instituições seguiam uma estratégia política e filosófica que tinha por objetivo a função de regular, controlar e ordenar a multidão urbana “sem quase nenhum suporte a não ser uma geometria exata” (p.146). As medidas governamentais da época eram implantadas em espaços funcionais por programas disciplinares que organizavam um “espaço analítico” por meio de “localizações imediatas” dos corpos, com o objetivo de criar um espaço útil para “conhecer, dominar e utilizar” as atividades dos indivíduos.

Estes trabalham o espaço de maneira muito mais flexível e mais fina. E em primeiro lugar segundo o princípio da localização imediata ou do *quadriculamento*. Cada indivíduo no seu lugar; e em cada lugar, um indivíduo. Evitar distribuições por grupos; decompor as implantações coletivas; analisar as pluralidades confusas, maciças ou fugidias. O espaço disciplinar tende a se dividir em tantas parcelas quando corpos ou elementos há a repartir. É preciso anular os efeitos das repartições indecisas, o desaparecimento descontrolado dos indivíduos, sua circulação difusa, sua coagulação inutilizável e perigosa; [...] Importa estabelecer presenças e as ausências; saber onde e como encontrar os indivíduos, instaurar as comunicações úteis, interromper as outras, poder a cada instante vigiar o comportamento de cada um, apreciá-lo, sancioná-lo, medir as qualidades ou os méritos. Procedimento, portanto, para conhecer, dominar e utilizar. A disciplina organiza um espaço analítico. (FOUCAULT, 1987, p.122-123).

As arquiteturas funcionais criadas por lugares determinados, com o objetivo de criar um espaço útil, promoveram um processo disciplinar organizado através do ordenamento de divisão e distribuição dos corpos no espaço. Para Foucault, a construção do espaço planejado de forma arquitetural implica o objetivo de “adicionar e capitalizar o tempo”, pois visa “regularizar a circulação das mercadorias e da moeda e estabelecer assim um quadro econômico que possa valer como princípio de enriquecimento”. (1987, p.127).

Observamos que as compreensões de espaços geradas a partir do século XVIII com a racionalização de um espaço controlado, determinado por localizações precisas e ordenado por sistemas geométricos e matemáticos que circunscreviam os estudos acerca de “trajetória”,

embora tenham sido transformadas ao longo do tempo, geraram desdobramentos e reverberações até os dias de hoje. Percebemos que o contexto histórico que possibilitou o conceito de “trajetória” gerou ecos. Ou seja, os entendimentos de espaços de outrora não sumiram, mas foram incorporados e transformados atualmente. Percebemos que a funcionalidade de um sistema espacial gerado pelo ordenamento, classificação e controle não deixou de existir no espaço urbano atual; ao invés disso, tais elementos foram transformados nos espaços úteis destinados a fluxos permanentes da produção e da economia nos dias de hoje. Os ecos de classificação e controle de um espaço podem ser observados na cidade de São Paulo, por exemplo, pelo ordenamento de filas e fileiras, um comportamento espacial muito comum atualmente que permeia as práticas cotidianas do corpo no ambiente urbano.

As disciplinas, organizando as ‘celas’, os lugares e as ‘fileiras’ criam espaços complexos: ao mesmo tempo arquiteturais, funcionais e hierárquicos. São espaços que realizam a fixação e permitem a circulação; recortam segmentos individuais e estabelecem ligações operatórias; marcam lugares e indicam valores; garantem a obediência dos indivíduos, mas também uma melhor economia do tempo e dos gestos. São espaços mistos: reais pois que regem a disposição de edifícios, de salas, de móveis, mas ideais, pois projetam-se sobre essa organização caracterizações, estimativas, hierarquias. (FOUCAULT, 1987, p.126).

Segundo o autor Gilles Deleuze²³ (1992), os ecos do espaço disciplinar, nos séculos XVIII e XIX, com seu apogeu no início do século XX, evoluíram para outras formas, os dispositivos de controle foram atualizados. Não se trata mais do isolamento de um corpo, mas sim de um espaço controlado continuamente pela comunicação instantânea, pelas máquinas cibernéticas e pelos computadores que mobilizam agenciamentos coletivos. Segundo o autor, as disciplinas que possibilitavam distribuir e ordenar a força produtiva no espaço-tempo não mais funcionam pelo confinamento ou isolamento, pois são as sociedades de controle que operam pela comunicação instantânea, os computadores, as novas tecnologias que geram o controle contínuo.

Foucault analisou muito bem o projeto ideal dos meios de confinamento, visível especialmente na fábrica: concentrar; distribuir no espaço; ordenar no tempo; compor no espaço-tempo uma força produtiva cujo efeito deve ser superior à soma das forças elementares. [...] Mas as disciplinas, por sua vez, também conheceriam uma crise, em favor de novas forças que se instalavam lentamente e que se precipitariam depois da Segunda Guerra Mundial: sociedades disciplinares é o que

²³ Gilles Deleuze (1925-1995) foi um filósofo francês.

já não éramos mais, o que deixávamos de ser. [...] São as sociedades de controle que estão substituindo as sociedades disciplinares. (DELEUZE, 1992, p.219-220).

As sociedades de controle percebidas por Deleuze aprimoram e consolidam as sociedades disciplinares analisadas por Foucault. Enquanto que as sociedades disciplinares designam “o indivíduo, e o número de matrícula que indica sua posição numa massa” (DELEUZE, 1992, p.222), na sociedade de controle é a cifra, ou seja, uma senha, que faz parte de sua linguagem numérica. As sociedades de controle remetem às “trocas flutuantes”, implicam espaços de variação contínua pelos fluxos e modulações de acesso às informações.

As sociedades disciplinares têm dois pólos: a assinatura que indica o indivíduo, e número de matrícula que indica sua posição numa massa. [...] Nas sociedades de controle, ao contrário, o essencial não é mais uma assinatura e nem um número, mas uma cifra: a cifra é uma senha, ao passo que as sociedades disciplinares são reguladas por palavras de ordem (tanto do ponto de vista da integração quanto da resistência). A linguagem numérica do controle é feita de cifras, que marcam o acesso à informação, ou a refeição. [...] Os indivíduos tornaram-se ‘dividuais’, divisíveis, e as massas tornaram-se amostras, dados, mercados ou ‘bancos’. É o dinheiro que talvez melhor exprima a distinção entre as duas sociedades, visto que a disciplina sempre se referiu a moedas cunhadas em ouro – que servia de medida padrão –, ao passo que o controle remete a trocas flutuantes, modulações que fazem intervir como cifra uma percentagem de diferentes amostras de moeda. (DELEUZE, 1992, p.222).

Se antes eram as fábricas que colocavam em jogo a produção, nos dias de hoje esse processo acontece pelas empresas, para a venda do produto, pois o mercado se faz pela “tomada de controle e não mais por formação de disciplina [...]. O controle é de curto prazo e de rotação rápida, mas também contínuo e ilimitado, ao passo que a disciplina era de longa duração, infinita e descontínua” (DELEUZE, 1992, p.224).

Essas configurações vivenciadas na vida econômica e política de uma cidade por meio das práticas de consumo no espaço urbano estão implicadas em estratégias e táticas, segundo o autor Michel de Certeau²⁴ (2008). Para o autor, essas estratégias e táticas são denominadas “trajetórias”. A estratégia, segundo ele, é organizada por algo suscetível de ser circunscrito, como um lugar que postula um poder, ou seja, um querer próprio e autônomo. Essa estratégia dialoga com a tática, que é percebida como uma astúcia. Tanto a tática quanto a astúcia evocam um movimento temporal no espaço. A tática é um senso de ocasião, realizada de acordo com as situações que um determinado momento apresenta, “como se fica no corpo a

²⁴ Michel de Certeau é pensador francês, nasceu em Chambéry, em 1925. Formou-se em Filosofia, Letras Clássicas, História e Teologia.

corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo” (CERTEAU, 2008, p.101). Trata-se de uma astúcia de movimento mediante a ocasião de uma determinada situação em um lugar, que aponta para procedimentos que possibilitam uma situação favorável na organização de um espaço e de um tempo. As astúcias acontecem na organização de um lugar próprio, já organizado pelas estratégias. As estratégias e táticas participam das práticas de consumo que operam pelas capacidades de classificar, tabular e calcular, conforme a produção administrativa e industrial.

As estratégias são portanto ações que, graças ao postulado de um lugar de poder (a propriedade de um próprio), elaboram lugares teóricos (sistemas e discursos totalizantes), capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem. Elas cominam esses três tipos de lugar e visam dominá-los uns pelos outros. Privilegiam portanto as relações espaciais. Ao menos procuram elas reduzir a esse tipo as relações temporais pela atribuição analítica de um lugar próprio a cada elemento particular e pela organização combinatória dos movimentos específicos a unidades ou a conjuntos de unidades. (CERTEAU, 2008, p.102)

Para Certeau (2008), essas “trajetórias” não remetem a uma figura desenhada por pontos, a qual “substitui uma prática indissociável de momentos singulares e de ocasiões [...] Tem-se então um traço no lugar dos atos” (2008, p.99), mas sim às ocasiões e experiências realizadas pela organização do movimento que acontecem no espaço urbano.

Para dar conta destas práticas, recorri à categoria de “trajetória”. Ela deveria evocar um movimento temporal no espaço, isto é, a unidade de uma sucessão diacrônica de pontos percorridos, e não a figura que esses pontos formam num lugar supostamente sincrônico ou acrônico. De fato, essa “representação” é insuficiente, pois precisamente a trajetória se desenha, e o tempo ou o movimento se acha assim reduzido a uma linha totalizável pela vista, legível num instante: projeta-se num plano o percurso de um pedestre caminhando na cidade. Por mais útil que seja essa “redução”, metamorfoseia a articulação temporal dos lugares em uma sequência espacial de pontos. Um gráfico toma o lugar de uma operação. Um sinal reversível (isto se lê nos dois sentidos, uma vez projetado num papel) substitui uma prática indissociável de momentos singulares e de “ocasiões”, [...] Tem-se então um traço no lugar dos atos, uma relíquia no lugar das performances: esta é apenas o seu resto, o sinal de seu apagamento. Essa projeção postula que é possível tomar um (este traçado) pelo outro (operações articuladas em cima de ocasiões. [...] típico das reduções necessariamente efetuadas, para ter eficácia, por uma gestão funcionalista do espaço. (CERTEAU, 2008, p. 98-99).

Essas “trajetórias” estão implicadas em procedimentos, esquemas de operações espaciais como “manipulações” e “táticas cotidianas” de direções no espaço urbano. Tais práticas dialogam com as técnicas e manipulações internas organizadoras de um sistema de regras de um lugar, que constantemente se deslocam e se alteram.

Certeau (2008) relaciona os caminhos de itinerários de ônibus e trens, que na Atenas contemporânea se chamam *metaphorai*, com um relato de viagem, ou seja, estruturas narrativas e “sintaxes espaciais de comportamentos” das práticas urbanas, como, por exemplo, quando falamos sobre a orientação de um determinado lugar para alguém: para chegar naquele ponto, dobre à direita e vire à esquerda. Essas práticas organizadoras da cidade habitada são entrelaçadas no coletivo cotidianamente por praticantes que têm dela “um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso [...] cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade” (p.171).

Os percursos de espaços elaborados nas práticas cotidianas urbanas possibilitam operações dos movimentos. Esses itinerários e frases são associados aos relatos que se efetuam por operações específicas em um lugar, através das situações que acontecem nos jogos de relações mutáveis entre si. Assim como um relato de viagem que possibilita o reconhecimento, identificação e apropriação de espaços.

As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra. (CERTEAU, 2008, p. 171).

Dessa forma, podemos observar que os ecos do gesto analítico de classificar, dividir, calcular e ordenar os elementos no espaço não desapareceram, mas foram transformados nos dias de hoje. As fronteiras e as localizações não são mais precisas. Pelo contrário: atualmente, no ambiente urbano, os fluxos da produção, classificação e ordenamento numérico são substituídos por organizações de controle voltadas a interesses econômicos.

As visões de espaço de outrora, embora produzam ecos nos dias de hoje, sofreram significativas mudanças e possibilitaram outras percepções de espaços. As diferentes percepções e entendimentos de espaço apresentados neste capítulo nos levam a pensar que o entendimento de “trajetórias” também pode estar sujeito a novas interpretações, pois a filosofia de compreensões espaciais na qual surge o entendimento de trajetórias – com a mecânica clássica desenvolvida nos séculos XVII e XVIII, pelos novos estudos newtonianos – não é a mesma dos dias de hoje.

Os entendimentos acerca do conceito de “trajetórias” serão explicados no capítulo 3. A seguir, tratamos dos modos pelos quais as percepções de espaço apresentadas pelas experiências cotidianas nos possibilitam noções, entendimentos e aprendizados de espaço.

1.6. Compreensões de espaço

As práticas no ambiente urbano geram noções de espaço que são elaboradas pelo próprio movimento do corpo. É por meio da interação entre organismo e ambiente que organizamos estruturas básicas de orientações de movimento, com as quais podemos nos mover no espaço, como por exemplo, frente-trás, perto-longe, cima-baixo e assim por diante. Segundo Johnson (2007), grande parte do nosso conhecimento perceptual é decorrente dessa interação entre organismo e ambiente. O processo cognitivo construído pelos esquemas de imagens e de percepção é elaborado por mapas neuronais, através da dinâmica recorrente da experiência sensório-motora, que nos mantém em contato com o mundo. “Cognição é um tipo particular de ação: uma estratégia que envolve processos inconscientes e conscientes que são solicitados na avaliação e organização dos problemas práticos do mundo”²⁵ (JOHNSON, 2007, p.120).

Em geral, todo aspecto de nossa experiência espacial será definida por padrões recorrentes e estruturas (como alto-baixo, frente-trás, perto-longe, dentro-fora etc.) que constituem os contornos básicos de nossa vida no mundo. [...] O que George Lakoff (1987) e eu (Johnson 1987) chamamos de esquemas de imagens são precisamente as estruturas básicas da experiência sensório-motora pela qual temos o encontro com o mundo que nos possibilita entendimentos e ações neste.²⁶ (JOHNSON, 2007, p.135-136).

Diversas ações motoras e mapas mentais são acionados quando um corpo se locomove em relação às variáveis e ocasiões específicas que determinados lugares e situações espaciais apresentam. Ou seja, a ação corporal é modificada de acordo com o contexto de cada lugar, por meio da elaboração de novas percepções. Podemos observar essa mudança quando, por exemplo, realizamos um deslocamento para um outro lugar: a ação e o estado do corpo se

²⁵ Tradução nossa a partir do original: “cognition is a particular kind of action: a response strategy that apply some measure of forethought in order to solve some practical, real-world problem”.

²⁶ Tradução nossa a partir do original: “In general, every aspect of our spatial experience will be defined by recurring patterns and structures (such as up-down, front-back, near-far, in-out, on-under) that constitute the basic contours of our lived world.” [...] “What George Lakoff (1987) and I (Johnson 1987) called image schemas are precisely these basic structures of sensorimotor experience by which we encounter a world that we can understand and act within”.

modificam. Tanto as experiências sensório-motoras quanto as redes neuronais são reconfiguradas de forma singular no deslocamento de um lugar para outro.

Ao analisar como o cérebro processa um objeto em termos motores e sensoriais, Damásio (2000) conclui que o reconhecimento de um objeto é realizado por ações motoras de rápidas sucessões, que mobilizam mapas totalmente diferentes nas diversas regiões do córtex cerebral. Segundo o autor, a atenção visual, por exemplo, em um longo período de tempo voltada para processar “criaturas em movimento” e características do ambiente é gerada por cada organismo continuamente através do “self central” e “self autobiográfico”.

A consciência central ocorre quando os mecanismos cerebrais de representação geram um relato imagético, não verbal, de como o próprio estado do organismo é afetado pelo processamento de um objeto pelo organismo, e quando esse processo realça a imagem do objeto causativo, destacando-o assim em um contexto espacial e temporal. (DAMÁSIO, 2000, p. 219).

O contexto espacial e temporal de um lugar é elaborado por mecanismos cerebrais que geram tanto a imagem do lugar quanto as informações nele presentes, que afetam o estado do corpo. Damásio (2000) explica que os acordos espaciais e temporais realizados por cada corpo envolvem memórias pessoais na representação e na identificação de um objeto ao longo da vida. O autor afirma que esses processos são realizados pela “memória autobiográfica”.

A consciência ampliada é tudo o que a consciência central é, só que maior e melhor, e só faz crescer com a evolução e com as experiências que cada indivíduo tem ao longo da vida. Se a consciência central permite que você saiba, por um momento fugaz, que é você quem está vendo um pássaro voando ou quem está sentido uma dor, a consciência ampliada situa essas mesmas experiências em um contexto mais amplo e em um intervalo de tempo mais longo. A consciência ampliada ainda gira em torno do mesmo “você” central, mas esse “você” agora está conectado ao passado vivido e ao futuro antevisto, parte de seu registro autobiográfico. (DAMÁSIO, 2000, p. 252).

Além de a relação do corpo com o ambiente urbano promover percepções de espaço que alteram tanto o corpo quanto o ambiente, nessa relação, a experiência cotidiana também promove incorporações e aprendizados de comportamentos. Uma determinada configuração espacial vivenciada na cidade dispara elaborações de percepções e modos de organização espacial exercitados cotidianamente, levando-nos a certas incorporações a respeito de como agir neste ambiente.

Na relação com o ambiente aprendemos e exercitamos regras que atingem diretamente o corpo, incorporamos ideologias no ambiente vivido. Para Hewitt (2005), o aprendizado, a percepção e a legibilidade do corpo na experiência cotidiana do sistema social operam uma organização pela “disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (HEWITT, 2005, p. 11). Como, por exemplo, o caminhar que implica uma mente alerta para as operações de equilíbrio e medidas espaciais com as quais o corpo denota referenciais a partir do que observa. Estes “referenciais” aprendidos e incorporados pelo corpo, como por exemplo na ação de caminhar, estão implicados nas situações sociais e relações de poder.

Traçando um paralelo entre o iluminismo e o pós-iluminismo, Hewitt (2005) examina a relação do corpo físico com o corpo político, confrontando a legibilidade do corpo imanente com a legibilidade do corpo que apreende sua situação social. Por exemplo, ao longo do século XIX, o corpo foi submetido a um regime de legitimidade, na continuação de uma tradição iluminista, submetendo-se ao parâmetro do “natural”. Isso foi fruto da nova classe burguesa emergente, que precisava representar fisicamente suas posses e seus recém-adquiridos status como algo natural e inevitável. A ideia do gesto “natural” promovida, no século XIX, pelo teórico francês François Delsarte, que desenvolveu um estudo sistemático do comportamento físico, contribuiu para a consciência corporal da classe média educada na Europa e na América. Uma das formas de representar fisicamente essa situação estava presente no caminhar das pessoas no espaço urbano desse período. A disposição dos corpos no espaço e o aprendizado dessa experiência configuram uma linguagem de expressão que o autor percebe como uma coreografia social.

Eu examinarei a coreografia na sua segunda dimensão – não apenas como uma disposição dos corpos no espaço social mas como um modo de educação do corpo nesta experiência e seu movimento como uma linguagem de expressão desta experiência.²⁷ (HEWITT, 2005, p.78).

A experiência espacial cotidiana, percebida e apreendida nos lugares de passagem da cidade nos dias de hoje, pode ser observada por ações corporais relacionadas a outros corpos como: desviar, dar passagem, esperar, empurrar e pressionar. A dinâmica destas ações corporais realizadas cotidianamente em estações, plataformas e trens é um entrelaçamento de comportamentos públicos e privados. Por exemplo, em meio à grande concentração de

²⁷ Tradução nossa a partir do original: “That is, here I will begin to examine the choreographic in its second dimension-as not only a disposition of bodies in social space but as a way of educating the individual body in its experience of itself and in its movement toward language as an expression of that experience.”

peças, observamos a desaprovação de alguns para com aqueles que param na frente da porta de desembarque, ou em relação aos que param no lado esquerdo da escada rolante, destinado ao fluxo de passagem, ou, ainda, sobre aqueles que colocam o pé no assento do transporte coletivo. As regras coletivas de compartilhamento de espaço nos lugares de passagem são aprendidas em um comportamento público. No entanto, a elas se misturam também comportamentos privados, uma vez que essas situações espaciais coletivas estão implicadas em colocar-se no lugar do outro através do movimento do corpo.

Desta forma, compreendermos que, além das noções de espaço se processarem de modo coletivo pelas regras aprendidas no sistema social, o entendimento de espaço se processa também por disposições motoras elaboradas por cada indivíduo. Ou seja, se por um lado as configurações urbanas apresentam ações comuns compartilhadas por todos em um mesmo lugar da cidade, por outro as espacialidades são configuradas por cada corpo segundo organizações cognitivas singulares.

É no compartilhamento do espaço coletivo que podemos observar como os mesmos elementos dispostos nos lugares de passagem são organizados por cada um, ou seja, o compartilhamento possibilita organizações singularidades no modo como cada um organiza o conteúdo de comum compartilhamento para que o corpo não se desorienta, tombe ou se perca em meio ao trânsito coletivo.

A relação entre os elementos de um ambiente e as organizações motoras do corpo, que possibilitam entendimentos de espaço, opera por um lugar “entre”, que está fora e dentro do corpo. As permeabilidades entre o que está dentro e o que está fora do corpo estão constantemente em construção e desconstrução pelas ações perceptivas. As noções de espaço são aprendidas pelas espacialidades do corpo no ambiente, ou seja, o processo de espacialização singular do movimento opera pelo trânsito entre esses espaços. Levando em conta tal entendimento, não abordamos “trajetórias” por meio de conceitos dualistas de um espaço interno e outro externo ao corpo, pois compreendemos que o espaço se forma pela relação mútua entre corpo e ambiente. Essa relação codependente e intercambiante entre esses elementos possibilita o surgimento das noções de espaço.

Compreendemos que as apreensões de espaço, realizadas pelas trocas entre corpo e ambiente, são constantemente elaboradas por meio das intercambialidades “entre” o dentro e o fora do corpo por processos coevolutivos. Greiner (2005) explica que a margem entre o dentro e o fora é sempre instável, porque ela está sempre operando e lidando com a construção e desconstrução como princípios estruturadores de um sistema. A permeabilidade desse processo de contaminação do que está dentro pelo que está fora (e vice-versa) é o que

caracteriza o modo singular de organização de cada sujeito. E as variações híbridas no processo de intermediação entre o dentro e o fora trazem o reconhecimento de mútuas incorporações entre o que está fora e o que está dentro.

Assim, a discussão do que está dentro ou fora, não diz respeito apenas ao corpo, mas ao dentro e fora de uma nação, de uma língua, de uma religião, de uma cultura, de uma tradição. No momento em que reconheço a existência de uma fronteira começa a sua desintegração, a permeabilidade e nasce a possibilidade de... (GREINER, 2005, p.87).

Os sentimentos, imagens, sensações e memórias que se organizam internamente no corpo são elaborados em relação aos elementos que estão no mundo. Greiner (2005) afirma que as imagens internas e os movimentos do corpo são desencadeados no cérebro por receptores sensoriais. Ou seja, as imagens internas do corpo construídas pelo trânsito entre o dentro (o que não é visível externamente) e o fora (os sentimentos e imagens externalizados por um movimento) participam dos processos de comunicação de uma dança.

Assim, no caso específico das imagens internas do corpo, elas são baseadas em mudanças que ocorreram no nosso organismo, incluindo o cérebro quando a estrutura física do objeto interagiu com o nosso corpo. Os mecanismos sinalizadores de toda a nossa estrutura corporal – pele, músculos e retina, por exemplo, ajudam a construir padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto. Os padrões neurais são construídos segundo as convenções próprias do cérebro e não obtidos transitoriamente nas diversas regiões sensoriais e motoras do cérebro que são apropriadas durante o processamento de sinais provenientes de regiões específicas (pele, músculos e retina). O objeto externo é real, as interações são reais e as imagens são tão reais quanto poderiam ser. Como um padrão neural se torna uma imagem, a neurologia ainda não explicou em termos de procedimentos, mas por ora interessa entender um pouco melhor como estímulos do meio ambiente se estabilizam no corpo transformando-se em categorias funcionais, ações e processos de comunicação. [...] Se a dramaturgia é uma espécie de nexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente; o modo como ela se organiza em tempo e espaço é também o modo como as imagens do corpo se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens pensamentos) e o fora (imagens implementadas em ações do corpo organizando-se como processos latentes de comunicação). (GREINER, 2005, p.73)

Os agenciamentos singulares elaborados nessa troca promovem ao corpo que dança a construção de suas “trajetórias”, que formam espaços em uma composição cênica, pois uma construção espacial coreográfica é elaborada também “pelas mudanças que ocorreram no nosso organismo” (GREINER, 2005, p.73), além dos deslocamentos realizados por um corpo no espaço.

Os agenciamentos singulares elaborados nessas articulações são constantemente alterados e modificados pelo movimento do corpo, por meio das experiências presentes, passadas e futuras na relação com o ambiente de existência. As conexões elaboradas nessa

relação possibilitam ao corpo que dança a construção de suas “trajetórias”, pois compreendemos que essas “trajetórias” são construídas pelo cruzamento entre corpo, movimento e espaço que possibilitam os possíveis caminhos da movimentação de uma dança, bem como uma construção espacial coreográfica.

Assim, compreendemos que a percepção do espaço se processa de forma cognitiva por meio das organizações motoras singulares nas trocas do corpo com o outro no ambiente. Esse cruzamento de relações elaboradas pelo corpo a partir do que ele observa e vivencia possibilitam espacialidades que participam da construção de uma dança.

As organizações corporais estruturadas no ambiente urbano têm sido trabalhadas no campo da dança por diversos professores e coreógrafos. O professor e pesquisador Klauss Vianna (2005), por exemplo, trabalhava a percepção corporal das organizações gestuais e posturais de um corpo de acordo com as “tensões” surgidas no ambiente de existência. O coreógrafo promoveu diversos estudos do movimento acerca de corporalidades produzidas pelas experiências no ambiente, como, por exemplo, as alterações de tônus muscular, respiração, sistemas articulares e apoios do corpo.

Com o conflito surge o movimento. No corpo, na casa, na vida. Mas o que gera esses conflitos? Só mais tarde descobri que o espaço existente entre as oposições gerava os conflitos, assim como a maneira de expressá-los. Foi então que notei a importância do meio [...] a configuração do espaço gerado por um movimento é mais importante do que o movimento em si: é nesse intervalo que se passam a emoção, as projeções. A vida em movimento está nesse espaço. (VIANNA, 2005, p.92).

Segundo Vianna (2005), as ações corporais praticadas, constantemente relacionadas com o cotidiano, podem ser trabalhadas na dança pela percepção e consciência do corpo, como, por exemplo, pela identificação das tensões articulares e musculares. As articulações e as musculaturas profundas podem estar bloqueadas pelo acúmulo de tensão, dificultando diversos “centros nervosos irradiadores de energia”. “O equilíbrio dessas tensões – entendido como a tonicidade ideal dos músculos – permite também o equilíbrio das emoções que derivam de cada um desses pontos” (VIANNA, 2005, p.110).

Assim como o andar, os movimentos de agachar, sentar, deitar, levantar, também possibilitam observar o desempenho das articulações nas atitudes de postura mais comuns, ou ainda as dificuldades na passagem de um movimento para outro. É muito importante executar e perceber esses movimentos, pois eles acontecem a todo momento, quando sentamos numa cadeira, deitamos numa cama ou caminhamos pela rua. E para mim, mais do que numa aula, é no cotidiano que essa experiência de

observação e questionamento deve ser vivenciada, permitindo que gestos comuns se convertam em atitudes mais ou menos conscientes. (VIANNA, 2005, p.121).

As compreensões de espaço, além de serem manifestas pelas organizações do corpo na dança, também podem ser observadas por objetos artísticos, pois as noções de espaço presentes no modo de vida permeiam as artes, e, por meio delas, podemos perceber diferentes entendimentos e representações de espaço. A autora Dulce Aquino²⁸ (1999) cita alguns exemplos desses objetos artísticos que apresentam representações de espaços. Segundo Aquino, a concepção de espaço homogêneo e infinito difundida pelas obras de arte do século VI manifestava métodos de perspectiva de ordenação unitária e linear, diferente das obras de arte dos pintores e arquitetos do século XV, que desenvolviam formas racionais de representar o espaço homogêneo por meio do estudo visual da geometria no plano bidimensional, para representar a tridimensionalidade dos objetos. Diferentes períodos históricos e ambientes possibilitaram novas formas de perceber o espaço, Aquino explica, por exemplo, que a descrição do espaço em pinturas gregas era realizada pelo aspecto tátil muscular, diferente da pintura renascentista, que representava o espaço pelo aspecto matemático.

A geometria criada por Euclides, no que diz respeito à perspectiva, tinha por base a questão do ângulo visual, afirmando que um objeto tinha um tamanho aparente a partir do ângulo sob o qual era observado. Assim, um objeto era duas vezes maior quando visto por um ângulo duas vezes maior. Contudo, Euclides não tratou da questão do ponto de fuga, nem se preocupou com a representação do espaço. Já a geometria linear de Ptolomeu contribuiu mais decisivamente com os físicos e com os pintores. Atentou para a questão do comprimento e não se limitou apenas com o estudo do ângulo visual. Assim, demonstrou que o tamanho aparente de um objeto é inversamente proporcional à sua distância do olho. E os renascentistas fizeram clara opção, dando prioridade na criação de seus métodos de perspectiva aos princípios pitagóricos. (AQUINO, 1999, p.24)

Estas reflexões sobre noções, compreensões e aprendizado de espaço colaboram para a reflexão acerca de “trajetórias coreográficas”, que é um termo implicado em relações espaço-temporais que se utiliza na dança, e para a construção de espacialidades abordadas no processo criativo da composição em dança. O espaço percebido pelo caminhar nos lugares de passagem dispara organizações corporais, imagens e memórias que são trabalhadas no processo artístico da presente pesquisa. A partir da relação entre o corpo e o ambiente urbano, compreendemos que o espaço se constitui por uma articulação constante de ajustes e desajustes corporais. Os lugares de passagem geram espacialidades de constantes desvios

²⁸ Dulce Aquino é professora do departamento de dança da UFBA.

realizados pelo movimento espiral: podemos observá-lo no ato de caminhar, no qual, para nos locomover em meio ao fluxo de pessoas, traçamos táticas e negociações corporais de desvios e compressões em relação ao outro. Nesse sentido, a presente pesquisa investiga, dentro do processo criativo da composição em dança, modos de traçar “trajetórias coreográficas” a partir das percepções, reverberações e aprendizados desses agenciamentos coletivos praticados cotidianamente pelo e no corpo.

Capítulo 2 _ Corpodança

A presente pesquisa compreende que a construção de uma dança está diretamente implicada nos fatores físicos e agenciamentos singulares de significados, memórias e percepções elaborados ao longo do tempo na relação entre corpo e ambiente. As organizações de cada corpo, bem como suas possíveis articulações, além de serem construídas pelos fatores biológicos, também são formadas pelas implicações que o contexto de cada lugar circunscreve, pelas experiências cotidianas que promoveram as permanências e as adaptabilidades desse corpo. Ou, seja, os elementos que permaneceram e possibilitaram a sobrevivência do corpo no seu ambiente de existência participam da construção de sua dança.

O corpo humano que realiza “trajetórias coreográficas” é compreendido nesta pesquisa como um processo evolutivo em constante transformação – seja pelas mudanças graduais das informações biológicas provocadas pelos processos adaptativos na continuidade das gerações, seja pelas elaborações perceptivas constantemente atualizadas por meio da experiência sensorio-motora, nas interações com o meio em que vive.

Compreendemos que o corpo de quem dança, ou seja, o corpodança, elabora a todo momento informações nas relações com o ambiente pelos “processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais” (KATZ; GREINER, 2005, p.130). Esses processos possibilitam ao corpo a articulação de sua dança, bem como a sua visão de mundo.

Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos. Mas o que importa ressaltar é a implicação do corpo no ambiente, que cancela a possibilidade de entendimento do mundo como um objeto aguardando um observador. (KATZ; GREINER, 2005, p.130).

Uma tal abordagem difere da compreensão de corpo como um objeto que se altera segundo uma relação de causa e efeito, na qual o evento de um corpo é determinado por uma ação “A” que invariavelmente causa outra “B”, como um resultado de causalidades previamente determinadas. O entendimento de “trajetórias”, desenvolvido por meio do estudo

de movimentos no campo da física mecânica²⁹, implica o entendimento de corpo como uma partícula ou objeto. Esse corpo que realiza as “trajetórias” não se modifica. São os chamados “corpos rígidos”: “um corpo rígido corresponde a um conceito limite ideal, de um corpo indeformável quaisquer que sejam as forças a ele aplicadas: um corpo é rígido quando a distância entre duas partículas quaisquer do corpo é invariável”. (NUSSENZVEIG, 2002, p.223). Os “corpos rígidos” fazem parte dos estudos do movimento tratados pela física mecânica e, geralmente, são esses corpos que traçam as “trajetórias” analisadas por esse campo do conhecimento.

Iniciaremos agora o estudo específicos de movimentos de rotação, em particular dos chamados “corpos rígidos”, que além de sua grande importância prática, estão entre os sistemas de partículas mais simples tratados na mecânica. [...] Nenhum corpo é perfeitamente rígido: uma barra de aço se deforma sob a ação de forças suficientemente intensas e duas bolas de bilhar que colidem deformam-se ao entrar em contato. Entretanto, as deformações são em geral suficientemente pequenas para que possam ser desprezadas em primeira aproximação.

Translação. Diz-se que um corpo rígido tem um movimento de translação quando a direção de qualquer segmento que une dois de seus pontos não se altera durante o movimento. (NUSSENZVEIG, 2002, p.223).

O entendimento de corpo como uma partícula ou um objeto tratado pelo campo da física mecânica pode ser observado pela seguinte aplicação prática da terceira lei de Newton³⁰: “Quando fazemos pressão sobre uma pedra com um dedo, exercendo uma força F_p (aplicada à pedra) a reação da pedra sobre nosso dedo é uma força [...] que produz uma deformação da ponta do dedo onde ela está em contato com a pedra. A reação decorre de uma deformação da pedra” (NUSSENZVEIG, 2002, p.76). Esse exemplo apresenta a ideia de que, se um corpo exerce uma força sobre outro, este reage com força de mesma intensidade e direção, mas com sentido contrário, pois a terceira lei de Newton afirma que “a cada ação existe uma reação de mesma magnitude e de sentido contrário” (WATARI, 2004, p.31). “A

²⁹ Abordamos de modo mais aprofundado as trajetórias de um corpo percebidas pelo campo de conhecimento da dança e pela análise do movimento na física mecânica no capítulo 3: “Trajetórias Coreográficas”.

³⁰ “Isaac Newton (1642-1727) Físico e matemático inglês, foi um dos cientistas mais brilhantes na história. Antes dos 30 anos, formulou os conceitos e leis básicos da mecânica, descobriu a lei da gravitação universal e inventou os métodos matemáticos do cálculo. Como consequência de suas teorias, Newton foi capaz de explicar os movimentos dos planetas, a subida e descida das marés, e muitas características especiais dos movimentos da Lua e da Terra. Ele também interpretou muitas observações fundamentais relativas à natureza da luz. Suas contribuições para as teorias físicas dominaram o pensamento científico por dois séculos e permanecem importantes hoje em dia.” (SERWAY e JEWETT, 2008, p.111). As leis desenvolvidas por Newton serão melhor explicadas no capítulo 3 da presente pesquisa.

terceira lei de Newton resume estas observações: Quando um corpo exerce uma força sobre o outro, o segundo exerce uma força sobre o primeiro. Essas duas forças são sempre iguais em intensidades e opostas em sentido”. (RESNICK et al., 2003, p.57).

Podemos também observar o entendimento de corpo como partícula ou objeto percebido pelo campo da mecânica através de outro exemplo da terceira lei, citado abaixo. Com ele, podemos perceber que o corpo e seu movimento são analisados segundo o “Princípio de Ação e Reação”, que indica que os eventos nesse corpo são produzidos por uma causa que o precede.

A força exercida por 1 sobre 2 é igual e contrária àquela exercida por 2 sobre 1. Dizemos que se trata de um par ação-reação. [...] durante a colisão a porção da superfície dos discos em contato se deforma, sofrendo uma compressão; depois, volta a se distender, como uma mola. [...] obtida aqui para as interações de contato numa colisão entre partículas, é um caso particular da 3ª Lei de Newton, assim enunciada por ele: “A toda ação corresponde uma reação igual e contrária, ou seja, as ações mútuas de dois corpos um sobre o outro são sempre iguais e dirigidas em sentidos opostos”. Esta lei também é conhecida como o “Princípio da Ação e Reação”. É importante notar que a ‘ação’ e a ‘reação’ estão sempre aplicadas a corpos diferentes [...] Exemplo 4: Consideremos novamente o exemplo da partícula em equilíbrio sobre uma mesa [...] As forças que atuam sobre a partícula são sua força-peso P e a reação de contato da mesa. (NUSSENZVEIG, 2002, p.76, 77).

Nesse campo, a “trajetória” de um corpo é analisada por apenas um ponto que descreve um caminho no espaço, de acordo com sua origem e seu término. No campo da dança, quando falamos em trajetórias coreográficas, em geral, não nos referimos ao caminho de um “corpo rígido”, mas sim de um corpo humano. E a trajetória de movimento de um corpo vivo não implica apenas um ponto ou uma partícula, mas sim muitos e diversos pontos que são acionados para a realização das “trajetórias” de um corpo humano. As “trajetórias coreográficas” que um corpodança realiza não implica apenas uma partícula, pois esse mobiliza diversas partes do corpo ao mesmo tempo. Estamos tratando de uma configuração espacial criada por um corpo que realiza “trajetórias” pelos muitos e diversos pontos vinculados entre si, pois, quando nos movemos, acionamos esses diversos pontos simultaneamente. Por exemplo, uma dança que se realiza em um mesmo lugar mobiliza diversas partes do corpo com uma movimentação. Ela traça, assim, diferentes e simultâneas “trajetórias” no espaço, pelos caminhos dos movimentos que se constroem com a conexão de todos os pontos do corpo que estão envolvidos na ação.

A compreensão de que o espaço construído pela dança é elaborado pelos diversos pontos articulados por um corpo, por meio dos seus movimentos, está implicada na

compreensão de que a espacialidade se constrói por relações simultâneas e dinâmicas entre corpo e espaço. Ao invés do entendimento de um ponto implicado na trajetória de um corpo, tal como percebido pelo campo da física mecânica, compreendemos que as trajetórias coreográficas se realizam pela construção de diversos pontos articulados nos caminhos de movimentos de um corpo dançarino. Diferente da “trajetória” de um ponto analisada pelo campo da física, tratamos de “trajetórias” no campo da dança, termo que implica os vários pontos, informações, caminhos e referências de um corpo que se conectam entre si para a realização de um movimento, assim quando falamos em dança consideramos necessário utilizar o termo “trajetórias” no plural.

Compreendemos o ponto como um lugar de reunião de referências e reconhecimentos, que se modificam, a todo momento, pelas informações percebidas tanto pelo espaço quanto pelo corpo. Ou seja, esses pontos que surgem com os caminhos de conexões são móveis e não fixos, uma vez que se constroem por relações mútuas e dinâmicas.

Nessa ideia de pontos e de caminhos, nos inspira a afirmação de Deleuze segundo a qual “o ponto é apenas a inflexão da linha”: “não é a linha que está entre dois pontos, mas o ponto que está no cruzamento de diversas linhas. Pois não são os começos nem os fins que contam, mas o meio” (1992, p.200). Para o autor, o ponto não é uma origem de partida, mas sim uma maneira de colocação em órbita. “O fundamental é como se fazer aceitar pelo movimento de uma grande vaga, de uma coluna de ar ascendente, chegar entre em vez de ser origem de um esforço” (DELEUZE, 1992, p.151).

O movimento de um corpo vivo não tem um ponto de início e um outro ponto de término: o movimento de um corpo dançarino oscila e agencia um espaço por muitos e diferentes pontos, elaborados ao mesmo tempo pelo movimento. Por exemplo, as ações simultâneas de músculos, ossos, articulações, alavancas e fontes de energias internas, que imprimem a própria força de um corpo que dança produzindo diferentes “trajetórias”.

Não pretendemos abordar as concepções de corpo tratadas por metáforas de dissociações, tal como visto ao longo da história, considerando separações entre o corpo-objeto e corpo-sujeito, corpo/mente, corpo anatômico/corpo vivo, corpo biológico/corpo cultural. Apenas queremos dizer que a presente pesquisa se refere ao corpo humano que realiza ações perceptivas. Ele se modifica a todo momento, pois se coimplica nas próprias ações cognitivas, pelas relações e cruzamentos de informações que processa, num entrelaçamento de diferentes campos de conhecimento. Isso tudo ocorre através do contato com o outro no mundo, em suma, na relação com o ambiente.

O substantivo corpo vem do latim corpus e corporis, que são da mesma família de corpulência e incorporar. Dagognet (1992:5-10) explica que corpus sempre designou o corpo morto, o cadáver em oposição à alma ou anima. No entanto, no antigo dicionário indo-iraniano teria ainda uma raiz em Kṛp que indicaria forma, sem qualquer separação como aquela proposta pela nomeação grega que usou soma para o corpo morto e demas para o corpo vivo. É daí que parece nascer a divisão que atravessou séculos e culturas separando o material e o mental, o corpo morto e o corpo vivo. (GREINER, 2005, p.17).

Abordamos uma compreensão de corpo que é investigada por pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento, como a dança, a filosofia e as ciências cognitivas – que, a partir dos anos 1990, desenvolveram estudos que compreendiam o corpo, não por instâncias independentes, mas por processos relacionais.

Segundo a compreensão da teoria Corpomídia proposta por Katz e Greiner (2005), a contaminação entre as informações culturais e biológicas, que acontece pelas conexões e relações com o ambiente, possibilita compreender o corpo como um processo coevolutivo. Contrária ao entendimento do corpo como um suporte unilateral de entrada e saída de dados, a teoria Corpomídia afirma que os cruzamentos de informações biológicas e culturais são constantemente atualizados em relação às organizações já existentes desse corpo, através do sistema sensorio motor e nervoso, na relação entre o corpo e o ambiente.

A comunicação do corpo não acontece por uma série estática de representações pois nem tudo o que se comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há diferentes estados e nexos de sentido que modificam o corpo, em tempo real, por mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio motor e nervoso. Com esta ideia, é o movimento que faz do corpo um “corpomídia.” (GREINER; KATZ, 2005, p.133).

Diferentemente da noção de mídia como veículo de transmissão no qual as informações do mundo não modificam o corpo, a teoria Corpomídia se refere às seleções possíveis de informações que são elaboradas no processo evolutivo de um corpo. Nesse processo, as informações do ambiente são processadas e elaboradas no e pelo corpo.

Segundo Johnson (2007), esquemas cognitivos com os quais preparamos conceitos e relacionamos informações – como a elaboração de significados, qualidades, emoções, perceptos, imagens e estruturas imaginativas – são formados pela experiência na interação do corpo com o ambiente, por meio de experiências atuais e possíveis, dentro de um processo não linear e sem fins absolutos. Este processo relacional entre corpo, mente e ambiente se apronta de modo provisório e integrativo, no qual um corpo não existe sem ambiente e sua construção não acontece por uma mente sem corpo.

Significado inclui qualidades, emoções, perceptos, conceitos, imagens, esquemas de imagens, metáforas, metonímias, e várias outras estruturas imaginativas. Aprender o significado de algo seria incluir um sentido amplo de todas as qualidades, perceptos, distinções, lembranças do que se passou, e antecipações de experiências futuras. Coisas, qualidades, eventos, e símbolos têm significado para nós porque se conectam com outros aspectos de nossa experiência atual ou possível. (JOHNSON, 2007, p.268).

A elaboração de ideias, qualidades, emoções e imagens, que Johnson compreende como significado, constrói um contexto cognitivo que se apronta em redes de conexões na realização de uma ação. Essas elaborações e reconhecimentos que, a todo momento, são realizados pelas novas informações geradas no ambiente agem como disparadores no processo de construção de uma dança. Assim, diferentemente de uma dança configurada por um modelo previamente estabelecido, compreendemos que o processo de uma dança também pode ser construído pelas negociações imprevisíveis de percepções e informações elaboradas pelo corpo.

Segundo Greiner:

De modo geral, processo tem sido definido no campo científico como acontecimentos unidos por redes de relações. Uma teoria centrada em processos está, portanto, em contínua mutação, embora mantenha sempre alguma estabilidade que a torne reconhecível como parte de um mesmo projeto. (GREINER, 2010, p.81)

As constantes trocas com o outro no ambiente de existência, embora estejam implicadas nas permanências de elementos já configurados no corpo, estão implicadas também nos acontecimentos que ainda estão por vir, pelas possíveis elaborações de informações que continuamente ocorrem nas novas experiências. E como estas são feitas pelo movimento do corpo, ou seja, por modos singulares de organização de uma ação, a construção de sua dança se dá pelos contínuos agenciamentos singulares de informações, que nunca cessam de acontecer, e que possibilitam a sobrevivência desse corpo no ambiente de existência.

2.1. Dança numa visão sistêmica

Compreendemos dança como um sistema no qual a articulação criada por elementos que partilham das mesmas propriedades, no processo singular de uma construção coreográfica, gera um sistema de elementos que se auto-organizam em uma dinâmica própria. Esse sistema é formado por uma rede de conexões que se articulam em um fluxo relacional de contínuos autodesdobramentos, tanto por informações do passado e do presente, como por experiências que ainda estão por vir e serão reelaboradas pelo corpo.

O autor Jorge de Albuquerque Vieira³¹ (2008) explica, valendo-se da ontologia científica baseada na Teoria Geral de Sistema proposta por Mario Bunge (1977, 1979), que um sistema é a composição de um agregado de elementos que partilham suas propriedades por meio de um conjunto de relações. A auto-organização de elementos que compõem uma característica própria gera um sistema, que é mediado pelo transporte de informações relacionadas pela conectividade dos subsistemas envolvidos.

Conforme a reflexão promovida por Vieira (2008), os sistemas se desenvolvem em conectividades, que vão progressivamente sendo estruturados por meio da relação coerente entre as partes que os compõem, possibilitando assim a organização do sistema como um todo. Segundo o autor, a realidade é percebida por meio da interação entre as partes que formam um sistema.

Se há uma possível teoria científica que possa vir a desempenhar o papel de uma Ontologia científica, essa teoria (na verdade uma prototeoria) é a Teoria Geral de Sistemas, na qual as noções de coisa e de objeto passam a ser adotadas como sendo relativas a sistemas. (VIEIRA, 2008, p.27).

Vieira (2008) explica, por meio da Teoria Geral dos Sistemas, que as formas de conhecimento da realidade são elaboradas pela interface entre o sistema cognitivo de um ser e sua interação com a sua realidade. A tessitura complexa da realidade é dimensionada pela história biológica, social, psicossocial e cultural de cada indivíduo, que percebe o mundo à sua volta de forma singular – ou seja, de acordo com o seu próprio “unwelt”³². Segundo o

³¹ Jorge de Albuquerque Vieira é professor do curso de Comunicação e Semiótica da PUC/SP.

³² Conceito empregado pelo biólogo e filósofo alemão Jakob Von Uexkull para abordar o universo de cada espécie construído na relação com o seu ambiente.

autor, as informações que permaneceram no corpo, ou a taxa de permanência³³ de um elemento que sobreviveu em uma estrutura ao longo do tempo, pode ser conectada com significados do presente e do passado, e também com experiências futuras.

Condições prévias devem ser dadas pelo Universo para que um certo tipo de sistema surja, e não outro. Chamaremos essas condições de Condições de Permanência. É visível também que há um meio prévio ao sistema onde essas condições atuem, localmente. (VIEIRA, 2008, p.33).

A compreensão de dança como um sistema nos ajuda a pensar “trajetórias coreográficas” compostas por uma rede de articulação na qual diferentes informações são entrecruzadas, possibilitando que relações espaço-temporais possam ser construídas no corpo. Ou seja, compreendemos que “trajetórias coreográficas” não apenas se referem a determinadas construções espaciais feitas em dança, mas também às organizações corporais que possibilitam essas construções de espaço, e também às lógicas criadas para a construção de um “sistema dança” acontecer. Estas “trajetórias” estão coimplicadas no corpo, no ambiente e no movimento.

Para a autora Helena Bastos³⁴ (1999), o “sistema dança” é um processo constante que envolve a interação simultânea entre os distintos campos de conhecimento e o continuum das transformações e acontecimentos significativos que afetam o corpo que dança, o que possibilita uma expansão e complexidade do fazer artístico. Para Bastos, o “sistema dança” se processa enquanto estratégias na produção de um conhecimento, em que a construção de um corpo treinado testa um espaço cênico por meio da organização de um pensamento.

Uma vez que se pretende trabalhar com o pensamento “dança:sistema”, seu aprendizado se estabelece em diferentes níveis, em diferentes texturas, por outro lado, também um aprendizado em dança acontece de forma simultânea, se inter-relacionando nestas diferentes texturas. (BASTOS, 1999, p.34).

O “sistema dança” é investigado no processo de composição da presente pesquisa através dos elementos percebidos na relação entre o corpo com o ambiente urbano, das informações articuladas por diferentes campos do conhecimento – como a filosofia, a física,

³³ Um dos parâmetros da Teoria Geral dos Sistemas abordada por Jorge de Albuquerque Vieira por meio da ontologia científica.

³⁴ Helena Bastos é dançarina, coreógrafa e professora do Programa de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

as ciências sociais e cognitivas – e por meio da prática do fazer em dança. Os cruzamentos de informações que surgem a partir dos entrelaçamentos desses diferentes campos possibilitam a reflexão, a seleção e a organização da composição criativa coreográfica investigada nesta pesquisa.

Segundo Louppe (2012), a composição parte da “invenção pessoal de um movimento ou da exploração pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra” (p.223). Assim, compreendemos que uma dança lida com agenciamentos singulares, específicos na articulação coerente de um elemento que encontra outro dentro de um sistema. Os movimentos descobertos na rede de articulação de um sistema podem, além de “fornecer” um material a ser trabalhado na dança, gerar também sua inteira construção.

2.2. Composição em dança contemporânea

Esta investigação considera que a composição em dança é um processo contínuo de elaboração que se articula pela seleção, organização e estruturação de elementos que se auto-organizam em uma reunião dinâmica pelo corpo. As articulações internas de uma composição de dança partem de um processo singular, pessoal, pois esse tipo de composição lida com uma cadeia de raciocínios que cada corpo elabora através do movimento, no momento presente de sua realização.

Segundo a autora Patricia Kuypers³⁵ (1998)

O termo etimológico da palavra composição refere-se à ideia de colocar junto: como dispor os elementos uns em relação aos outros, de forma a constituir um todo que faça sentido. O ato de separar, mais que de reunir, reduz a complexidade que a relação pode gerar. A pesquisa dos elementos de forma separada responde pouco às novas necessidades emergidas pela multiplicação de informações, imagens e imaginação.³⁶ (p. 6-7)

³⁵ Patricia Kuypers é coreógrafa e conselheira artística do Centro de documentação e de informação de dança de Bruxelas.

³⁶ Tradução nossa a partir do original: « L’abord plus étymologique du terme de ‘composition’ renvoie à l’idée de mettre ensemble: comment disposer des éléments les uns par rapport aux autres de manière à constituer un tout qui fasse sens. À nouveau l’opposé consisterait à chercher à séparer, à réduire quelque chose en ses diverses composantes, à réduire une complexité en unité de base simples. [...] L’acte de séparer plutôt que de réunir se révèle donc tout aussi fondateur et répond peut-être à de nouvelles nécessités apparues à l’ère où le foisonnement d’informations et d’images encombre la pensée et l’imaginaire ».

Louppe (2012) analisa a composição como “uma agitação da própria matéria”, que se realiza pela relação entre o corpo e o espaço. O termo composição é compreendido como o “acto de compor (componere, dispor em conjunto), que espacializa a organização da arte segundo um plano mais arquitectural e lógico” (p.221). Esse termo é relacionado com a ideia de escrita, que parte de signos, por meio da etimologia da palavra texto, que se associa ao “conceito de trama e às estritas e subtis imbricações de fios diversos, de flutuações paradigmáticas e sintagmáticas.” (p.221).

O conhecimento da “composição”, que é de alguma forma o laboratório da escrita, poderá dar elementos de leitura sobre o propósito e a construção da obra. Como matriz de invenção e organização do movimento que dará origem à obra, e mais ainda como filosofia de acção, a composição é um elemento fundamental da dança contemporânea. [...] Com efeito, a composição é um exercício que parte da invenção pessoal de um gesto ou motivo que termina com uma unidade coreográfica inteira, obra ou fragmento de obra. (LOUPPE, 2012, p.223)

Para Louppe (2012), o movimento se articula na escrita de uma composição em dança como uma língua criada por “leis internas de sintaxe, cujo único limite deve ser a legibilidade, mas nunca uma legibilidade definida segundo normas preestabelecidas.” (p.226). A percepção de possíveis leituras coreográficas não tem uma configuração fixa: ainda que o espectador esteja informado dos processos que geram a obra, o bailarino e o espectador de uma dança realizam “um tratamento infinito de um imaginário” (p.221). A escrita na dança não parte de uma forma preestabelecida moldada pelo exterior, mas sim das “próprias linhas de força” criadas no interior de uma composição.

Na dança, a composição advém de uma misteriosa rede, visível e invisível, de intensidades e de relações necessárias. De facto, a composição em dança contemporânea efectua-se a partir do aparecimento das dinâmicas na matéria, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. A terminologia é sempre interessante na medida do que revela do fundo das palavras e, por exemplo, dos actos, de um mestre de ballet que diz que ‘regula’ uma dança. O coreógrafo contemporâneo ‘compõe’ o que é diferente. Ele não ‘regula’. Bem pelo contrário, ele agita e transtorna as coisas e os corpos para descobrir uma visibilidade desconhecida. Ou melhor, como faziam os pintores cubistas, permite às densidades animarem-se a partir da sua própria fermentação. Em todo caso, ele cria o seu material, reúne-o e, sobretudo, dinamiza-o e lida com um caos provisório na rede secreta das linhas de força. (LOUPPE, 2012, p.229)

A análise de Louppe de que a composição está associada à escrita remete-nos à noção da dramaturgia de dança, que não opera através de uma narração linear pela encenação ou distribuição de “papéis” tentando um clímax ou conflito que segue seu desenlace, mas sim

que “implica a distribuição de estados e de linhas de força ou de tensão a partir de dados corporais”. (LOUPPE, 2012, p.224).

Rosa Hercoles (2010) afirma que a construção singular de uma dança depende de como o corpo organiza as materialidades que compõem o movimento de sua dança, estruturada de acordo com as questões que ela pretende discutir pelas ações do corpo, ou seja, cognitivamente e continuamente processadas pelas articulações corporais. Para Hercoles (2010), uma “dramaturgia do corpo que dança” pode ser compreendida como “composições de ações”:

Em primeira instância, dramaturgia será entendida como composições de ações. Considerando-se que o ambiente onde estas ações se configuram é o da dança, torna-se imperativo o reconhecimento dos distintos modos como as instruções que constituem o movimento são, singularmente, implementadas por cada corpo. (HERCOLES, 2010, p.199).

Segundo Hercoles (2005), diferente de uma dramaturgia determinada por um modelo a priori, a dramaturgia de uma dança composta pelas ações do corpo se constrói no processo de sua criação, pelas escolhas estéticas e conceituais de todos os envolvidos na construção de uma obra dramática.

Etimologicamente, a palavra dramaturgia, de origem grega, significa compor um drama. (Pavis, 1988:155). Trata-se, portanto, em seu sentido mais geral, da instância que se ocupa com a identificação, a proposição e o estabelecimento dos critérios que irão orientar a construção de uma obra dramática. Atualmente, tais critérios não se encontram determinados a priori, mas sim, surgem do conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição coreográfica ou teatral, realizam ao longo do processo criativo. Ou seja, a dramaturgia de agora não cabe em definições por escolar, estilo, etc, uma vez que se constrói no tempo real da criação – afinal, ela se constitui em um de seus parâmetros. Já a palavra drama, do grego drao, significa agir. Assim, a dramaturgia em um sentido mais particular, diz respeito à configuração da ação dramática. Por essa razão, definir o que é ação em dança torna-se crucial para a delimitação do entendimento do que vem a ser a sua dramaturgia. (HERCOLES, 2005, p.10)

Para Louppe (2012), a dramaturgia implica encontros e situações que trabalham as diferentes corporeidades e gestualidades organizadas pelas emergências do movimento, e “a composição começa pela invenção do movimento e das modalidades qualitativas da sua relação com o espaço e com o tempo, prosseguindo até uma construção completa elaborada a partir destas mesmas modalidades” (p.224-225).

Trata-se do que alguns coreógrafos actuais preferem designar por ‘dramaturgia’, que implica a distribuição de estados e de linhas de força ou de tensão a partir de dados

corporais homogêneos ou hererogêneos, reconhecidos ou não como tal, mas ‘dados’, não retrabalhados com vista a uma globalidade orgânica. De facto, o termo justifica-se sempre que ocorre uma ‘encenação’ ou uma simples distribuição de ‘papéis’, ainda que sejam papéis espaciais e temporais, ou num verdadeiro trabalho coreográfico no qual é necessário estabelecer linhas de inter-dependência entre todos os níveis do trabalho de dança. Mesmo um trabalho muito ‘teatralizado’, caso não tenha em conta os grãos da assinatura pessoal além de qualquer caracterização, está condenado a veicular muitos imponderáveis e a fornecer um subtexto corporal (LOUPPE, 2012, p.224).

Com estas informações, notamos que existem aproximações entre as ideias de composição e de dramaturgia de dança. Elas se entrelaçam, uma vez que ambas lidam com a elaboração específica de materiais que se dinamizam pelas relações em uma organização coerente, pelo movimento singular do corpo, permitindo a construção inteira de uma obra de dança. Contudo, a presente pesquisa não pretende se aprofundar nas fronteiras que delimitam as diferenças entre os termos composição e dramaturgia, mas sim compreender como as redes de conexões se elaboram e se organizam na composição desta pesquisa através de “trajetórias coreográficas”.

2.3. A improvisação como forma de composição

O modo de composição empregado no sistema de dança que investigamos se realiza por meio da improvisação, ou seja, pelas formas processuais de organização na seleção e reunião de informações geradas pelo próprio movimento do corpo no momento presente de sua realização. A percepção e o reconhecimento de toda a composição advém do improviso, que possibilita testar e rearranjar novas conexões, além de promover as seleções, escolhas e estratégias dessa dança.

Cleide Martins³⁷ (2002) analisa a dança sob uma perspectiva sistêmica e explica que tanto as informações previamente determinadas por meio de passos, quanto as escolhas feitas pelo corpo no momento presente da realização de seu movimento, por meio da improvisação, constituem o sistema da dança. Martins nos informa que esses dois modos de fazer em dança não são elementos independentes, mas estão implicados um no outro.

³⁷ Cleide Martins é pesquisadora em dança contemporânea.

A organização do sistema dança inclui a coreografia que se constitui pela seleção e reunião de informações por meio de um planejamento discriminado, e a improvisação em dança se constitui pela habilidade de usar as informações do corpo em combinações que evitam a repetição e que possam emergir no momento em que se processa esta dança [...] Cabe, porém ressaltar que tanto a dança coreografada como a dança improvisada pertencem a um único sistema – o Sistema Dança. Podemos dizer, também, que um sistema sempre contém um pouco do outro, ou seja, no movimento não planejado existem aspectos que compõem a estrutura do movimento planejado e vice-versa. (MARTINS, 2002, p.40)

Louppe (2012) defende que é preciso distinguir a improvisação em dança das diferentes acepções desse termo em outros campos, tais como a poesia oral e a música tradicional, que trabalham com uma combinação imediata de variações e arranjos de um “léxico” já estabelecido. A improvisação em dança, como meio de exploração do movimento que possibilita a construção de uma composição, lida com a identificação e a reorientação de elementos que são descobertos no próprio fazer, pois a composição em dança se constitui pela própria “invenção”, pelas articulações possíveis organizadas por cada um.

As imprevisibilidades que o corpo experimenta através da exploração do movimento por meio da improvisação apresentam modos desse corpo se organizar e possibilitam estratégias de movimentação na construção de uma composição de dança. Compreendemos que é com a exploração do movimento por meio da improvisação que surgem elementos que possibilitam uma composição. Esses elementos descobertos pela improvisação não apenas geram materiais para uma composição em dança, como também possibilitam uma construção inteira da composição. Ou seja, as dinâmicas corporais, espaciais e temporais de um trabalho de dança percebidas com a improvisação, além de possibilitarem a construção de cada parte da composição, podem gerar um processo inteiro de uma composição coreográfica.

Embora a produção de um material coreográfico na improvisação seja realizada pelas “trajetórias” de cada corpo, que organiza seu movimento de forma singular, por suas informações biológicas e pelas percepções, memórias, imagens e informações elaboradas nas experiências com ambiente, a exploração do movimento na improvisação também lida com informações comuns de alcance múltiplo e coletivo, pois o contexto cognitivo de um corpo e seus agenciamentos singulares são elaborados pela percepção das informações que estão no mundo, na relação com o outro.

Para Greiner (2010), a improvisação lida com o “movimento como o nosso sexto sentido” e com uma “simulação interna da ação” (p.53). A improvisação é *uma* “aliança entre percepção e ação que aciona um fenômeno perceptivo-imaginativo e que já na ação presente prevê a ação futura” (p.53).

Com base nas pesquisas sobre o sistema nervoso, o autor Alain Berthoz³⁸ (2005) afirma que a percepção é multissensorial e que o cérebro é um gerador de ação que seleciona continuamente os sentidos utilizados, em “função da ação em curso” e dos “resultados esperados”, através de receptores de sinais ligados à ação em curso ou extraídos da memória das ações passadas.

A percepção é multissensorial, o cérebro escolhe, seleciona continuamente os sentidos utilizados em função da ação em curso e dos resultados esperados, que ele influencia e predetermina a sensibilidade dos receptores por sinais ligados à ação em curso ou extraídos da memória das ações passadas. (BERTOZ, 2005, p.29).

Ao explicar que a percepção é uma ação cognitiva elaborada pela experiência sensório-motora, com a qual os sentidos são continuamente selecionados no cérebro por sinais ligados à ação em curso, Berthoz (2005) empreende uma aproximação entre percepção e ação, afirmando que o cérebro como “gerador de ação” possibilita capacidades de adaptação pelos mecanismos de plasticidade do sistema nervoso.

Para Berthoz, a percepção é elaborada segundo as possibilidades de cada corpo, o que implica a memória organizada por cada indivíduo ao longo da vida. Ou seja, os estímulos presentes são transformados em tempo real pelos sentidos na experiência de cada corpo, não apenas segundo um quadro de possibilidades fisiológicas, emocionais e culturais que varia de indivíduo para indivíduo, mas também “em função da ação” que cada pessoa põe “em curso” a depender de sua história passada.

Greiner (2005) assegura que as categorias perceptivas não são imutáveis e cita a memória como uma dessas categorias que resultam do processo contínuo de recategorização. Diferentemente do entendimento de memória como algo fixo, a rememoração consiste na ação entre o pré-estabelecido e as experiências atuais que transformam o rememorado.

Contrariamente à memória eletrônica, a memória cerebral é imprecisa mas possui, em contrapartida, a capacidade de generalização. As propriedades de associação, de imprecisão e de generalização partem todas do fato de que a categorização perceptiva, que é uma das primeiras bases da memória, é de natureza probabilística. Para Edelman, a memória é uma recategorização e os conceitos são os produtos de um cérebro que classifica suas próprias atividades. (GREINER, 2005, p.41-42).

A improvisação lida com elaborações imprevisíveis de informações do corpo, com as quais a memória corporal é constantemente reelaborada na construção de uma obra. Esse

³⁸ Alain Berthoz é professor, catedrático de fisiologia da percepção do Collège de France e presidente do seu Instituto de Biologia.

processo é singular, pois depende de como cada corpo elabora e reelabora tais informações. Os conceitos e conhecimentos são construídos no decorrer da própria ação do corpo que simultaneamente apreende ideias de forma imprevisível, segundo suas memórias e história de vida.

O corpo, já como parte não programada pela biologia, torna-se uma escrita simultaneamente da *indeterminacy*, herdada de Cage e de Cunningham, mas também uma escrita do *unpredictable* – noção importante para as gerações de bailarinos dos anos 1960, dado que o imprevisível é, de facto, profundamente determinado pela história do “eu” que improvisa e deixa escapar uma memória de movimento já inscrita. Contudo, ao mesmo tempo, as práticas de indeterminação deslocarão a intervenção do sujeito para obliterarem essa memória. [...] sem o reconhecimento dos inúmeros ‘caminhos’ possíveis, onde uma consciência errante explora em profundidade os circuitos orgânicos para deles melhor extrair uma promessa de liberdade e não de submissão. O corpo será, antes de mais, o que pensamos, o que ele pensa por si e o lugar onde se aceita que ele nos leve. (LOUPPE, 2012, p.87-88).

A improvisação não só está implicada na percepção que possibilita as escolhas dos elementos coreográficos, mas também decorre da memória que contribui para a criação dos movimentos e seleção de elementos de uma composição em dança. Quando Louppe (2012) afirma que “o imprevisível é, de facto, profundamente determinado pela história do ‘eu’ que improvisa e deixa escapar uma memória de movimento já inscrita” (p.87), a autora não se refere a uma memória fixa, mas sim móvel, pelas transformações indeterminadas dos acontecimentos em curso que constantemente modificam o corpo.

Damásio (2000) explica que a “memória biográfica”, ou seja a memória elaborada por cada indivíduo, se processa em diversos córtices iniciais distribuídos no cérebro e, ao contrário de permanecerem estáveis, são remodeladas em decorrência da experiência. Segundo o autor, os momentos de conhecimento da consciência de nossa existência podem ser registrados na memória como um agregado de dispositivos de experiências passadas e do futuro antevisto.

O self autobiográfico baseia-se na memória autobiográfica, que é constituída por memórias implícitas de múltiplos exemplos da experiência individual do passado e do futuro antevisto. Os aspectos invariáveis da biografia de um indivíduo formam a base da memória autobiográfica. A memória autobiográfica cresce continuamente com a experiência de vida, mas pode ser parcialmente remodelada para refletir novas experiências. Conjuntos de memórias que descrevem a identidade e a pessoa podem ser reativados como um padrão neural e explicitar-se como imagens sempre que necessário. Cada memória reativada opera como um “algo a ser conhecido” e gera seu próprio pulso de consciência central. O resultado é o self autobiográfico do qual somos conscientes. (DAMÁSIO, 2000, p.225)

Os cruzamentos entre acontecimentos do passado, presente e projeções futuras, articulados por uma rede lógica através das memórias e percepções de um corpo, colaboram para as seleções e estruturações dos elementos no processo de composição de uma dança. Esses agenciamentos singulares que um corpo organiza através do seu movimento são realizados por processos não lineares, tampouco previsíveis, pois dependem das experiências contínuas com o ambiente de existência.

Além desse processo relacional entre corpo e ambiente implicado na articulação de um sistema dança, as informações elaboradas por diferentes campos do conhecimento também se relacionam na teia de raciocínios no processo de construção de uma composição de dança. O cruzamento de diferentes saberes implica processos perceptivos e interpretativos, que permitem que a organização do movimento de uma dança ocorra segundo a discussão que um artista pretende promover. Ou seja, a construção de uma dança parte de um processo consciente de mediações elaboradas pela rede de referenciais, permitindo a produção de sentidos na construção de um fazer coreográfico.

Essa rede de referenciais, organizada pelas ações do corpo e originária da experiência corporal, permite uma corporeidade singular na elaboração de uma dança, que pode ir além de uma reprodução de vocabulário de movimentos preestabelecidos. A relação coerente em que cada artista organiza as informações pelas ações do corpo permite a elaboração de uma corporeidade que inclui uma filosofia do corpo, um trabalho sobre o tônus corporal podendo ir além de apenas a enunciação de figuras motrizes justapostas (LOUPPE, 2012).

Sua relação com o mundo se efetua através de uma gama bastante complexa de mediações, e a aquisição consciente de suas ferramentas simbólicas se faz através de uma lenta impregnação “epidérmica”, em uma longa aprendizagem. E todo o trabalho de exploração em dança tende a iluminar a articulação dessas mediações, desbloqueando seu livre funcionamento e afinando seu potencial filosófico e poético. (LOUPPE, 2000, p.34)

Essa compreensão da dança como um sistema complexificado por processos relacionais, a partir de diferentes saberes, pressupõe a construção de um fazer coreográfico não estabelecido de antemão, mas construído de modo singular e coletivo pelas relações que o corpo organiza através do movimento, durante o processo da composição.

Segundo Louppe (2004), a integração da dança com outros campos de conhecimento não é nova: tais cruzamentos foram intensificados na dança nos anos 1990, com a colaboração das reflexões promovidas por especialistas e pesquisadores no campo acadêmico. A partir da

experiência baseada na produção da revista europeia *Mouvement*, Louppe afirma que as reflexões sobre o corpo promovidas por periódicos, críticas, artigos e comentários, expandidas para outros campos de conhecimento, possibilitaram “um salto qualitativo considerável no aprofundamento do pensamento crítico do fazer coreográfico”³⁹ (LOUPPE, 2004, p. 9).

O discurso crítico sobre a dança conheceu um avanço considerável. Os novos autores, dispoindo de uma larga cultura filosófica e estética, contribuíram em grande parte pela Europa a um aprofundamento do pensamento sobre o fazer coreográfico”.⁴⁰ (LOUPPE, 2004, p.8)

O cruzamento da dança com diferentes campos do conhecimento possibilita não apenas a criação, renovação e uma reflexão coerente dentro de uma cadeia lógica de raciocínios na construção de uma composição, mas implica também uma transdisciplinaridade. A fusão de elementos que circulam entre outras linguagens – por exemplo, entre as outras artes e áreas do conhecimento – permite um deslocamento de informações que complexifica uma reflexão, reflexão esta que vai além das formas pressupostas por uma linguagem artística.

Nos seus recursos composicionais existe também uma transdisciplinaridade notável, como um espectro que circula entre as linguagens. Este facto não é específico da dança, diz antes respeito a todas as artes nas quais, desde o início do século XX, os desafios se tornaram universais ou a interdisciplinaridade se tornou um meio de enriquecimento ou de renovação de ferramentas específicas pelo empréstimo de estruturas há muito emblemáticas ou canónicas noutras práticas. Esta circulação pode ser voluntária, planeada e deliberadamente provocada, [...] Com efeito, não se trata somente de renovar os processos de criação específicos de uma arte, trata-se também de testar os seus limites ou de deslocalizá-los como ocorre nas artes plásticas, por exemplo. (LOUPPE, 2012, p.240).

As informações promovidas por distintos campos do conhecimento possibilitam ampliar as redes relacionais de um sistema dança e permitem um aprofundamento nos modos de articulação da comunicação de uma ideia, por meio do movimento. Uma tal reflexão crítica

³⁹ Tradução nossa a partir do original: « Une revue comme *Mouvement*, s’alignant sur d’autres périodiques plus anciens en Allemagne, fit faire un bond qualitatif considérable à la pensée de la danse. Ne serait-ce que par l’intégration de la danse à un champ élargi incluant les arts visuels, la réflexion esthétique, les sciences humaines, etc. »

⁴⁰ Interpretação nossa a partir do original: « Dès (mais tardivement par rapport aux pays anglo-saxons), des filières universitaires spécialisées s’étaient mises en place en France. Dans le même temps, l’intérêt pour les pratiques somatiques mais aussi pour l’histoire de l’art et de la danse, la philosophie, les sciences de l’homme, pour d’autres approches cognitives encore se développait dans la communauté chorégraphique. L’exigence s’intensifiait. Comme toujours dans les périodes de grande radicalité, le jugement des pairs jouissait d’un crédit supérieur à celui des commentateurs, ou de l’institution. Du coup le discours critique sur la danse connut une avancée considérable ».

permite estratégias de movimento e suas organizações, através de um constante questionamento sobre as escolhas que compõem o fazer coreográfico.

Assim, as relações estabelecidas nessa pesquisa entrelaçam um conjunto de informações, memórias, percepções e imagens provocadas pelas experiências do corpo no ambiente urbano com os conhecimentos promovidos por diferentes campos do saber e com a prática da repetição do fazer em dança.

Sennett (2009) explica no seu livro *O Artífice* que a repetição do fazer possibilita a avaliação e o questionamento constante na busca de aprimoramento de uma atividade específica. O autor propõe a expressão “habilidade artesanal” como “um impulso humano básico e permanente, o desejo de um trabalho bem feito por si mesmo” (p.19). Ao desenvolver uma “habilidade artesanal”, uma atividade específica, são desenvolvidas habilidades diversas que requerem um diálogo entre o fazer e o pensar, na busca por soluções para os problemas e proposições de um processo artístico.

O artífice explora essas dimensões de habilidade, empenho e avaliação de um jeito específico. Focaliza a relação íntima entre a mão e a cabeça. Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideias; (SENNETT, 2009, p.20).

A atividade artesanal é aperfeiçoada pelas formulações abstratas – tais como pensamento, imagens, imaginação e memórias –, que são postas em prática pelo movimento. Esse fazer possibilita que as informações, conceitos e hipóteses sejam testados e avaliados constantemente.

A compreensão de dança como um sistema complexificado por processos relacionais, a partir de diferentes saberes, pressupõe um fazer coreográfico não estabelecido de antemão, mas sim elaborado a cada nova informação, de forma singular, pelas emergências do movimento organizadas durante um processo de composição em dança. A elaboração de informações promovidas pelos diferentes campos do conhecimento e a prática da repetição do fazer em dança pela improvisação – onde a cada informação se aprimora e novas articulações do corpo são descobertas – compõem as compreensões acerca das espacialidades e das “trajetórias coreográficas” aqui encadeadas.

Capítulo 3 _ Trajetórias Coreográficas

Com o intuito de analisar o termo “trajetórias coreográficas”, o presente capítulo traça correlações entre o entendimento de espaço, implicado no conceito de “trajetória” desenvolvido no campo da física mecânica, e a percepção de espaço vivenciada nos dias de hoje. Essa reflexão contribui para o entendimento de “trajetórias” no campo da dança contemporânea e para as espacialidades criadas no processo coreográfico. A ideia de trajetórias coreográficas é investigada na composição em dança por meio de um depoimento autobiográfico sobre as situações vividas nos lugares de passagem da cidade de São Paulo.

O cruzamento entre o entendimento de “trajetória”, abordado no campo da física mecânica, e as compreensões de espaço atualmente percebidas com as práticas na cidade suscita possíveis interpretações e readequações do entendimento de “trajetórias” construídas no campo da dança. Nessa área do conhecimento, observamos que o entendimento de “trajetórias” pode trazer diversos significados, além daqueles desenvolvidos pelas leis básicas de movimento investigadas pela área da dinâmica, da física.

Nesse sentido, consideramos pertinente explorar possíveis entendimentos e interpretações que o termo provoca, pois percebemos que não seria possível o deslocamento direto da ideia de “trajetória”, segundo o contexto de espaço da física clássica, para o campo da dança contemporânea: uma operação de “ajuste” se torna indispensável.

Para analisar o termo “trajetórias”, abordamos as diferenças entre trajetórias e deslocamentos, e relacionamos a ideia de “trajetória”, segundo as leis newtonianas, bem como o “Movimento Retilíneo Uniforme” e “Espaço Absoluto” implicados nessas leis, com o entendimento de “trajetórias” desenvolvido no processo da composição em dança.

3.1. Breve histórico

O termo “trajetória” começa a ser analisado no século XVII e XVIII, na área da dinâmica que estuda a relação entre o movimento e as forças que o produzem. Nesse período, acontece o desenvolvimento da mecânica clássica e a trajetória de um corpo é investigada a partir dos princípios básicos formulados pelos físicos Galileu Galilei⁴¹ (1564-1642) e Isaac Newton⁴² (1642-1727).

Precusores de Galileu acreditavam que uma bala de canhão se move em linha reta até esgotar seu impulso, e depois cai verticalmente (um deles propôs juntar esses dois segmentos de reta por um arco de círculo tangente a ambos para descrever a trajetória). Galileu foi o primeiro a demonstrar que a trajetória é uma parábola. (NUSSENZVEIG, 2002, p.52)

Newton consolida o método praticado por Galileu e desenvolve três leis com enfoque no movimento e suas causas, publicadas em seu tratado “Os Princípios Matemáticos da Filosofia Natural”, no ano de 1687.

Segundo esse tratado, a primeira lei de Newton afirma que “uma partícula permanece no seu estado de repouso ou de movimento retilíneo uniforme, a não ser que ação de uma força sobre ela impele-a a mudar.” (WATARI⁴³, 2004, p.31). Ou seja, segundo essa lei, se não houver nenhuma força resultante agindo sobre um corpo, ele permanecerá em repouso ou em movimento com velocidade constante.

Este princípio foi adotado por Newton como a primeira das suas três leis do movimento: Considere um corpo sobre o qual não atua nenhuma força resultante. Se o corpo estiver em repouso, ele permanecerá em repouso. Se o corpo estiver em movimento com velocidade constante, ele continuará nesse mesmo movimento. (SERWAY; JEWETT, 2008, p.49)

As leis newtonianas de movimento estão diretamente implicadas na ideia de “trajetória”, pois é por meio desse estudo que a ‘trajetória’ de um corpo é analisada. Os estudos sobre o movimento do corpo abordados nos princípios de Newton são investigados

⁴¹ Galileu Galilei foi um importante físico, matemático e astrônomo italiano do século XVI e XVII.

⁴² “Isaac Newton (1642-1727) Físico e matemático inglês, foi um dos cientistas mais brilhantes na história. Antes dos 30 anos, formulou os conceitos e leis básicos da mecânica, descobriu a lei da gravitação universal e inventou os métodos matemáticos do cálculo. Como consequência de suas teorias, Newton foi capaz de explicar os movimentos dos planetas, a subida e descida das marés, e muitas características especiais dos movimentos da Lua e da Terra. Ele também interpretou muitas observações fundamentais relativas à natureza da luz. Suas contribuições para as teorias físicas dominaram o pensamento científico por dois séculos e permanecem importantes hoje em dia”. (SERWAY e JEWETT, 2008, p.111).

⁴³ Kazunori Watari é Prof. Dr. do Instituto de Física da USP/SP.

em um plano bidimensional através de um sistema matemático de coordenadas. Por meio delas, são descritos os pontos por onde se move uma partícula que traça uma “trajetória” no espaço.

Vamos passar do movimento retilíneo à descrição do movimento num plano [...] podemos especificar a posição de um ponto num plano através de 2 parâmetros, que são suas coordenadas em relação a um dado referencial. Se adotarmos coordenadas cartesianas, por exemplo, a posição de uma partícula em movimento no plano será descrita pelo par de funções $(x(t), y(t))$ onde $x(t)$ é a abscissa e $y(t)$ a ordenada da partícula no instante t . **Podemos dizer que, à medida que o ponto P se move, descrevendo a trajetória da partícula no plano,** suas projeções sobre os eixos $0X$ e $0y$ se movem correspondentemente, descrevendo movimentos unidimensionais. Reduzindo assim a descrição de **um movimento bidimensional** a dois movimentos unidimensionais simultâneos, cuja composição leva ao movimento no plano. (NUSSENZVEIG, 2002, p.40, grifo nosso).

O conceito de “trajetória” da física mecânica parte da análise do movimento retilíneo uniforme, isto é, a descrição espacial de um ponto que realiza um movimento linear com velocidade constante. A “trajetória” desse movimento é traçada através de um plano, em um espaço bidimensional. “A expressão movimento retilíneo refere-se à geometria euclidiana” (NUSSENZVEIG, 2002, p.68).

O espaço euclidiano é formado por um espaço geométrico bidimensional no qual um conjunto de pontos expressam matematicamente distâncias, ângulos, translação e rotação de um objeto. “Euclidiano, ad. De Euclides, geômetra da Grécia antiga (séc. III a.C.)” (FERREIRA, 1972, p.519).

Segundo Dulce Aquino:

A geometria criada por Euclides, no que diz respeito à perspectiva, tinha por base a questão do ângulo visual, afirmando que um objeto tinha um tamanho aparente a partir do ângulo sob o qual era observado. Assim, um objeto era duas vezes maior quando visto por um ângulo duas vezes maior. Contudo, Euclides não tratou da questão do ponto de fuga, nem se preocupou com a representação do espaço. Já a geometria linear de Ptolomeu contribuiu mais decisivamente com os físicos e com os pintores. Atentou para a questão do comprimento e não se limitou apenas com o estudo do ângulo visual. Assim, demonstrou que o tamanho aparente de um objeto é inversamente proporcional à sua distância do olho. E os renascentistas fizeram clara opção, dando prioridade na criação de seus métodos de perspectiva aos princípios pitagóricos. (AQUINO, 1999, p.24)

No final do século XIX, novas questões inquietavam os físicos, em relação aos átomos, à radiação e a propagação das ondas eletromagnéticas. Na virada do século XIX para o século XX, físicos como Lord Kelvin, Max Planck, Albert Einstein e outros importantes cientistas promovem novos conceitos abordados pelas teorias quânticas e relativística.

“Conceitos como o de espaço, tempo, simultaneidade, energia, massa, trajetória, partícula, interação e vácuo foram revistos à luz dessas novas teorias.” (CARUSO e OGURI, 2007, p.183). Entre as consequências físicas e filosóficas analisadas estão aquelas que abordam a relação entre tempo e espaço e o espaço curvo.

Assim, o termo “trajetórias” foi desenvolvido no campo da física mecânica e possui diferentes descrições em diversos dicionários específicos da área consultados para esta pesquisa. De modo geral, o campo da dinâmica compreende que a “trajetória” é descrita pelo traçado de movimento de apenas um ponto do corpo no espaço. Segundo Ferreira⁴⁴ (1986), o termo é descrito como: “trajetória. [Do lat. *trajectore*, ‘o que atravessa’, + -ia.] S.f **1.** Linha descrita ou percorrida por um corpo em movimento. **2.** Fís. Lugar geométrico das posições ocupadas **por uma partícula** que se move” (p. 1698, grifo nosso).

Além da trajetória se constituir pelas variações das posições de um ponto no espaço em função do tempo, o termo trajetória é descrito como o “lugar geométrico das sucessivas posições de um móvel no espaço” (MACEDO, 1976, p.348), como “uma parábola” (NUSSENZVEIG, 2002, p.52), e como a “curva descrita pelo movimento do corpo através do espaço”⁴⁵ (HILL, 1983, p.1185).

Segundo o Dicionário de física do Instituto Antônio Houaiss, a trajetória é descrita como:

trajetória FÍS Caminho percorrido por um corpo ou partícula em movimento, em geral descrito por uma curva num espaço euclidiano.
trajetória de fase FÍS Num sistema que muda com o tempo, a curva descrita no espaço de fase pelos pontos que representam seu estado a cada momento. (RODITI, 2005, p.226)

⁴⁴ Novo Dicionário da Língua Portuguesa de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira.

⁴⁵ Tradução nossa a partir do original: “Tractory The curve described by a body moving through space, as of a meteor through the atmosphere”

3.2. Correlações de “trajetórias” no campo da dança

No campo da dança contemporânea, a ideia da criação do movimento esquematizado por um sistema de coordenadas traçado de antemão em um plano bidimensional pressupõe um espaço em branco, uma *tabula rasa*, onde um movimento do corpo irá ocupar um espaço.

Segundo o autor André Lepecki⁴⁶ (2010), a coreografia que se embasa na execução de uma dança criada de antemão, por meio de um desenho diagramático, pressupõe a transposição do plano de composição da folha de papel em branco para o chão de uma sala de dança. A transposição de uma coreografia e de um sistema de notação que surgem *a priori* por uma formatação gráfica, realizada em um plano bidimensional, implica a percepção de um “espaço branco, neutro, chato e livre de rachaduras”. Para Lepecki, no método de Feuillet⁴⁷, o “contato com mundo é reduzido a um ponto geométrico e cuja trajetória desenha uma linha de deslocamento no plano folha/chão” (p. 14).

No plano mais aplainado, tocos de corpos que foram negligentemente enterrados, descartados, esquecidos pela história e seus algozes brotam do chão emperrando nossos passos, provocando desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém atenta e cuidadosamente. (LEPECKI, 2010, p.15)

Essa coreografia que utiliza o espaço horizontal por desenhos traçados no chão, citada por Lepecki, está implicada no balé de corte no qual “encontrava-se preservada a razão política de perpetuar, como algo incontestável, a relação de dominância da realeza sobre a sociedade” (HERCOLES, 2005, p.50).

Balé de Corte – Uma reforma coreográfica na contra-dança de salão dá origem ao bale de corte, que realizava uma síntese dramática entre música, verso e dança. [...] as danças eram organizadas espacialmente como um tabuleiro de xadrez, paradas militares ou torneios equestres, padrões eram desenhados no chão [uso horizontal do espaço], traçados num espaço rectangular do salão de baile. Em 1641, casas de espetáculos começam a ser construídas e a dança vai para os palcos. [...] Todo o

⁴⁶ André Lepecki é curador e professor associado do Departamento de Performance da Universidade de Nova York.

⁴⁷ “No início do ano de 1700, foi editada em Paris a *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse par caractères, figures et Signes démonstratifs*, de Raoul Anger Feuillet. Essa obra expõe os princípios da notação coreográfica, que seria amplamente utilizada durante a primeira metade do século XVIII. A explanação inicia-se com a afirmação de que a dança se serve de posições, passos, pliés, élévés, saltos, cabriolas, tombés, glissés, mudanças de direção, cadências e figuras. Adiante o autor explica o que entende por figura: “É seguir um caminho traçado com arte”, explicitando que denomina caminho “à linha sobre a qual se dança”. Ao longo da carta 13, Noverre terá constantemente como referência essa notação coreográfica, estabelecida em todos os seus detalhes na obra de Feuillet” (MONTEIRO, 1998, p.340).

bale de corte refletia o comportamento do Rei Sol Louis XIV, o primeiro dançarino da França. (KIRSTEIN, 1997:151-199 In: HERCOLES, 2005, p.64).

Louppe (2012) explica que as formas espaciais criadas na dança por “trajetórias” determinadas e reproduzidas pelos corpos, abordadas pelo ballet no início do século XVII, indicavam deslocamentos que eram inscritos no solo através do percurso traçado em apenas um plano.

No início do século XVII, aquando dos primórdios do ballet barroco, que com razão nos fascina, as linhas de deslocamento inscreviam-se essencialmente no solo. Ainda que, posteriormente, a linha de movimento vá ocupar no mínimo duas dimensões do espaço, o bailarino desenhará o seu percurso através de um só plano. Então, o corpo torna-se um elemento potencial de elevação como num esboço de arquitectura e, sobretudo, de uma instituição ancoradas em sistemas de representação espacial indestrutíveis, mas também essa arquitectura está interiorizada há muito no nosso próprio espaço mental e imaginário. (LOUPPE, 2012, p.192)

Louppe (2012) afirma que a dança erudita promoveu uma visão de arquitetura espacial celeste e racional de mundo, através de uma tradição ocidental que construía o espaço de forma homogênea e predeterminada por sistemas de representações quantificáveis, medíveis e pré-compartimentadas por subdivisões. A autora associa esse espaço construído com um quadro de pintura, uma vez que ambos procuram:

subdivisões quantificáveis, todas mais ou menos análogas aos planos de acomodação entre o horizonte e o olho do espectador [...] uma representação de espaço susceptível de definir as regras das coisas de forma homogênea, onde cada coisa e cada corpo ocupam o seu lugar segundo as regras de uma escala comum. (LOUPPE, 2012, p.190)

Ao longo da história da dança grandes transformações aconteceram entre a coreografia do balé de corte e as compreensões de coreografia abordadas nos dias de hoje, porém a presente pesquisa se detém ao estudo do termo trajetórias. Esse termo desenvolvido no século XVII e implicado na primeira lei de Newton possibilita-nos pensar acerca de trajetórias no campo da dança. Neste sentido, observamos que dificilmente a “trajetória” de um corpo dançante será realizada por um movimento retilíneo uniforme – ou seja, regular em linha reta de modo constante – como a trajetória de um corpo ou partícula é analisada na física clássica com a primeira lei de Newton, pois a própria constituição física do corpo humano não é organizada de modo linear, mas sim de modo espiralado, pela própria formação anatômica dos ossos, músculos, artérias, ligamentos e DNA de um corpo vivo.

Segundo Helena Bastos, a forma de exploração do movimento de um corpo no espaço-tempo de um ambiente se processa pelo movimento em espiral, que visa a “estratégias de locomoção espacial como formas de sobrevivência” (1999, p. 49).

Além de os caminhos do movimento do corpo se construírem por organizações espiraladas – ou seja, por “trajetórias” em espirais – podemos observar que os deslocamentos do corpo no ambiente urbano também se realizam por desvios e em curvas. Quando estamos nos lugares de passagem da cidade, como, por exemplo, em plataformas, estações e interligações ferroviárias, ou mesmo em uma avenida com grande concentração de pessoas, os movimentos em espiral de um corpo humano possibilitam um andar de constantes desvios. O ato de caminhar nos espaços de grande circulação requer um corpo constantemente atento para desviar das pessoas envolvidas nesses fluxos.

O próprio significado da palavra curva contém o entendimento da espiral, conforme o *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa*:

Curvatura, arco, volta, curva, curvidade, curvatura, rotundidade, flexão, inflexão, flexura, arqueamento, arqueadura, arqueação, arcuação, rebite, dobra, deflexão, declive, **desvio**, *détour*, sinuosidade. (AZEVEDO, 2010, p.97, grifo nosso)

E conforme o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*:

desvio. [Par. De desviar.] S. m. **1.** Ato ou efeito de desviar (-se). Afastamento da direção ou da posição normal: desvio do curso de um rio; desvio da coluna vertebral. **3. Volta, sinuosidade, curva** [...] **4.** Ponto que se afasta do caminho principal [...] **5.** Desaparecimento [...] **6.** Subtração fraudulenta, roubo [...] **7.** Afastamento de uma linha (de conduta, de regras, etc.) **8.** Falha, erro. **10.** Linha secundária das ferrovias, ligada à principal. (FERREIRA, 1986, p.579, grifo nosso)

Segundo Louppe (2012), a criação de espirais possibilita a espacialidade construída na dança. Os processos espirais são elaborados pelo próprio dançarino que constrói espacialidades, encadeando uma relação contínua de direções do corpo, como centro e periferia, frente e retaguarda, alto e baixo. Essas espacialidades espirais criadas pelo corpo que dança não são criadas por formas espaciais determinadas por uma “espiral arquetípica”, não se produzem a partir de um modelo exteriormente determinado. A singularidade criada nos modos de cada corpo organizar seu movimento espiral não comporta formas espaciais fixas, mas sim diferentes espacialidades produzidas pelas elaborações de cada corpo.

Não havia deslocamento de trajetória: o espaço circulava entre o seu centro e a periferia, e, neste caso, era o próprio corpo que revelava a sua espacialidade. [...] Um aspecto importante é o facto de, desde a sua origem, a dança contemporânea afirmar que não existem formas espaciais, excepto as que são elaboradas na experiência do corpo. Se existe uma espiral arquetípica, esta deve-se ao vai-vém; o movimento em direção ao centro e ao exterior é não somente uma possibilidade prática, mas anima toda a atividade corporal. O ‘sentido’ da espiral não deve ser descodificado na forma produzida mas, uma vez mais, no percurso espiralado que opõe tensões contrárias, essencialmente no tronco (precisamente uma das formas mais importantes da ‘oposição’). Esta espiral ressurgue continuamente na dança contemporânea, como a chama de um archote que se reacende. (LOUPPE, 2012, p.212-213).

Além de a construção de “trajetórias” na dança acontecer por espirais em razão da constituição anatômica do corpo, também as imagens, memórias e pensamentos são elaborados em fluxos espirais. Segundo Bastos (1999) também as elaborações abstratas tais como imagens, memórias e pensamentos implicam a espiral na construção de “uma estratégia de dança enquanto extensão de um pensamento evolutivo”. Essas elaborações imaginativas se articulam em um fluxo temporal não linear, por meio da percepção do tempo presente, das lembranças, dos desejos e projeções futuras que se organizam em um processo coreográfico.

Segundo Bastos:

A hipótese aqui é a que a espiral comparece como um padrão de uma realidade. Talvez seja, de fato, também uma condição de vida.

A organização do corpo humano, em termos mecânicos, também é espiralada. Basta observar a musculatura, os ossos e ligamentos. O próprio DNA é em espiral. Será que o nosso pensamento também se organiza em espiral?

Com essas questões impôs-se uma averiguação da abrangência da forma espiral e de seu efeito como uma estrutura da dança enquanto estratégia evolutiva. (BASTOS, 1999, p.53-54).

Considerando que essas informações fazem parte da construção de “trajetórias coreográficas”, elaboramos no processo coreográfico “trajetórias” espirais por meio das rotações das articulações do corpo. A partir de encadeamentos do movimento em espiral, são promovidos constantes ajustes e acordos corporais, tais como experimentamos cotidianamente nas situações de compartilhamento de espaços no ambiente urbano.

As “trajetórias” trabalhadas no processo coreográfico da presente pesquisa são realizadas pelos vetores e apoios do corpo em relação ao espaço, promovidos pelo movimento espiral. Compreendemos o apoio como “pouso” de partes do corpo no espaço, e os vetores como impulsos e alavancas de fluxos e direções desses movimentos.

A espiral de pontos ósseo-articulares do corpo, trabalhada no processo coreográfico, possibilita fluxos condutores de diferentes e imprevisíveis direções do movimento. Essas rotações das articulações geram vetores que possibilitam o sentido e o deslocamento das “forças” produzidas pelo movimento do corpo.

Vector (\hat{o}), s. m. (Mat.) Ente abstrato definido por uma direção, um sentido e um número real, e que pode ser representado por um dado segmento orientado por qualquer outro que lhe seja equipolente; (Fís.) toda grandeza que só fica inteiramente determinada quando damos um número real que a mede numa dada unidade, uma direção e um sentido (sinôn.: grandeza vectorial); **condutor; portador; - campo magnético** (Fís.) (V. Excitação magnética). Var.: vetor. (FERREIRA, p.1233, grifo nosso)

Para Nussenzveig (2002), podemos caracterizar um vetor observando o eixo e a magnitude dada pelo ângulo de rotação. O autor afirma que “poderíamos tentar associar-lhe um “vetor” “ θ ” que caracterizaria completamente a rotação, tomado “ θ ” na direção do eixo e de magnitude dada pelo ângulo de rotação” (p.43). Segundo Ferreira (1972), a palavra vector vem do latim e quer dizer aquilo que transporta, ou que representa a grandeza matemática de direção e sentido de ação de uma linha.

Grandezas físicas representadas apenas por um número, como o tempo ou a distância, chamam-se *grandezas escalares*; como o deslocamento, chamam-se *grandezas vectoriais*. Por conseguinte, uma grandeza física é um vetor quando é caracterizada por magnitude, direção e sentido e se comporta como um deslocamento, ou seja, obedece as leis de composição do mesmo tipo, que correspondem à soma de vetores e ao produto de um vetor por um escalar. As definições e propriedades destas operações para vetores quaisquer são idênticas às que foram vistas acima, bastando substituir a palavra “deslocamento” por “vetor”. [...] É importante notar que não basta que uma grandeza física seja caracterizada por sua magnitude, direção e sentido para que ela tenha caráter vectorial. [...] Poderíamos tentar associar-lhe um “vetor” “ θ ” que caracterizaria completamente a rotação, tomado “ θ ” na direção do eixo e de magnitude dada pelo ângulo de rotação. (NUSSENZVEIG, 2002, p.43)

Ainda traçando correlações entre as “trajetórias” construídas na dança e a “trajetória” implicada nas leis newtonianas, também é de fundamental importância a ideia do corpo que “permanece em repouso” ou “parado”, conforme a primeira Lei de Newton: “Todo corpo persiste em seu estado de repouso, ou de movimento retilíneo uniforme a menos que seja compelido a modificar esse estado pela ação de forças impressas sobre ele” (NUSSENZVEIG, 2002, p.68). Essa noção também nos impele à elaboração de outros entendimentos acerca de “trajetórias” criadas em dança, pois um corpo vivo nunca está “parado” ou em “repouso”; pelo contrário, as ações simultâneas do corpo estão em constante

movimento, seja pelas batidas do coração, seja pela respiração, seja pelas reorganizações corporais produzidas pelas relações no ambiente. Se fizermos, por exemplo, o experimento de fecharmos os olhos, poderemos perceber que o corpo oscila, que acontecem “trajetórias” de movimentos que vão vibrando entre diferentes e diversas direções, velocidades e sentidos, de forma não totalmente previsível ou controlada.

O movimento retilíneo uniforme é analisado no campo da física clássica pela reação das forças e atritos provocados em um corpo. Se não houver nenhuma força externa – ou seja, sem atrito, como em uma superfície lisa – o corpo permanece em movimento retilíneo uniforme, mantendo o movimento de linha reta em velocidade constante.

Temos aqui formulada pela primeira vez a lei da inércia: na situação ideal contemplada por Galileu, com uma esfera lançada sobre um **plano horizontal perfeitamente polido (sem atrito), desprezando a resistência do ar**. O movimento não seria nem acelerado nem desacelerado: não havendo forças na direção horizontal, teríamos um movimento retilíneo uniforme. [...] A situação imaginada por Galileu é muito difícil de realizar na prática, na escala do laboratório. Podemos pensar nela como um caso limite. Em circunstâncias em que procuramos minimizar o atrito, como na patinação no gelo, um impulso adquirido tende a persistir durante muito tempo. (NUSSENZVEIG, 2002, p.67, grifo nosso).

Assim, a “trajetória” de movimento do corpo, conforme a primeira lei newtoniana, é analisada pela ação de um corpo segundo uma força externa. “Na linguagem cotidiana, exercer uma força significa puxar ou empurrar” (YOUNG; FREEDMAN, 2008, p.106). Essas “trajetórias” de movimento observam a reação provocada por um esforço muscular capaz de colocar objetos em movimento.

O entendimento de “força” é abordado no processo coreográfico da pesquisa por meio da pressão de partes do corpo direcionada para dentro em relação ao chão, ao objeto cênico e ao espaço – diferente da “força” empregada de, por exemplo, quando empurramos algum objeto para fora. Além da força utilizada por meio da pressão de partes do corpo em relação ao espaço, identificamos no processo coreográfico que as “trajetórias” também são construídas pela suspensão e pelo peso: esses elementos contribuem com os apoios e deslocamentos de partes ósseo-articulares no espaço. Segundo Louppe (2012) esses aspectos de construção do movimento “contêm o próprio impulso da sua trajetória” (p.199).

A transferência de peso pode repercutir-se pelo espaço, ou, melhor, podemos ser transportados por ele: o movimento contém o próprio impulso da sua trajetória. Os elementos trabalhados na proximidade, por exemplo os aspectos relevantes que dizem respeito à direção, são transpostos para a escala do deslocamento. Na dança contemporânea, como teremos frequentemente ocasião de repetir, não existe diferença fundamental entre a micro e a macro organização. (LOUPPE, 2012, p.199)

A definição de forças está implicada na segunda lei de Newton: “Uma partícula sob a ação de uma força move-se de maneira que a variação da quantidade movimento em relação ao tempo é igual à força aplicada” (WATARI, 2004, p. 31). Segundo essa lei, a força impressa em um corpo causa uma mudança em sua aceleração, e essa mudança de velocidade implica uma direção no espaço.

Muitas vezes se diz que a 2ª lei não passa de uma definição de força. As forças que atuam sobre uma partícula resultam de sua interação com outras partículas, e veremos que são dadas por leis de forças que definem F em termos da situação em que a partícula se encontra. (NUSSENZVEIG, 2002, p.72).

Porém, como podemos observar na experiência do corpo no ambiente, dificilmente existiria uma situação na qual nenhuma “força externa” atuaria sobre esse corpo, pois a relação entre corpo e ambiente está a todo momento agindo, em movimento, alterando espaço e corpo mutuamente. A ideia de um elemento de fora, que promove uma força e interfere em um outro corpo, implica relações dicotômicas nas quais acontece uma coisa e depois outra coisa, uma ação que invariavelmente provoca uma reação em outro corpo. No entanto, como podemos observar com as experiências espaciais no ambiente, as relações entre os corpos e os elementos do espaço urbano são simultâneas: os eventos no ambiente urbano acontecem em cadeias a todo momento. Ou seja, as situações nos espaços urbanos ocorrem em redes de relações; não há uma origem única na qual uma ação de um corpo surja, seguida de sua reação. Os movimentos são agenciados por uma rede de relações mútuas e simultâneas.

Nos estudos newtonianos, os corpos são analisados de maneira isolada e controlada. Diferente dessa situação espacial em que se isola um corpo para uma análise cujo objetivo é observar ações e reações, no campo da dança os espaços se constroem pelas relações, essas possibilitam a criação de “trajetórias coreográficas”. Ou seja, o processo de cruzamentos de informações elaboradas na relação entre corpo e ambiente são elementos dependentes da construção de “trajetórias coreográficas”.

Experimentamos cotidianamente com as práticas urbanas relações espaciais, e com elas podemos perceber que as fronteiras entre o corpo e o seu movimento no espaço não são nada demarcadas. O corpo no ambiente urbano, principalmente nos lugares de passagem da cidade, agencia a todo momento relações espaciais, inclusive no constante contato com outro corpo, sempre se organizando em relação ao movimento que ele percebe ao seu redor.

Podemos observar, por exemplo, que nos transportes coletivos, tais como trens e ônibus, é muito comum que um corpo encoste, toque ou esbarre em outro corpo. Aliás, nesses espaços a relação entre os corpos acontece constantemente por meio do toque, sem ocasionar uma grande surpresa para a pessoa que foi tocada.

Essa situação espacial observada nos lugares de passagem da cidade, que envolve negociações, acordos e rearranjos corporais singulares e coletivos realizados por meio das relações, é trabalhada no processo coreográfico através de “trajetórias” de constantes reajustes, elaborados por meio de pequenas articulações do corpo.

Dessa forma, compreendemos que diferente de um espaço e lugar a ser ocupado ou mobiliado pelo corpo, a construção de espaços na dança acontece através de relações que são percebidas e elaboradas pelo movimento do corpo. Nesse campo, o espaço se constrói por “trajetórias” dependentes do movimento do corpo e do ambiente, onde as memórias corporais apreendidas com os movimentos recorrentes acionam redes musculares e articulares no corpo. Por isso, as “trajetórias” de um corpodança não podem ser analisadas “sem nenhuma força externa”, de forma isolada ou separadamente. Entendemos que “trajetórias coreográficas” são traçadas por relações nas quais o movimento emerge com o espaço, e não a partir de um espaço separado do corpo.

Compreendemos que uma dança se constrói pelas percepções de espaço que cada corpo elabora na relação com o ambiente em que vive. Tanto as organizações espaciais na cidade quanto os modos espaciais construídos pelo corpo, dentro do processo de criação de uma dança, não são realizados de modo totalmente controlado por modelos esquematizados e preestabelecidos de antemão, mas são construídos pelas experiências futuras, sobre as quais não temos total controle das situações que irão ocorrer. As operações espaciais organizadas pelas ações de cada corpo estão constantemente se reorganizando através das percepções de espaço, que nunca param de acontecer na troca com o mundo.

Ainda traçando relações acerca de “trajetórias” entre o campo da mecânica clássica e a área da dança contemporânea, observamos que as três leis newtonianas estão implicadas no conceito de “tempo absoluto”, definido por Newton da seguinte forma: “O tempo absoluto, verdadeiro e matemático, por si só e por sua própria natureza, flui uniformemente, sem relação com nenhuma coisa externa, e é também chamado de duração” (NUSSENZVEIG, 2002, p. 21).

Em seu grande tratado “Os Princípios Matemáticos da Filosofia Natural”, publicado em 1687, Newton introduziu o conceito de “tempo absoluto” [...] Um dos objetivos da discussão feita acima sobre a medida do tempo foi tornar patente o fato de que o

tempo físico é definido em termos de relógios, que são objetos concretos, sujeitos às leis físicas, como qualquer outro objeto. A atitude expressa por Newton ignorando este fato foi parte responsável, dada a autoridade que se revestia, pelo preconceito de que o tempo não poderia ser afetado por qualquer condição física. Não podemos saber, a priori, como o andamento de um relógio é afetado por condições extremas, muito remotas de nossa experiência quotidiana, por exemplo, pelo transporte do relógio a velocidades extremamente elevadas (comparáveis à velocidade da luz), ou pela presença de campos gravitacionais extremamente intensos. A experiência mostra que tais condições de fato afetam a marcha do relógio (efeitos da relatividade restrita e da relatividade geral, respectivamente), de forma que hipóteses não-físicas sobre o tempo, como a de Newton, têm de ser revistas nessas condições. (NUSSENZVEIG, 2002, p.21)

Conforme esse conceito, o tempo é comum para todos os observadores de diferentes referenciais, ou seja, para Newton a passagem do tempo é igual para todos os observadores, mesmo que um deles esteja se deslocando. O tempo e espaço de Newton implicam a ideia de “um fato independente do observador” (CALLENDER, 2013, p.17).

A física clássica pressupõe que objetivamente é possível dizer se ele aconteceu antes, depois ou simultaneamente a qualquer outro evento no Universo. Assim, o tempo fornece uma ordenação completa de todos os eventos no mundo. A simultaneidade é absoluta – um fato independente do observador. Além disso, o tempo precisa ser contínuo para podermos definir velocidade e aceleração. (CALLENDER, 2013, p.17)

Para os físicos Caruso e Oguri:

O espaço absoluto para Newton é uma necessidade lógica e ontológica. Mas não se pode perder de vista também suas concepções religiosas, que levaram-no a conceber o espaço como o sensorium de Deus. Seu caráter absoluto é, por exemplo, indispensável em seu sistema para a compreensão da primeira lei de Newton. É através do conceito de espaço absoluto que o grande físico inglês reunificará a Física dos fenômenos terrestres e celestes por meio da lei da gravitação universal, afirmando que uma maçã cai na Terra pelo mesmo motivo – segundo a mesma lei que a Terra se movimenta ao redor do Sol. (2006, p.182)

No começo do século XX, os entendimentos acerca do espaço são redimensionados pela Teoria da Relatividade Especial, desenvolvida pelo físico Albert Einstein⁴⁸. Conforme a

⁴⁸ “Einstein, Albert_ Ulm, Alemanha, 14/03/1879 – Princeton, Nova Jersey, EUA, 18/4/1955 _ iniciou sua obra científica nos primeiros anos do século XX, uma época em que ocorreram surpreendentes descobertas experimentais. Porém, os problemas que atraíram sua atenção e que o levaram a produzir suas ideias arrojadas e originais de uma física nova haviam sido desenvolvidos pouco a pouco, envolvendo os próprios fundamentos da ciência. [...] A teoria especial ocupou-se com essa transformação de rotular os pontos do espaço-tempo que correspondem fisicamente à translação uniforme de todo o laboratório. A grande realização de Einstein foi perceber explicitamente que essa transformação de rótulos não pode ser especificada sem uma suposição específica sobre o significado operacional da simultaneidade de eventos espacialmente separados. Partindo dessa percepção, Einstein foi levado à única definição consistente de simultaneidade, e com isso à compreensão correta das transformações de Lorentz e a uma apreciação de sua generalidade. Sendo as propriedades de

Teoria da Relatividade de Einstein, as medidas de tempo e de espaço dependem do movimento do observador. Assim, diferentemente de Newton, para Einstein “dois eventos simultâneos em um sistema de referência não o são, necessariamente, em outro referencial” (BERGIA, 2012, p.31-32). Ou seja, observadores diferentes que estão em velocidades diferentes ordenarão diferentemente os eventos no tempo. Como podemos compreender com o exemplo abaixo:

Entretanto, um novo método de sincronização dos relógios não é a única consequência das reflexões de Einstein. Elas reduzem ao absurdo o caráter absoluto da simultaneidade: dois eventos simultâneos em um sistema de referência não o são, necessariamente, em outro referencial.

Para demonstrar isso, façamos a seguinte experiência de pensamento [...]: em um trem se deslocando com velocidade v , consideremos um impulso luminoso emitido a partir do meio do segmento que separa dois relógios A e B. Porém, para um observador na plataforma da estação, o relógio A recebe o impulso antes do relógio B. Durante a propagação do impulso, os dois relógios se deslocaram: o raio luminoso emitido na direção do relógio B “se afasta dele”, enquanto o raio emitido na direção do relógio A “se aproxima”. Assim, o primeiro raio percorre uma distância maior do que o segundo (com a mesma velocidade) e precisa de mais tempo: portanto, dois eventos simultâneos para um observador situado no trem não o são para um observador na plataforma da estação. (BERGIA, 2012, p.31-32)

De acordo com essa teoria de Einstein, tempo e espaço são relativos e estão intimamente relacionados, não existe um referencial absoluto no universo: tudo está em movimento. Por exemplo, você que está lendo este texto está em movimento pela ação perceptiva da visão, da reflexão. Além disso, você está posicionado em relação à Terra, que está girando ao redor de seu próprio eixo e ao redor do Sol. Tudo está em movimento de modo simultâneo, e todo movimento é relativo em relação a seu referencial.

Assim como as coordenadas espaciais, as coordenadas de tempo de um evento podem mudar quando passamos de um referencial inercial a outro: a duração de um processo físico depende do referencial. (BERGIA, 2012, p.30)

A relação dinâmica entre espaço e tempo descrita pela Teoria da Simultaneidade de Einstein, embora seja analisada segundo velocidades próximas à velocidade da luz, contribui com o exame das configurações espaciais do campo da dança. Ao contrário de se fundar por um espaço absoluto, uma dança se constrói por diversos eventos simultâneos: um corpo dançante realiza diversas e concomitantes “trajetórias coreográficas”, modificando e alterando

invariância tão importantes, passa a ser extremamente desejável uma interpretação geométrica rigorosa das leis da natureza, pois se uma coisa não tiver propriedades definidas de invariância ela não pode nem sequer ser pensada geometricamente. Essa consideração levou Einstein a aceitar o ponto de vista de Minkowski de que o espaço e o tempo devem ser considerados como formando um só objeto geométrico, o espaço-tempo, um espaço plano quadridimensional”. (GILLISPIE, 2007, p.681-702)

todo o espaço tempo. Ou seja, percebemos que os espaços tempos mudam a todo momento pois estão implicados nas percepções elaboradas por cada corpo.

Ao pensarmos no espaço construído na dança pelas “trajetórias” de um corpo vivo, podemos observar que elas são encadeadas por todo o corpo de modo simultâneo, pois um corpo humano aciona ao mesmo tempo toda uma rede de ações cognitivas na realização de um movimento. Os processos cognitivos, como a elaboração da percepção e da imaginação, a habilidade de pensar e entender as coisas de forma lógica, fazer planejamentos, formar uma ideia, realizar uma escolha, não operam em uma mente separada do corpo, mas sim pela experiência sensório-motora, na qual um corpo adquire conhecimento de mundo através de seu movimento em relação aos objetos no ambiente. Experimentamos pelo movimento do corpo os espaços e as qualidades das coisas. Aprendemos, por exemplo, noções de peso de um objeto quando empregamos um movimento apropriado que possibilita que o levemos de um lugar para um outro. “Nós experienciamos caminhos lineares e não lineares de movimentos, nos quais nós desenvolvemos nosso entendimento de trajetórias”⁴⁹ (JOHNSON, 2007, p.21).

Por exemplo, por meio de interligações de pequenas articulações do corpo nas situações de compartilhamento de espaço nos lugares de passagem, elaboramos redes de informações e caminhos de organização no próprio movimento do corpo. Eles possibilitam deslocamentos e modos de operar nesses lugares. Compreendemos que o campo da dança amplia o entendimento de trajetória, pois diferente da “trajetória” de um corpo analisado por apenas uma partícula, tal como abordado na física, um corpo que dança constrói constantemente inúmeras e simultâneas “trajetórias” espaço temporais. Isso se dá por meio da diversidade de pontos referenciais articulados entre si, conectados e elaborados pelos movimentos do corpo.

No campo da dança, podemos ainda observar que as simultaneidades de diferentes referenciais de tempo-espaço, além de ser elaboradas por cada corpo que dança, são realizadas também pelo espectador. Quando, por exemplo, após uma apresentação de dança, um espectador comenta que determinada cena foi muito rápida, enquanto quem acabou de dançar afirma que a achou lenta, observamos que a exata mesma cena gera diferentes percepções de espaço-tempo para diferentes corpos. Ou seja, diferentes referenciais estão implicados em “trajetórias coreográficas”, tanto pela percepção elaborada por quem assiste, quanto pela percepção elaborada pelo dançarino. Ademais, é por meio dos diferentes

⁴⁹ Tradução nossa a partir do original: “We experience linear versus nonlinear paths of motion, whereby we develop our understanding of trajectories”.

referenciais que um processo em dança contemporânea se constrói, como abordamos no capítulo anterior.

Dessa forma, as relações espaço-temporais sugerem que compreendamos “trajetórias coreográficas” como caminhos de movimentos. Eles lidam com referenciais móveis e simultâneos, que estão em constante transformação nas atualizações das experiências do corpo em relação ao seu ambiente. A construção dessas “trajetórias” ou os caminhos das constantes reorganizações de um movimento no corpo não se dão através de referenciais absolutos.

Essas “trajetórias” que lidam com reorganizações de espaços ósseo-articulares, musculatura profunda, imagens, memórias e informações trabalhadas no processo de criação de uma dança, estão a todo momento se atualizando em relação às novas informações produzidas na troca com o ambiente de existência. As referências do corpo percebidas nessa relação são compreendidas nesta pesquisa como pontos de cruzamentos que nunca param de acontecer, e que não têm uma localização precisa, transformando-se a partir das experiências por vir. Esses pontos de referência participam da construção das “trajetórias” do corpo num processo constante de evolução.

Assim, além do entendimento de “trajetória” como o conjunto de pontos intermediários que uma partícula percorre em um intervalo de tempo, tal como afirma o campo da física, compreendemos que as “trajetórias” na dança podem ser traçadas pela diversidade de pontos referenciais percebidos no corpo. Os cruzamentos de informações elaborados pela relação entre corpo e ambiente participam das construções dos caminhos de um processo coreográfico.

Além da noção de “trajetórias coreográficas” determinadas somente em desenhos gráficos de dados definidos de antemão, que pressupõem um espaço criado anteriormente para a ocupação de uma dança, percebemos que “trajetórias coreográficas” podem também construir espaços pelos caminhos coerentes das articulações que um corpo organiza, por meio do movimento, em um processo coreográfico.

Nesse sentido, utilizamos no processo criativo trajetórias compostas: pela segmentação de movimentos mínimos (elaborados por pequenas articulações do corpo, como, por exemplo, uma vértebra da coluna, que desencadeia diversas direções de movimento), pela circulação e o colapso de movimentos (criados pelas possibilidades dos fluxos articulares ou de tensões observadas no corpo no tempo presente da ação), por imprevisíveis vetores (elaborados pelas direções dos fluxos provocados pelos espaços articulares e pela compressão de determinadas partes do corpo em relação ao espaço).

Compreendemos que as redes coerentes de conexões de informações agenciadas pelo corpo formam os caminhos de uma movimentação. Os caminhos das possíveis articulações e cruzamentos que o movimento de cada corpo elabora em relação ao seu ambiente, no processo de uma dança, constroem “trajetórias coreográficas”.

As “trajetórias coreográficas” – compreendidas nesta pesquisa como a construção de uma teia lógica criada pelas possíveis relações elaboradas pelo corpo – lidam com referências que estão a todo momento nos modificando. Isso porque os pontos referenciais de informação, remodelados a cada nova relação entre corpo e ambiente, transformam essa rede coerente dos caminhos de movimento que se processam no corpo.

Segundo Louppe (2012), a partir do século XX muitos dançarinos e coreógrafos começaram a abordar elaborações espaciais através da espacialização dos caminhos singulares, específicos de cada corpo. “O movimento contém o próprio impulso da sua trajetória”, pois “o espaço move-se através de nós, mas também em nós, seguindo ‘direções’ internas, móveis e imóveis, com o auxílio das ‘viagens interiores’.” (p.189).

Para Louppe, o espaço percebido pela dança contemporânea nos dias de hoje é construído por relevos do movimento que “esculpem-se de acordo com os circuitos entre as tensões e as contratensões: são eles que esculpem os vincos da matéria corporal em trajetórias dinâmicas” (2012, p.76). Essas “trajetórias” no campo da dança lidam com o volume, a multidirecionalidade e a produção da consciência de cada corpo elaborada pela atenção e concentração nas organizações do movimento no tempo presente dessas ações.

Partindo da compreensão de que toda movimentação de um corpo elabora um caminho, percebemos “trajetórias coreográficas” como redes coerentes de conexões de informações processadas pelo movimento do corpo. Compreendemos que os caminhos das possíveis articulações e cruzamentos que o movimento de cada corpo fabrica em relação ao seu ambiente constroem “trajetórias coreográficas”.

No processo coreográfico da presente pesquisa, percebemos “trajetórias” não apenas como traço de movimento, mas também como a construção dos próprios caminhos do movimento de um corpo. As suas elaborações possibilitam “passeios” e reconhecimentos do próprio movimento do corpo em relação ao espaço, pois elas se constroem em diálogo com os elementos presentes no espaço cênico, no ambiente onde ocorre a apresentação desta dança. Ou seja, além de um traçado de movimento, compreendemos que tais “trajetórias” são dependentes da relação que elas criam com o espaço, pelas emergências do movimento do corpo que modificam, alteram e constroem um espaço cênico.

3.3. Outra noção de “trajetórias”

As compreensões de “trajetórias” abordadas na presente pesquisa partem do desenvolvimento e da transformação das diversas reflexões sobre o espaço que diferentes coreógrafos, dançarinos e pesquisadores em dança elaboraram ao longo da história da dança. As múltiplas e distintas criações de espacialidades trabalhadas por diversos artistas do campo da dança também contribuíram para o nosso entendimento de “trajetórias”, para a reflexão acerca da construção de espaços na dança abordada na presente pesquisa. Porém, não pretendemos realizar nesta dissertação uma análise historiográfica dos diversos artistas e trabalhos que possibilitaram diferentes maneiras de conceber o espaço ao longo da história da dança.

Mesmo não realizando um trabalho arqueológico dos coreógrafos que abordaram diferentes modos de composição espacial na história da dança, não podemos deixar de citar os importantes estudos acerca do espaço sistematizados pelo coreógrafo e artista plástico Rudolf Laban. Considerando que Laban teve um papel fundamental nos estudos de espaço na dança, e diante da constatação de que há poucos escritos definindo “trajetórias” nesse campo, citamos alguns dos relevantes registros acerca de “trajetórias” que Rudolf Laban desenvolveu no seu sistema de linguagem do movimento, Laban Movement Analysis (LMA) ou Sistema Laban. A ideia de que o espaço na dança se constrói por relações dinâmicas nas quais corpo e espaço constantemente se alteram de forma mútua – ou seja, de que o espaço não é dado previamente, mas sim construído por um corpo dançante que apresenta todo seu campo perceptivo em relação ao espaço que percebe – já tinha sido afirmada por Laban: “o espaço e movimento determinam-se mutuamente, estabelecendo que o espaço vazio não existe” (FERNANDES, 2006, p.178).

A concepção de espaço como uma localidade na qual as mudanças tomam lugar pode nos ajudar. Contudo, não percebemos a localidade simplesmente como uma sala vazia, separada do movimento, o movimento como um acontecimento apenas ocasional, o movimento é um fluxo contínuo desta localidade, este é o aspecto fundamental do espaço.⁵⁰ (LABAN, 1966, p.4)

⁵⁰ Tradução nossa a partir do original: “The conception of space as a locality in which changes take place can be helpful here. However, we must not look at the locality simply as an empty room, separated from movement, nor at movement as an occasional happening only, for movement is a continuous flux within the locality itself, this being the fundamental aspect of space. Space is a hidden feature of movement and movement is a visible aspect of space.”

Laban compreendia que a criação contínua do espaço ocorre por meio da experiência do movimento, que surge na transferência do corpo ou de algum membro de uma posição espacial para outra. O percurso espacial é como “a trilha desenhada pelo movimento, conectando pelo menos dois pontos no espaço” (FERNANDES, 2006, p. 233). Para o coreógrafo, o movimento, ao traçar formas, compõe uma arquitetura que adquire mudanças de situações e localizações que traçam “trajetórias”. Segundo Laban, “as impressões espaciais realizadas por meio das experiências do movimento definem as trajetórias coreográficas”⁵¹ (LABAN, 1966, p.4).

Segundo os complexos estudos da Análise de Movimento desenvolvidos por Laban, a criação de uma movimentação no espaço pode ser realizada a partir de figuras geométricas para a exploração do movimento. Elas são investigadas seguindo uma “Harmonia Espacial”, por meio de diferentes escalas de categorias de espaço, como, por exemplo, as Escalas Circulares e as Escalas Axiais no Icosaedro”. (FERNANDES, 2006, p.179).

Penso que a ideia de harmonia tem estado presente na teoria de Laban desde o início, e em duas maneiras diferentes. Numa via, num senso mais abstrato indicando as ideias de equilíbrio, proporção, em ser orgânico e natural [...] Ele vê o movimento como uma ‘arquitetura viva’, seguindo as mesmas leis de proporção nas suas partes que equilibram o todo (R.LABAN, 1991:15) Não é de espantar que mais tarde, em Corêutica, ele viesse a elaborar conceitos sob Proporção Áurea, encontrando esta proporção harmônica no Icosaedro assim como nos movimentos dos passos do dia a dia [...] A harmonia Espacial explora, em diferentes escalas, uma larga amplitude de extremos, representados em diferentes escalas mas também encontrados em cada escala separadamente. Por exemplo, as Escalas Circulares e as Escalas Axiais no Icosaedro (vide p.222) combinam-se uma com outra (periférica versus transversal, mais móvel versus mais estável), então modificando a estabilidade sólida apresentada na Escala Dimensional do Octaedro e a alta mobilidade da Escala diagonal do Cubo. [...] As escalas Espaciais são muitas vezes abordadas em comparação com as escalas musicais (vide p.228), sendo um instrumento prático amplo para mover o corpo pelo espaço em vários tipos de percursos e com uma ampla gama de dinâmicas. A comparação da Harmonia Espacial com a música é novamente relacionada com a ideia de proporções harmônicas entre as partes. Laban (1991:120-2) explica, por exemplo, a ordem dos números na Harmonia Espacial na sua relação com a harmonia musical. (FERNANDES, 2006, p.179-180)

O coreógrafo também aborda o espaço por meio da Cinesfera ou Kinesphere, que seria a esfera que envolve o corpo. Segundo Laban, com a cinesfera, “a periferia do espaço pode ser alcançada quando estendemos os membros superiores e inferiores, sem precisarmos realizar um único passo de deslocamento”⁵² (LABAN, 1966, p. 197).

⁵¹ Tradução nossa a partir do original: “It is possible to follow and to understand the continuous creation of spatial impressions through the experience of movement. The relationships between single spatial appearances cause movement to follow definite paths.”

⁵² Tradução nossa a partir do original: “Outside the kinesphere lies the rest of space, which can be approached

O termo Cinesfera refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso [...] Apesar de carregarmos este Espaço Pessoal – Cinesfera – conosco, seu tamanho varia conforme a interação dos diversos aspectos abordados acima. Assim, a Kinesfera pode aumentar ou diminuir, como uma bolha elástica ao redor do corpo. Por exemplo, ao sentir-se ameaçada por seu meio, uma pessoa pode retrair-se, diminuindo sua Cinesfera para proteger-se, ou, pelo contrário, aumentá-la em um mecanismo de ataque como defesa. Em um ônibus lotado, é muito difícil se manter uma Cinesfera grande, pois o Espaço Interpessoal é mínimo e exige uma compressão do Espaço Pessoal”. (FERNANDES, 2006, p.182-184)

É preciso levar em conta que as referências e compreensões de espaço abordadas nesse importante estudo, que aborda o termo trajetórias, sistematizado por Laban, foram desenvolvidas na segunda metade do século XX, em um contexto histórico circunstanciado pela Segunda Guerra Mundial, marcado por localizações, divisões e ocupações de espaços nas cidades europeias. Também, as novas descobertas acerca do espaço com a teoria da Relatividade descrita por Einstein, como por exemplo a relação entre espaço e tempo, começam a se revelar no século XX. Novas ideias de espaço-tempo nos foram apresentadas ao longo dos tempos devido às mudanças tecnológicas, à comunicação instantânea e aos novos modos de circulação de produtos (que até mesmo circulam por espaços virtuais). Atualmente temos novas percepções e entendimentos de espaço que implicam outras compreensões acerca de “trajetórias coreográficas”.

Se as percepções, imagens e memórias constantemente elaboradas na experiência do movimento na relação entre corpo e ambiente participam da construção de uma dança – uma vez que acionam os modos pelos quais o corpo se movimenta –, a construção dessa teia lógica de articulações do corpo para comunicar um pensamento coreográfico também não poderiam constituir trajetórias na dança?

3.4. Trajetória e Deslocamento

Muitas vezes a compreensão de “trajetórias” tem como pressuposto o deslocamento. No entanto, consideramos importante observar que “trajetórias” e deslocamentos não são sinônimos. Uma dança pode ser construída apenas por “trajetórias”, desprovida de qualquer deslocamento de um corpo que atravesse o espaço de um ponto a outro.

only by stepping away from the stance.”

De acordo com os princípios básicos da física, a “trajetória” é compreendida como o “caminho percorrido por um corpo” (RODITI, 2005, p.226), e o deslocamento relaciona a diferença entre o ponto inicial e o ponto final dessa “trajetória”. O deslocamento implica não “só a distância percorrida, como também a direção e o sentido do deslocamento” (YOUNG; FREEDMAN, 2008, p. 11).

Para entender mais de vetores e as operações com eles envolvidas, começaremos com uma grandeza vetorial muito simples, o **deslocamento**. O deslocamento é simplesmente a variação da posição de um ponto. (O ponto pode representar uma partícula ou um objeto pequeno.) (YOUNG; FREEDMAN, 2008, p. 11)

No campo da física, por exemplo, quando o ponto final da “trajetória” coincide com o ponto inicial, uma “trajetória” é realizada por um corpo que percorre um espaço ao longo de um tempo. Contudo, como a distância entre o ponto final coincide com o ponto inicial, o deslocamento é igual a zero. Em termos de física isso significa que houve uma “trajetória”, mas não um deslocamento, pois a distância entre a posição inicial e a posição final é nula. Assim, trajetória e deslocamento são dois conceitos diferentes dentro do campo da física.

Para dar uma caracterização intrínseca do deslocamento de uma partícula em sua trajetória em relação a uma origem dada, não basta conhecermos a magnitude do deslocamento (distância à origem), é preciso também especificarmos a direção e o sentido do deslocamento. Por exemplo, não basta dizer que um carro se deslocou de 100km em relação ao ponto de partida. Definiríamos completamente o deslocamento, por exemplo, dizendo que ele se deu segundo a direção Norte-Sul, e no sentido do Sul para o Norte. (NUSSENZVEIG, 2002, p.71)

Já no campo referente a nosso estudo, podemos observar que a dança de um corpo pode realizar “trajetórias” sem necessariamente operar qualquer deslocamento de um ponto a outro no espaço. Katz (2007) alerta que a espacialidade na dança pode ser traçada de diversas maneiras, e “não se pode reduzir a dança a deslocamentos espaciais, porque eles podem simplesmente não acontecer e, mesmo assim, aquele evento continuar a ser um evento de dança” (KATZ, 2007, p. 197).

Um corpo que dança – dele geralmente se fala como se seus movimentos desenhassem algo no ar. A perna risca, o braço vai cortando o espaço. Parecem surgir linhas que vão formando um desenho. Desenho de que mesmo? O que este desenho pode representar?

Para muitos, esse desenho representa justamente a dança que o corpo faz. O equívoco de tal entendimento está no fato de que não se pode reduzir a dança a deslocamentos espaciais, porque eles podem simplesmente não acontecer e, mesmo assim, aquele evento continuar a ser um evento de dança.

Existem muitas danças em que a espacialidade é explorada de modo muito inusitados, sem pernas nem braços riscando o ar.

Exatamente por isso, para entender com mais propriedades a relação desenho-dança, vamos precisar de um pouco de Richard Dawkins, um dos mais influentes e polêmicos cientistas que hoje estudam a teoria da evolução. [...] Dawkins apresenta argumentos contundentes a respeito da relação entre desígnio/design e evolução.

A princípio, Dawkins nos lembra de duas coisas preciosas:

- 1) que estamos acostumados a pensar que todo objeto complexo é fruto de um design premeditado;
- 2) que acreditamos que existe um autor consciente, que planeja e delibera por trás de tudo o que é complexo. (KATZ, 2007, p. 197)

Assim, compreendemos que “trajetórias” e deslocamentos têm significados e sentidos diferentes. Um corpo pode realizar por meio de “trajetórias” uma dança, seja deitado (no nível do chão), sentado, sem necessariamente haver deslocamentos de um ponto a outro no espaço, pois “o deslocamento não é, com certeza, a única forma que esta relação assume: [...] mesmo no solo, o corpo mantém com o espaço um diálogo vivo e activo” (LOUPPE, 2012, p.189).

3.5. Ajustes de terminologia

Compreendemos que as “trajetórias” traçadas no campo da dança também podem ser delineadas pelos caminhos do movimento, que estão em contínua evolução e transformação num corpo. Essa compreensão de “trajetórias coreográficas” como caminhos não lineares ou constantes, mas dinâmicos e imprevisíveis, de movimentos construídos a todo momento pelas conexões de diferentes, variados, simultâneos e equivalentes pontos de referência, que são elaborados por cada corpo, modificam tanto o corpo quanto o espaço e podem ir além da compreensão de “trajetória” como um deslocamento de um ponto “A” a outro “B” no espaço que pressupõe um deslocamento traçado pela distância entre dois pontos em um desenho diagramático concluído. Um corpodança envolve mais de dois pontos de referências ao traçar uma trajetória com sua movimentação devido à grande quantidade de elaborações que um corpo humano processa. Esses elementos colaboram à percebermos que no campo dança realizamos “trajetórias”, termo empregado no plural, para tratar das relações espaço temporais realizadas pelo corpo.

A ideia de “trajetória” que se desenvolve no campo da física clássica, analisada pelas leis da mecânica newtoniana no século XVII e XVIII, está implicada na percepção de um espaço determinado, ordenado e controlado segundo sistemas de referências geométricos e

matemáticos. As experiências na cidade no século XXI apresentam-nos espaços desordenados, imprevisíveis e sem referenciais fixos.

Percebemos nos dias de hoje situações espaciais no ambiente urbano por fluxos contínuos e provisórios, favorecidos pelas mudanças tecnológicas, pela comunicação instantânea e pelos novos modos de circulação de produtos: as localizações e referenciais não são fixos. O espaço percebido no século XXI nos apresenta referentes instáveis e imprevisíveis, simultaneidades temporais, multiplicidades de visões espaciais e flutuações de redistribuições dos corpos e lugares. Tais elementos geram novas percepções de espaço-tempo em relação às épocas anteriores. Não queremos dizer que os fluxos não existiram em outros tempos, mas sim que os planejamentos urbanos orientados a partir do século XVIII para a fluidez foram transformados e intensificados atualmente, pela circulação da produção e do consumo.

As compreensões de espaço hoje percebidas com as práticas na cidade, e também o espaço implicado na “trajetória” descrita no campo da física mecânica possibilitam à presente pesquisa a reflexão e possíveis interpretações acerca do entendimento de “trajetórias” criadas na dança.

Se o termo “trajetórias coreográficas” está implicado em relações espaciais, e se novas percepções de espaço são apresentadas nos dias de hoje, diferentes compreensões desse termo surgem, para além daquelas manifestas em períodos anteriores. Ou seja, no campo de conhecimento da dança, “trajetórias” podem trazer outros significados, além daqueles já desenvolvidos pelas leis básicas de movimento investigadas na área da dinâmica, na física.

Nesse sentido, consideramos pertinente explorar possíveis entendimentos e interpretações que o termo provoca, pois percebemos que o deslocamento direto de “trajetórias” do campo da física para o campo da dança não seria inteiramente adequado. Assim, uma operação de “ajuste” se torna indispensável, uma vez que, “se os conceitos devem renovar-se constantemente, é justamente porque o plano de imanência se constrói por região, havendo uma construção local, de próximo em próximo” (DELEUZE, 1992, p. 184). O conceito faz parte de uma vivência, de uma experiência, é uma apreensão, um pensamento, uma percepção de um conhecimento vivido.

Criar conceitos é construir uma região do plano, juntar uma região às precedentes, explorar uma nova região, preencher a falta. O conceito é um composto, um consolidado de linhas, de curvas. Se os conceitos devem renovar-se constantemente, é justamente porque o plano de imanência se constrói por região, havendo uma construção local, de próximo em próximo. [...] Mas isso não quer dizer que sejam

objeto de retomadas e de sistematicidade. Ao contrário, existe uma repetição como potência do conceito: é o ajuste de uma região a outra. E esse ajuste é uma operação indispensável, perpétua, o mundo como colcha de retalhos. Portanto, é exata sua dupla impressão: um único plano de imanência e, no entanto, conceitos sempre locais. (DELEUZE, 1992, p.184)

Com as percepções de espaço que temos nos dias de hoje, compreendemos que “trajetórias coreográficas” se constroem pela cadeia lógica da organização do pensamento, articulações e conexões de informações que são ordenadas a todo momento pelo movimento do corpo na construção de sua dança.

3.6. Processo Criativo da Composição de Trajetórias Coreográficas

A seguir, apontamos os momentos, as escolhas e as relações implicadas nesta pesquisa artística por meio da descrição das quatro cenas que compõem a proposta coreográfica. As fotos apresentadas nesta dissertação são de autoria da fotógrafa Elisa Damazio.

Descrevemos os modos como as ações corporais foram organizadas no processo artístico, formado por ensaios, apresentações e interlocuções com artistas de diferentes campos (como dançarinos, coreógrafos, atores, diretores, músicos e fotógrafos).

1º Cena



Durante todo este momento do trabalho, eu danço sentada em um dos bancos. A escolha de realizar uma cena sentada partiu da ideia de abordar “trajetórias” – mas não

necessariamente deslocamentos de um ponto a outro no espaço. A reflexão sobre o sedentarismo⁵³ percebido na cidade também contribuiu para a escolha de realizar a dança em apenas um banco. A percepção de meu corpo em transportes coletivos, tais como trens e ônibus, bem como as situações espaciais de restrições e negociações espaciais também culminaram nas imagens e qualidades trabalhadas neste primeiro momento do trabalho artístico.

As “trajetórias” que constroem toda a movimentação desta composição em dança são formadas, nesta primeira cena, por meio do trabalho de pequenas articulações e fluxos condutores produzidos pela pressão dos apoios em relação ao espaço, ao chão e ao próprio banco.



Nesta cena, começo com “trajetórias” curtas e levemente fluídas, íntimas e de movimentos pequenos, produzidos pelo tronco, que geralmente se reverberam para os braços e cabeça; ou, ainda, a partir do apoio no espaço das extremidades do corpo, como cabeça,

⁵³ Para o autor Paul Virilio (1993), os aparatos técnicos e tecnológicos de última geração, sejam eles veículos de transporte ou de telecomunicações, apontam para a sedentariedade na trajetória do ser, caracterizando um movimento de inércia, estacionamento e sedentarismo do sujeito urbano. Segundo o autor: “Historicamente nos encontramos portanto diante de uma espécie de divisão do conhecimento do “ser no mundo”: de um lado, o nômade das origens, para quem predomina o trajeto, a trajetória do ser; de outro, o sedentário, para quem prevalece o sujeito e o objeto, movimento em direção ao imóvel, ao inerte, que caracteriza o “civil” sedentário e urbano [...] Movimento este que se amplifica hoje diante das tecnologias de telecomando e telepresença à distância, para alcançar em breve um estado de sedentariedade última” (p. 108).

mãos, cotovelos e pernas, que se direcionam para o tronco. Em um segundo momento, são geradas “trajetórias” um pouco mais amplas no espaço, por meio de movimentos mais expandidos e através de uma maior aceleração de fluxo, facultando mudanças de direção do corpo no “assento”.

O fluxo das conexões das articulações é acelerado até a ampliação de toda a movimentação no espaço, mas ainda sentada no banco. Por meio da aceleração do fluxo nos caminhos condutores do movimento, as “trajetórias” passam da fluidez para “trajetórias” de rupturas e colapsos, provocados pelas fragmentações e compressões dos movimentos.

2º Cena



A necessidade de espaço percebida na cena anterior orienta a 2º cena do trabalho, a partir do nível alto. As “trajetórias” são construídas em cima do cubo, por meio de apoios do corpo no espaço e pressão dos pés. No cubo/assento, as “trajetórias” espirais são realizadas,

mas agora com instabilidades, pois utilizo os limites e as bordas deste objeto de 40 centímetros. Os apoios e vetores criados no corpo possibilitam as subidas e descidas nesse objeto. Trabalhamos nesta cena com sombras que permitem a formação de duas imagens diferentes: uma criada pelo movimento, e outra deformada pelas sombras da projeção.



3º Cena

A necessidade de deslocamentos orienta essa parte do trabalho; as “trajetórias” são realizadas em nível baixo, por meio da manipulação dos cubos, que viram pontos móveis no espaço cênico. Por meio de “trajetórias” traçadas no chão, são explorados diferentes pontos de vista de um mesmo movimento, com a manipulação dos cubos contribuindo para os deslocamentos no espaço.



4º Cena

Neste momento do trabalho, realizo uma dança composta de “trajetórias” que possibilitam deslocamentos por meio de fluxos e colapsos de pequenos movimentos espirais. Os trajetos de movimentação são inspirados pela imagem de uma onda que se propaga no espaço.

A finalização dessa cena culmina no lugar em que a apresentação se originou. A ideia de retornar ao ponto inicial remete ao entendimento de deslocamento abordado pela física, que considera, através de sistemas matemáticos, que o deslocamento é nulo se o ponto de chegada de um corpo coincide com o seu ponto de início. E, ainda que neste processo criativo o lugar de término da apresentação seja o mesmo do início, fica evidente que muitos deslocamentos ocorreram durante a apresentação.



Os ensaios e as apresentações da composição foram gerados por interlocuções com diversos dançarinos, coreógrafos e pesquisadores que contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho, pois diferentes vozes colaboraram com os seus novos disparos e sentidos. Dentre essas interlocuções, destacamos os encontros com Helena Bastos, que me ofereceu dicas para os desdobramentos de todas as cenas deste processo coreográfico; os encontros e ensaios com o artista audiovisual e diretor de teatro Winston Kurtz⁵⁴, que colaborou comigo nas gravações e captações de som e imagens em uma estação de metrô de São Paulo; o fotógrafo Edson Kumassaka⁵⁵, que colaborou com as gravações e fotos do ensaio, as quais ajudaram na percepção das imagens que eu estava criando; a dançarina e coreógrafa Suzana Gomes⁵⁶, que falou sobre “ir além dos limites” na cena que abordava a restrição, possibilitando assim um desdobramento rumo à ampliação do movimento, mesmo na restrição

⁵⁴ Winston Kurtz é performer, preparador corporal e diretor teatral. É pós-graduado em Estéticas Tecnológicas e atualmente é mestrando em Artes Cênicas pela USP.

⁵⁵ Edson Kumassaka é fotógrafo. Graduado em Comunicação Social pela Escola Superior de Propaganda & Marketing (1987).

⁵⁶ Suzana Gomes é dançarina e coreógrafa. Formada em dança pela School for New Dance Development (Amsterdã).

da permanência no banco; a dançarina e coreógrafa Patrícia Noronha⁵⁷, que, ao assistir a apresentação do processo de trabalho, sugeriu a realização das trajetórias com o corpo nu, a fim de evidenciar os caminhos e dobras que aconteciam em meu corpo; a fotógrafa Elisa Damazio⁵⁸, que tirou fotos em diferentes lugares, tornando possível a identificação das recorrências das trajetórias que se realizavam; a dançarina Karina Ka⁵⁹, que contribuiu apresentando dicas e percepções coreográficas, e também descobrindo junto comigo a luz desse trabalho de dança.



Os elementos de som e luz que compõem o processo dessa proposta coreográfica apresentam ideias que estão diretamente implicadas na articulação do que se pretende comunicar.

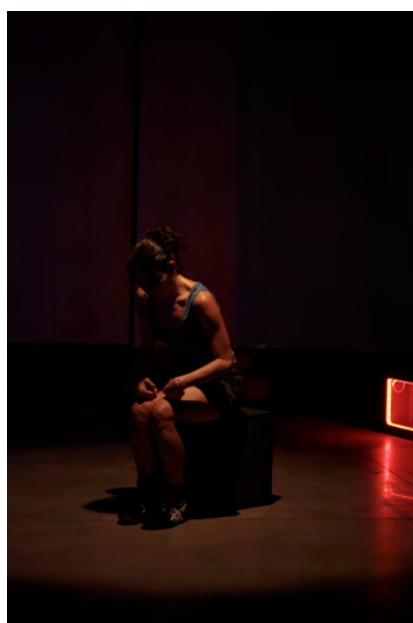
⁵⁷ Patrícia Noronha é artista e pesquisadora de dança e de teatro em São Paulo.

⁵⁸ Elisa Damazio é fotógrafa e vídeo-artista. Formada em Cinema e Vídeo pela Universidade do Sul de Santa Catarina.

⁵⁹ Karina Ka é dançarina e terapeuta corporal. Formada em dança pela Universidade Anhembi Morumbi em 2001.

Sobre a Trilha _ Após a captação de som e imagem no metrô, o músico Marcelo Castilha⁶⁰ elaborou uma trilha de ruídos desse ambiente. Durante o processo, partimos da ideia de apresentar o volume e a quantidade de ruído que cotidianamente ouvimos. Observamos que o hábito de escuta leva a uma espécie de naturalização do volume de ruídos que escutamos diariamente, como se esse volume passasse despercebido. É quando deslocamos o som dos lugares de passagem para uma sala de dança ou para um teatro que percebemos o quanto ele pode ser alto e agressivo. Porém, construímos uma trilha que apresenta o som dos lugares de passagem da cidade, tais como sinais de orientação e avisos sonoros de celulares, entremeado por outras atmosferas.

Sobre a Iluminação _ o contato e a colaboração dos iluminadores Ari Buccioni e Dieggo Rizzo nas apresentações no Tusp, na Mostra O Lugar, na Galeria A Casa Branca e no Sesc Pinheiros, tiveram alguns desdobramentos (como, por exemplo, o fato de os objetos cênicos também produzirem a iluminação do espetáculo).



Todas essas interlocuções e encontros, além de todas as outras trocas que tive com artistas e pesquisadores, contribuíram para o processo de construção desta proposta coreográfica. Esses momentos de diálogo possibilitaram uma reflexão mais ampla sobre as escolhas e os momentos – em suma, contribuíram, em todas as suas partes, para desenvolvimento desta composição coreográfica.

⁶⁰ Marcelo Castilha é compositor, pianista, acordeonista e artista multimeios.

Considerações Finais

A presente pesquisa teve como objetivo reunir, analisar e interpretar informações acerca de trajetórias coreográficas, a partir do fenômeno coletivo de compartilhamento de espaços observado nos lugares de passagem do ambiente urbano.

Esta investigação não visou a uma pesquisa arqueológica dos diversos dançarinos, coreógrafos e trabalhos que abordaram diferentes modos de construção de espacialidades ao longo da história da dança, mas sim a uma investigação pontual sobre o termo “trajetórias coreográficas”.

As correlações realizadas entre os campos de conhecimento da dança, da física, da filosofia, das ciências cognitivas e sociais possibilitaram ampliar tanto o entendimento de “trajetórias” desenvolvido nessa pesquisa, quanto aquele implicado na descoberta e reconhecimento de um modo de coreografar. Esse cruzamento entre a teoria e a prática como um só processo desenvolvido tanto de modo acadêmico quanto artístico possibilitou, tanto meu amadurecimento enquanto artista, quanto uma maior consciência das conexões construídas em um propósito de compor coreograficamente. Nessa direção, acredito que este estudo colabore também com os processos compositivos tanto para dançarinos quanto para atores, pois a investigação acadêmica e artística desenvolvida nesta pesquisa possibilita ampliar o próprio reconhecimento do corpo espaço por meio do movimento.

Compreendemos que a construção de trajetórias coreográficas vem sendo trabalhada há muitos anos, por diversos coreógrafos e dançarinos, não mais por meio de um conjunto de passos traçados previamente em um plano bidimensional; observando esse contexto da cena contemporânea da dança, a presente pesquisa levanta uma proposição acerca de um entendimento de trajetórias.

Assim, a literatura investigada para esta pesquisa, a análise promovida por meio da reflexão proposta por diferentes referenciais teóricos e o estudo de natureza artística possibilitaram expandir o entendimento acerca desse termo. Compreendo que o conjunto desses elementos contribuiu com possíveis ajustes que a terminologia “trajetórias” pôde sofrer no âmbito da dança.

Referências Bibliográficas

- AQUINO, Dulce. **A dança como tessitura do espaço**. Tese (Doutorado) PUC-SP, São Paulo: 1999.
- AMORIM, Gícia; QUEIROZ. Merce Cunningham: Pensamento e técnica. In: **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000. p.81- 109.
- ARGAN, Giulio C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AZEVEDO, Francisco F. S. **Dicionário Analógico da Língua Portuguesa**: ideias afins/thesaurus. 2. Ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.
- BASTOS, Maria Helena F. A. **Dança: Fronteiras uma ponte entre a prática e teoria, num diálogo entre arte e ciência**. Dissertação (Mestrado) PUC-SP, São Paulo: 1999.
- _____. **Variâncias**: O corpo processando identidades provisórias. Tese (Doutorado) PUC-SP, São Paulo: 2003.
- _____. DançaCorpos ViraCorpos Trânsitos Compartilhados. In: **Revista Sala Preta**, Revista do PPG da Faculdade de Artes Cênicas da ECA/USP. São Paulo, nº10. p.155-162. 2010.
- BERTHOZ, Alain. **Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente**: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France. São Paulo: EDUSC, 2005.
- BERGIA, Silvio. Espaço e tempo são Relativos. In: **Scientific American Brasil**, nº1. Coleção Gênios da Ciência. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial, 2012. p. 29-37.
- CERTEAU, Michel. **A invenção do Cotidiano**. 14. Ed., Rio de Janeiro: Vozes, 2008.
- CALLENDER, Craig. O tempo é uma ilusão? In: **Scientific American Brasil**, nº 3. Coleção Enigmas do Espaço-Tempo. São Paulo: Ediouro Duetto Editorial, 2013. p.16-25.
- DAWKINS, Richard. **A grande história da evolução**: na trilha dos nossos ancestrais. Colaboração de Yan Wong, Trad. Laura T, Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DROWN, Marilyn Vaughan. Merce Cunningham and Meaning: The Zen Connection. In: **Choreography and dance _ Merce Cunningham: Creative Elements**. An international journal vol.4. Edição: David Vaughan. New York: Harwood Academic Publishers, 1997.
- DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência**: Do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 3. Ed. Trad. Peter P. Pelbart (Coleção Trans). São Paulo: Editora 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. 32. Ed. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1987. 288p.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em Movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2006.

FERREIRA, Aurélio B. H. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. **Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 11. Ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

CARUSO, Francisco; OGURI, Vitor. **Física Moderna: Origens Clássicas e Fundamentos Quânticos**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2006.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do Corpomídia. **O Corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

GREINER, Christine. Indagações sobre o que pode (ser) um processo. In: **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**, Criações e Conexões. GREINER, Christine et al. (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p.79-84.

GILLISPIE, Charles Coulston. **Dicionário de biografias científicas**. Trad. Carlos Almeida Pereira et al. Rio de Janeiro: Contraponto, 2007.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography: ideology as performance in dance and everyday movement**. Durham and London: Duke University Press, 2005.

HERCOLES, Rosa. **Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança**. Tese (Doutorado) PUC-SP, São Paulo: 2005.

_____. Epistemologias em Movimento. In: **Revista Sala Preta**. Revista do PPG da Faculdade de Artes Cênicas da ECA/USP. São Paulo, nº10. p.199-203, 2010.

HILL, McGraw. **Encyclopedia of Physics**. Copyright: United States Copyright, 5 Ed, 1983.

JOHNSON, Mark. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.

KATZ, Helena. Corpo, Design e Evolução. In: Edith Derdyk (Org.) **Disegno, Desenho, Desígnio**. São Paulo: Senac, 2007. p.195-205.

KUYPERS, Patricia. Introduction. In: **Nouvelles De Danse**. La Composition, Bruxelles, n° 36/37: Contredanse, 1998. p. 5-10.

LABAN, Rudolf. **The language of movement: a guidebook to choreutics**. British: Macdonald and Evans Ltd., 1966.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. 1. Ed. Lisboa : Orfeu Negro, 2012.

_____. Quelques Visions Dans Le Grand Atelier. In: **Nouvelles de Danse**. La Composition, Bruxelles : n° 36/37 Contredanse, 1998. p.11-32.

_____. Avant-Propos Émergence Des Corps Critiques. In: **Poétique de la danse contemporaine: la suite**. Bruxelles : Contredanse, 2004.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**, Criações e Conexões. GREINER, Christine et al. (Org.). São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p.13-20.

MATHIEU, Jean Paul; KASTLER, Alfred; FLEURY, Pierre. **Dictionnaire De Physique**. France: Masson / Eyrolles, 1983.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: Cartas sobre a Dança**. São Paulo: Edusp, 1998.

MARTINS, Cleide. **Improvisação Dança Cognição Os Processos de Comunicação no Corpo**. Tese (Doutorado) PUC/SP, São Paulo: 2002.

MACEDO, Horácio. **Dicionário de Física**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1976.

NUSSENZVEIG, Herch M. **Curso de Física básica**, v.1. 4. Ed. São Paulo: Blucher, 2002.

RODITI, Itzhak, **Dicionário Houaiss de Física**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

RESNICK, Robert et al. **Física 1**. 5. Ed. Rio de Janeiro: LTC, 2003.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4. Ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Espaço e Método**. 5. Ed. São Paulo: Edusp, 2008.

SCHULZ, Sonia H. **Estéticas Urbanas: da pólis grega à metrópole contemporânea**. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos Editora, 2008.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

_____. **Carne e Pedra**: O corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.

SERWAY, Raymond A.; JEWETT, John W. **Princípios de Física**, vol.1, Trad. André K. T. Assis. São Paulo: Cengage Learning, 2008

VIEIRA, Jorge A. **Ontologia: Formas de Conhecimento**: Arte e Ciência Uma visão a partir da Complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

VIANNA, Klauss. **A Dança**. São Paulo: Summus, 2005.

VIRILIO, Paul. **O Espaço Crítico**. Trad. Paulo R. Pires. São Paulo: Editora 34, 1993.

WATARI, Kazunori. **Mecânica Clássica**. v.1. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2004.

YOUNG, Hugh D. **Física I – Young e Freedman**. Trad. Sonia M. Yamamoto, 12. Ed.. São Paulo: Addison Wesley, 2008.