

**A Fotografia na Dança Contemporânea.  
Tensões, recorrências e modos de utilização no contexto português**

**Ana Patrícia Milhanas Machado**

**Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação – Área de  
especialização em Comunicação e Artes**

**Outubro, 2013**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à  
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação –  
Comunicação e Artes, realizada sob a orientação científica da  
Professora Doutora Margarida Medeiros

*À memória da minha mãe*

## AGRADECIMENTOS

Professora Doutora Margarida Medeiros e Professora Doutora Maria Lucília Marcos,  
pela orientação científica e disciplinar.

EIRA, Companhia Paulo Ribeiro, Olga Roriz, Clara Andermatt, Amalgama –  
Companhia de Dança, Né Barros, Daniel Blaufuks e Joana Borges, pela cedência de  
material de estudo.

No plano pessoal, pais e irmãos, em especial à Isabel. À Ana Maria Campino, amigos e  
colegas do Museu Nacional de Arte Antiga e, finalmente, Vítor Freitas.

*A Fotografia na Dança Contemporânea. Tensões, recorrências e modos de utilização  
no contexto português*

**Ana Patrícia Milhanas Machado**

**RESUMO**

Fotografia e dança. O lugar da fotografia na dança contemporânea. É com base nesta formulação que é problematizada a referência da imagem fotográfica numa obra coreográfica, a partir da sua articulação com o movimento e com todos os outros elementos inerentes ao espectáculo, nomeadamente, a cenografia.

Ao longo da História da Dança, esta tem sido pautada por um conjunto de adaptações e experimentações relativamente à componente visual. Desse investimento, marcado acentuadamente pela colaboração entre coreógrafos e artistas plásticos, também marcam presença os aparelhos de imagens (fotografia, filme, entre outros). Tomando como objecto de análise o panorama português, a reflexão assenta, sobretudo, na actividade decorrente entre as últimas décadas do século XX e o início do século XXI. As peças escolhidas – *Gust* (1997), de Francisco Camacho, *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro, e *Situações Goldberg* (1990), de Olga Roriz, procuram evidenciar a pluralidade de contextos e formas em que a fotografia surge associada a um espectáculo. Face à panóplia de estratégias adoptadas pelos coreógrafos, procurar-se-á perceber quais os elementos que sustentam a necessidade de recorrer à fotográfica.

Como tal, os aspectos ontológicos da imagem fotográfica são colocados em análise, procurando estabelecer a sua correspondência com as especificidades de cada peça analisada. A indexicalidade, a percepção e a temporalidade que definem o estatuto da fotografia serão analisados em articulação com o movimento, a organização coreográfica e a relação dos intérpretes com a imagem. Os três exemplos em estudo representam uma amostra que dialoga com todo um amplo campo de propostas artísticas que incorporam a fotografia na dança.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia, Dança, Imagem, Movimento, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Olga Roriz

*The Photography in Contemporary Dance. Tensions, recurrences and ways in the Portuguese context.*

Ana Patrícia Milhanas Machado

**ABSTRACT**

Photography and dance. The place of photography in contemporary dance. Based on this formulation it is problematized the photographic image reference in a choreographic work, from its articulation with movement and with all other elements inherent to the show, namely, with scenography.

Throughout the History of Dance, the visual component has been marked by a set of adaptations and experimentations. In this investment, strongly accentuated by the collaboration between choreographers and plastic artists, we must consider the image apparatus (photography, film among others). Considering in our analysis the Portuguese context, our reflection is based mainly on the activity that took place between the last decades of the 20<sup>th</sup> century and the beginning of the 21<sup>st</sup> century. The chosen plays – *Gust* (1997), by Francisco Camacho, *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), by Paulo Ribeiro, and *Situações Goldberg* (1991), by Olga Roriz, aim to evince the plurality of contexts and shapes in which photography is associated with a spectacle. Considering the variety of strategies adopted by photographers, we will try to understand which elements sustain the necessity of the utilization of photography.

As such, the ontological aspects of the photographic image are placed under analysis in order to establish its correspondence with the specificities of each one of the plays under analysis. The indexicality, the perception and the temporality that define the photography status will be analyzed in articulation with the movement, the choreographic organization and the relationship of the performers with the image. The three examples under analysis represent a sample that converses with a large field of artistic proposals that incorporate photography into dance.

**KEY WORDS:** Photography, Dance, Image, Movement, Francisco Camacho, Paulo Ribeiro, Olga Roriz



## ÍNDICE

Introdução.....	1
<b>Capítulo I: A imagem técnica no contexto performativo</b>	
I. 1. Panorama geral (contexto internacional).....	5
I. 2. Contexto português.....	12
<b>Capítulo II: Análise das obras em estudo</b>	
<b>II. 1. <i>Gust</i>, de Francisco Camacho</b>	
II.1.1 Contextualização da obra. Fotografia como referência textual e visual numa obra coreográfica.....	16
II.1.2 Dimensão reflexiva: dinâmicas contrárias, condição humana.....	19
<b>II. 2. <i>Memórias de Pedra – Tempo Caído</i>, de Paulo Ribeiro</b>	
II.2.1 Contextualização da obra. Enquadramento da análise.....	25
II.2.2 Primeira série: Retratos anónimos .....	25
II.2.3 Segunda série: Fotografias de Vojta Dukát .....	29
<b>II. 3. <i>Situações Goldberg</i>, de Olga Roriz</b>	
II.3.1 Contextualização da obra. Enquadramento da análise .....	35
II.3.2 Movimento e pulsão fotográfica.....	36
II.3.3 Fotografia: estatuto indiciário e estratégias de alteridade.....	39
<b>Capítulo III: A Presença da Fotografia na Dança. Aspectos para uma problematização</b>	
III. 1. Valores cenográficos.....	44
III. 2. Movimento e ontologia da imagem fotográfica. Temporalidade e Percepção.....	49
III. 3 Dança e a construção da imagem fotográfica.....	58
III. 4 Dança e o consumo de imagens.....	59

Conclusão .....	63
Bibliografia .....	68
Webgrafia citada.....	76
Filmografia .....	77
Anexo 1: Lista de Figuras .....	79
Anexo 2: Entrevistas (excertos).....	89
Anexo 3: Fichas técnicas.....	97
Anexo 4: <i>Corpus</i> (recurso a dispositivos de imagem: 56 itens) .....	101
Anexo 5: Registo vídeo das obras:	
<i>Gust</i> (Francisco Camacho)	
<i>Memórias de Pedra – Tempo Caído</i> (Paulo Ribeiro)	
<i>Situações Goldberg</i> (Olga Roriz)	



## INTRODUÇÃO

“A dança não tem um lugar específico. Esta arte sem domicílio fixo sentiu a necessidade de explorar múltiplos territórios de actualização. Nascida ao mesmo tempo que as tecnologias da imagem, irá rapidamente estabelecer alianças com elas.”<sup>1</sup> Tal como se depreende através da afirmação de Laurence Louppe, a dança cedo conviveu com mudanças de formatos e deslocamento de representações na sua forma de apresentação e configuração. O presente trabalho terá como objecto de estudo a incorporação da fotografia na dança contemporânea portuguesa, procurando perceber de que forma a fotografia, enquanto dispositivo de imagem, é introduzida nos espectáculos de dança. Por que motivo os coreógrafos incorporam a imagem fotográfica nas suas obras? Em que contextos a fotografia é integrada numa peça de dança? Que aspectos são potenciados pela sua integração nas obras coreográficas? Estas são algumas das questões que serão incontornavelmente abordadas, na medida em que sustentam a problemática central.

A escolha do tema em análise justifica-se pelo seu potencial interesse quer para os estudos em torno da cultura visual, quer para a própria forma de pensar a dança. A relação entre a fotografia e a dança tem sido explorada predominantemente em torno da fotografia sobre dança, isto é, com base no entendimento da dança enquanto temática da própria história da fotografia, atendendo aos estudos e registos visuais da cronofotografia explorados por Étienne-Jules Marey e Eadweard Muybridge, à fotografia de Lois Greenfield em torno da captação do movimento. Perante estas condições, e na procura da pertinência desta reflexão para o panorama crítico actual dos Estudos de Imagem, pretendo propor um estudo de relações inversas: a fotografia na dança. Por outro lado, a necessidade da análise do presente tema é reforçada pela escassez de sustentação e formulação teórica acerca do mesmo. Importa ainda mencionar que a escolha do contexto português como campo de estudo advém da necessidade de delimitar um foco de análise face a um panorama de ocorrências tão amplo.

---

<sup>1</sup> LOUPPE, Laurence Louppe - *Poética da Dança Contemporânea*, 2012, p. 321.

Como tal, para o enquadramento do universo de estudo, o objecto teórico compreenderá a definição de dança contemporânea proposta por Laurence Louppe em *A Poética da Dança Contemporânea*. A autora considera a dança contemporânea aquela que, na sua essência, se rege por valores como “a individualização de um corpo e de um gesto sem modelo que exprime uma identidade ou um projecto insubstituível, a produção (e não a reprodução) de um gesto, (...) o trabalho sobre a matéria do corpo e do indivíduo (de maneira subjectiva ou, pelo contrário, em acção na alteridade), (...) e a importância da gravidade como impulso do movimento (quer se trate de jogar com ela ou de abandonar a ela)”<sup>2</sup>. Em causa estão também valores morais como “a autenticidade pessoal, o respeito pelo corpo do outro, o princípio de não arrogância”<sup>3</sup>. A autora admite ainda que o facto de o corpo poder encontrar “uma poética própria na sua textura, nas suas flutuações e nos seus apoios é um aspecto que diz respeito à própria invenção da dança contemporânea”<sup>4</sup>.

Interessa ainda interceptar a presente reflexão no âmbito do conceito de “dança teatral”, com base na definição proposta por Maria José Fazenda, ao considerá-lo, por excelência, um universo de representações culturais, de representação das experiências e de reflexividade”<sup>5</sup>. Como tal, “a dança teatral tem como propósito a construção de uma performance, por parte de um grupo de intérpretes seleccionados de acordo com as expectativas definidas por motivações artísticas e pressupostos estéticos determinados, para ser visto por um grupo de pessoas – os espectadores ou público. O contexto de ocorrência é delimitado pela moldura que recorta o espaço em que o evento se concretiza e o separa dos outros eventos do mundo”<sup>6</sup>.

Para tal, relativamente à metodologia empregue, coloco como ponto de partida uma análise empírica em torno de três peças do panorama português: *Gust* (1997), de Francisco Camacho, *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro, e *Situações Goldberg* (1990), um solo de Olga Roriz. A ordem de análise das três obras justifica-se pela procura de uma lógica sequencial relativamente aos conteúdos analisados, recusando assim uma organização cronológica. Por outro lado, os três

---

<sup>2</sup> LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 45.

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 64.

<sup>5</sup> FAZENDA, Maria José - *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, 2012, p. 49.

<sup>6</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 43.

exemplos foram escolhidos pelo facto de cada uma das peças apresentar uma proposta distinta em torno da incorporação da imagem fotográfica. Como tal, o seu contributo para esta reflexão assenta em tal especificidade que cada peça comporta.

Com efeito, os espectáculos serão analisados a partir dos sentidos produzidos pelo corpo em movimento e da relação entre o movimento e outros elementos de espectáculo (cenário, figurinos, entre outros), tendo também em consideração as especificidades contextuais que informam o trabalho dos criadores. Para a análise da materialidade do movimento, entre os conceitos e procedimentos de um conjunto de autores fundamentais, será integrada a proposta de Rudolf van Laban acerca da combinação e articulação de quatro factores indispensáveis: tempo, peso, fluência e espaço.<sup>7</sup>

Um contributo essencial para o estudo a que me proponho realizar prende-se com a constituição de um *corpus* incorporado no Anexo 4. Reunindo um total de 56 itens, este *corpus* representa um instrumento indispensável à pesquisa em curso, permitindo estabelecer paralelismos com as três obras em estudo e possibilitando o cruzamento com outros exemplos, a partir de um panorama mais amplo relativo ao uso de dispositivos de imagem no campo da performance. A amostra realizada resulta da própria evolução do processo de pesquisa, refutando-se, por isso, uma organização meramente cronológica ou biográfica. Esta recusa espelha, por outro lado, o carácter heterogéneo próprio do objecto em estudo, com base na pluralidade e migrações de formas e contextos que integram a fotografia na dança.

A presente reflexão procurará ainda incluir algumas considerações tecidas por vários criadores através de trocas de impressões e entrevistas realizadas por via telefónica, e-mail e presencialmente. Assim, serão integrados dados fornecidos por Paulo Ribeiro, Olga Roriz, Clara Andermatt, Né Barros e Daniel Blaufuks.

Relativamente à orientação teórica subjacente a este trabalho, procurarei conjugar bibliografia específica das duas áreas em análise: fotografia e dança. Atendendo a esta articulação, apoiar-me-ei em estudos especializados na cultura visual,

---

<sup>7</sup> Cit por FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 84. Será também considerada a forma particular como o corpo é utilizado em relação às suas partes e às suas acções (transferências de peso, locomoção, rotação, salto, torcer, inclinar, estender, entre outras), às suas dinâmicas (pulsação, vibração, colapso, continuidade ininterrupta, percussão e oscilação), e à sua relação com o espaço (direções, níveis, extensões e percursos), segundo uma concepção de análise sintetizada por Maria José Fazenda (FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 87).

nomeadamente em torno da ontologia da imagem fotográfica, bem como em estudos de dança, a partir da sua componente antropológica e da própria materialidade do movimento. A lacuna existente na bibliografia relativa ao tema em estudo impõe o recurso a estudos enquadrados no panorama mais amplo em torno da performance, bem como elementos complementares tais como sinopses de espectáculos e informação disponibilizada pelas próprias companhias de dança.

Com efeito, e atendendo à especificidade inerente ao tema em estudo, estrutura-se esta análise através da divisão em três capítulos com base em cada problemática subjacente e na sua pertinência. Como tal, o primeiro capítulo procura enquadrar o objecto em estudo num contexto mais vasto, atendendo à utilização de dispositivos de imagem no panorama performativo. O segundo capítulo centra-se na análise das três obras mencionadas. A escolha desta divisão tripartida recai no facto de cada uma das peças propor uma diferente abordagem relativamente à utilização da fotografia na dança. Com efeito, em cada obra serão colocados em ênfase os aspectos que autenticam a sua especificidade, criando assim vias temáticas relativamente autónomas. Por último, no terceiro capítulo procede-se à discussão e problematização do tema em estudo a partir dos dados obtidos no capítulo precedente. Como tal, apresenta-se dividido em sub-capítulos que correspondem a uma tentativa de sistematização de linhas interpretativas que considero necessárias para a articulação dos conteúdos vigentes.

Relativamente ao material complementar a este estudo, as imagens reproduzidas no Anexo 1 acompanham a sequência da análise proposta sobre as três obras. O conjunto de entrevistas já mencionado é remetido para o Anexo 2, seguindo-se o Anexo 3 com as fichas técnicas relativas às três obras. O Anexo 4 constitui o *Corpus* já mencionado. Por último, o Anexo 5 corresponde ao material vídeo relativo ao registo dos três espectáculos em estudo.

## I. A imagem técnica no contexto performativo

### I.1 Panorama geral (contexto internacional)

A assimilação do dispositivo fotográfico na prática da dança contemporânea integra-se numa dominância comum à actividade performativa que assenta no recurso a um amplo e diversificado conjunto de meios de representação visual mecânica decorrentes do avanço da tecnologia. Tomando esta evidência como determinante, a problematização do tema a que me proponho reflectir implicará, neste primeiro capítulo, enquadrar o uso da fotografia no contexto da história da própria performance, impondo-se assim uma breve análise, aproximadamente cronológica, que visa enumerar as várias recorrências do uso da imagem técnica e das suas ramificações no panorama geral performativo. Atendendo ao espectro de propostas em causa, importa salientar que alguns dos exemplos citados serão recuperados aquando a análise das três obras propostas para este estudo.

Com efeito, o recurso à fotografia e sobretudo ao vídeo deverá ser evocado no interesse pelos meios tecnológicos manifestado no conjunto de acções performativas que decorreram sobretudo a partir das décadas de 60 e 70 do século XX. Este interesse conduziu a um novo panorama performativo comparativamente a outros movimentos como o futurismo, o construtivismo russo, o dadaísmo e o surrealismo nos quais também se aplica, como exemplifica RoseLee Goldberg, o conceito de transgressão e a postura radical própria da performance. Na recorrente actualização do termo “performance” expressa nas suas várias edições, a autora proclama a incidência de uma procura de “novas direcções”<sup>8</sup>, a destruição de categorias e uma insatisfação comum dos artistas face às limitações das formas de arte estabelecidas como o elemento catalisador que define a performance como expressão artística. Por sua vez, a afirmação de tais novos territórios configura em si uma heterogeneidade que assenta na diluição das diversas disciplinas artísticas – teatro, dança, música, poesia – refutando por isso qualquer definição mais rígida do termo. Será justamente nesta diluição de fronteiras artísticas que o uso de dispositivos como o vídeo e a fotografia serão integrados, combinados e manipulados pelos vários artistas. De facto, considerando o alerta para

---

<sup>8</sup> GOLDBERG, RoseLee – *A Arte da Performance. Do Futurismo ao Presente*, 2012, p. 8

“uma utilização promíscua do termo pós-modernismo na crítica de arte”, tal como nos refere Hal Foster,<sup>9</sup> o uso de novos dispositivos de imagem participa numa conjuntura pós-modernista, cuja condição é primeiramente assinalada por Rosalind Krauss com base na forma autónoma que a escultura adquirira.

Assim, a pluralidade e contaminação de expressões artísticas que marcara o Pós-Modernismo será antecipada pelo espírito de um ensino interdisciplinar do *Black Mountain College*, nomeadamente pelas noções de acaso e indeterminação instruídas por John Cage que encontraram um paralelo no trabalho de Merce Cunningham que, tal como ele, adoptara em cerca de 1950 os processos aleatórios como base de uma nova prática coreográfica. Como resultado da colaboração entre as duas figuras, e às quais se junta Billy Kluver, é apresentada em 1965 no Philharmonic Hall, em Nova Iorque, *Variations V*, obra central que determinará a prática coreográfica de Merce Cunningham pela coexistência de géneros artísticos. A relação entre movimento e os sistemas de reprodução é criada através de uma trama de células fotoeléctricas que atravessavam o espaço performativo. Estas, quando activadas pelo movimento dos bailarinos (Cunningham, Barbara Lloyd, David Tudor e Gordon Mumma), produzem efeitos correspondentes de luz e de som, impondo assim uma imediata relação cinética entre o movimento dos intérpretes e o ambiente de acção. Integram também a peça projecções de filmes e imagens de vídeo de Stan VanDerBeek e de Nam June Paik, respectivamente.

Consolidado na ideia de uma impregnação da arte no quotidiano, o grupo *Fluxus* apresentou-se como uma das mais relevantes manifestações artísticas pelas suas inovações na utilização de suportes reproduzíveis e registos audiovisuais na performance. Assumindo-se como movimento internacional impulsionado por George Maciunas e formado por artistas, escritores, compositores e cineastas, o grupo *Fluxus*, criado na Alemanha em cerca de 1961, preconizou uma estética de anti-arte com base na ampliação de formas de expressão artística que colocaram o vídeo na esfera do real, através de instalações, performances e *happenings*. Artistas como Nam June Paik e Wolf Vostell, por exemplo, foram alguns dos primeiros a utilizar o vídeo. De um modo mais exclusivo à dança, o *Judson Dance Group*, surgido em Nova Iorque em 1960, apresenta-se como um exemplo paradigmático dado o seu teor experimentalista em

---

<sup>9</sup> FOSTER, Hal – “Re: Post”. *Art after Modernism: rethinking representation*, 1992, p. 189.

torno da aplicação de novos meios à prática coreográfica.<sup>10</sup> Por outro lado, importa ainda mencionar a articulação entre arte e técnica revelada no festival *E.A.T (Experiments in Art and Technology: Nine Evenings)*, em 1966, Nova Iorque. Centrado no uso de meios electrónicos e tecnologia avançada, das quais também figurava a projecção de vídeo, a organização reuniu trinta engenheiros e dez artistas (John Cage, Lucinda Childs, Merce Cunningham, Öyvind Fahlström, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Robert Rauschenberg, David Tudor e Robert Whitman).

Os exemplos aqui mencionados, aos quais se acrescenta um amplo número de manifestações artísticas preconizadas por nomes como Carolee Schneemann, Joan Jonas, Bruce Nauman, Vito Acconci, Dan Graham, entre outros, colocam em evidência uma predominância do uso do vídeo face ao dispositivo fotográfico. De facto, o estatuto indexical da fotografia, cuja definição de uma contiguidade física absoluta com o seu referente é defendida por Rosalind Krauss como modelo que se apresenta a toda a arte contemporânea, dado “muitos dos artistas contemporâneos assimilarem o seus trabalhos numa lógica indicial”<sup>11</sup>, irá conduzir a uma utilização da fotografia enquanto documento. A abordagem de Liz Kotz no artigo intitulado “Language between Performance and Photography”, publicado na revista *October* (2005), atesta a tensão das condições representativas e perceptivas impostas pelo uso da fotografia em instalações de artistas como Joseph Kosuth, Marcel Broodthaers ou Douglas Huebler.<sup>12</sup> Contudo, tal matéria conduz-nos para toda a problemática da ontologia da imagem fotográfica que será objecto de análise no terceiro capítulo deste estudo.

Todavia, face a esta maleabilidade e pluralidade de expressões que marcaram o panorama performativo, interessa-nos colocar em ênfase exclusivamente os exemplos que, atendendo à sua especificidade, exploram a relação entre a imagem e o movimento,

---

<sup>10</sup> Como sustenta Maria José Fazenda, “a questão da definição do que é ou não é a dança é activada em momentos históricos em que um grupo de criadores questiona as capacidades expressivas dos estilos e dos modelos de composição herdados. O exemplo do trabalho do *Judson Dance Theater* é um marco nesta problematização. Este grupo redefiniu o que era um espectáculo de dança, transformando-o num acontecimento cujos intérpretes (bailarinos ou pessoas sem formação em dança), acções (comuns e objectivas) e actividades (de carácter híbrido) o aproximavam das experiências corporais vividas por todas as pessoas”. (FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 40).

<sup>11</sup> KRAUSS, Rosalind - “Notes on the index: Seventies Art in America”, Part 1 in *October*, vol. 3 (Spring, 1977), pp. 68-81 / KRAUSS, Rosalind - “Notes on the index: Seventies Art in America”, Part 2. *October*, 1977, vol. 4 (Autumn, 1977), pp. 58-67.

<sup>12</sup> KOTZ, Liz - “Language between Performance and Photography” in *October III*, (Winter, 2005), pp. 3-21.

nomeadamente aqueles que se inscrevem numa moldura teatral própria de um espaço mais convencional, configurando uma separação entre espectadores e intérpretes.

Como tal, um exemplo ancestral surge-nos num contexto da dança preconizada pelos *Ballets Russes* através da obra intitulada *Ode*. Criada em 1928, com música de Nicolas Nabokov, coreografia de Leonide Massine e cenário de Pavel Tchelitchev, esta marca uma das primeiras utilizações da imagem através da projecção de filme e efeitos de luz que dominavam a acção coreográfica.

Ainda que num contexto exterior à dança, deverá ser mencionado, contudo, o conjunto de experiências conduzidas por vários artistas da Bauhaus, nomeadamente Walter Gropius, Farkas Molnár, entre outros, em torno da imagem projectada e do uso da iluminação. Durante a década de 20, estas preocupações assentaram no domínio da plasticidade da imagem projectada, o que conduziu encenadores como Erwin Piscator a utilizar imagem fílmica nos espaços teatrais.

Ainda próximo do domínio teatral, e inserido no já mencionado espírito interdisciplinar que marcou a performance na década de 60, *Prune Flat*, de Robert Whitman, surge-nos como um exemplo paradigmático da incorporação da imagem fílmica num espaço teatral. Criado em 1965, o espectáculo apresentava três intérpretes femininas vestidas de branco sobre as quais eram projectadas directamente imagens de si próprias. Simultaneamente, outras imagens cinematográficas criavam um segundo plano fílmico, originando uma transposição das sequências do filme para o movimento das intérpretes. Através da mímica, o movimento era reproduzido de uma forma mecanizada assente na repetição de gestos e comportamentos.<sup>13</sup> Outras imagens cinematográficas eram igualmente transformadas em imagens vivas através de espelhos, permitindo às intérpretes interagir com as suas próprias imagens projectadas na tela. Esta interacção, ilustrada, por exemplo, pelo manuseamento de objectos como cadeiras e cordas em palco, criava um jogo duplo de acções e, tributariamente, um efeito de ilusão. Na verdade, a ambiência fantasmagórica revelada constituía um dos interesses de

---

<sup>13</sup> Esta sincronização entre imagem e movimento está registada, por exemplo, num conjunto de anotações realizado por Simone Forti, uma das três intérpretes, e publicadas em *Robert Whitman: Playback*, (catálogo da exposição dedicada ao artista que decorreu entre Março de 2003 e Junho de 2004 no Dia Center for the Arts, Nova Iorque). Poderemos ler, por exemplo, relativamente à disposição das três intérpretes no espaço: “Duas raparigas entram imediatamente cruzando a saída pelo lado esquerdo do palco, quando a imagem das raparigas surge do lado esquerdo.” (COOKE, Lynne - *Robert Whitman: Playback*, 2003, p. 34).

Robert Whitman ao atribuir à utilização da imagem um poder evocativo de devaneio e veículo para uma dimensão onírica. Salientando a recusa de Whitman face à linguagem verbal em prol de uma plasticidade dos elementos visuais, podemos considerar *Prune Flat* como uma obra sintomática das potencialidades expressivas dos novos meios de representação e da relação de sincronização entre imagem e movimento.

Em *Sound Distance of a Good Mann* (1978), Robert Longo transpôs a atmosfera da sua fotografia sólida para um tríptico performativo, propondo um diálogo entre a imagem e as três figuras esculturais que compunham o espaço. À esquerda, por exemplo, a cena de combate em *slow-motion* expressa pelo movimento de dois intérpretes elevados num pedestal (Eric Barsness e Bill T. Jones) contrasta com a imobilidade do fotograma central no qual se apresentava o torso de um homem, com o corpo arqueado e cabeça inclinada para trás.

Um último exemplo que importa mencionar prende-se com a peça *Still/Here* de Bill T. Jones, estreada em 1994, na qual o coreógrafo confronta o problema da sobrevivência das pessoas em perigo de vida através de testemunhos reais recolhidos em diversos *workshops*.<sup>14</sup> Procurando perceber como a dança de Bill T. Jones materializa as visões do mundo e as formas de sentir, Maria José Fazenda reforça que “estas experiências são, num segundo nível de representação, o do discurso coreográfico, simbolizadas pelo movimento dos dez bailarinos”<sup>15</sup>. Essa articulação atesta-se pela incorporação no espectáculo de elementos de realidade através de fragmentos sonoros e imagens em vídeo dos participantes, cujas experiências e emoções corporizadas e verbalizadas são simbolicamente traduzidas e reproduzidas pelos intérpretes em palco. Dividida em duas partes, na primeira reproduziam-se, por exemplo, rostos dos participantes em três ecrãs gigantes (dispositivo cénico criado por Gretchen Bender). Na segunda são projectadas imagens gigantes de corações a palpitar que, segundo Maria José Fazenda, reforçam a “atmosfera energética”<sup>16</sup> da parte final da peça. Na obra de Bill T. Jones, o recurso a elementos visuais como o vídeo para criar e intensificar a

---

<sup>14</sup> Os *workshops*, designados por *Survival Workshops: Talking and Moving about Life and Death*, foram promovidos pelo coreógrafo entre 1992 e 1994. Neles participaram cerca de 80 pessoas portadoras de doenças como cancro e sida que, através das suas expressões e reacções, responderam à questão que se impôs como ponto de partida: “o que é que significa para alguém saber que tem uma doença mortal?”. Todas as sessões foram registada por meio de vídeo.

<sup>15</sup> FAZENDA, Maria José Fazenda - *Op. cit.*, 2012, p. 158.

<sup>16</sup> FAZENDA, Maria José Fazenda - *Op.cit.*, 2012. p. 161.

ambiência em palco é recorrente. São disso exemplos obras como *24 Images per Second* (1995) e *Blind Date* (2005), peça em que se centra no retrato do estado actual do mundo através de alusões directas a acontecimentos, à integração de narrativas pessoais dos bailarinos e a uma densa articulação de diversas expressões artísticas (vários estilos de música, textos, vídeo). Recentemente, tem contado com a direcção artística de Janet Wong na criação cinematográfica para obras como *A Quarelling Pair* (2007), *Serenade/The Proposition* (2008) e *Fondly Do We Hope...Fervently Do We Pray* (2009). Tal como Bill T. Jones, a incorporação do vídeo ou a projecção da imagem fílmica na obra coreográfica tornou-se uma presença comum nos trabalhos de vários criadores e companhias. Destas destaca-se: Isabella Soupart, Wayne McGregor-Random Dance, Leigh Warren & Dancers, entre outras.

A presença da fotografia na obra coreográfica revela-se diminuta por analogia a outros dispositivos de imagem como o filme, tornando-se esta uma problemática que merecerá atenção aquando a análise da peça *Memórias de Pedra – Tempo Caído*. Contudo, ainda a propósito da relação entre imagem técnica e acção coreográfica, surge-nos como exemplo uma obra central que, ao contrário das já mencionadas, utiliza a fotografia. Trata-se de *Glacial Decoy*, estreada em Maio de 1979 pela Companhia de Trisha Brown, no Walker Art Center, Minneapolis. Assinalando a transição de um espaço performativo alternativo para um palco teatral convencional, *Glacial Decoy* contou com cenário e figurinos da autoria de Robert Rauschenberg. A pertinência da escolha desta obra para a reflexão em questão prende-se com o facto de se assistir a uma articulação entre o movimento das quatro intérpretes e o dispositivo cenográfico. Este era composto pela projecção de variadas fotografias (elementos díspares como lâmpadas, paisagens, janelas, entre outros objectos), organizadas em quatro ecrãs, que se alteravam num movimento cíclico, da esquerda para a direita, a cada intervalo de quatro segundos.<sup>17</sup> Tal como salienta Babette Mangolte acerca da peça, “a passagem entre cada fotografia cria ritmo”<sup>18</sup>. Por outro lado, a verticalidade imposta pela configuração formal do cenário cria movimento e orientação espacial. De facto, a

---

<sup>17</sup> Em *Glacial Decoy* Rauschenberg retorna a sua produção fotográfica. Para tal, integrou 620 slides que faziam parte de um total de 3000 fotografias registadas nas paisagens rurais em Fort Myers, Florida. (BROWN, Trisha Brown - “Collaboration: Life and Death in the Aesthetic Zone” in *Robert Rauschenberg. A Retrospective*, 1997, p. 269).

<sup>18</sup> MANGOLTE, Babette - “Trisha Brown: Choreography as Visual Art” in *October 140*, (Spring, 2012), p. 45.

uniformidade do dispositivo cénico marca e nivela o movimento dos corpos das quatro *performers*. Para Laurence Louppe, o ritmo destas relaciona-se com uma ideia de “corpo como motor cujo movimento emerge apenas para ser instantaneamente dissipado em cada troca de contrapeso”<sup>19</sup>. Esta ideia de dissipação dos gestos coreográficos, através do movimento contínuo e renovado das intérpretes, comunica com o sentido de desvanecimento evocado pelo desaparecimento sequencial de cada fotografia. Por último, o paralelismo entre imagem e palco actua ainda ao nível dos figurinos. Consolidando o sentido de colaboração interdisciplinar, matéria sobre a qual me debruçarei posteriormente, em *Gacial Decoy* Rauschenberg recusou o uso da cor optando por figurinos brancos, semitransparentes e esvoaçantes, que permitiam criar linhas angulares em movimentos mais arqueados e dobrados. O brilho e a neutralidade dos mesmos encontram sintonia com as próprias fotografias a preto e branco assegurando, formal e cromaticamente, um certo equilíbrio visual.

Ainda numa tentativa de delinear um conjunto de ocorrências que se considere relevante dentro do panorama da dança contemporânea, poder-se-á afirmar que, num plano geral, a incorporação da fotografia em peças de dança manifesta-se num campo relativamente amplo de meios e vias de utilização. Uma dessas vias prende-se com a presença física da fotografia analógica como elemento cenográfico. Por vezes, esta poderá integrar o próprio cenário, tal como se verifica na peça *Bandoneon* (1980) de Pina Bausch, onde, correspondendo ao espírito melódico e nostálgico do tango, dominante em todo espectáculo, o cenário apresenta-se como um salão repleto de cadeiras e vários elementos de decoração, como antigos retratos fotográficos de pugilistas fixados nas paredes. Por outro lado, a fotografia poderá surgir em exemplos nos quais a imagem é projectada, assumindo uma posição de destaque no espaço, tornando-se elemento autónomo. A recorrência a obras coreográficas identificadas revela que a esta autonomia está associada uma natural convocação de temáticas diversas, interpelando sentidos e representações do mundo. Delas figuram, por exemplo, evocações a acontecimentos, catástrofes, referências geográficas e espaciais bem como referências identitárias e culturais, tal como provam o *Projet in situ* com a peça *Miradas cruzadas* (2002) que reuniu fotografias de Maryvonne Amaud de habitantes da Cidade

---

<sup>19</sup> LOUPPE, Laurence - “Trisha Brown: le chaos rendu sensible” in DOUCET, Michèle; BOULAN, Marie-Dophie - *Trisha Brown. Danse, précis de liberté*, 1998, p. 117.

do México. Em *Can we talk about this?* (2011) do grupo DV8, por sua vez, o recurso a retratos fotográficos de cidadãos do Médio-Oriente surge como veículo para o tema central da peça: a liberdade de expressão, a censura e o Islamismo.

## I.2 Contexto português

Ainda enquadrada nesta reflexão acerca dos meios de representação mecânica, importa ter presente o panorama geral da dança contemporânea portuguesa. Como tal, na procura de uma visão sintética, poderemos afirmar que o contexto nacional espelha a dominância geral já analisada acerca da utilização da imagem fílmica na obra coreográfica. Assim, numa perspectiva de recurso a esta, e a título de exemplo, deverão ser mencionados nomes de coreógrafos como Clara Andermatt, Paulo Ribeiro, Olga Roriz, Isabel Barros, Né Barros e Fernando Duarte. Com efeito, impõe-se uma breve análise centrada no conjunto de ocorrências que importa mencionar.

Um dos autores cuja referência se torna aqui pertinente é justamente a de Paulo Ribeiro. Através de uma utilização recorrente, iniciada precisamente em *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), e consagrada em peças como *Comédia Off* (2000) ou *Silicone Não* (2003), o coreógrafo tem ampliado o uso do vídeo, atribuindo-lhe por vezes uma exclusividade cénica, tal como se assiste em *JIM* (2013). Essa preponderância está patente nas palavras do coreógrafo, relativamente à sua mais recente obra: “Em todas as minhas criações sempre me pautei por uma enorme liberdade na utilização de diferentes recursos e, nesta peça, além do texto, volto a integrar o vídeo de Fabio Iaquone e Luca Attilii, cuja estética muito aprecio! Como não utilizo cenários, acaba por ser o vídeo a assumir o papel da cenografia, ramificando a peça, catapultando outras dimensões para a coreografia”<sup>20</sup>. Além desta autonomia atribuída ao dispositivo fílmico, este surge-nos também combinado com outros elementos cénicos, tal como sucede em várias criações como as de Isabel Barros e de Né Barros, do Balletatro, ou do Projecto Transparências, em obras como *O Álbum* (2008) e *Decomposição* (2009).

A integração do vídeo poderá assumir outras funcionalidades de sustentação da obra coreográfica, onde, articulando-se e intercalando-se com momentos e sequências

---

<sup>20</sup> RIBEIRO, Paulo - *It's our dance: entrevista a Marisa Miranda*, [consult. 2 Ago. 2013]. Disponível em: [http://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs\\_jim\\_pt\\_web.pdf](http://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs_jim_pt_web.pdf).

coreográficas, potencia a organização da mesma, inserindo-se na própria estrutura da peça. Um exemplo muito comum prende-se com o lugar de introdução a que lhe é muitas vezes reservado, tal como poderemos assistir em *Uma história da dúvida* (1998), de Clara Andermatt, centrada num conjunto de questões existenciais colocadas pelos bailarinos à comunidade de São Vicente, em Cabo Verde. A obra inicia-se com um pequeno filme que nos mostra o caminho percorrido por um viajante na sua mota. Para a coreógrafa resulta num prólogo, afirmando que “este filme situa-nos num território privilegiado para iniciar a viagem”<sup>21</sup>. Acrescenta ainda na sinopse da obra: “O trajecto solitário torna-se comunitário, permitindo explorar o diálogo, o conflito, a crença, o jogo, ou seja, a dimensão social da mesma viagem individual”<sup>22</sup>.

Por outro lado, assim como na fotografia, a imagem fílmica entendida como elemento sugestivo e potenciador de ambiências surge-nos como uma das presenças mais comuns. Esse enquadramento temático atesta-se, por exemplo, na coerência visual da ambiência criada por Edgar Pêra para *O Lago dos Cisnes*, de Fernando Duarte, a partir da versão de Marius Petipa; na convocação de paisagens marítimas em *A Mar*, de AlSandra Battaglia da Amalgama Companhia de Dança; ou ainda na representação da multidão em espaços urbanos e locais de transição, evocando uma estética do não-lugar, em *Vooum*, de Né Barros, do Balletteatro.

Outro recurso comum dos coreógrafos portugueses em relação ao vídeo integra uma dimensão mais experimentalista do uso da imagem, nomeadamente a nível de reprodução íntegra do movimento. *Organic beat* (2005/2008) e *Du don de soi* (2011) ambas de Paulo Ribeiro para o Ballet Gulbenkian e para a Companhia Nacional de Bailado, respectivamente, são dois dos exemplos pertinentes para este tipo de solução visual. A presença da imagem nos exemplos referidos introduz uma dupla representação do movimento e, derivadamente, uma tensão que nos conduz a negociar o olhar entre o que é dançado em palco e o que é reproduzido visualmente.

Tomando o problema central desta reflexão – o recurso à fotografia na dança contemporânea – constata-se que este tem vindo a posicionar-se de forma esporádica ao nível de companhias de dança, estruturas de produção ou de criadores independentes,

---

<sup>21</sup> ANDERMATT, Clara - *Uma História da dúvida*, [consul. 12 Ago.2013]. Disponível em: <http://clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/25-uma-historia-da-duvida>.

<sup>22</sup> Idem.

verificando-se, como já foi mencionado, uma clara predominância da imagem em movimento (filme) face à fotografia. Contudo, os exemplos que importa referir apenas serão evocados e interpretados aquando a análise das três obras centrais em estudo, de forma a enriquecer e completar a reflexão por via de paralelismos e analogias que se considere pertinente estabelecer.

Todavia, para além da dança contemporânea, a fotografia insere-se ainda num contexto performativo mais amplo, nomeadamente através de projectos e criações mais experimentalistas. Trata-se de um universo híbrido no qual confluem várias linguagens artísticas através do recurso a elementos visuais e sonoros, meios tecnológicos ou literatura. Nestas, declara-se o estatuto da fotografia a documento através da sua exploração e manipulação. Victor Hugo Pontes é um dos nomes mais significativos, atendendo a obras como *Fotomontagem* (2006) na qual fotografias de rostos deformados impressas em sacos cobrem a cabeça do coreógrafo concorrendo para o efeito grotesco, transversal a toda a peça. A fotografia incorporada e manipulada na acção performativa surge-nos também em *Álbum* (2008) de Helena Botto do já mencionado Projecto Transparências, obra que entrecruza os universos da performance, da fotografia, do vídeo, da imagem em tempo real e da música, utilizando como fio dramático alguns fragmentos de textos de *Câmara Clara* de Roland Barthes e de *Crave* de Sarah Kane. Fotografias pessoais espalhadas no espaço, relativas à infância, amigos ou datas especiais, concorrem para um apelo à memória, sobretudo quando a intérprete as explora colando-as no seu próprio corpo, ou quando simula ser fotografada através de poses e reacções ao dispositivo fotográfico (chorar, gritar, correr).

A encerrar este primeiro capítulo importa ainda interceptar a nossa reflexão com a prática coreográfica que se situa no campo das tecnologias interactivas numa perspectiva de criação de novas corporeidades, cuja expansão no contexto geral performativo merece aqui uma breve nota, quer no plano geral, quer no contexto português. Como tal, salienta-se que esta área de estudo tem vindo a ganhar alicerces, num processo gradual, através de estudos e da realização de conferências tais como *Transcending Boundaries: Dance and Technology*, realizada em Toronto em 1995, em que, tal como a maioria de eventos da mesma especificidade, se demonstrou a existência de uma panóplia de propostas, diversos usos de *softwares* aplicados à coreografia e

outros sistemas computacionais cuja dimensão apontou para a exigência de uma mudança de paradigma e para a procura de uma nova abordagem do interface dança-tecnologia. Um dos teorizadores que tem contribuído para esta abordagem trata-se do coreógrafo alemão Johannes Birringer cuja extensa reflexão é dedicada ao impacto das novas ferramentas tecnológicas bem como à vulnerabilidade do corpo na sua relação com meios interactivos.<sup>23</sup>

Em Portugal, o crescente interesse pela incorporação de mecanismos de *software* aplicados ao movimento tem-se revelado através de estudos pontuais dos quais destaco Isabel Valverde em *Interfaces Dança-Tecnologia: Um quadro teórico para a performance no domínio digital*, de 2010. Também o projecto *Tedance: perspectiva sobre dança em expansão tecnológica*, que conduziu à publicação de um conjunto de textos tendo como editor Daniel Tércio, merece aqui ênfase, dado o amplo campo de prática e análise crítica em torno da dança virtual. De uma forma geral, torna-se relativamente claro a atitude deliberadamente experimental por parte dos diversos criadores portugueses face às mais recentes tecnologias. Um dos primeiros a integrar temas e procedimentos derivados da tecno-ciência no seu trabalho é Paulo Henrique em obras como *De agora em diante* (1996), na qual se questiona a comunicação do corpo orgânico com o corpo imaterial. Também o recurso a mecanismos de captação da acção performativa que, criando um segundo plano de observação, produz uma interacção da qual emanam questões próximas da prática da performance e da sua documentação e respectiva memória, surge-nos como prática comum, tal como Aldara Bizarro em *Workshop 89*. A utilização de sistemas de projecção e a multiplicidade de ecrãs, inscrevendo-se em estratégias de segmentação do espaço cénico, marcam obras de Patrícia Portela, Ana Martins, *Colectivo Swap* ou Rui Horta, com a sua trilogia *Pixel* (2001), *Set Up* (2005-6) e *Scope* (2007). Numa tentativa de síntese, os exemplos mencionados pontuam o cenário performativo nacional e espelham um crescente interesse na exploração de novos meios tecnológicos e da sua incorporação na obra coreográfica, através de soluções estéticas diversas nas quais o recurso à imagem fílmica prevalece como prática mais comum.

---

<sup>23</sup> Para além de Merce Cunningham, cujo interesse por sistemas computacionais se traduziu inicialmente pela utilização do conhecido programa informático de animação tridimensional *LifeForms* a partir dos finais da década de 80, também deverão ser aqui mencionados os nomes de coreógrafos e de companhias como Jo Fabian, Pablo Ventura Dance Company, Yacov Sharir, ou Isabelle Choinière, cujas criações exploram e desafiam a questão do duplo através da relação entre corpo físico e corpo virtual.

## II. Análise das obras

### II.1 *Gust* de Francisco Camacho

#### II.1.1 Contextualização da obra. Fotografia como referência textual e visual numa obra coreográfica

Como primeiro objecto de análise surge-nos a obra *Gust*, criada em 1997, com direcção artística de Francisco Camacho e produção da estrutura cultural EIRA. A peça, com estreia no CCB, circulou pelo país (Lisboa, Porto e Estarreja) e internacionalmente por Póvoa do Varzim, em Itália, e Salzburg, na Áustria.

A singularidade que importa colocar em ênfase, num primeiro ponto de análise, prende-se com o facto de esta peça transportar uma clara referência a uma fotografia da autoria de Jeff Wall: *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*.<sup>24</sup> Datada de 1993, e denunciando a tendência do fotógrafo canadiano por grandes formatos (229x337 cm), a obra pertence hoje à Tate, Londres (ver Anexo 1, Fig.1). Assim, numa primeira instância, a referência fotográfica em *Gust* actua no domínio textual e visual.

Atendendo ao primeiro domínio em análise, a referência textual reside no próprio título que, concentrado na palavra “gust” (“rajada”), estabelece uma clara remissão para o título da fotografia, interpretando-se assim esta como uma clara referência pretendida por Francisco Camacho. Este paralelismo é ainda assumido e revelado na própria sinopse da obra assinada por André Lepecki, dramaturgista de *Gust*. Nas suas palavras, o teórico aponta para a existência de um “título pré-determinado”, isto é, um “título duplo” mencionando, em seguida, a referência à obra de Jeff Wall. Estamos assim perante uma contaminação entre disciplinas artísticas (fotografia e dança) e os respectivos modos de apropriação e citação.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* de Jeff Wall estabelece uma referência directa a uma gravura de Katsushika Hokusai intitulada *Ejiri in Suruga Province*. Datada entre 1830 e 1833, a gravura apresenta uma paisagem com o Monte Fuji em segundo plano e, no primeiro plano, uma cena de ventania na qual se representa uma cena semelhante à fotografia de Jeff Wall: quatro figuras submetidas à contingência temporal. O pormenor das folhas de papel que escapam de uma das figuras, o chapéu que é levado pelo vento bem como a presença de dois troncos de árvore que enquadram o lado esquerdo da composição são detalhes mantidos e apropriados na fotografia do fotógrafo canadiano.

<sup>25</sup> Um exemplo que, à semelhança de *Gust*, evoca um mesmo tipo de articulação surge-nos na performance interpretada por Romeu Runa e criada por Miguel Moreira a partir de uma fotografia de Daniel Blaufuks cujo título – *The Old King* – foi reutilizado para a obra coreográfica. A fotografia mostra-nos um homem de gravata, sentado, de cabeça baixa, segurando um livro. No bolso da camisa observa-se uma esferográfica. Inspirada na fotografia, a peça procura encontrar o pensamento de um

O título surge-nos assim sintomático de uma outra articulação que se estabelece entre a obra de Jeff Wall e a peça em estudo: a citação visual. Analisemos, sucintamente, a fotografia em questão. Ilustrando uma fase de produção caracterizada por um maior investimento teatral,<sup>26</sup> à semelhança de outros exemplos que se distinguem do interesse actual do artista por uma fotografia mais documental centrada no “potencial estético do quotidiano”<sup>27</sup>, tal como nos sugere Michael Fried, *A Sudden Gust of Wind* insere-se numa lógica de estabilidade representativa própria da imagem-quadro.

Surgida na história da pintura renascentista, a imagem-quadro revalida a sua pertinência no contexto da fotografia contemporânea, pelo desenvolvimento de tecnologias do visível que, segundo Sérgio Mah, “tendem a colocar a operação fotográfica no campo das práticas tradicionais”<sup>28</sup>, através da construção e fabricação da imagem que adquire assim a sua própria integridade e unidade. Para o autor, “na esfera de uma reconfiguração do legado pictórico na fotografia, Jeff Wall reconstitui o registo instantâneo na imagem-quadro da fotografia e, desse modo, reacende a importância histórica do *tableau vivant*”<sup>29</sup>. Esta evocação de um modelo visual criador de situações dramáticas impregnadas de sugestões narrativas, tal como nas pinturas de Caravaggio, Poussin e Géricault, aplica-se em *A Sudden Gust of Wind*. Aqui, a instabilidade que se instaura nos momentos breves após a chegada de uma súbita ventania provoca uma suspensão e uma tensão no olhar entre real e ficcional. De facto, paradoxalmente, a unidade da obra foi conquistada pelo recurso a mais de cem imagens reunidas digitalmente, tendo sido todos os elementos manipulados em processo digital. O efeito de suspensão revela-se, por exemplo, na performatividade das quatro figuras, num recurso típico de Wall que assenta na representação maneirista dos figurantes, sobretudo através da encenação dos gestos. Esta atesta-se sobretudo na figura central que perde o chapéu e na figura da esquerda da qual lhe escapam folhas de papel que esvoaçam pelo

---

homem e a sua relação com a sociedade, explorando questões relacionadas com o comportamento humano, tais como, a intimidade, o desconhecido, a experimentação e o abismo.

<sup>26</sup> Tais como: *The Vampires Picnic* (1991) ou *Dead Troops Talks* (1992), por exemplo.

<sup>27</sup> FRIED, Michael - *Why photography matters as art as never before*, 2009, p. 63.

<sup>28</sup> MAH, Sérgio - *A Fotografia e o privilégio de um olhar moderno*, 2003, p. 97.

<sup>29</sup> Idem, p. 112.

ar. Ambos os exemplos denotam a ambiguidade evocada pelo acontecimento em questão e a dialéctica entre realismo e encenação.

Com efeito, face à ambiguidade mencionada, *Gust* surge-nos como uma peça que se organiza em torno de um movimento condicionado por causas exteriores conduzindo e dispersando os corpos dos catorze intérpretes pelo palco num estado de permanente desequilíbrio (Anexo 1, Fig. 2). O ambiente pós-catástrofe que se instala, através de recursos plásticos e elementos expressivos, estabelece, formalmente, paralelismo com a fotografia de Jeff Wall. Face a esta articulação, a fotografia actua como elemento determinante da moldura cenográfica de *Gust*. Como tal, coloquemos em análise alguns dos elementos que concorrem para essa articulação visual.<sup>30</sup>

Apelando para a relevância do cenário numa peça, António Pinto Ribeiro salienta a operacionalidade e a eficácia da cenografia “enquanto mecanismo de exposição e de desenvolvimento da coreografia que nela acontece”<sup>31</sup>. Essa operacionalidade está presente em *Gust*. O espaço cénico, criado por Rafael Alvarez, sugere um espaço aberto – campo ou outeiro – marcado pela organicidade dos elementos: troncos de madeira, ramos, flores e água (lago ou pequeno rio). Folhas de papel amachucadas caídas no chão e dois troncos de árvores inclinados evocam, de forma quase-directa, a plasticidade de *A Sudden Gust of Wind*, e evidenciam a presença de um outro elemento central: o vento (Anexo 1, Fig. 3). Ao longo da peça acedemos, por exemplo, a momentos em que se assiste às reacções dos intérpretes face às contrariedades provocadas por este recurso sonoro (andar à deriva, corpo sacudido ou tentativas de resistência e superação).

Por último, os figurinos apresentam-se como um dos recursos que mais eficazmente concorre para o ambiente dominado pelo vento. Maria José Fazenda considera os figurinos como a “primeira extensão do corpo”<sup>32</sup> na construção de uma personagem, transformando-o num elemento plástico. De facto, constituindo-se de

---

<sup>30</sup> No contexto da citação visual de uma obra coreográfica a partir de uma referência fotográfica, poderemos estabelecer um paralelismo entre a obra em estudo e a peça *Undance*, apresentada em 2011 pela Companhia Wayne McGregor /Random Dance, no Sadler's Wells, em Londres. Com a colaboração do artista Mark Wallinger na concepção do dispositivo cenográfico, *Undance* inspira-se no universo fotográfico de Eadweard J. Muybridge. Essa inspiração materializa-se, por exemplo, nas sincronias criadas entre a simetria dos corpos dos dez intérpretes em palco e a respectiva imagem projectada criando uma multiplicidade de imagens sequenciais dos bailarinos alusivas à visualidade da cronofotografia.

<sup>31</sup> RIBEIRO, António Pinto - *Dança temporariamente contemporânea*, 1994, p. 114.

<sup>32</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 91.

matéria pictórica, possíveis de identificar estilos e movimentos na história da dança, estes surgem-nos como elementos subsidiários na análise de uma obra coreográfica, importando aqui recuperar a expressão utilizada por António Pinto Ribeiro ao considerar estes como “segundas peles”<sup>33</sup>. Como tal, em *Gust*, a escolha de guarda-roupa, coordenada por Isabel Pires, acentua o cenário de pós-catástrofe através de vestes de tom marcadamente escuro, com rasgos e assimetrias resultantes de possíveis golpes.

Na sequência dos elementos abordados, *Gust* surge-nos como um exemplo sintomático do modo como o recurso aos designados “outros elementos do espectáculo”<sup>34</sup> podem ganhar ênfase, de acordo com a carga de investimento que é depositado, em função dos objectivos e intenções criativas do coreógrafo, contribuindo assim para a criação de sentido da obra. Recuperando a abordagem de Alexandre Melo acerca das singularidades estilísticas de Francisco Camacho, são os figurinos e os elementos constituintes do cenário, a par do próprio título, “que anunciam e veiculam o contexto referencial e narrativo”<sup>35</sup>, presidindo à ideia de confronto dos corpos com os limites da sua resistência aos condicionamentos naturais, mas também sociais e ideológicos.

### 2.1.2 Dimensão reflexiva: dinâmicas contrárias, condição humana

Um segundo plano que proponho analisar prende-se com a mobilização de temas e conteúdos entre a fotografia de Jeff Wall para *Gust*, impondo-se por isso uma leitura mais rigorosa do movimento. Como tal, entre as vias de expressão que coreograficamente definem o estilo de movimento de Francisco Camacho, poderemos enquadrar *Gust* no núcleo expressivo assente na acção presidida por forças opostas, evidenciada já em *O Rei do Exílio* (1991), obra que se define pela dualidade de qualidades de movimento: contracção/expansão e segmentação/fluidez. Assim, se em obras como *Primeiro Nome: Le* (1994) a dicotomia assentava na opressão vs liberdade, em *Gust* esta revela-se pela disputa “entre a força da contingência e a tentativa de lhe resistir”, tal como sugere Maria José Fazenda.<sup>36</sup> Essa oposição representa-se,

---

<sup>33</sup> RIBEIRO, Pinto Ribeiro - *Op. cit.*, 1994, p. 107.

<sup>34</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 13.

<sup>35</sup> MELO, Alexandre Melo - *Tráfego: Antologia crítica da nova visualidade portuguesa*, 2001, p.60

<sup>36</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p.177.

materialmente, num movimento assente na dualidade entre o coreográfico e a espontaneidade.

Assim, com base na polarização anunciada, o movimento em *Gust* desenvolve-se num desequilíbrio e instabilidade constante, ditados pela ideia de abalo, deparando-se as personagens irremediavelmente num estado de inquietação e insegurança como se o chão estivesse permanentemente a “fugir-lhes debaixo dos pés”<sup>37</sup>. Este cenário de pós-catástrofe é-nos anunciado logo no início da peça pela entrada gradual de cada intérprete no palco. Num movimento trôpego comum e expressão desconfiada olhando-se em redor, os bailarinos sucedem-se uns aos outros: um chora, outro ergue os braços em gestos de desespero e outros tentam saltar dum lado para o outro, evocando a ideia de altura e de precipício. Na verdade, a cena inicial ilustra eficazmente a ambiguidade mencionada - espontâneo vs coreográfico - através da presença de um par de namorados que, numa clara alusão afectiva, exerce um movimento regular assente num vocabulário clássico (*pliés* e rodopios). A harmonia do casal é interrompida pela chegada de outros intérpretes. O mesmo casal reaparece várias vezes ao longo da peça, acentuando o contraste de movimento e de ambiência.<sup>38</sup> O sentido de desequilíbrio é assim central e materializa-se em vários momentos da peça. Contudo, deverá ser destacada a cena final em que todos os intérpretes regressam ao palco, alinhados e agarrados uns aos outros, formando uma espécie de corrente. Esta não é firme, nem regular. É instável. O desequilíbrio é ainda acentuado pela tentativa dos intérpretes de equilibrar uma maçã que é transportada de boca em boca (Anexo 1, Fig. 4).

Enquadremos a nossa análise com os quatro elementos constitutivos do movimento definidos por Rudolf von Laban e propostos na introdução deste estudo. Assim, relativamente ao espaço, assiste-se a uma exploração de vários níveis e direcções, sobretudo nas sequências coreográficas em que os corpos são cuspidos e empurrados demarcando uma dispersão no palco. Assiste-se também a uma oscilação entre percursos extensos e curtos e a uma predominância de percursos angulares, em detrimento de percursos rectos, evidenciando o destino errático dos intérpretes (Anexo

---

<sup>37</sup> FAZENDA, Maria José – *Op. cit.*, 2012, p.201.

<sup>38</sup> De notar que o casal surge sempre no fundo do palco, estabelecendo uma clara separação com os restantes intérpretes.

1, Figs. 5 e 6).<sup>39</sup> O tempo oscila entre lento e repentino, registando intervalos correspondentes sobretudo a momentos em que todos os intérpretes se reúnem, estáticos, em posição frontal, seguindo-se uma alternância de poses e gestos entre todos. Esta imobilidade parece reproduzir o momento de quem tem consciência que está a ser retratado fotograficamente.<sup>40</sup> Quanto ao peso, considerado por Laurence Louppe como o “elemento emissor e receptor do movimento, permitindo deslocar, construir e simbolizar”<sup>41</sup>, este consubstancia-se na ideia de um corpo leve e sacudido cuja firmeza é anulada. Finalmente, relativamente ao fluxo, todo o movimento caracteriza-se por uma fluência livre, predominantemente indeterminada e aleatória, registando-se a ausência de controlo.

A par de várias acções do corpo - transferências de peso e alternância entre reduzir (curvar, encolher) e aumentar (estender, expandir) - a queda surge-nos como uma figura central em *Gust*, nomeadamente a partir de dois exemplos. O primeiro trata-se do monólogo de um dos intérpretes em que exemplifica tentativas de contrariar as leis da física. A cada desafio proposto, os intérpretes que se encontram alinhados em duas filas de cada lado do palco tentam responder, caindo e confrontando-se com a frustração e a incapacidade de se equilibrarem. No segundo exemplo, o corpo de uma mulher, suspensa no ar por cabos, aponta para uma queda iminente, sublinhada pelos gritos de aflição. Encontramos aqui ecos de uma alteração significativa das técnicas da dança moderna e contemporânea que valoriza a descida do corpo e a queda, rompendo com o privilégio da verticalidade, imposto pela dança clássica que moldou o corpo como um arquétipo ideal: “corpo alongado, vertical, projectado para o exterior”<sup>42</sup>. Esta ideia de queda é observada por António Pinto Ribeiro em *Por exemplo a cadeira*:

---

<sup>39</sup> “O mundo em que habitam estas personagens é movediço e o único estado que os seus corpos conhecem é o de um equilíbrio precário. Abalados, repelidos ou puxados, parece que se desmembram.” (FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 202). Esta ideia de desmembramento evoca bem a dispersão e a ocupação indeterminada dos intérpretes no espaço.

<sup>40</sup> Ocorrendo cinco vezes a longo da peça, esta sessão introduz momentos de quietude e suspensão que nos permitem relacionar com a crítica de André Lepecki face à concepção geral que define a dança pela sua relação com o movimento, isto é, num permanente estado de agitação. Para o autor, a inserção de momentos de pausa – numa certa aproximação à cena parada – “afirma-se como uma das potenciais vias para repensar acção e mobilidade.” (LEPECKI, André - *Exhausting dance: performance and the politics of movement*, 2006, p.15). Um dos modos que concorre para esse efeito é o designado “movimento soluçado” (Idem, p.1). Na verdade, espelhando a dicotomia imóvel/móvel, o movimento soluçado é transversal em *Gust*, sublinhando-se assim a centralidade da obra ao ilustrar essa problematização.

<sup>41</sup> LOUPPE, Laurence - *Poética da Dança Contemporânea*, 2012, p. 103.

<sup>42</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 64.

*ensaio sobre as artes do corpo* como uma passagem do corpo abstracto e desmaterializado ao “corpo físico, energético e corporal”<sup>43</sup>. Na mesma lógica, Maria José Fazenda afirma que “os movimentos que ocorrem no chão ou são orientados para o chão denotam uma existência mais terrena, quotidiana e corpórea, podendo também exprimir conflitualidade e tensão”<sup>44</sup>. Neste contexto, o recurso ao chão em *Gust* espelha e intensifica todo o sentido catastrófico, conduzindo-nos a um último exemplo de acção do corpo que merece aqui ênfase. Trata-se da pluralidade de modos de locomoção por meio de rastejar, rebolar, correr, saltar, concorrendo assim para o efeito de instabilidade, inquietação e para a condição de “à deriva” que os personagens incorporam.

Todos estes elementos estruturais do movimento conferem a *Gust* um sentido de incerteza e uma ambiguidade latente, mantendo-se, ao longo da peça, um estado de suspensão alicerçado na dúvida: “O que irá acontecer?” É disso exemplo o som evocativo de um helicóptero como promessa de resgate que depois se dissipa. Encontramos assim o segundo ponto de sintonia entre *Gust* e a obra de Jeff Wal: o estado de suspensão. A apresentação ambígua e dialéctica de uma situação como em *A Sudden Gust of Wind*, assente na oposição realidade vs ficção, instaura uma tensão que ecoa em *Gust*. Essa ressonância actua na ideia de que algo perturba a superfície da estabilidade ou, como refere Regiane Ishii no seu estudo sobre o artista canadiano, “uma violência inapropriada que tumultua a ordem da vida quotidiana”<sup>45</sup>. Ambas as obras são impregnadas de uma forte sugestão narrativa aliada a um poder especulativo. Este ponto de contacto permite-nos assim afirmar que, em *Gust*, a fotografia ultrapassa a mera inspiração ilustrativa e plástica. Ela informa e convoca conteúdos temáticos e reflexivos instaurando uma proximidade entre as obras.

Essa dimensão reflexiva conduz-nos ao último ponto de análise em torno de *Gust*. Trata-se da visão do coreógrafo e das especificidades contextuais (experiência e perspectivas) que informam o seu trabalho. Francisco Camacho desenvolve a sua actividade no contexto da designada Nova Dança Portuguesa, movimento apelidado por

---

<sup>43</sup> RIBEIRO, António Pinto - *Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo*, 1997, p. 8

<sup>44</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 90.

<sup>45</sup> ISHII, Regiane - “As fotografias de Jeff Wall: o dia-a-dia é um efeito especial” in *Revista Universitária Audiovisual*, 2008, [consult. 25 Jun. 2013]. (Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=1197>). Esta instabilidade é conferida pela própria imagem-quadro. Tal como refere Sérgio Mah, “a fotografia construída, reunindo a realidade e a ficção, desloca o seu efeito comunicacional para um espaço ambíguo, entre a presença de uma representação e a ilusão de um reconhecimento, que coloca a imagem e o espectador numa relação de alteridade que suscita o espectador a encontrar a verdade na imagem”. (MAH, Sérgio - *Op. cit.*, p. 134).

António Pinto Ribeiro em 1991 e que se afirmou pela diversidade dos estilos coreográficos e experiências materializadas que particularizavam as propostas de cada criador. Com efeito, a individualidade criativa participa em *Gust* na forma como o autor lida e reconfigura a realidade. É de notar que ao longo do processo de criação, Francisco Camacho, André Lepecki e todos os intérpretes colecionaram várias imagens.<sup>46</sup> Assim, face à metodologia empregue, poderemos afirmar que o ponto de partida, isto é, aquilo que Laurence Louppe considera como “a própria urgência de dizer e revelar ao mundo o sentido e o desejo transbordante de que o coreógrafo é portador”<sup>47</sup>, assenta na fotografia de Jeff Wall como inspiração e referência exterior. Em entrevista concedida a Maria José Fazenda, Francisco Camacho refuta a ideia de uma simples reprodução do mundo. Para o coreógrafo, o importante é “operar sobre esse mundo de maneira a abrir uma espécie de brechas por onde o espectador pode entrar. (...) O criador tem de criar e não só reproduzir”<sup>48</sup>. A fotografia surge-nos assim como modelo da realidade a partir do qual o coreógrafo opera a construção da peça, colocando a fotografia como ressonância da qual se ramificam outros temas, estados e emoções.<sup>49</sup>

Com efeito, a proposta de Maria Luísa Roubaud acerca da existência de dois fulcros temáticos centrais na obra de Francisco Camacho - a relação com o passado histórico e a questão da condição humana - surge-nos pertinente para a nossa reflexão.<sup>50</sup> *Gust* surge-nos como um exemplo eficaz do segundo núcleo temático, ao propor um “estilhaçamento da condição humana”<sup>51</sup> interceptando temas e conteúdos reflexivos através de uma linguagem de movimento que potencia e exprime condições do ser e

---

<sup>46</sup> Para além de *A Sudden Gust of Wind*, também a representação realista de uma tragédia em *Le Radeau de La Méduse* de Théodore Géricault inspirou a peça.

<sup>47</sup> LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 260.

<sup>48</sup> Francisco Camacho em entrevista a Maria José Fazenda (cit. por FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 201).

<sup>49</sup> Neste contexto, importa estabelecer um paralelismo entre *Gust* e a peça intitulada *Ode* de Paulo Henrique apresentada em Janeiro de 1994 na Culturgest. Nesta, uma fotografia de guerra tirada em Sarajevo por Jean-Christian Bourcart surge-nos como ponto de partida e é referida nos créditos finais do registo vídeo do espectáculo.

<sup>50</sup> Segundo Maria Luísa Roubaud, “poderíamos identificar, no interesse artístico de Francisco Camacho, uma tendência a organizar-se, em termos temáticos, em torno de dois grandes núcleos. Por um lado, as suas peças interessam-se pelo passado histórico de Portugal, aliado a uma certa imagiologia associada à ideia de “portugalidade”. Por outro, centram-se sobre problemáticas existenciais e a condição humana.” (ROUBAUD, Maria Luísa da Silva Galvez - *Corpo e Imaginário: representações do corpo na dança independente em Portugal*. Tese de doutoramento, Motricidade Humana na especialidade de Dança, Universidade Técnica de Lisboa, 2001, p. 297.

<sup>51</sup> ROUBAUD, Maria Luísa da Silva Galvez – *Op. cit.*, 2001, p. 299.

estados emocionais. A condição humana mencionada espelha-se e alicerça-se, por exemplo, no próprio princípio de anonimato e na ideia de catástrofe que é afectada a qualquer indivíduo.<sup>52</sup> Por outro lado, contrariando uma adopção tendencialmente do solo coreográfico, *Gust* evidencia o movimento realizado em grupo como recurso que intensifica o sentido de medo e instabilidade comum que se instala.<sup>53</sup>

Por sua vez, a oscilação da condição emocional está presente nas dicotomias entre riso e agonia, ou harmonia e lamentação. Um elemento que concorre para essa alteridade é a questão do género, visível sobretudo nos duetos, sendo este um recurso coreográfico onde mais claramente se expõem ideias sobre interação e alusões do domínio afectivo e sexual. Em *Gust*, para além de pontuais insinuações ao sexo, evoca-se o conflito de forças, sobretudo pela agressividade e superioridade da mulher. Essa violência revela-se noutros dois temas que Camacho introduz: a auto-flagelação, concretizada por uma mulher que violentamente agarra e arranca os seus próprios cabelos, e a morte (Anexo 1, Fig. 7). A morte, associada à redenção iminente, é representada pelo suicídio cometido por uma mulher, ganhando maior expressão na cena em que três mulheres prestam o luto em torno da campa, numa clara referência ao catolicismo, já presente noutras obras de Francisco Camacho.<sup>54</sup> Estes elementos, a par das particularidades de movimento analisadas, concorrem para o conjunto de singularidades estilísticas que definem a assinatura individual de Francisco Camacho ao reconfigurar criativa e individualmente os conhecimentos artísticos adquiridos construindo especificidades temáticas e reflexivas “organizadoras de formas de pensar e sentir”<sup>55</sup>. Com efeito, poderemos afirmar que tais formas e pensar e sentir comunicam com a própria realidade evocada na fotografia de Jeff Wall, regendo-se por parâmetros reflexivos semelhantes - desequilíbrio, inquietação e suspensão – face ao contingente.

---

<sup>52</sup> Maria José Fazenda aponta esta como uma característica particular que distingue *Gust* de obras como *Le Corbusier* e *Dom Sebastião* onde se reconhecem algumas personagens míticas. Apoiando-se no exemplo em que são lançadas dezenas de peças de roupas conduzindo todos os intérpretes a procurarem encontrar a roupa que lhes pertence, a autora salienta ainda que “em *Gust*, as personagens ou não têm nome ou andam à procura da sua identidade, como se tivessem perdido perdido todas as suas memórias depois de uma catástrofe”. (FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 202).

<sup>53</sup> Uma secção coreográfica que ilustra essa presença colectiva é a cena final, já referida, bem como as sequências em que os corpos abanados pela ventania se tentam ajudar entre si reflectindo um sentido de inter-ajuda.

<sup>54</sup> Em *Gust* a evocação de um vocabulário litúrgico coexiste com um universo por vezes grotesco no qual se representa uma certa ideia de seres camuflados (ramos, flores e fitas adesivas cobrindo a pele) e outras figuras insólitas com coroas de espinhos e óculos de sol.

<sup>55</sup> FAZENDA, Maria José - *Op. cit.*, 2012, p. 21.

## II.2 *Memórias de Pedra – Tempo Caído*, de Paulo Ribeiro

### II.2.1 Enquadramento da análise

*Memórias de Pedra – Tempo Caído*, da Companhia Paulo Ribeiro, integrou o Festival Mergulho no Futuro da Expo'98. Com direcção e coreografia de Paulo Ribeiro, e estreada a 3 de Julho de 1998 no Teatro Maria Matos, em Lisboa, a obra resultou de uma viagem realizada pelo coreógrafo por Portugal, nomeadamente pelo interior do país e pelo Alentejo, em conjunto com o cineasta português João Pinto e com o fotógrafo checo Vojta Dukát. Como tal, as imagens recolhidas deram origem a um vídeo que é projectado durante o espectáculo. É justamente este o elemento no qual reside a pertinência desta obra para este estudo, pelo facto do vídeo integrar duas sequências fotográficas cuja análise determinará a organização deste capítulo em dois eixos de abordagem.

Neste contexto, o vídeo surge-nos como parte integrante da obra, a partir do qual se estrutura a acção performativa atendendo à articulação entre a imagem e o desempenho dos intérpretes. O movimento destes é intercalado e interrompido sempre que uma imagem se reproduz, remetendo-se assim para a sua condição de espectadores e potenciando momentos de quietude que pontuam a peça. Esta conjugação parcelada entre imagem e movimento deve-se à própria divisão quadripartida do vídeo que se organiza nos seguintes núcleos: 1) sequência de retratos fotográficos anónimos, fotografias de Vojta Dukát; habitantes jogando dominó; 2) paisagem rural; 3) ambiência diária (trabalhadores, convívio no interior de tabernas e cafés, ambiente festivo, cortejo); e, 4) cena de baile. Com efeito, anunciada a estrutura do vídeo, a nossa reflexão irá assentar no primeiro núcleo de imagens que integra as duas vias de abordagem mencionadas: sequência de retratos anónimos e fotografias de Vojta Dukát.

### II.2.2 Primeira série: Retratos anónimos

Determinando o arranque do fio narrativo do vídeo, a primeira sequência é composta por uma passagem na qual figuram fotografias antigas inseridas em molduras de vários formatos (ver Anexo 1, Figs. 8-10). Com cerca de um minuto e breves segundos, a câmara acompanha lentamente imagens anónimas de retratos, casamentos, momentos da infância, vida militar e outros aspectos do seio familiar. A imposição da

ordem e do tempo para olhar cada fotografia parecem aumentar aquilo que Susan Sontag considera ser como uma “legibilidade visual e impacto emocional”<sup>56</sup>. Por outro lado, estabelecendo uma aproximação a Gilles Deleuze, o recurso a uma imagem muda que, segundo o autor, “aponta para uma natureza física inocente, para uma vida imediata que não tem necessidade de linguagem”<sup>57</sup>, reivindica a naturalização do quotidiano representado que o vídeo de João Pinto transmite, através da ausência de falas.

Neste contexto, deparamo-nos com uma das singularidades que Paulo Ribeiro postula na obra em estudo e que advém da convocação emocional através da fotografia enquanto documento. A acumulação de fotografias reproduzidas na peça induz a uma lógica de armazenamento que se coaduna com a análise de Susan Sontag face ao que considera ser o ritual de construção de uma “crónica”<sup>58</sup> familiar através de álbuns de fotografias. Esta tendência revelou-se desde os primórdios da invenção do dispositivo fotográfico até aos nossos dias, exacerbando o que poderíamos designar como febre pelo registo de existência e de substituição da experiência real pela imagem. Como tal, procuremos interpretar o potencial contributo desta sequência de imagens para o sentido da obra no seu todo.

Com efeito, importa recuperar a abordagem de Geoffrey Batchen em *Forget me Not. Photography and Remembrance*. Propondo que a fotografia não aumenta a memória mas antes a substitui com imagens, o autor defende que o acto de lembrar alguém “é um meio de nos posicionarmos a nós próprios no espaço e no tempo e nas nossas relações sociais e históricas”<sup>59</sup>. Neste posicionamento do eu, estabelecem-se trocas emocionais nas quais a melancolia e nostalgia são sentimentos geralmente incitados pela fotografia. Esta nostalgia sustenta ainda, se quisermos, um valor de culto. De facto, Walter Benjamin, evocando a centralidade que o retrato ganhara nos primórdios da história da fotografia, encontra no rosto humano o último lugar de resistência – ou refúgio - do valor de culto face ao valor de exposição que se impunha.<sup>60</sup> Com base neste

---

<sup>56</sup> SONTAG, Susan - *Ensaaios sobre Fotografia*, 2012, p.13.

<sup>57</sup> DELEUZE, Gilles - *A imagem-tempo: Cinema 2*, 2006, p. 287.

<sup>58</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p.17.

<sup>59</sup> BATCHEN, Geoffrey - *Forget me not. Photography and Remembrance*, 2004, p. 97.

<sup>60</sup> Segundo Walter Benjamin, “é no culto da recordação de entes queridos distantes ou desaparecidos que o valor de culto encontra o seu último refúgio. É na expressão fugaz de um rosto humano nas fotografias antigas que a aura acena pela última vez”. (BENJAMIN, Walter - “A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica” in *A modernidade*, 2006, p. 218).

regime de proximidade com o longínquo, conducente com a única réstia aurática, poderemos ainda incluir a reflexão de Pedro Miguel Frade relativamente à noção de “santificação dos retratos”,<sup>61</sup> termo recuperado a partir de Elizabeth Barrett. Defendendo a crença como um dos problemas fundamentais que a fotografia tem vindo a colocar, o autor considera que a santificação dos retratos “situa-se precisamente no ponto em que esta mesma sombra retida pela imagem, sendo representada pelo sujeito como casualmente decorrente da acção da luz reflectida pela pessoa, adquire o estatuto de uma relíquia”.<sup>62</sup> Com efeito, consideremos a fotografia um objecto melancólico por natureza que espelha a prática de vigilância sobre a vida que institui a recordação “como uma das dimensões irreversíveis do quotidiano”<sup>63</sup>, tal como refere Margarida Medeiros. Nesse sentido, esta primeira série fotográfica contribui para o enquadramento nostálgico que a peça de Paulo Ribeiro parece evocar.

Contudo, associada a essa melancolia, a presença destas fotografias em *Memórias de Pedra – Tempo Caído* poderá ecoar marcas que nos permitem relacionar com o discurso necrófilo sobre a fotografia que se instaurou no século XX. De facto, a morte esteve sempre associada à história da fotografia, tal como atesta o efeito perplexo, rígido e quase macabro dos retratados por meio de daguerreótipo devido ao longo tempo de exposição. Na peça, a presença de retratos de pessoas anónimas parece imprimir um sentimento tétrico de contemplação e pronúncio da morte que nos permite relacionar com a prática de embalsamento que André Bazin associa à fotografia como forma de “salvar o ser pela aparência”<sup>64</sup>. Margarida Medeiros, ao assinalar a passagem de um discurso progressista da fotografia, centrada no espanto da novidade tecnológica oitocentista, para uma concepção mais necrófila que insiste do entendimento da fotografia como dispositivo mortífero, situa as décadas de 70 e 80 do século XX como o

---

<sup>61</sup> FRADE, Pedro Miguel Frade - *Figuras de espanto*, 1992, p. 76.

<sup>62</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, pp.76-77. Para o autor, “a fotografia instauraria antes um regime de proximidade dos longínquos através de um multifacetado processo de substituição do objecto pela sua imagem, através de uma subtil confusão entre a pessoa e a sua efigie”. (Idem, p. 76). Também Susan Sontag destaca esta qualidade de “relíquia” ao afirmar: “O fotógrafo está empenhado, a qualquer custo, na tarefa de transformar a realidade em antiguidade, e as próprias fotografias em antiguidades instantâneas. A Fotografia é o equivalente moderno do género arquitectónico caracteristicamente romântico, a ruína artificial: a ruína criada para aprofundar o carácter histórico da paisagem, para tornar a natureza sugestiva-sugestiva do passado”. (SONTAG, Susan – *Op. Cit.*, 2012, p. 83).

<sup>63</sup> MEDEIROS, Margarida - “A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes” in *Revista de Comunicação e linguagens: Fotografia (s)*, N. 29, (2008), p. 31.

<sup>64</sup> André Bazin, “Ontologia da Imagem Fotográfica” in *Idem*, p. 260.

momento em que mais eficazmente se convoca a reflexão sobre a presença da morte na fotografia através dos ensaios de Susan Sontag (*On Photography*, 1977) e de Roland Barthes (*La Chambre Claire*, 1980).<sup>65</sup> Importa por isso convocar ambas as abordagens.

Centrando-se no sentimentalismo e no incitamento das fotografias ao devaneio e à conseqüente necessidade de regressar ao passado, Susan Sontag formula o seu pensamento interpelando-o com uma dimensão crepuscular de que a fotografia é portadora, concretizando-se na ideia de “memento mori”<sup>66</sup>. Para a autora, “fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa ou objecto. Ao seleccionar e fixar um determinado momento, cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo”<sup>67</sup>. Acrescenta ainda: “Uma fotografia é simultaneamente uma pseudo-presença e um signo de ausência”<sup>68</sup>. Por esse motivo, a autora considera que “a fotografia é o inventário da mortalidade”<sup>69</sup>. Esta duplicidade de vida/morte, interpretando a fotografia como marca fantasmática, domina sobretudo nas fotografias de contexto familiar, tornando assim mais evidente a presença de uma dimensão espectral que Paulo Ribeiro introduz na peça em estudo.

De uma forma mais complexa, a morte surge-nos transversal no discurso barthesiano, a partir do noema “isto foi”, colocando no certificado de presença/existência a essência da fotografia. Todo o ensaio é articulado com uma dominância em torno da dissolução do ser no qual o autor se debate com a sua própria vida depois da morte da sua mãe, cuja fotografia, em criança, é-nos evocada não sendo, contudo, revelada, ao contrário de toda uma série de imagens sobre as quais o autor exerce a sua reflexão. O entendimento da fotografia como pronunciadora da morte assenta no que Barthes considera ser “um esmagamento do tempo” que induz a certeza de que “isto está morto” ou “isto vai morrer”<sup>70</sup>.

Em última instância, a presença de fotografias imprime ainda um sentido de memória colectiva, dada à alusão da pluralidade de famílias representadas, evocando

---

<sup>65</sup>MEDEIROS, Margarida - “A fotografia, a modernidade e o seu segredo: Antes e depois de Barthes” in *Op. cit.*, 2012, p. 33.

<sup>66</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 24.

<sup>67</sup> *Ibidem.*

<sup>68</sup> *Ibidem.*

<sup>69</sup> *Idem*, p. 74.

<sup>70</sup> BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*, 2012, p. 107.

um sentido de comunidade que concorre para a inspiração ruralista que caracteriza a obra. Este sentido de melancolia comum, próximo da fundamentação que Jean Ma realiza em “Photography’s Absent Times” (*Cinema and Photography*, 2008)<sup>71</sup> em torno da tensão da memória colectiva e da sua posição na história de um país a partir da análise de retratos de família que aparecem no filme *A City of Sadness* (de Hou Hsiao-hsien, 1989), aproxima-nos do poder amplificador que José Bragança Miranda atribui à fotografia ao universalizar o que é do domínio do particular.<sup>72</sup>

### II.2.3 Segunda série: Fotografias de Vojta Dukát

A segunda via de abordagem que orienta esta reflexão desenvolve-se a partir do enquadramento das fotografias de Vojta Dukát (Anexo 1, Figs. 11-13). Num total de sete fotografias que se sucedem em intervalos de 10 segundos de exposição permitindo a retenção do olhar pelo modelo de apresentação imposto, as imagens evocam uma ambiência rural cujos temas fulcrais se centram na comunidade, na religião, na actividade agrícola e na paisagem.<sup>73</sup> Numa celebração da vida quotidiana, o trabalho do fotógrafo checo nascido em 1947 inscreve-se no tipo de fotografia documental configurada na descoberta instantânea e momentânea do mundo, “oscilando a imagem entre o seu valor social e o seu valor estético”<sup>74</sup>. Esta experiência quotidiana, assente num realismo quase sentimental, potenciado pela própria adopção exclusiva do preto e branco, surge como dominante no trabalho do Vojta Dukát tal como atestam as séries de imagens realizadas na Checoslováquia e na Ucrânia.

Neste sentido, atendendo ao enquadramento geral da peça, podemos afirmar que a ambiência destas fotografias encontra um paralelo na própria acção coreográfica, na

---

<sup>71</sup> MA, Jean - “Photography’s Absent Times” in BECKMAN, Karen; MA, Jean (ed.) - *Still Moving: Cinema and Photography*, 2008, p. 116.

<sup>72</sup> Para o ensaísta, a fotografia esclarece a dominância que considera ser transversal à arte: a sua saída política. Referindo-se à estratégia de Christian Boltanski em instalações fotográficas como *364 Suisses mortes*, o autor afirma que se a fotografia “é sempre da ordem do particular”, existe contudo um momento em que “amplifica os seus efeitos, universalizando-os”, sublinhando a ligação que se estabelece entre as pessoas ali representadas ao serem expostas no mesmo espaço. (MIRANDA, José Bragança de - *Corpo e Imagem*, 2008, p. 179).

<sup>73</sup> O conjunto de fotografias é formado pelas seguintes imagens: um jovem numa procissão; criança numa procissão; habitantes num casebre; duas camponesas num ambiente rural; casal deitado sobre a relva; agricultor no campo; paisagem com um monte e um homem que o observa.

<sup>74</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p.108.

qual se evidencia uma teatralização do quotidiano aliada à dominância emocional depositada nos gestos e na fisicalidade dos corpos. O universo relacional dos sete intérpretes que formam o elenco cria atmosferas nas quais flutuam marcas do “curriqueiro” e de uma ambiência quotidiana expressa pela própria organização do cenário: oito cadeiras, simetricamente colocadas no palco, aludem a um ambiente de salão de baile, nomeadamente a partir das danças populares preconizadas pelos bailarinos (Anexo 1, Fig. 14). Um dos exemplos que espelha eficazmente a articulação entre o olhar de Vojta e a ambiência em palco prende-se com a evocação de uma ruralidade que nos surge sobretudo na primeira parte da peça, através de combinações de movimento realizados em grupo. Numa das sequências, por exemplo, os intérpretes, alinhados, e submetidos a um ritmo sincopado, adoptam uma géstia quotidiana que alude ao trabalho do campo através de sugestões de cansaço e de exigência física (Anexo 1, Fig. 15).

Deparamo-nos assim com um dos elementos que integram a análise do movimento: o espaço. Este é marcado por formações de grupo (ou duetos) segundo linhas e contornos formais que se dissipam originando uma composição “sem uma arquitectura coreográfica rígida”<sup>75</sup>, tal como têm vindo a marcar outras peças do repertório de Paulo Ribeiro. Além do peso firme e do fluxo controlado (próprio de funcionalidade de papéis que os intérpretes parecem incorporar), o tempo alterna entre momentos de maior agitação e outros de grande lentidão, nomeadamente aquando a projecção do vídeo. O movimento é atravessado por sincronias temporárias assentes na uniformidade e propagação de gestos, sobretudo nos momentos mais alusivos a bailes, bem como por um predomínio de transferências de peso e uma acentuada importância atribuída à mímica facial.

Um tema que estabelece a estreita conexão entre as imagens de Vojta Dukát e o movimento prende-se com a evocação do catolicismo. Tema abundante e diversamente explorado no repertório do coreógrafo português, em *Memórias de Pedra – Tempo Caído*, este assume uma forma questionadora e expositiva de hipocrisia através de representações expressivas e ilustrações mais óbvias que atravessam toda a peça. A par da evocação de práticas litúrgicas e cerimoniais (cânticos e orações), um das cenas mais

---

<sup>75</sup> RIBEIRO, António Pinto Ribeiro - “A Dança em Portugal. Uma série de episódios” in PERNES, Fernando (coord.) - *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, 2002, p. 173.

ilustrativas que parece reproduzir a atmosfera religiosa de Vojta Dukát, prende-se com a alusão directa à procissão com a teatralização da cena da cruz (ver Anexo 1, Fig. 16). O corpo de uma mulher sacrificado é erguido e carregado em posição de cruz por outro intérprete, seguindo-se o cortejo. Para Cláudia Galhós, “há tendencialmente uma dimensão espiritual que o movimento de Paulo Ribeiro parece querer alcançar, mesmo que com um pendor para um fervor de fé, um olhar sarcástico sobre a crença ou na tentativa de tocar algo de inatingível, do domínio do incorpóreo, do imaterial”<sup>76</sup>. A ironia é de facto uma das vias na qual se forja o processo performativo. Recorde-se os momentos de lamentações dos intérpretes (através das várias interjeições: “ai ai”) bem como as várias alusões teatralizadas à vida conjugal.

Aliadas às temáticas já expostas, *Memórias de Pedra* constrói-se, por outro lado, no seio de tensões, contenções e dilemas assentes no constrangimento dos corpos. Ecoando a temática sobre a política de vigilância punitiva exercida durante o regime fascista e já explorada em *Sábado 2* (1995), a possível denúncia à ditadura em *Memórias de Pedra* actua numa certa noção de rigidez dos corpos. Numa das sequências, por exemplo, a formatação e os movimentos aprisionados e repetidos evocam um certo imaginário de liberdade castrada concorrendo também para esse efeito a uniformidade dos figurinos. Por sua vez, a peça acumula desde do início alusões à dicotomia de géneros, ao desejo e ao prazer, nomeadamente através da fala e de sequências em que os corpos apartados uns aos outros se acumulam, trocando carícias, através de movimentos contorcidos, crispados e da carga dramática depositada em cada detalhe, como a respiração (Anexo 1, Fig. 17).<sup>77</sup> A punição e a consciência individual da culpa que o contacto físico provoca convive paralelamente, destacando-se a secção em que um dos intérpretes, num movimento em *slow-motion*, representa a própria morte simulando cortar os pulsos, enforcar-se e implorando absolvição através de orações, exacerbando assim uma ambiência do próprio corpo no catolicismo e na cultura judaico cristã. Todas estas figurações de índole religiosa, inspiração rural e tensão relacional convivem e inscrevem-se num domínio temático frequente no trabalho de Paulo Ribeiro: a portugalidade. Um dos elementos que atesta essa portugalidade prende-se com o ecletismo da selecção musical de Vítor Rua com uma colagem de música

---

<sup>76</sup> GALHÓS, Cláudia - *Corpo de Cordas. 10 Anos de Companhia Paulo Ribeiro*, 2005, p. 33.

<sup>77</sup> Maria José Fazenda, “O corpo carregado de culpa. Memórias de um passado repressivo nas últimas coreografias de Paulo Ribeiro” in FAZENDA, Maria José (ed.) - *Movimentos Presentes. Aspectos da dança independente em Portugal*, 1997, p. 63.

tradicional portuguesa da Beira Baixa, música popular e fado. A música é, na verdade, um dos elementos que reflecte uma outra característica estilística de Paulo Ribeiro: o binómio ruralidade/modernidade assente na coabitação do tradicional (através de danças típicas como o vira ou ranchos folclóricos) com uma estética contemporânea fecundada na cultura “pimba”, que se torna mais visível na última parte da peça em que os bailarinos trocam os uniformes severos e escuros por figurinos coloridos e estilhagantes alusivos a ambientes festivos da era eletrónica (Anexo 1, Fig. 18).<sup>78</sup> A par do conteúdo expressivo potenciado pela presença sonora, testemunhando a afirmação de Rudolf Laban de que a “música apela a emoção”<sup>79</sup>, também o hino nacional, cantarolado e revelado fragmentariamente em passagens breves, se coaduna com o evocação do país.

A portugalidade é assumida pelo coreógrafo que, em entrevista ao Jornal *A Capital* aquando a estreia da peça, explica: “Trata-se de um espectáculo muito inspirado em Portugal. É um apanhado de emoções e de sensações que tenho em relação ao nosso país. (...) São apontamentos sobre comportamentos, sobre pequenas particularidades ou identidades que saltam à primeira vista”. Acrescenta ainda: “Gravámos sobretudo o interior de Portugal, os locais mais afastados das grandes metrópoles. Esta peça tem uma inspiração muito rural-rústica. É no interior que Portugal ainda guarda a sua identidade, é de lá que podemos observar a mentalidade e a maneira como as pessoas são, o peso que as coisas têm, as lendas, os mistérios, um certo irreal. É la que revemos um Portugal mais antigo. Se virmos fotografias de certos locais do interior da década de 70, 80, 90, a PB, elas parecem-nos iguais. Ali o tempo é uma coisa que se dilata e se dilui”<sup>80</sup>.

Em *Memórias de Pedra*, as fotografias de Vojta Dukát densificam a ideia de um certo Portugal de raízes rurais, “figurada a sua alma ancestral na consistência granítica

---

<sup>78</sup> Esta ideia de um universo de reminiscência que é reatualizado com atmosferas e questões alusivas às atribuições do quotidiano contemporâneo espelha-se nas palavras do coreógrafo: “O país está a ser invadido por uma espécie de mentalidade *pimba*, uma espécie de cultura de não sensibilidade, do barato. (...) A pedra ainda guarda algo de mais profundo, diferente dos *Big Shows*.” (cit. por CABRITA, Alexandra - “Memórias em Tempo de Portugal” in *A Capital*, [4 Jul. 1998], p. 43). Na peça, a crítica instala-se de forma mais evidente na sequência referida onde marcam presença fragmentos sonoros de músicas da cultura pimba (Ágata, Marco Paulo, entre outros).

<sup>79</sup> LABAN, Rudolf - *The mastery of movement*, 1960, p. 95.

<sup>80</sup> Cit. por CABRITA, Alexandra - “Memórias em Tempo de Portugal” in *Op. cit.*, p.43). A noção de um certo congelamento é reafirmado pelo coreógrafo em entrevista via telefónica concedida a 6/3/2013, explicitando que, relativamente a fotografias do interior do país da década de 50 e 60, “parecia que o tempo tinha parado, eram coisas completamente intemporais”.

das pedras”<sup>81</sup>, cujo valor metafórico originou o próprio título da peça.<sup>82</sup> Por outro lado, *Memórias de Pedra - Tempo Caído* espelha a construção dessa portugalidade através do sentido de observação empírica que tem na viagem a sua maior expressão, afirmando-se esta, tal como sugere Jacinta Maria Matos, “como um dos modelos mais recorrentes que nos permite falar de transições, recomeço e alterações e de atribuir sentido ao meio em que vivemos”<sup>83</sup>.

Em última instância, um aspecto fulcral que *Memórias de Pedra - Tempo Caído* suscita prende-se com a distinção da fotografia face ao cinema. Para essa distinta operacionalidade importa recuperar alguns excertos da já mencionada entrevista realizada a Paulo Ribeiro em Março de 2013, sobretudo quando o coreógrafo afirma que o “mais importante até era a fotografia. Depois o vídeo surgia quase como uma forma de as fotos ganharem vida, movimento”. Acrescenta: “Para mim o ponto de partida era fotográfico. O vídeo era secundário”<sup>84</sup>. A preponderância atribuída à fotografia é-nos depois mais claramente explicitada quando, deparando-se com a questão face aos aspectos intrínsecos à fotografia em analogia ao vídeo, Paulo Ribeiro responde: “é um peso, um peso e um silêncio. O vídeo nunca é silencioso, é sempre algo que transporta ruído, transporta sempre qualquer coisa. A fotografia é sempre silenciosa, nós temos sempre de olhar para ela, temos que lhe convocar sentidos para a preencher”<sup>85</sup>. Nesta afirmação deparamo-nos com alguns parâmetros definidores da fotografia e do vídeo.<sup>86</sup>

---

<sup>81</sup> ROUBAUD, Maria Luísa Galvez Roubaud - *Op. cit.*, 2001, p. 214.

<sup>82</sup> Essa portugalidade é nos também apontada na crítica do jornal escocês *The Herald* que define a peça como um “mosaico de imagens” de um Portugal mais escondido (cit. por GALHÓS, Cláudia Galhós - *Op. cit.*, 2005, p. 138).

<sup>83</sup> MATOS, Jacinta Maria - “Viagens na nossa terra: Construções de identidade nacional e definições de portugalidade na narrativa não-ficcional portuguesa contemporânea” in RAMALHO, Maria Irene; RIBEIRO, António Sousa (org.) - *Entre ser e estar: raízes, percursos e discursos da identidade*, 2002, p. 473.

<sup>84</sup> Paulo Ribeiro, entrevista realizada (11 Mar. 2013, via telefónica).

<sup>85</sup> Paulo Ribeiro, entrevista realizada (11 Mar. 2013, via telefónica).

<sup>86</sup> Encontramos aqui ecos da questão do silêncio da fotografia evocada por Paulo Ribeiro na longa análise formulada por Christian Metz acerca das diferenças entre fotografia e cinema e da sua respectiva relação com o fetiche, ao considerar a existência de duas ordens de percepção (visual e sonora) próprias do cinema e que estão ausentes na fotografia. Para o autor, a imobilidade e o poder silencioso que define a fotografia “é derrubado na imagem fílmica dada a sua temporalidade assente no movimento e na pluralidade de sucessivas imagens.” (METZ, Christian - “Photography and Fetish” in SQUIERS, Carol - *The Critical image: essays on contemporary photography*, 1990, p. 157.). Por esse motivo, a emergência de feiticismo dissipa-se mais rapidamente no cinema, contrariamente à fotografia. Neste sentido, poderemos considerar que as fotografias de ambiência ruralista e religiosa reproduzidas em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* aproximam-se mais eficazmente do sentido de que Metz o define, comparativamente à imagem fílmica reproduzida.

Na verdade, a ontologia da imagem fotográfica tem sido predominantemente explorada com base na análise da sua distinção face ao cinema. No centro do debate, Barthes, reconhecendo no cinema uma outra fenomenologia ainda que derivada da fotografia, situa a alteração fundamental na deslocação do referente que a fotografia fixa e que no cinema se perde quando se torna uma imagem animada<sup>87</sup>. Consensualmente, a decisiva distinção recai na possibilidade do cinema inscrever o próprio movimento, contrariamente à fotografia que se define pela sua imobilidade. A noção de um certo congelamento encontra-se presente, por exemplo, na discussão de Mary Ann Doane em torno da representação do presente, onde coloca a distinção entre fotografia e cinema nos diferentes tipos de percepção. Enquanto que o cinema, pela representação do movimento, produz “um efeito ilusório de contacto imediato com o real e o presente”<sup>88</sup>, tal como vídeo de João Pinto, a fotografia, através da sua característica de isolamento, oferece a captação do presente como já sendo passado. Com efeito, encontramos aqui indícios que nos permitem responder às questões lançadas no início deste estudo. Neste caso, centro-me na própria captação e percepção do espectador. Susan Sontag alerta que “as fotografias podem ser mais facilmente memorizadas do que as imagens em movimento, pois não são o fluxo mas frações precisas do tempo”<sup>89</sup>. Terá sido certamente esse isolamento da imagem que conduziu Paulo Ribeiro a incorporar as fotografias de Vota Dukát no próprio vídeo de João Pinto, introduzindo assim uma diferente possibilidade perceptiva, marcada por uma maior capacidade de memorização e que se parece coadunar com a seguinte afirmação de Barthes: “Imóvel a fotografia refluí da apresentação à retenção”<sup>90</sup>. Contrariamente ao vídeo de João Pinto, que desloca e remonta “segmentos direcionais do passado”<sup>91</sup>, as fotografias de Vojta Dukát são fragmentos isolados do passado potenciando, por isso, o ambiente melancólico que define a própria obra.

---

<sup>87</sup> Um exemplo que ilustra esta alteração está contido no seguinte excerto: “Na Foto qualquer coisa se colocou diante do pequeno orifício e lá ficou para sempre (...); mas no cinema qualquer coisa se passou diante desse mesmo orifício: a pose é arrastada e negada pela sucessão contínua de imagens”. (BARTHES, Roland - *Op. cit.*, 2012, p. 88).

<sup>88</sup> DOANE, Mary Ann - *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*, 2002, pp.103-105.

<sup>89</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 26.

<sup>90</sup> BARTHES, Roland - *Op. cit.*, 2012, p. 100.

<sup>91</sup> MA, Jean - “Photography’s absent times” in *Op. cit.*, 2008, p. 6.

## II.3 *Situações Goldberg*, de Olga Roriz

### II.3.1 Contextualização da obra. Enquadramento da análise

Interpretada e coreografada por Olga Roriz, *Situações Goldberg* estreou em Coimbra em Novembro de 1990, numa co-produção da Bienal Universitária de Coimbra e do comissariado para a Europália. Já em Março de 1991, é reposta em Lisboa pelo Serviço ACARTE, configurando a 3ª edição de Mostra de Dança Contemporânea. Acompanhada pela música de J. S. Bach, a obra em estudo contempla uma dupla vocação homenageante às figuras do compositor alemão e ao músico Glenn Gould, cujas *Variações* determinaram toda a concepção coreográfica da obra. Por outro lado, *Situações Goldberg* reafirma a incursão da intérprete pelo solo, cujo percurso, iniciado em 1988, nasce da necessidade de encontrar outro método de trabalho através da improvisação.<sup>92</sup>

Com efeito, o contributo de *Situações Goldberg* para a nossa reflexão atesta-se pela presença da fotografia como elemento integrante do cenário, permitindo a análise de uma relação mais directa entre o movimento e a imagem, comparativamente às peças já abordadas. Assinalando a sólida colaboração com Nuno Carinhas, iniciada em 1985 (com a peça *As Troianas*, para a CNB) *Situações Goldberg* contou com a sua autoria nos figurinos e nas três fotografias que compõem o cenário (Anexo 1, Fig. 19). Estas fotos relacionam-se directamente com o processo criativo da obra uma vez que foram registadas durante os ensaios, submetendo o corpo a uma captação instantânea e integral da qual resultaram várias imagens. Dessas imagens foram seleccionadas três, todas elas *close-ups* desfocados do rosto da intérprete, de efeito granulado e cor saturada cuja percepção só se torna nítida a meio da peça por meio da articulação com o jogo de luzes coordenado por Paulo Graça.

---

<sup>92</sup> A dominância da improvisação está patente numa releitura que Olga Roriz deixou no programa *Fragmentos. Inscrições e Memórias* acerca de todo o seu trabalho. Destacando os traços mais marcantes de cada uma das criações, a coreógrafa enquadra *Situações Goldberg* no conjunto de peças que, tal como *In-frações*, 1988, *Travessia* e *Jardim de Inverno*, são marcadas, segundo as suas palavras “pelo confronto com o corpo que se diz, se faz, se desfaz, o mergulhar no sabor secreto da improvisação” (cit. por GUERREIRO, Mónica - *Olga Roriz*, 2007, p. 234).

Para além das três fotografias que formam o painel do fundo, o espaço é ainda marcado por um banco que, posicionando-se ao centro e tangente ao tríptico fotográfico, assume a centralidade no espaço e da própria acção coreográfica. Neste sentido, tomaremos como primeiro ponto de análise a articulação entre as fotografias mencionadas e o movimento da intérprete, cuja pretensão da existência de uma correlação é assumida pela coreógrafa, tal como se tornou evidente em entrevista realizada em Janeiro de 2013 nas instalações da Companhia.

### II.3.2 Movimento e pulsão fotográfica

Numa leitura geral do movimento, a peça caracteriza-se pela sua dimensão minimalista assente em gestos meticulosos, quase milimétricos, que partiram de um trabalho prévio de improvisação decorrido durante um breve período de tempo. Desse processo derivou a própria obra em estudo que resulta numa reprodução dessa mesma improvisação.<sup>93</sup> Por esse motivo, *Situações Goldberg* é considerada pela coreógrafa como uma das suas obras mais difíceis, tendo-se debatido com várias dificuldades, sobretudo a nível da memorização dos gestos.<sup>94</sup> Deste modo, a obra constrói-se a partir de um trabalho rigoroso, em permanente evolução, cuja minuciosidade se espelha na afirmação de Pontes Leça ao considerá-la uma obra de “matemática pura”<sup>95</sup>.

Como tal, atendendo aos elementos que estruturam o movimento, o tempo surge-nos predominantemente lento, sobretudo no início da peça em que toda a acção se concentra em torno de um banco. Contudo, quando o movimento se processa fora do mesmo (a partir dos 28 minutos), opera-se uma alteração temporal, com a introdução de movimentos rápidos e repentinos, cuja incidência e repetição torna o ritmo mais regular comparativamente às incitas iniciais. Quanto ao peso, este é forte, marcado pela sensação de firmeza potenciada pelo facto da intérprete se manter sentada durante metade da peça (Anexo 1, Figs. 20-21). Por último, a presença do corpo no espaço

---

<sup>93</sup> Poderemos enquadrar a minuciosidade revelada em *Situações Goldberg* no mesmo espírito do texto *Solo-a-solo* que a coreógrafa assinou em Berlim para figurar no catálogo dos Encontros ACARTE realizados entre 5 e 16 de Setembro de 1990. Nele podemos ler: “A solo, a energia é regra. Suporta toda a estrutura. Um erro de cálculo faz perigar o objectivo. (...) O corpo comanda os passos. O solo-a-solo é intransmissível a outro corpo” (cit. por SASPORTES (org.) - *Encontros Acarte 90. Novo Teatro-Dança na Europa*, 1990, p. 41).

<sup>94</sup> Por este motivo, Olga Roriz teve de recorrer a outra bailarina, Filipa Mayer, para a assistir no processo de ensaios.

<sup>95</sup> Cit. por GUERREIRO, *Op. cit.*, 2007, p. 106.

define-se pela evolução já mencionada, partindo da centralidade do movimento no banco no qual se inicia e termina a obra, para um sentido de libertação intermédio marcado pelo momento em que a intérprete abandona o banco e inicia o percurso pelo espaço (Anexo 1, Fig. 22). Uma via que representa essa evolução prende-se com os movimentos realizados com as mãos e os pés que depois evoluem para jogos de equilíbrio e de sustentação nos braços do banco. A conquista do percurso, marcado pela exploração de diferentes níveis e direcções no palco, revela um sentido de conquista e territorialização do espaço e coincide com uma maior liberdade de desempenho de acções do corpo, sobretudo a nível de locomoção (como girar, rebolar). Por contraste, no final da peça, momento em que o corpo retoma o seu lugar inicial, assistimos a outras dinâmicas de movimento, nomeadamente acentuadas transferências de peso, redução (curvar, flectir), e à introdução de momentos de quietude e de queda de energia, resultantes da sensação de repouso criada pelo intervalo entre os gestos. Assim, esta evolução representa-se, como vimos, pelo aumento do tempo, da velocidade da acção bem como pela ocupação no espaço (Anexo 1, Fig. 23) e dilui-se, posteriormente, num retorno culminante à lentidão e ao regresso do movimento do corpo ao espaço limítrofe do banco, tal como no início da peça.

Nesse sentido, este processo instaura um sentido cíclico e uma normativa de repetição, sobretudo a nível dos gestos da sequência final como reprodução do momento inaugural. Com efeito, é justamente a partir deste sentido de repetição que procuremos interpretar a relevância das três fotografias nesta obra.

Como consequência da captação do movimento da intérprete, o conjunto fotográfico de Nuno Carinhas alude a um sentido de repetição pela semelhança sequencial imposta por cada imagem cujas ligeiras alterações (situadas entre o rosto de perfil ou a três quartos) intensificam a ideia da velocidade do disparo, estabelecendo, por isso, analogias com os estudos de Étienne-Jules Marey em torno da cronofotografia. Tal como no movimento da intérprete, as variações introduzidas de fotografia para fotografia aludem à minuciosidade de cada gesto que a intérprete incorpora, através de todo o processo de acumulação. Com efeito, a repetição evidenciada no movimento da

intérprete dialoga com a repetição do tríptico fotográfico que forma o cenário. Ambos os elementos enquadram-se numa matriz de movimento segmentado semelhante.<sup>96</sup>

A par deste paralelismo assente na repetição e de um fraccionamento gestual comum, a relação entre a imagem e a acção performativa encontra outra concordância através da incorporação de gestos que reproduzem exactamente os mesmo ângulos em que o rosto se representa fotograficamente. Esta quase duplicidade do movimento é mais evidente no momento em que a intérprete se confronta com as suas próprias imagens e se move percorrendo o espaço contiguamente ao painel fotográfico (Anexo 1, Fig. 24). Como tal, todo o sentido de repetição permite-nos relacionar com o próprio processo criativo, através do estudo da coreógrafa em torno do universo biográfico de Glenn Gould, tal como partilha Olga Roriz: “Li muito sobre o Glenn Gould, a sua reclusão dentro de casa, perfeccionista ao máximo, repetir, repetir, repetir e só então gravar”<sup>97</sup>. Neste contexto de pesquisa, terá sido um conjunto de fotografias sobre o artista canadiano que terão inspirado Olga Roriz: “Eu penso que esse *frames* da minha cara tanto podiam ser a minha cara como a dele. Portanto, havia ali um jogo entre essas centenas de imagens que eu tinha dele ao piano, muito parecidas umas às outras”<sup>98</sup>. Com efeito, deparamo-nos com o segundo sentido pontenciado pela presença das três fotografias: o sentido de duplicidade.

Na verdade, a pretensão por uma duplicidade é revelada por Olga Roriz em entrevista concedida ao realizador Rui Simões aquando a produção de *Olga Roriz: Dez anos de coreografias*: “Ponho-me mesmo na pele daquele homem, é um diálogo de memória”<sup>99</sup>. O sentido de duplicidade que ecoa nas palavras de Olga Roriz subjaz uma assumida alteridade. Como tal, estamos assim perante uma qualidade de alteridade que, em primeira instância, é tributária do próprio jogo de duplicidade introduzido pelas três fotografias em palco. De facto, condensando, visualmente, a dimensão individual que a peça comporta, a presença das fotografias duplica a figura da intérprete. Neste sentido,

---

<sup>96</sup> O facto das três fotografias se apresentarem desfocadas contribui para a ideia de movimento. Como sustenta Michelle Debat, “a técnica do desfocado na fotografia responde a certas técnicas coreográficas que procuram compreender como se é captado justamente no desfazamento dos corpos em movimento.” (DEBAT, Michelle - *L'impossible image: Photographie, danse, chorégraphie*, 2009, p. 35).

<sup>97</sup> GUERREIRO, Mónica - *Op. cit.*, 2007, p. 106.

<sup>98</sup> Olga Roriz em entrevista (11 Jan. 2013). Entrevista realizada nas instalações da Companhia.

<sup>99</sup> Olga Roriz em entrevista concedida ao realizador Rui Simões (*Olga Roriz: Dez anos de coreografias*, vol. 1, 2008).

essa duplicação investe a própria lógica de alteridade que a peça configura. Se esta duplicidade actua, numa primeira instância, na própria fotografia, ela manifesta-se também no movimento e nos próprios figurinos, ou seja, na opção de se apresentar com um fato preto de homem, aludindo a uma certa dimensão andrógena. Analisemos, com efeito, mais detalhadamente esta questão.

### II.3.3 Fotografias: estatuto indiciário e estratégias de alteridade

A vocação homenageante em torno do pianista Glenn Gould, actua, por sua vez, na própria configuração espacial, que, para a coreógrafa, nos surge como “um centro sagrado” e, por esse motivo, “o espectáculo poderia passar por ser algo muito ritual (...), é o ritual sagrado no sentido do ritual daquele intérprete. É uma coisa sagrada, como a cadeira dele, como a música, todo esse perfeccionismo que ele tinha e foi esse perfeccionismo que eu procurei”<sup>100</sup>. Uma das vias que sustenta essa proximidade entre as duas figuras prende-se no facto do movimento se centrar sobretudo nas mãos (Anexo 1, Fig. 25). Quando Rudolf Laban se debruça em torno do movimento como elemento gerador da criação de relações com algo, seja objecto, pessoa ou partes do próprio corpo, o autor destaca as mãos como um poderoso instrumento, passível de performatizar os movimentos mais complexos<sup>101</sup>. Deste modo, as mãos surgem-nos como o elemento a partir do qual se estrutura toda a acção coreográfica, desde o início até ao seu término.

Por outro lado, com base nas trocas relacionais entre o movimento e os objectos, questão abordada também por Rudolf Laban, um dos aspectos que concorre para a ligação à figura de Glenn Gould prende-se com o facto de a intérprete passar quase a totalidade do espectáculo sentada num banco (fornado com pêlo), evocando a rotina do compositor. De facto, tal como afirma João Mendes Ribeiro, “o objecto real, quando transposto para o palco, perde a sua verdade quotidiana para entrar no plano poético da interpretação, investido de uma outra amplitude e significado”<sup>102</sup>. Contudo, apoiaremos a nossa reflexão na abordagem de António Pinto Ribeiro cujo estudo relativamente à

---

<sup>100</sup> Olga Roriz em entrevista (11 Jan. 2013). Entrevista realizada nas instalações da Companhia.

<sup>101</sup> LABAN, Rudolf - *Op. cit.*, 1960, p. 73.

<sup>102</sup> RIBEIRO, João Mendes - *Arquitecturas em Palco*, 2007, p. 93.

cadeira importa interceptar dada a pertinente proximidade com o elemento cénico de *Situações Goldberg*: um banco.

Com efeito, na sua tentativa de uma arqueologia da descida do corpo, cujos primeiros indícios se situam na nova linguagem técnica que pretendia doar o corpo ao realismo (Loïe Fuller, Isadora Duncan, Muad Allan), António Ponto Ribeiro exemplifica a cadeira como um dos objectos cujo valor metafórico denota esse percurso. De facto, a cadeira impõe-se como um objecto de pertença da dança, do teatro e da performance em geral. Contudo, o ponto que importa enfatizar é o facto do autor relacionar a utilização da cadeira com uma prática do quotidiano humano. Para o autor, “o recurso à cadeira supõe a consideração de uma série de acções inequivocamente humanas: os ritos sociais, como as refeições, as reuniões. (...) Só o ser humano tem a particularidade de recorrer a este compasso que a cadeira lhe permite”<sup>103</sup>. Nesta ascensão simbólica da cadeira à presença da comunicação humana e a todos os rituais a ela associados, encontramos implicitamente a simbologia associada à própria rotina de Glenn Gould já mencionada, cuja analogia se torna mais eficaz ao considerar a cadeira como o elemento que transporta para a cena a “nostalgia do tempo de reflexão, o ócio criativo”, bem como da “coisificação da energia”<sup>104</sup>. Ainda que na perspectiva de António Pinto Ribeiro seja mais notório a permeação da cadeira na esfera do repouso quotidiano (associado a momentos de pausa), a noção de uma rotina/ritual está bem implícita e é nesse sentido que o banco em *Situações Goldberg* amplia o sentido evocativo da figura de Glenn Gould.

Com efeito, a presença do conjunto fotográfico em *Situações Goldberg* configura a base de alteridade já mencionada, sendo o rosto o elemento mobilizador para esse efeito. Como tal, pensemos na imagem do rosto. Para Margarida Medeiros, o rosto assume, na mentalidade moderna, “o valor de um lugar permanente de interrogações sobre identidade”<sup>105</sup>. De facto, o carácter fragmentário das fotografias expostas na obra em estudo ecoa, por exemplo, uma certa uniformidade que lembra o espírito arquivístico ou mesmo as pesquisas nosológicas de figuras como a de Jean-Martin Charcot. Essa formulação sustenta-se pela ideia do rosto como símbolo do eu, ou “frontispício da

---

<sup>103</sup> RIBEIRO, Pinto Ribeiro - *Op. cit.*, 1997, p. 12.

<sup>104</sup> Idem, p. 13.

<sup>105</sup> MEDEIROS, Margarida - *Fotografia e Narcisismo: o auto-retrato contemporâneo*, 2000, p. 78.

alma”<sup>106</sup>. Por sua vez, José Gil, em torno do significado do rosto, situa-o como o espaço onde o interior e o exterior se fundem. Introduzindo a noção de “porosidade do rosto”<sup>107</sup>, o ensaísta atribui ao rosto uma espécie de filtro do que rodeia, formando-se pela relação com o olhar dos outros. Esta ideia de rosto como a superficial entrada do exterior para o interior concorre para a ideia de “colagem” que a intérprete faz sobre a figura de Glenn Gould. Apoiando-se na abordagem de Peggy Phelan em torno da fotografia performativa de Cindy Sherman, Margarida Medeiros considera que a duplicidade mimética da fotografia comporta uma brecha que abre para um dispositivo encenatório do Eu.<sup>108</sup> Neste sentido, tornar-se-á plausível a aproximação da obra em estudo à tendência emergente dos discursos sobre identidade que tem acompanhado as várias estratégias artísticas.

Por outro lado, se as fotografias induzem essa referencialidade individual, em termos de movimento, esse questionamento do eu, é permeado pela própria deslocação sobre a figura de Glenn Gould, introduzindo, com efeito, uma certa ambiguidade interpretativa. Lea Vergine, por exemplo, associa às estratégias performativas do questionamento de identidade a noção de disfarce e de transferência e incorporação sobre a figura do “outro”<sup>109</sup>. Um outro aspecto que a autora italiana aponta e que aqui nos surge pertinente pende-se com a ideia de um certo culto da afirmação individual que assenta, performativamente, num processo de repetição e de persistência de movimentos – sobretudo ao nível das possibilidades de cada parte do corpo – associado a um gasto de energia, cujo carácter experimental ecoa em *Situações Goldberg*.<sup>110</sup> Neste sentido, as fotografias expostas, pela sua referencialidade identitária, aliada ao movimento concretizado numa acção individual (solo), configuram o sentido de individualidade e, tributariamente, de alteridade e oscilação que a peça detém, entre a figura da intérprete e a do músico canadiano.

Por último, o conjunto fotográfico presente em *Situações Goldberg*, induz-nos ainda a outro um ponto que importará colocar em ênfase. Trata-se do facto de evocar o estatuto indicial de que a imagem fotográfica se reveste. Esta formulação recebe maior

---

<sup>106</sup> Idem, p. 74.

<sup>107</sup> GIL, José - *Metamorfoses do Corpo*, 1997, pp. 167, 170.

<sup>108</sup> MEDEIROS, Margarida - *Op. cit.*, 2000, p. 115.

<sup>109</sup> VERGINE, Lea Vergine - *Body Art and Performance: the body as language*, 2000, p. 24.

<sup>110</sup> Idem, p. 8.

sustentação se pensarmos na relação directa entre estas três imagens e o próprio processo criativo, enquanto resultado do registo do movimento da intérprete durante os ensaios que anteciparam a peça final. Provas do trabalho preparatório, estas imagens configuram assim a captação de uma vivência anterior à vivência do espectáculo em si. Nesse sentido, elas introduzem na peça uma dinâmica de justaposição de temporalidades: uma primeira, que, reportando a um momento passado, configura o noema barthesiano do “isto foi”, e uma segunda, a do tempo real em que se desenvolve a acção performativa. As três fotografias adquirem a dimensão de prova, autenticando a existência do que é representado, materialmente, e coadunando-se com a pretensão de Olga Roriz para a peça, tal como a própria justifica em entrevista: “O que nos interessava era a captação parada de um momento que fica congelado”<sup>111</sup>. Esta afirmação induz claramente uma das particularidades da imagem fotográfica, e que se prende com o seu carácter estático, tal como já foi mencionado anteriormente.

De facto, esta paralisação terá sido, eventualmente a singularidade que apelou à escolha da coreógrafa em detrimento do uso do vídeo, cuja utilização representa para a coreógrafa “um conflito”<sup>112</sup>, na medida em que introduz uma dificuldade à orientação perceptiva do espectador, evidenciado a querela entre fotografia e imagem fílmica já analisada. A coreógrafa assumiu a sua relutância quanto à incorporação do vídeo numa obra coreográfica por considerá-lo um elemento originador do desvio da percepção e atenção do espectador: “Tenho um problema com as imagens em movimento (...) acho que há sempre um conflito muito grande, um conflito mesmo para o espectador. (...) Se eu fosse alterar a atenção do público para olhar algo que estivesse em movimento (...) tenho a certeza que iria deixar de ter a atenção do público concentrada sobre mim”<sup>113</sup>.

Por sua vez, um aspecto que densifica o carácter documental do conjunto fotográfico prende-se com o facto de Nuno Carinhas ter optado por um método de impressão em folha de contacto, onde, para além de registar, numericamente, a sequência das provas, evoca, por outro lado, o próprio processo de revelação fotográfica. Nesse sentido, perante essa pretensão partilhada pela própria Olga Roriz, poderemos interpretar que em *Situações Goldberg* encontramos uma sub-evocação que elogia os parâmetros definidores da fotografia enquanto disciplina artística. Assim,

---

<sup>111</sup> Olga Roriz em entrevista (11 Jan. 2013).

<sup>112</sup> Idem.

<sup>113</sup> Idem.

conclui-se que a presença das três fotografias de Nuno Carinhas actua no plano do movimento, da interpretação e da interdisciplinaridade. Se por um lado introduzem dinâmicas de articulação com o movimento em palco e densificam as linhas interpretativas que a peça produz (repetição, individualidade, alteridade), por outro, convocam uma deliberada pretensão da utilização da fotográfica numa obra coreográfica.

### III. A Presença da Fotografia na Dança. Aspectos para uma problematização

A análise das três obras em estudo permite-nos propor e delinear um quadro de ocorrências com os quais a incorporação da fotografia na dança se relaciona. Tratam-se de domínios contextuais e de conteúdos que procuram alicerçar uma proposta de enquadramento e entendimento das manifestações que recorrem à imagem fotográfica na prática coreográfica. Com efeito, partindo dos exemplos estudados e ampliando o espectro de obras do panorama da dança contemporânea portuguesa nas quais se reflectem os pontos em análise, este último capítulo estruturar-se-á, assim, em quatro linhas directivas que traduzem um entendimento transversal às três obras analisadas.

#### III.1 Valores cenográficos

A procura de uma formulação que visa perceber o recurso à fotografia numa obra coreográfica, enquadra-se, numa primeira instância, no domínio cenográfico e na sua articulação com as artes visuais, numa perspectiva de interdisciplinaridade artística. Isto é, entendendo a fotografia como imagem - elemento visual - esta participa na continuidade da colaboração interdisciplinar entre dança e artistas plásticos/cenógrafos que pontuou a história da dança. Um exemplo central prende-se com os vários projectos realizados por Robert Rauschenberg para Trisha Brown. Num texto incluído na retrospectiva dedicada ao artista, Trisha Brown realça a interdependência entre a coreografia e a componente visual salientando que, em várias obras, “a coreografia é definida já com um prévia noção da aparência visual do cenário”<sup>114</sup>. Por outro lado, no exemplo de *Glacial Decoy*, obra já analisada no primeiro capítulo, a presença da insígnia “RR” na última fotografia em palco aponta e reforça essa pretensão autoral.

Neste contexto, recuperemos a concepção pluralista de Diaghilev considerada por Vítor Pavão dos Santos como “a forma mais próxima do espectáculo total, em que

---

<sup>114</sup> BROWN, Trisha Brown – “Life and Death in the Aesthetic Zone” in *Op. cit.*, 1997, p. 271. A coreógrafa considera ainda: “Uma *entidade* faz uma incursão nas possibilidades/planos da outra – coreografia no visual e vice-versa” (Idem, 1997, p. 269).

dança, música e pintura ou arte visual se fundem e se equivalem”<sup>115</sup>. Se o conjunto numeroso e versátil de artistas plásticos se afirmou com os *Ballet Russes*, importa também lembrar, no panorama português, a dominância de artistas plásticos que colaboraram com os Bailados do Verde Gaio ou mesmo, posteriormente, com o Ballet Gulbenkian.<sup>116</sup>

A cenografia, “enquanto elemento transformador dos corpos conferindo-lhes um valor conotativo”<sup>117</sup>, tal como defende Né Barros, afirma-se pela sua capacidade de moldar o próprio sentido da obra, através da manipulação e intervenção das suas qualidades interpretativas, visuais e plásticas na acção coreográfica. Com efeito, face a estes pressupostos, uma pergunta se impõe: não estarão também estes elementos condensados na fotografia quando esta é incorporada numa obra coreográfica? As obras analisadas, nomeadamente a de Paulo Ribeiro ou de Olga Roriz, parecem responder afirmativamente a esta questão. Deste modo, tomemos em consideração a análise de João Mendes Ribeiro, em *Arquitecturas em Palco*<sup>118</sup>.

Apontando para a preocupação por uma linha conceptual que reflecta o espírito contemporâneo de hibridação e experimentalismos de cruzamento de disciplinas, o cenógrafo defende uma forma de trabalhar a cenografia paralela à arquitectura, mergulhada em preocupações da esfera quotidiana e da componente humana, motivadas

---

<sup>115</sup> SANTOS, Vítor Pavão dos – “O Desenho Teatral nos Ballets Russes. Raízes Russas e Modernas” in ACCIAIUOLI, Margaria; CASTRO, Paulo Ferreira de (coord.) - *A dança e a música nas artes plásticas do século XX.*, (2012), p. 11.

<sup>116</sup> Ao longo da década de 20 e 30, destacam-se os inúmeros cenários de António Soares (1894-1978), em obras como *A Rambóia* (1928), *Chá da Perreira* e *Canto da Cigarra*, (ambas de 1930), Bernardo Marques (1898-1962) e ainda Jorge Barradas (1894-1971). Durante todo o período de actuação e de afirmação do Verde Gaio, enquanto instrumento de propaganda nacionalista impulsionada por António Ferro, participaram vários artistas dos quais destacamos, nos anos 40, a intensa colaboração de Carlos Botelho (1899-1976) em obras como *D. Sebastião* e *Imagens da terra e do mar*, de 1943. Já no Grupo Gulbenkian de Bailado, numa primeira fase de formação de 1965 dirigida então pelo coreógrafo escocês Walter Gore (1910-1979), foram solicitadas as participações de artistas plásticos portugueses como Fernando de Azevedo (1923-2002), Júlio Resende (1917-2011), Maria Helena Mattos (1890-1952), ou estrangeiros como John Piper (1903-1992). Durante o período de Milko Sparemblek (1928-), a partir de 1970, participaram também artistas como Nadir Afonso (1920-), Espiga Pinto (1940-), Artur Rosa (1926), Cruzeiro Seixas (1920-), Emília Nadal (1938-), e os estrangeiros André Acquart (1922-) e Germinal Casado (1934-). Durante os vinte e três anos de direcção de Jorge Salavisa (1939-) iniciada de 1977, foram chamados outros artistas como José Costa Reis (1947), Eduardo Nery (1938-2013), Nuno Carinhas (1954-), António Lagarto (1948-) e António Sena (1941-). Por último, muitos dos nomes já citados repetiram-se ao longo dos vinte e cinco anos do período Vasco Wellenkamp, aos quais se juntaram Ana Silva e Sousa, Ana Natividade e Ricardo Vaz.

<sup>117</sup> BARROS, Né Barros - *Da Materialidade na dança*, 2009, p. 71.

<sup>118</sup> RIBEIRO, João Mendes - *Op. cit.*, 2007, pp. 79-105.

pela questão da habitabilidade do espaço. Neste contexto, para além da transfiguração de objectos reais na cena teatral, o autor defende que a cenografia deve ser pensada “como criação de espaços que efectivamente possam ser habitados, ao invés da concepção estática e unidireccional dos cenários clássicos”<sup>119</sup>. Por esse motivo, o projecto cénico desenvolve-se em estreita ligação com o real, sem procurar dissimulá-lo nem criar paisagens fictícias, tal como se observa num conjunto amplo das suas obras. Neste sentido de habitabilidade do espaço cénico, encontramos um apelo à tridimensionalidade conducente com os valores arquitectónicos, e que introduzem um abandono pela bidimensionalidade (convencional) própria dos primeiros bailados de que são exemplo os próprios *Ballet Russes* ou a Companhia de Bailados Verde Gaio.

Com efeito, face a esta formulação, uma interpretação poderá ser proposta: a fotografia parece substituir e integrar tais valores arquitectónicos e tridimensionais através da realidade que é representada e evocada. Esta proposta ganha maior sustentação se pensarmos que, tal como em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* e *Situações Goldberg*, apesar do recurso a objectos cénicos (folhas, cadeiras, bancos), a fotografia surge-nos como o único elemento presente em palco, registando-se a ausência de outros dispositivos, nomeadamente arquitectónicos. Por outro lado, atendendo ao panorama geral da dança contemporânea, esta interpretação é reforçada ainda quando ampliada à própria utilização do vídeo. A sua incorporação numa obra, por exemplo, atesta, geralmente, a ausência de outros elementos cenográficos, resumindo-se a breves intervenções mínimas do espaço. Trata-se, com efeito, de uma possibilidade de convocar a realidade no palco através da capacidade mimética do dispositivo fotográfico. Tal como refere Susan Sontag, “o mundo deixa de estar lá fora para passar a estar dentro das fotografias”<sup>120</sup>. Tal afirmação espelha a densidade que a imagem fotográfica adquire. De facto, este recurso à fotografia em detrimento de outros sistemas de construção cenográfica não se apresenta como uma ruptura mas sim de uma natural substituição cuja justificação encontra resposta, naturalmente, nas próprias capacidades

---

<sup>119</sup> RIBEIRO, João Mendes Ribeiro – *Op. Cit.*, 2007, 81. Para esta questão da recusa de o cenário pictórico, importa mencionar o contributo do músico Emile Jacques Dalcroze. Dalcroze impulsionou esta problemática ao defender a incompatibilidade de coabitação entre ritmo vivo e imaginário fixo, bem como entre dois universos incompatíveis. Tais universos seriam, tal como refere Laurence Louppe, “um bidimensional (sobretudo figurativo e clássico, caracterizado pela manutenção de uma profundidade representada) e a tridimensionalidade do movimento que transporta, deporta e transfigura planos, ainda assim produzindo e habitando volumes.” (LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 303).

<sup>120</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 84.

miméticas da imagem fotográfica. Como tal, procuremos relacionar esta questão com a busca do realismo na história da dança.

Para questionar a procura do realismo fotográfico numa obra coreográfica interessa lembrar o recurso a artistas plásticos (nomeadamente pintores) para trabalhos de cenografia, implicando recuar e traçar um quadro de ocorrências tidas como referências visuais. Assim, numa breve passagem cronológica, e contando com a ausência de fontes visuais dos bailados oitocentistas, deverão ser mencionados, a título de exemplo, os cenários pintados para os *Ballet Russes*, nomeadamente o fascínio pelas imagens de palácios de Alexandre Benois em *Le Pavillon d'Armide* (1909), a recriação de S. Petersburgo em 1830 (*Pétrouchka*, 1911), os ambientes orientalizantes de Léon Bakst em *Schéhérazade* (1910), ou ainda Nicolai Roerich, a par de artistas como Henri Matisse, ou Picasso com a recriação paisagísticas de casarios e pontes como em *Le Tricorne* (1919).

Por sua vez, as recriações de atmosferas mundanas dos bailados do Verde-Gaio sustentam ainda a nossa interpretação. No estudo realizado por Luísa Roubaud acerca do simbolismo na dança teatral, a sua proposta de sintetização das principais características das obras analisadas no contexto da companhia portuguesa revela uma clara dominância da representação de valores de exterioridade.<sup>121</sup> Pensemos, por exemplo, no cenário criado por Bernardo Marques marcado por paisagens campestres e rurais em *Homem do Cravo na Boca* (1940), numa notória tentativa de ilusão de profundidade, ou o cenário de Paulo Ferreira para *Festa no Jardim* (1947), de um ambiente palaciano sugerido pela imponência das arcadas, atestando a preocupação pela representação perspetiva. A dominância nas opções estéticas mencionadas assenta assim numa clara pretensão de simulação do espaço exterior.

Neste sentido, numa tentativa de compreender o recurso à fotografia e o abandono do cenário pintado, deparamo-nos com a própria querela fotografia/pintura cuja disputa travada ao longo do século XIX é considerada por Walter Benjamin como “expressão das profundas transformações históricas a nível universal”<sup>122</sup>. Como tal,

---

<sup>121</sup> ROUBAUD, Maria Luísa - *Estudo psicológico do simbolismo na dança teatral: Análise dos Bailados Portugueses Verde-Gaio (1940-1950)*. Tese de Mestrado em Literatura e Cultura Portuguesa (Época Contemporânea). Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991

<sup>122</sup> BENJAMIN, Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica” in *Op. cit.*, 2006, p. 340.

tornar-se-á pertinente considerar que a utilização da fotografia na dança resulta da própria alteração que a descoberta da fotografia provocou na natureza da arte, revelada pela sua inerente capacidade de convocação da realidade. Por outro lado, derivando desta premissa, a fotografia, pela sua reprodutibilidade técnica, foi-se tornando, como refere Sérgio Mah, “no principal continuador dos valores tradicionais da pintura figurativa”<sup>123</sup>. De facto, desde os seus primórdios que a fotografia é tida como meio de obtenção de representações em torno da verdade do visível, considerando-se, por isso, como extraordinariamente adaptada para libertar a representação de insuficiências representativas que se imputaram à pintura e ao desenho. Nesta natural passagem de testemunho, o autor proclama como elemento decisivo, a par da indução naturalista, o próprio “significado social do espaço representado”<sup>124</sup>. Ainda que o autor desenvolva a sua reflexão em torno da tensão da ordem pictórica do fotográfico, nomeadamente a partir da imagem-quadro centrando-se em autores como Jeff Wall e Andreas Gursky, parece-nos essencialmente relevante a delineação desta ideia de uma herança temática, sobretudo a nível da representação espacial.

Dessa continuação, a relação com as propriedades espaciais, (físicas, geográficas ou ambientais) definem muitas das propostas cénicas nas quais a fotografia se insere. *Memórias de Pedra - Tempo Caído* é um exemplo central. A especificidade de valores topográficos evocados contextualiza o teor ruralista da peça. Uma outra obra cuja solução cenográfica concorre para esta formulação prende-se com *Pedro e Inês* (2005), criação de Olga Roriz. A par do recurso a uma arquitectura minimal criada por João Mendes Ribeiro em que um tanque com água, de planta quadrada, condensa a relação do corpo com o espaço, tempo e matéria, a ligação entre o cenário e a realidade física exterior é ainda sustentada pela projecção de imagens fotográficas na parede do fundo do palco que ampliam a ilusória ligação ao ambiente da Quinta das Lágrimas, em Coimbra.<sup>125</sup> A sequência de imagens realizadas por Alceu Bett (raízes de árvore,

---

<sup>123</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 100.

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Tal ideia de ilusão é reforçada por Olga Roriz ao afirmar: “Faltava-nos outro lado mais lúdico, uma coisa que estivesse mais ligada ao próprio ambiente que rodeia a Quinta das Lágrimas e que rodeou aquela história, aquele mito, aquele amor. Então fomos buscar essas imagens (...). Não eram muito impositivas. Obviamente que projectadas numa parede negra desvanecem um bocado. Mas era esse desvanecer, essa coisa um bocado de sonho [*sic*], e memória, que nós queríamos chegar. Portanto aquele espectáculo é acompanhado por estas quatro mudanças ambientais. (...) Obviamente que a imagem nos pode levar, como a música, a palavra, a pintura, seja o que for, para outras cenas, para outra captação do

canival, reflexos da água e rosas vermelhas) alicerça o fio narrativo e viabiliza uma ideia conceptual do mundo exterior que é transposto para o palco para se tornar uma outra realidade: a da recriação do amor trágico de Pedro e Inês.

A partir desta evocação de lugares e memórias, aplicável a ambas as obras, poderemos estabelecer uma aproximação à reflexão de Boris Kossoy relativamente ao papel cultural da fotografia através do seu paradigma indicário. Para o autor, a imagem fotográfica propicia “a descoberta de pistas de eventos não directamente experimentáveis pelo observador. Trata-se dos indícios existentes na imagem (iconográficos) e que, acrescidos de informações de natureza histórica, geográfica, geológica, antropológica, técnica, a carregam de sentido”<sup>126</sup>. Nesta análise acerca da capacidade convocatória da imagem, que parte do objectivo de encontrar meios de reconstituir o processo que determinou o documento fotográfico, o autor depara-se com o aspecto essencial que sustenta a fundamentação do paradigma indicário da fotografia sobre o qual nos debruçaremos de seguida. Com efeito, o recurso à fotografia numa obra coreográfica actua nas suas possibilidades de convocação de uma dimensão espacial que congrega a especificidade de lugares e de ambientes que contextualizam e localizam o espectáculo em si e as interpretações por si produzidas.

### III.2 Movimento e ontologia da imagem fotográfica. Temporalidade e Percepção

A articulação entre a definição de uma composição coreográfica e a utilização de uma referência fotográfica surge-nos com uma dominância transversal às três obras analisadas, ainda que seguindo vias de exploração distintas. Se em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* e *Situações Goldberg* as fotografias foram propositadamente criadas para as respectivas obras, integrando-se no próprio processo criativo, em *Gust*, todavia, assistimos à transposição de uma imagem pré-existente. Face a esta apropriação, e na tentativa de reforçar a articulação entre fotografia e dança proclamada pelos três exemplos em estudo, deverão ser mencionadas algumas das obras cujas cenografias foram criadas pelo fotógrafo Daniel Blaufuks. Na verdade, a sua extensa colaboração

---

que se está a passar e ajudar. (...) Todos esses elementos podem acrescentar a essa leitura da história. (...) E acho que aí essas imagens foram muito importantes. (Olga Roriz em entrevista [11 Jan. 2013]).

<sup>126</sup> KOSSOY, Boris - *Os Tempos da Fotografia: o efémero e o perpétuo*, 2007, p. 41.

com diversas companhias espelha a tendencial incursão da fotografia numa obra coreográfica e a tributária afirmação de um novo espaço de trabalho destinado ao fotógrafo. Assim, em *No Fly Zone* (peça de Né Barros, do Balletteatro, estreada em 2000), a presença de fotografias em palco de indivíduos anónimos deambulando em ambientes urbanos, de forte sugestão ficcional em torno da figura do transeunte e da estética do não-lugar, reforçam a ideia de viagem ou a negação da mesma, construída através do movimento dos corpos das três intérpretes em cena. O seu movimento assenta no binómio acção/não-reacção, evocado, gestualmente, pela impossibilidade de libertação do espaço fechado e assumidamente artificial em que se inserem, com base nas sucessivas tentativas de elevação e expansão e sua permanente anulação.<sup>127</sup> Na verdade, concorrendo para esta coabitação entre imagem e movimento, Daniel Blaufuks sublinha, em entrevista realizada por e-mail, a adequação dos movimentos às fotografias já existentes: “Tal como no trabalho anterior com a Né, o *Vooum*, as ligações foram feitas mais entre uma ideia genérica de movimento e viagem, do que directamente com os movimentos dos bailarinos. No entanto, o movimento dos bailarinos foi por sua vez adaptado às imagens posteriormente, dado estas já existirem nos ensaios. No caso do *No Fly Zone* acresce o facto de as caixas de luz com as imagens fazerem parte do próprio movimento, dado serem movimentadas no palco pelos intérpretes”<sup>128</sup>. Numa mesma lógica de incorporação de uma fotografia pré-existente destaca-se *Intacto*, peça criada por Rui Lopes Graça em 1999 para a Companhia Nacional de Bailado. Num artigo assinado por Lucinha Canelas (“A vida segue intacta”, *Público*)<sup>129</sup> poderemos ler: “Como as fotografias do Terramoto na Turquia determinam uma coreografia. Como depois de um turbilhão a vida segue intacta”<sup>130</sup>. Esta determinação atribuída às fotografias prende-se com a incorporação no cenário de três imagens recolhidas pelo fotógrafo Daniel Blaufuks de edifícios derrubados após um terramoto na Turquia. Criando um jogo de tensão entre a tragédia registada e a promessa de uma vida futura ditada pela cumplicidade e afectividade entre os intérpretes, as três imagens tornam-se,

---

<sup>127</sup> Para Né Barros, *No Fly Zone* apresenta-se “como um perímetro, um lugar vazio como tantos outros da vida na metrópole. Ou ainda, fronteira ou corredor, lugar provisório contra o perigo.” (BARROS, Né - *Op. cit.*, 2009, p. 151).

<sup>128</sup> Daniel Blaufuks em entrevista (22 Fev. 2013), realizada por e-mail.

<sup>129</sup> CANELAS, Lucinha Canelas – “A vida segue intacta” in *Público*, (28 Nov.1999), p. 28

<sup>130</sup> *Idem*, p. 28.

simbolicamente, três espaços que os bailarinos vão ocupando em sucessivos duetos, trios e quartetos, acompanhados pela partitura de Sérgio Azevedo.<sup>131</sup>

À semelhança das três obras analisadas, nomeadamente *Memórias de Pedra - Tempo Caído*, a presença da fotografia em *Intacto* proclama o estatuto indicial da fotografia ao incluir uma referencialidade a um evento temporal e espacialmente delimitado. Reproduzindo uma experiência efectivamente ocorrida, ambas as obras (*Memórias de Pedra - Tempo Caído* e *Intacto*) salientam a contiguidade física com um referente, evocando, por isso, a lógica pierciana relativa à essência da fotografia como vestígio – “índice” – ou, se quisermos, o “traço” a partir do qual Rosalind Krauss constrói a sua formulação. Como sustenta André Bazin, relativamente à génese automática do dispositivo fotográfico, “a objectividade da fotografia confere-lhe um poder de credibilidade (...) somos obrigados a acreditar na existência do objecto representado, efectivamente re-presentado, isto é, tornado presente no tempo e no espaço”<sup>132</sup>. Face a esta afirmação, poderemos afirmar que a incorporação da fotografia na obra coreográfica, através da sua interpelação na estrutura de sentido da mesma, viabiliza a re-presentação do evento representado. Nesta noção de sedimento, isto é, nesta conexão física que se estabelece entre o referente exterior e a mensagem produzida, actua um valor de ruína aplicado à imagem através da imposição de uma relação do sujeito - intérpretes e os próprios espectadores - com uma marca fixa do passado.

Com base nesta relação, as três obras analisadas, nomeadamente *Memórias de Pedra - Tempo Caído* e *Situações Goldberg*, a par dos exemplos análogos já referidos, induzem um sentido de revisitação do passado. Tal revisitação pode confinar, por vezes, o que Pedro Miguel Frade assinala como uma espécie de “rêverie”, que se configura numa reconstrução imaginada do passado - veja-se o exemplo de *Memórias de Pedra -*

---

<sup>131</sup> A adaptação e a articulação da realização coreográfica a uma obra fotográfica já existente revela-se no seguinte excerto do artigo mencionado assinado por Lucinha Canelas: “Bastaram algumas fotografias de Blaufuks para que Rui Lopes Graça mudasse de direção, mantendo, no entanto, alguns pontos de contacto com o projecto inicial. Ambos procuram o optimismo da vida que, apesar de mudanças físicas ou psicológicas, continua.” (CANELAS, Lucinha - A vida segue intacta. *Op. cit.*, p.28). Relativamente ao processo criativo, Rui Lopes Graça sublinha: “Inicialmente eu queria trabalhar a ideia de que é impossível um indivíduo chegar a um sítio porque a pessoa que termina uma viagem já não é a mesma que começou. Queria trabalhar a transformação que o caminho provoca. Mas, depois, o Daniel mostrou-me as suas fotografias da Turquia.” (...) “A vida encontra sempre uma maneira de continuar, intacta. Podem não ser as mesmas pessoas, podem não ser os mesmos edifícios, mas continua.” (cit por CANELAS, Lucinha - A vida segue intacta. *Op. cit.*, 28/11/1999, p.28).

<sup>132</sup> BAZIN, André Bazin – “Ontologia da Imagem Fotográfica” in *Op. cit.*, p.259.

*Tempo Caído e Pedro e Inês* – “suscitada por um resíduo espacial oferecido ao olho como paradoxo do tempo”<sup>133</sup>. É neste sentido que nos é pertinente recuperar o termo do autor ao considerar a fotografia como “artefacto”<sup>134</sup>, carácter que a fotografia pode assumir pela irreversibilidade do tempo que ela nega. A fotografia apresenta-se como que congelada e detida, e, por isso, ela apresenta-se como um vinco do tempo, isto é, nela configura-se uma temporalidade retida cuja duração sustida coabita com uma outra temporalidade: a do movimento dos corpos.

Nesta duplicidade de temporalidades, importa referir a abordagem de Michelle Debat em *L’Impossible Image: Photographie, Danse, Chorégraphie* (2009). Aproximando-se de Henri Bergson, a autora propõe uma aplicação da reflexão bergsoniana sobre os dois tipos de memórias face à fotografia e à dança e que se coaduna com a nossa proposta de análise: “uma primeira memória que, sendo uma representação, deriva de um passado circundado mas possível de reprodução; e uma segunda que, sendo acção, existe apenas no presente”<sup>135</sup>. Esta abordagem do tempo no contexto da dança e da fotografia parece-nos de facto essencial para perceber a posição vectorial da fotografia na obra coreográfica, ao reforçar o sentido apresentado de uma revisitação do passado.

Contudo, ao pensarmos na temporalidade da dança e da fotografia encontramos, em última instância, um elemento catalisador comum: a instantaneidade. Michelle Debat estabelece um paralelo entre as duas vias artísticas com base na sua partilha da exclusividade da representação do real. Com base neste paralelismo, Michelle Debat encontra uma comum capacidade de fragmentar e desfazer os objectos/corpos no instante, isto é, no tempo e no espaço. De facto, esta formulação conducente a um paradoxo fundador e unificador da fotografia e da dança ganha sustentação se pensarmos que ambas as expressões derivam de uma condição efémera comum. Uma segunda tiragem fotográfica, por exemplo, nunca confinará um resultado idêntico face a uma primeira, tal como um bailarino nunca poderá reproduzir um mesmo movimento. Elementos como luminosidade e posição do ângulo ou peso e intensidade, por exemplo, intervêm, respectivamente, em ambas as operações. Assim sendo, poderemos considerar

---

<sup>133</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, p. 47.

<sup>134</sup> Idem, p. 98.

<sup>135</sup> DEBAT, Michelle - *Op. cit.*, 2009, p. 27.

que ambas as expressões são eleitas particulares de um “aqui” e “agora”, isto é, ambas privilegiam a acção e o acontecimento, e por isso, uma ligação directa com o desvanecimento. Encontramos aqui uma ressonância da ambiguidade representativa e espectral já mencionada, sobretudo a partir da série dos retratos de *Memórias de Pedra – Tempo Caído*. Assim, a convocação de uma singular unicidade permitida pela fotografia e pela dança configurando uma dimensão espectral, permite-nos atender à reflexão de Michelle Debat quando afirma: “Nesse sentido dança e fotografia são uma mesma denúncia da morte pelo facto de ambas serem experiências de um impossível reencontro com o olhar”<sup>136</sup>.

Por último, e decorrente das questões de temporalidade já analisadas, o recurso dos coreógrafos à imagem fotográfica parece actuar ainda nas próprias qualidades perceptivas que o dispositivo fotográfico poderá introduzir numa obra coreográfica. Na verdade, poderemos identificar tais qualidades como consequência directa da disputa criada pela fotografia no domínio do visível, isto é, entre a produção mecânica de imagens e a própria percepção humana face a uma realidade comum. No seio desta disputa encontra-se a possibilidade de exactidão do mecanismo fotográfico relativamente ao modo de receber o visível. Tal exactidão encontra-se ausente no olho humano. Com efeito, centrando-se nos avanços ópticos produzidos pelas lentes dos quais deriva a fotografia, Pedro Miguel Frade afirma: “Estas novas próteses do olho, com efeito, apenas parecem poder agir como aceleradores do olhar e intensificadores da visão, na medida precisa em que elas são capazes de o submeter a uma nova ordem, injuntiva e prescritiva, de uma visão correcta e exaustiva”<sup>137</sup>. Com tal, na sua extensa problematização em torno da característica singular da fotografia - o detalhe - o autor afirma ainda: “No caso da fotografia, ela pode ressaltar aspectos do original que escapam ao olho e que apenas são apreensíveis por uma objectiva livremente deslocável”<sup>138</sup>. Por esse motivo, a fotografia, segundo o autor, “recebe o visível de um modo absolutamente distinto daquele pelo qual o olha o capta”<sup>139</sup>. Nesta substituição de olho humano por um olho mecânico, isto é, nesta exactidão representativa própria da fotografia na captação e recepção do visível face à orgânica humana, encontramos

---

<sup>136</sup> DEBAT, Michelle - *Op. cit.*, 2009, p. 16.

<sup>137</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, p. 30.

<sup>138</sup> *Idem*, p. 142.

<sup>139</sup> *Idem*, p. 92.

ressonâncias da reflexão de Walter Benjamin quando afirma que “a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos”<sup>140</sup>. Com efeito, considerando as possibilidades do evento fotográfico, nomeadamente a partir da expressão utilizada por Pedro Miguel Frade de “intensificadores de visão”, esta interpretação parece conduzir à possibilidade perceptiva da fotografia quando incorporada numa obra performativa, na medida em que, contrariando a qualidade efémera do movimento, ela possui a capacidade de fixar e reter a atenção do espectador.

Como tal, as três obras em estudo poderão sustentar esta interpretação. Nos três exemplos, a presença da fotografia condensa em si conteúdos temáticos e reflexivos da obra em que se insere. Tal facto poderá assegurar uma maior possibilidade de retenção e memorização dos conteúdos significativos que a própria peça procura evocar. Assim, a par da dimensão interpelativa que a fotografia possui numa obra coreográfica, ela comporta também uma ampliação perceptiva através daquilo que poderemos considerar como uma vantagem visual inerente.

Por outro lado, esta vantagem visual e retentiva da fotografia é ainda reforçada, em última instância, pela própria dicotomia já mencionada entre cinema e fotografia ao configuram distintas temporalidades perceptivas. Apoiemo-nos na reflexão de Susan Sontag quando afirma: “O tempo de visão de um filme é estabelecido pelo realizador e as imagens são percebidas com a lentidão ou rapidez que a montagem permitir. Assim, a fotografia, que possibilita que nos detenhamos no único momento o tempo que desejarmos, contradiz a própria forma do filme”<sup>141</sup>. Esta dicotomia explicará, certamente, o que conduzirá o recurso dos corógrafos à utilização da fotografia em detrimento da imagem fílmica. A qualidade de suspensão e retenção da atenção que a fotografia coloca ao espectador parece justificar essa preferência.

Neste contexto, como assinala Pedro Miguel Frade, “a fotografia torna-se uma nova porta da percepção”<sup>142</sup>. Como tal, essa porta de percepção revela-se num trunfo à obra coreográfica. Uma afirmação de Paulo Ribeiro extraída da entrevista já mencionada sustenta, eficazmente, esta interpretação, ao considerar: “Achei que em

---

<sup>140</sup> Walter Benjamin, “A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica” in *Op. cit.*, 2006, p. 233.

<sup>141</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 84.

<sup>142</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, p. 60.

relação a esta questão de Portugal, e partindo do princípio de portugalidade, eu só, coreograficamente, só com os bailarinos, não conseguiria lá chegar. Tive de recorrer a uma imagem mais potente, complementar. E foi isso que tentei fazer na peça (...). Não é um outro intérprete mas é quase. É um outro elemento forte, complementar”<sup>143</sup>. Face a estas considerações, torna-se notório que o recurso à fotografia actua também na sua possibilidade perceptiva, enquanto elemento complementar que permite preencher a própria estrutura interpretativa criada pela acção coreográfica e auxiliar a dimensão dramaturgica.

Tal articulação subjaz uma complementaridade disciplinar que importa analisar. Com efeito, interceptemos a nossa reflexão com as palavras de Paulo Ribeiro: “Acho que nós temos sempre esta questão de acrescento na dança, em relação às outras artes, precisa delas, como precisa da música, da questão plástica”<sup>144</sup>. Esta afirmação acerca de *Memórias de Pedra – Tempo Caído* expõe as limitações dos processos de construção de significados através do movimento e a inferida necessidade de recorrer a uma imagem, ou seja, a uma convocação da realidade. Nesse sentido, a fotografia, tal como o vídeo, comporta um valor adicional ao movimento, isto é, ela complementa a sua estrutura interpretativa através das suas possibilidades evocativas.

Para esta discussão, importa recuperar também uma afirmação de Olga Roriz, relativamente à necessidade de recorrer a outros dispositivos de imagem: “É encontrar noutras áreas, nas outras linguagens artísticas, a linguagem que me serve para dialogar (...) é o que me serve para dialogar a própria ideia. De espectáculo para espectáculo vou tentando escolher outras coisas (...) não cristalizar, tentar explorar novas expressões e meios em cada peça. Como não me centro muito no movimento mas sim em toda a parte dramaturgica, teatral, as coisas vão evoluindo para outros sítios”<sup>145</sup>. Tais “outros sítios” a que a coreógrafa se refere apontam para os já mencionados valores de espacialidade que a fotografia pode proporcionar num espectáculo de dança.<sup>146</sup> Por

---

<sup>143</sup> Paulo Ribeiro em entrevista (6 Mar. 2013).

<sup>144</sup> Idem.

<sup>145</sup> Olga Roriz em entrevista (11 Jan. 2013). Entrevista realizada nas instalações da Companhia.

<sup>146</sup> Esta ideia de referencialidade espacial é sustentada se atendermos à seguinte afirmação de Olga Roriz, relativamente ao que caracteriza como sendo uma escassez quando uma peça apenas se centra no movimento: “Quando eu sou espectadora, os sítios onde me surpreende mais e consigo viajar, sair daqui da minha cadeira e entrar para lá são os locais onde se falam das pessoas e as pessoas não são só corpo e movimento” (ver Anexo 2 – Entrevistas).

outro lado, torna-se perceptível o desempenho dramatúrgico que a coreógrafa atribui a tais outros meios. Num discurso aproximado posiciona-se Clara Andermatt. Quando questionada acerca da utilização de imagem tecnológica nas suas obras, nomeadamente filmes, Clara Andermatt, que também recorreu à fotografia de uma camponesa para integrar o ambiente algo surrealista de *Louca, louca sensação de viver* (1991), considera que tais meios potenciam diferentes adaptabilidades e funcionalidades, quer a nível conceptual e de estrutura da obra, quer a nível do seu “potencial estético”.<sup>147</sup> Ainda que se refira ao vídeo dada a ausência de fotografia do seu reportório, poderemos atribuir o mesmo espectro de funcionalidades à fotografia. Assim, com base nestas formulações, torna-se evidente que estamos perante uma defesa de liberdade de concepção do coreógrafo que subjaz uma permeabilidade a outras expressões artísticas e à exploração de outras possibilidades estéticas e conceptuais. A fotografia configura tais possibilidades pela sua inerente capacidade de evocar, mecanicamente, a realidade, isto é, “dar a ver” algo.

Por último, no seio desta possibilidade de “dar a ver”, mecanicamente, o que escaparia ao olho humano, revela-se a própria noção de Walter Benjamin acerca do “inconsciente óptico”. Como salienta Michael Taussing em *Physiognomic of Visual Worlds*, a noção benjaminiana aponta para novas possibilidades de explorar a realidade e novos meios para trocas culturais e sociais”.<sup>148</sup> Essas alterações traduzem-se em novas capacidades miméticas e novas formas de penetrar a realidade que, ancoradas na figura metafórica do cirurgião que intervém no corpo do paciente, comportam qualidades tácteis e sensoriais. Como tal, não será esta dimensão táctil ela própria conducente com os valores plásticos requeridos pela componente cenográfica numa peça de dança? De facto, como vimos no sub-capítulo anterior, a capacidade mimética da fotografia define a sua natural permeação na cena performativa, substituindo assim o cenário pintado. Neste âmbito, encontramos a reafirmação da possibilidade mimética da realidade como uma tentativa de explicação da incorporação da fotografia numa obra coreográfica.

---

<sup>147</sup> Segundo Clara Andermatt, relativamente ao uso de imagens técnicas, “às vezes é mais um elemento cenográfico que dá apoio a um dado momento da peça, mesmo de concepção da própria peça, que ajuda. Às vezes mais do ponto de vista estético. Elas todas tiveram um pouco a sua razão de ser e são muito diferentes (Clara Andermatt, em, entrevista realizada [12 Mar. 2013]).

<sup>148</sup> Michael Taussig, “Physiognomic of Visual Worlds” in *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R.*, 1994, p. 207.

Importa ainda referir que, ocasionalmente, este recurso ao mimetismo da realidade do dispositivo fotográfico, tal como no vídeo, poderá conviver com uma noção de trauma potenciada através de significados deliberadamente requeridos pelos coreógrafos. Ainda que esta dimensão não se verifique nas três peças analisadas, deveremos, contudo, incluir a sua existência nesta reflexão, destacando, como exemplo, a já mencionada peça *Intacto*, atendendo à convocação de uma catástrofe provocada por um terramoto. Por sua vez, reflectindo a contaminação entre realismo e o fascínio pelo trauma sugerido por Hal Foster,<sup>149</sup> deverá ser também mencionada a obra *Still/Here* de Bill T. Jones. O compromisso com o real é sustentado pela articulação temática incutida pela reprodução fílmica, numa clara evocação à doença e à sobrevivência humana. Num idêntico estilhaçamento do trauma humano parecem inscrever-se as imagens projectadas no solo de Olga Roriz: *A Sagração da Primavera* (2013). Com montagem de Paulo Reis, as imagens de catástrofes, de sacrifícios e de desordem camuflam as preocupações do inconsciente da intérprete, tal como salientou a própria no simpósio realizado em Setembro de 2013 no Teatro Nacional de São Carlos em torno do centenário da *Sagração da Primavera*. Por esse motivo, a presença dos ecrãs em palco configuram, segundo a coreógrafa, uma espécie de “janela para o mundo”<sup>150</sup>. Neste sentido, ainda que se trate de um registo vídeo e não de uma imagem fotográfica, este sentido de abertura para o real canalizado na expressão de Olga Roriz (“uma janela para o mundo”) assemelha-se à noção proposta por Pedro Miguel Frade já reproduzida acerca da fotografia como uma “nova porta da percepção”<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Em torno do fascínio pelo trauma como manifestação da busca pelo realismo na representação, Hal Foster defende que, no quadro das preocupações contemporâneas, “surgem forças dominantes como o desespero pela sida, doenças evasivas e a morte, pobreza sistemática e o crime” como temáticas recorrentes. (FOSTER, Hal - *The Return of the Real*, 1996, p. 166).

<sup>150</sup> Olga Roriz, *Simpósio Cem Anos de Sagração da Primavera* (1913-2013), organizado por CESEM - Centro de Estudos em Sociologia e Estética Musical, (FCSH-UNL), 27-28 de Setembro de 2013, Teatro Nacional de São Carlos, Lisboa.

<sup>151</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, p. 60.

### III.3 Dança e a construção da imagem fotográfica

Contudo, a par do realismo, o percurso do dispositivo fotográfico carrega em si a própria transição que se opera no século XX decorrida da saturação de imagens que invadiram o espaço social e mental, tornando-se a fotografia numa operação de autor sustentada na crença da representação do mundo. Como tal, clarificando uma nova oportunidade para a imagem fotográfica assente no seu valor construtivo, Sérgio Mah refere que “a fotografia torna-se índice de um referente e índice de um pensamento. Enquadrada num jogo concreto, a imagem fotografia torna-se num forte sentimento conceptual do mundo”<sup>152</sup>. É de facto, neste sentido, que a lógica de tirar fotografias tende a ser preterida por uma lógica de convocação, assente no “fazer fotografias”.

Um exemplo paradigmático é, como vimos, *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*. Como tal, o facto de uma imagem fotográfica construída ser incorporada numa obra coreográfica – *Gust* – introduz-nos uma outra via de reflexão acerca da imagem fotográfica. Com efeito, tal como sucede em *The Old King*, de Romeu Runa, poderemos afirmar que, com base nesse sistema de montagem operado pelo fotógrafo Jeff Wall, será uma conceptualidade do mundo que sustenta a selecção e a pretensão visual do coreógrafo para a construção da obra. Na verdade, esta interpretação decorre da própria via de abordagem que contraria a crença inicial depositada no registo fotográfico como algo rigorosamente fiel do mundo, qualidade singular do processo mecânico e físico-químico de produção de imagens. A rejeição de uma concepção da fotografia como efeito fiel do real acentuou-se intensamente na década de 60 do século XX, correspondendo à semiologia estruturalista. Dentro das limitações lançadas, Rudolf Arnheim, por exemplo, empenhou-se em sublinhar a impossibilidade da imagem transcrever literalmente o real, defendendo a preponderância de factores como o ângulo de vista e escolha de enquadramento. Atendendo a esta denúncia da desconstrução do realismo na fotografia, recuperemos a abordagem de Susan Sontag acerca da simulação do real. Ecoando a capacidade transfigurativa da fotografia, Susan Sontag considera que o “realismo da fotografia cria uma confusão sobre o real que é (a longo prazo)

---

<sup>152</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 133.

moralmente analgésica e, além disso (a curto e longo prazo), sensorialmente estimulante.”<sup>153</sup>

Ainda face a esta denúncia do objectivismo, as práticas fotográficas foram gradualmente absorvendo, tal como refere Sérgio Mah, “os discursos que vincam a necessidade de uma maior afirmação subjetivista da fotografia”<sup>154</sup>. Assim, o autor considera que “os usos fotográficos redirecionam-se para os mecanismos de representação visual, com particular referência à sua emissão e recepção, adquirindo uma utilização mais diversa, mais interrogativa, como forma de reflexão e de questionamento sobre os fenómenos de representação da nossa cultura”<sup>155</sup>. Com efeito, essa afirmação mais subjectivista e interpelativa é tomada como empréstimo quando apropriada numa obra coreográfica, tal como em *Gust*. A construção da imagem fotográfica de *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* através do processo de manipulação, reveste-se de uma visualidade estimulativa a Francisco Camacho. Nesse sentido, poderemos concluir que a dança, ao incluir a fotografia, torna-se ela própria numa via de reflexão da história da fotografia, isto é, na exploração das vias epistemológicas que ela congrega.

#### III.4 Dança e o consumo das imagens

O recurso da dança ao dispositivo fotográfico permite-nos relacionar, num último ponto de análise, com a densa permeabilidade da imagem fotográfica na esfera civilizacional. Com efeito, esta permeabilidade é certificada pelo próprio estatuto indicial da fotografia e pelo seu compromisso com a realidade.

Como refere Susan Sontag, “na verdade, tudo o que o programa realista da fotografia implica é a crença de uma realidade que está oculta. E se está oculta, tem de ser desvendada”<sup>156</sup>. A fotografia instaura assim uma ideia de um mundo substituto, e essa substituição configura uma redefinição da realidade. Com efeito, não será essa realidade dupla, isto é, essa realidade redefinida a mesma que se apresenta aos nossos

---

<sup>153</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 102.

<sup>154</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 26.

<sup>155</sup> *Ibidem*.

<sup>156</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 120.

olhos quando assistimos a uma imagem incorporada numa obra coreográfica, tal como em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* ou em *Situações Goldberg*? Tal como refere Susan Sontag, “não se pode possuir a realidade, mas pode possuir-se, (ou ser-se possuído por) imagens”<sup>157</sup>. De facto, a fotografia implica um (falso) acesso instantâneo ao real. Nesse sentido, a dança recebe a mesma ambiguidade que a imagem fotográfica coloca ao nosso olhar. Como afirma Susan Sontag, os resultados dessa prática de acesso instantâneo “são outra forma de criar distância. Possuir o mundo sob a forma de imagens é precisamente voltar a sentir a irrealidade e o afastamento do real”<sup>158</sup>. Conclui, afirmando: “O que as fotografias tornam imediatamente acessível não é a realidade, são as imagens”<sup>159</sup>. Neste contexto, esta ideia de paradoxo sustenta o que poderíamos designar como uma substituição da experiência real pela imagem, conduzindo-nos, por isso, à questão essencial: porquê o recurso da dança à imagem fotográfica?

Com efeito, poderemos propor que esse recurso se relaciona ainda com uma insaciabilidade do olhar própria das sociedades contemporâneas. Esta insaciabilidade configura uma ânsia por registar, fotograficamente, as mais díspares experiências. Tal como refere Susan Sontag, “coleccionar fotografias é coleccionar o mundo”<sup>160</sup>. Tal afirmação imprime uma noção de consumo que a autora explicita: “Uma sociedade torna-se moderna quando uma das suas principais actividades é produzir e consumir imagens, quando as imagens, que influenciam extraordinariamente as nossas exigências para com a realidade e são elas mesmas um substituto cobiçado da experiência autêntica, passam a ser indispensáveis para a saúde de economia, para a estabilidade da política e para a procura de felicidade privada”<sup>161</sup>. Uma afirmação que parece sustentar esta afirmação prende-se com a reflexão de Roland Barthes ao considerar que uma das características que legitima esta noção de consumo é o facto “de essas sociedades

---

<sup>157</sup> Idem, p. 159

<sup>158</sup> Ibidem.

<sup>159</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 160. Um exemplo que a autora apresenta prende-se com a questão de acontecimentos perturbadores: “A nossa vulnerabilidade perante acontecimentos perturbadores sob a forma de imagens fotográficas é diferente do que face às coisas reais. Essa passividade faz parte da passividade característica de quem é espectador da segunda vez, espectador de acontecimentos já configurados, primeiro pelos participantes e depois pelo produtor de imagens.” (SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 164).

<sup>160</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 2012, p. 11.

<sup>161</sup> Idem, p. 149.

consumirem hoje imagens e já não crenças, como as de outora”<sup>162</sup>. A lógica de armazenamento e de consumo de imagens que aqui se depreende, configura, na verdade, uma noção de proximidade com que fomos adquirindo com as imagens mecânicas. Esta proximidade cumpre-se pela sua extensa difusão e demarca-se da admiração que acompanhou os primórdios do advento fotográfico. Um autor que reflecte sobre essa passagem é justamente Pedro Miguel Frade. O autor afirma: “A imagem fotográfica tornou-se habitual, banal, natural”<sup>163</sup>. Nesse sentido, Pedro Miguel Frade considera que “o dispositivo fotográfico, à medida que se embrenha na vida social para aí se constituir numa complexa rede de funcionamentos, à medida que se empresta aos trabalhos de figuração requeridos e suportados no interior de estratégias de figuração (...) à medida que isso acontece é todo um outro regime de espantos fotográficos que se institui. Este regime, de forma assaz curiosa, é o dos espantos previsíveis”<sup>164</sup>. Esta previsibilidade que o autor propõe condensa em si a relação de familiaridade e de enraizamento das fotografias no nosso quotidiano.

Com efeito, a dança, enquanto actividade humana, participa numa mesma lógica de permeabilidade de imagens. Esta interpretação é reforçada, se quisermos, pela seguinte afirmação de Susan Sontag: “Através das fotografias temos também uma relação de consumo com os acontecimentos”<sup>165</sup>. Assim, a incorporação da imagem fotografia na dança espelha a própria proliferação da mesma nas diversas áreas humanas, desde das suas potencialidades de exactidão do visível aplicadas às investigações científicas ou a estudos arqueológicos e antropológicos que consolidaram o interesse pela veracidade, à sua ampla difusão no campo da publicidade e da própria arte. Neste sentido, não caberá à dança uma mesma apropriação e pretensão da experiência da realidade que permeia a vida humana ou a própria história da arte?

Pensemos nas paisagens do realismo pictórico de Camille Corot ou Jean-François Millet ou, numa outra via plenamente distante, nas acções performativas concretizadas por grupos como o *Fluxus* nas décadas de 60 e 70 do século XX. Se

---

<sup>162</sup> BARTHES, Roland - *Op. cit.*, 2012, p. 129.

<sup>163</sup> FRADE, Pedro Miguel - *Op. cit.*, 1992, p. 13.

<sup>164</sup> Idem, p. 15. Para o autor, “é nesse sentido que o espanto fotográfico dos nossos dias tende precisamente a não o ser, ficando-se o espectador antes na contemplação admirada de uma diferença relativa que separa a imagem presente ao olhar de outras já vistas ou julgadas possíveis”. (Ibidem, p. 16).

<sup>165</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, 1992, p. 152.

ambos os exemplos apontam para distintas especificidades – uma preocupação social e mimética da realidade, por um lado, e uma tentativa de mergulhar o evento artístico na realidade, por outro – ambas se apropriam da realidade e a colocam como matéria de indagação. Nesse sentido, a fotografia na dança parece absorver uma mesma relação com a realidade, através da imagem fotográfica que simula e evoca uma realidade que, ainda que seja possível de ser alcançada pelo movimento do corpo, é reforçada e densificada pela capacidade da imagem de “dar a ver.” Assim, poderemos concluir que a fotografia na dança reflecte uma mesma via de adaptação proposta por outras formas de arte que reivindicam relações privilegiadas com a realidade.

## CONCLUSÃO

A permeabilidade do dispositivo fotográfico na prática da dança e no panorama português é subsidiária, tal como se demarcou no primeiro capítulo desta reflexão, do espectro de práticas artísticas que absorveram todo um conjunto de novas tecnologias e aparelhos de visão associados a novas poéticas, constituindo-se num desafio à nossa percepção temporal e espacial e à própria redefinição de evento teatral. Com efeito, perante a questão que originou este estudo visando perceber em que circunstâncias a fotografia é introduzida nos espectáculos de dança, a análise das três obras permite-nos identificar uma maleabilidade que assenta na pluralidade de estratégias e formas de expressão actuantes em três domínios centrais: citação visual, movimento e dimensão reflexiva. Com efeito, tal como se atestou com a peça *Gust* de Francisco Camacho, a citação visual manifesta-se sobretudo na articulação de uma imagem fotográfica e a construção cénica de uma peça que, seguindo parâmetros de apropriação textual e plástica, confere à peça uma condição de ressonância da própria imagem pré-existente.

Num segundo domínio, a incorporação de uma imagem fotográfica cria estruturas e relações do movimento com os intérpretes. No espectro de possibilidades, a sincronização entre a representação dos corpos e a imagem fotográfica em causa surge-nos como uma dominância comum e viabilizada em exemplos como na cena da procissão religiosa em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* ou na alusão da repetição do movimento de Olga Roriz em *Situações Goldberg*. Contudo, a articulação entre a imagem fotográfica e o movimento é sustentada pelo terceiro domínio aqui evocado: a sua dimensão reflexiva. De facto, as três obras em estudo bem como outros exemplos a que nos referimos, tornam evidente a interpelação da temática da imagem fotográfica na construção coreográfica da peça e dos sentidos produzidos pelo movimento dos corpos. Atendendo a tal integração, assistimos em *Gust*, por exemplo, à mobilização de conteúdos de suspensão, instabilidade e vulnerabilidade humana; em *Memórias de Pedra - Tempo Caído* à convocação da nostalgia e ruralidade; e, em *Situações Goldberg* a mecanismos de construção identitária e de alteridade. Conclui-se, portando, que a fotografia integra e torna-se ela própria um potencial elemento narrativo.

A disparidade destes domínios propostos deriva de uma condição comum: a que se relaciona com a própria ontologia da imagem fotográfica. A fotografia reporta-nos

sempre a uma existência, que, configurando uma pregnância do real, exercita uma relação com o mundo, sendo, nesse sentido, uma construção destinada a mediar. Tal como sustenta Sérgio Mah, “a modernidade da fotografia é, então, a formação de um trabalho e representação directamente extraído pela experiência da vida moderna e pela capacidade de comunicar e de partilhar essa mesma experiência”<sup>166</sup>. Assim, poderemos afirmar que será a convocação da realidade o motivo e o elemento central que é tomado por empréstimo quando articulado numa obra coreográfica. Mesmo que a fotografia não seja incluída no palco, isto é, como objecto cénico, tal como sucede em *Gust*, a sua referencialidade no propósito da obra reporta-se a uma convocação empírica da realidade. E será a partir deste reequacionamento da realidade que valores de espacialidade (propriedades físicas, geográficas, entre outras), serão anexadas à obra. Com base nestes aspectos, e numa tentativa de perceber de que forma a fotografia questiona a dança, nos seus modos de pensar e agir, a fotografia configura uma dimensão contextual, enquadrando e ambientando a peça em que se insere. Neste sentido, a dança contemporânea, ao recorrer à fotografia, introduz um conjunto de questões inerentes ao estatuto do dispositivo fotográfico em termos de indexicalidade, percepção e temporalidade. Esta dimensão congregadora é notoriamente relevante uma vez que nos permite explorar e questionar princípios ontológicos através da própria dança.<sup>167</sup> Neste sentido, a reflexão de Michelle Debat é tornada pertinente ao afirmar que “a dança cruza os mesmos questionamentos conceptuais que a fotografia: tais como o corpo e o suporte, o instante e o momento, a imagem e a visualização, o espaço e o tempo”<sup>168</sup>.

---

<sup>166</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 130.

<sup>167</sup> A deslocação dos coreógrafos à selecção de uma fotografia espelha, por sua vez, como em *Gust*, algo que se apresenta relevante na actualidade e que se prende com a simultaneidade de diferentes tipos de imagem e regimes de mediação, sublinhando o carácter construtivo das imagens. A imagem-quadro é, como vimos, um dos meios que coloca a possibilidade de, tal como refere Sérgio Mah, “elevar e expandir os elementos do real, construindo-os como emblemáticos de uma imaginação fantástica, pressionada por critérios ambivalentes e dialécticos que definem a sua dimensão crítica sobre a realidade.”(Ibidem, 133). Face a esta anulação de remeter a fotografia à sua mera condição de duplicar e confirmar o real, Sérgio Mah afirma: “É neste âmbito que o argumento comunicacional de um “isto foi” barthesiano se torna crescentemente insuficiente para a inteligibilidade perceptiva que a fotografia pode instalar na situação contemporânea. O “isto foi” barthesiano reporta-se, na sua essência, à mecanicidade formadora da imagem, contudo, atendendo a que o trabalho na fotografia se centra cada vez mais na contemplação de uma vida imaginária, descontínua, as imagens passam a exprimir um “algo visto”. (MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 133).

<sup>168</sup> DEBAT, Michelle - *Op. cit.*, 2009, p. 15.

Por outro lado, o recurso dos coreógrafos à fotografia colocado em análise permite-nos enquadrar tal manifestação no panorama marcado pela democratização da fotografia e do acesso à imagem. Tal como refere Gisèle Freund, “de ora em diante a fotografia faz parte da vida quotidiana. Incorporou-se de tal modo na vida social que, à força de vê-la, não mais a vemos”<sup>169</sup>. Concorrendo para a transição de um espanto inicial da concepção oitocentista em torno dos mecanismos ópticos para a sua conseqüente banalidade, Susan Sontag refere ainda: “A razão última para fotografar tudo reside na própria lógica de consumo. Como fazemos imagens e as consumimos, precisamos de ainda mais imagens, cada vez mais imagens”<sup>170</sup>. Como tal, a integração da imagem fotográfica na dança poderá ser interpretada como sintomática do consumo de imagens característico da sociedade e da mundanidade marcada por uma substituição da experiência pela imagem.

Por último, a integração da fotografia numa obra coreográfica poderá ser enquadrada no hibridismo próprio da Arte Contemporânea, com base na dissolução de fronteiras entre linguagens artísticas e ao esbatimento de géneros artísticos. Postulando esta ideia de contaminação, Michelle Debat refere que “uma arte interroga sempre as outras artes, um modo de expressão questiona sempre os seus contemporâneos”<sup>171</sup>. Face a uma ideia de permeabilidade que se pretende aqui construir, importa mencionar a reflexão de Laurence Louppe quando defende que um dos dados que caracteriza a obra coreográfica na dança contemporânea, corresponde, precisamente, “à sua pertença tanto à arte contemporânea como à herança da sua própria disciplina, a partir da qual é livre de escolher a sua definição e os seus conteúdos. (...) A obra coreográfica contemporânea deve se polimorfa. Decorre de um propósito original que funda os seus próprios códigos, os seus conteúdos e, simultaneamente, os seus modos de actualização. Por isso é tão difícil propor grelhas de interpretação homogéneas”<sup>172</sup>. A posição de

---

<sup>169</sup> FREUND, Gisèle - *Fotografia e sociedade*, 1989, p. 20

<sup>170</sup> SONTAG, Susan - *Op. cit.*, p. 174.

<sup>171</sup> DEBAT, Michelle, *Op. cit.*, 2009, p. 15.

<sup>172</sup> LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 290. Uma afirmação que concorre para esta argumentação prende-se com a reflexão de Maria José Fazenda em *A Dança Teatral*. Para a autora, um aspecto que define a dança contemporânea “é a existência de convenções diversificadas e flexíveis. Ou seja, num mesmo tempo e lugar podem coexistir varias convenções. Precisamente porque as convenções são múltiplas e maleáveis. Nem sempre existe, no seio de um determinado grupo, um consenso sobre a sua natureza, as suas características e motivações. Na dança, o individuo intervém e manipula as convenções, podendo segui-las ou contribuir para as transformar.” (FAZENDA, Maria José - *Op. cit.* 2012, p. 59).

Louppe aponta para a expressividade heterogénea e para a necessidade de actualização que a dança procura. Como tal, não poderá a fotografia, enquanto dispositivo de imagem, participar em tal actualização? Ao longo do século XX a dança conviveu com mudanças de formatos, modos e convenções. Tal como sustenta Laurence Louppe, relativamente ao trabalho da cenografia, “está fora de questão reconstituir a afirmação de uma visibilidade fechada e global. Ainda hoje, as experiências prosseguem, e felizmente, as relações entre a dança e cenografia tendem a ser laboratórios visuais, mais do que projectos decorativos”<sup>173</sup>. Neste sentido, a fotografia deverá ainda ser inserida neste contexto de experimentação cenográfica. Por outro lado, tal via de experimentação define a legitimação da especificidade de uma peça, apontando por isso para a afirmação de Louppe quando afirma: “Cada obra é por conseguinte, convidada a inaugurar a própria excepção, recuando incessantemente até aos limites da sua própria cena, organizando, entre a sua percepção e a do espectador, novas zonas de encontro, sensações e entendimentos”<sup>174</sup>.

A Fotografia introduz, opera e comporta um valor transformador na peça em que se insere. Tal como refere Merleau-Ponty, “pensar é experimentar, operar, transformar, com a única reserva de uma verificação experimental, na qual não intervêm senão fenómenos altamente trabalhados, e que os nossos aparelhos mais que registarem, produzem”<sup>175</sup>. Neste sentido, poderemos concluir que o valor interrogativo da fotografia encarrega-se da experimentação defendida por Laurence Louppe como condição para a própria dança contemporânea. Reforçando esta interpretação, remetemo-nos para uma formulação proposta por Sérgio Mah acerca do fundamento ontológico da fotografia: “Induzindo o conhecimento do quotidiano, a fotografia iria ser determinante na vida moderna, alterando as condições de experiência do tempo e do espaço e organizando a exposição de que, do existente, é tornado visível ou deixado invisível. Neste sentido, a fotografia promoveria um outro estágio mundivivencial, dilacerando códigos anteriores e propondo novas empiricidades, novos saberes, na relação subjectiva do homem com o seu mundo”<sup>176</sup>. Ainda que se reportando às possibilidades representativas inauguradas pelo dispositivo fotográfico, esta afirmação aponta para algo que parece sustentar a

---

<sup>173</sup> LOUPPE, Laurence - *Op. cit.*, 2012, p. 305.

<sup>174</sup> *Idem*, p. 325

<sup>175</sup> PONTY, Merleau - *O olho e o espírito*, 2006, p. 14

<sup>176</sup> MAH, Sérgio - *Op. cit.*, 2003, p. 130.

incorporação da fotografia numa obra coreográfica: uma dimensão empírica. Assim, seguindo o percurso por aquilo que julgamos ser o espaço da fotografia no panorama da vida contemporânea, reafirmando a sua incontornável ligação à realidade, a incursão da fotografia na dança define-se pela própria convocação de conteúdos do domínio empírico e pela densificação da dimensão mundivivencial que é anexada ao significado construído pelo movimento corporal. Do mesmo modo que a evolução do dispositivo fotográfico ditou as suas múltiplas investigações nos mais diversos ramos (quotidiano, arte e ciência), a fotografia surge-nos assim como um instrumento cénico disponível à dança, que congrega uma disparidade de possibilidades visuais, perceptivas e reflexivas.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Ana Paula – “Fluxus e a música do-it-yourself. Judson Dance Theater, o movimento do quotidiano”. In ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Paulo Ferreira de - *A dança e a música nas artes plásticas do século XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. ISBN 978-989-689-215-9, pp. 155-1868.

BARROS, Né - *Da Materialidade na Dança*. Porto: CEAA-Centro de Estudos Arnaldo Araújo, 2009. ISBN 978-972-8784-32-4.

BATHEN, Geoffrey - *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, Mass.; London: The Mit Press, 1997. ISBN 0262522594.

BATCHEN, Geoffrey - *Forget me not: Photography and Remembrance*. Amsterdam: Van Gogh Museum; New York: Princeton Architectural Press, 2004. 1-56898-450-2.

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70, 2012. ISBN 978-972-44-1349-5.

BAUGH, Christopher - *Theatre, performance and technology: the development of scenography in the twentieth century*. Houndmills: Palgrave Macmillan, 2005. ISBN 978-1-4039-1697-6.

BAZIN, André – “Ontologia da imagem fotográfica”. *Fotografia(s) Revista de Comunicação e Linguagens*. ISSN-0870-7081. Nº39 (2008), pp. 257-261.

BENJAMIN, Walter - *A modernidade*. Ed. e trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-1164-6.

BENTIVOGLIO, Leonetta – *O Teatro de Pina Bausch*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, 1994. ISBN 972-9032-20-3.

BIRNINGER, Johannes - “Dance and Interactivity.” *Dance Research Journal*. [Em linha]. Vol. 35/36, Vol. 35, no. 2 - Vol. 36, no. 1, (Winter, 2003 - Summer, 2004), pp. 88-112. [Consult. 30 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/30045071>.

BIRNINGER, Johannes – “Contemporary Performance/Technology”. *Theater Journal*. [Em linha]. Vol. 51, N.4, (Dez. 1999), pp. 361-381. [Consult. 22 Out. 2013]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/25068706>.

BIRNINGER, Johannes - "Postmodern Performance and Technology." *Performing Arts Journal*. [Em linha]. Vol. 9, No. 2/3, 10th Anniversary Issue: The American Theatre Condition (1985), pp. 221-233. [Consult. 30 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3245526>.

BLAUFUKS, Daniel. *Collected Short Stories – Thirty-one stories*. Lisboa: Power Group. Fundação Calouste Gulbenkian/ Galeria Luís Serpa Projectos, 2003. ISBN 972-635-146-4.

BROWN, Trisha - "Collaboration: Life and death in the Aesthetic Zone." In *Robert Rauschenberg. A Retrospective*. New York: Guggenheim Museum, 1997. ISBN 0-8109-6903-3.

CABRITA, Alexandra - "Memórias em Tempo de Portugal". *A Capital* (4 Jul. 1998), p. 43.

CANELAS, Lucinha - "A vida segue intacta". *Público*. ISSN 0872-1548. (28 Nov. 1999), p. 28.

CASTRO, Maria João - "A dança na pintura portuguesa do século XX". In ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Paulo Ferreira de - *A Dança e a música nas artes plásticas do século XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. ISBN 978-989-689-215-9, pp. 47-61.

COOKE, Lynne - *Robert Whitman: Playback*. New York: Dia Art Foundation, 2003, ISBN 0-944521-46-0.

DEBAT, Michelle - *L'impossible image: Photographie, danse, chorégraphie*. Bruxelles: La Lettre volée, coll. Essais, 2009. ISBN 978-2-87317-328-9.

DELEUZE, Gilles - *A imagem-tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006. ISBN 978-972-37-109.

DOANE, Mary Ann - *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University, 2002. ISBN 0-674-00784-0.

ENWEZOE, Okwui - *Archive fever: uses of the document in contemporary art*. New York: International Center of Photography. Göttingen: Steidl, 2008. ISBN 978-3-86521-622-9

FAZENDA, Maria José – *As histórias que dançamos sobre nós próprios: Merce Cunningham, Bill T. Jones e Francisco Camacho em contexto*. Lisboa: Tese doutoramento, Antropologia (espec. Teoria e Método da Antropologia), Dep. de Antropologia, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa, 2006.

FAZENDA, Maria José - *Dança Teatral. Ideias, Experiências, Acções*. 2.<sup>a</sup> edição revista e atualizada. Lisboa: Edições Colibri, 2012. ISBN 978-989-689-210-4.

FAZENDA, Maria José, (org) - *Movimentos Presentes. Aspectos da Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997. ISBN 972-8423-03-9.

FOSTER, Hal – “Re: Post”. In TUCKER, Marcia - *Art after Modernism: rethinking representation*. New York; The New Museum of Contemporary Art, 1992. ISBN 0-87923-563-2.

FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1996. ISBN\_0-262-56107-7.

FRADE, Pedro Miguel – *Figuras de espanto. Fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições Asa, 1992. ISBN 972-41-1127-X.

FRIED, Michael - *Why photography matters as art as never before*. New Haven: Yale University, 2009. ISBN 0300136846.

GALHÓS, Cláudia - *Corpo de Cordas: Dez anos de Companhia Paulo Ribeiro*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2005. ISBN: 972-37-1070-6.

GELERNTER, Judith; MANNING, Keitha – “Transcending Boundaries: Dance and Technology III: Research & Teaching Strategies for the Twenty First Century”. *Dance Research Journal*. [Em linha]. Vol. 27, No. 2 (Autumn, 1995), pp. 62-65. [Consult. 30 Nov. 2012 ]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1478035>.

GIL, José – *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997 ISBN: 9789727083756.

GIL, José – *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio d'Água, D.L. 2001. ISBN 972-708-650-0.

GOLDBERG RoseLee – *A Arte da performance. Do Futurismo ao Presente* (2<sup>a</sup> ed.) Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN: 978-989-95565-0-8.

GUERREIRO, Mónica – *Olga Roriz*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1187-5.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) – *Art in Theory 1900-200. Anthology of changing ideas*. Malden; Oxford; Victoria: Blackwell Publishers, 2004. ISBN 0-631-22708-3.

ISHII, Regiane - “As fotografias de Jeff Wall: o dia-a-dia é um efeito especial” in *Revista Universitária Audiovisual* [Em linha]. (2008). [Consult. 25 Jun. 2013]. (Disponível em <http://www.rua.ufscar.br/site/?p=1197>).

KOSSOY, Boris – *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. ISBN 978-85-7480-336-4.

KOTZ, Liz – “Language between Performance and Photography”. *October*. [Em linha]. Vol. 111, (Winter, 2005), pp. 3-21. [Consult. 30 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3397669>.

KRAUSS, Rosalind – “Tracing Nadar”. *October*. [Em linha]. Vol. 5, (Summer, 1978), pp.29-47. [Consult. 22 Out. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778643>.

KRAUSS, Rosalind – *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2002. ISBN 9788425218583.

LABAN, Rudolf van - *The Mastery of Movement*. Devon, Northcote House Publishers, 1950. ISBN 1852731451.

LEPECKI, André – *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*. New York: Routledge, 2006. ISBN 0-415-36254-7.

LEPECKI, André – “Moving as Thing: Choreographic Critiques of the Object”. *October*. ISSN-0162-2870. Nº140 (Spring 2012), pp. 75-90.

LOUPPE, Laurence – *Poética da Dança Contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. ISBN: 978-989-8327-01-7.

LOUPPE, Laurence – “Trisha Brown: le chaos rendu sensible”. In DOUCET, Michèle; BOULAN, Marie-Sophie (ed. lit) - *Trisha Brown: Danse, précis de liberté..* Marseille: Musées de Marseille; Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1998. ISBN 2-7118-3707-6.

- MA, Jean - "Photography's Absent Times". In BECKMAN, Karen; MA Jean, (ed.) - *Still Moving: Cinema and Photography*, 2008, pp. 98-116. ISBN-10: 0822341557.
- MAH, Sérgio - *A fotografia e o privilégio de um olhar moderno*. Lisboa: Edições Colibri, 2003. ISBN 972-772-361-6.
- MEDEIROS, Margarida – "A Fotografia, a Modernidade e o seu Segredo: Antes e Depois de Barthes". *Revista de Comunicação e Linguagens*. ISSN-0870-7081. N.º39 (2008), pp. 27-46.
- MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Narcisismo: O auto-retrato contemporâneo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2000. ISBN 972-37-0606-7.
- MEDEIROS, Margarida – "Fotografia, Melancolia e a substância do objecto melancólico". In ACCIAIUOLI, Margarida; BABO, Maria Augusta (coord.) – *Arte e Melancolia*. Lisboa: IHA/ CECL, 2011. ISBN 978-989-95291-4-4, pp. 165-177.
- MEDEIROS, Margarida – *Fotografia e Verdade: Uma história de Fantasmas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. ISBN 9789723715613.
- MELO, Alexandre – *Tráfego: Antologia crítica da nova visualidade portuguesa*. Porto 2001: Jornal de Notícias, 2001. 972-9391-02-5.
- MERLEU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 2006. ISBN 972-699-352-0.
- METZ, Christian – "Photography and fetish". In SQUIERS, Carol (ed.) - *The Critical image: essays on contemporary photography*. London: Lawrence & Wishart, 1990. ISBN 0-85315-737-5.
- MIRANDA, José Bragança de – *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega, 2012 ISBN 978-972-699-895-2.
- NAUGLE, Lisa Marie – "Technique/Technology/Technique. *Dance Research Journal*. [Em linha]. Vol. 30, N. 1 (Spring, 1998), pp.13-15. [Consult. 30 Nov. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/1477890>.
- KOSSOY, Boris - *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007. ISBN 978-85-7480-336-4.

KRAUSS, Rosalind – “Notes on the Index: Seventies Art in America (part 1)”. *October*. [Em linha]. Vol. 3, (Spring, 1977), pp. 68-81. [Consult. 23 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778480>.

KRAUSS, Rosalind – “Notes on the Index: Seventies Art in America (part 2)”. *October*. [Em linha]. Vol. 4, (Autumn, 1977), pp. 58-67. [Consult. 23 Jan. 2013]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/778480>.

PHELAN, Peggy – *Unmarked: The Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993. ISBN 0-415-06822-3.

PIMENTEL, Mariana Barbosa - *A presença do corpo na dança contemporânea*. Tese de mestrado, Ciências da Comunicação, especialização em Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, 2011, FCSH-UNL.

POPPER, Frank – “The Place of High-Technology Art in the Contemporary Art Scene”. *Leonardo*. ISSN 0024-094X. Vol 26., No. 1 (1993), pp. 65-69.

MATOS, Jacinta Maria – “Viagens da nossa terra: Construções de identidade nacional e definições de portugalidade na narrativa não-ficcional portuguesa contemporânea”. In RAMALHO, Maria Irene, e António Sousa Ribeiro (org.) – *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos de Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 2001. ISBN 972-36-0576-7.

RIBEIRO, António Pinto – “A Dança em Portugal, uma série de episódios”. In PERNES, Fernando (coord.) - *Panorama da cultura portuguesa no século XX*. Porto: Edições Afrontamento: Fundação de Serralves, 2002. 972-36-0584-8 pp. 143-185.

RIBEIRO, António Pinto – *Dança temporariamente contemporânea*. 1ª ed. Lisboa: Veja, 1994. ISBN: 972-699-433-0.

RIBEIRO, António Pinto – *Corpo a Corpo: Possibilidades e Limites da Crítica*. Lisboa: Cosmos, 1997. 972-762-074-4.

RIBEIRO, António Pinto - *Por exemplo a cadeira : ensaio sobre as artes do corpo*. Lisboa: Cotovia, 1997. ISBN 978-972-8028-84-8.

RIBEIRO, João Mendes – *Arquitecturas em Palco*. Coimbra: Instituto das Artes: Almedina, 2007. ISBN 978-972-40-3201-6.

RIBEIRO, João Mendes – “Cenografia Pedro e Inês, Companhia Nacional de Bailado”. *ARQ./A: Revista de Arquitectura e Arte*. ISSN-1647-077X. A.4, Nº22, (Nov.-Dez. 2003), pp. 22-23.

ROGALA, Mirosław – “Nature is leaving us: a vídeo theatre work”. *Leonardo*. ISSN 0024-094X. Vol 26, No. 1 (1993), pp. 11-18.

ROSENBERG, Susan - “Trisha Brown: Choreography as Visual Art”. *October*. ISSN-0162-2870. Nº140 (Spring 2012), pp. 18-44.

ROUBAUD, Maria Luísa da Silva Galvez – *Corpo e imaginário: Representações do Corpo na Dança Independente em Portugal*. Lisboa: Tese de doutoramento, Motricidade Humana na especialidade de Dança, Univ. Técnica de Lisboa, 2001.

ROUBAUD, Maria Luísa da Silva Galvez – *Estudo Psicológico do Simbolismo na Dança Teatral: Análise dos Bailados Portugueses Verde-Gaio (1940-1959)*. Lisboa: Tese de Mestrado, Literatura e Cultura Portuguesa (Época Contemporânea), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991.

RUSH, Michael – *New Media in Art*. London: Thames and Hudson, 2005. ISBN 0-500-20378-4.

SANTOS, Vítor Pavão dos – “O Desenho Teatral nos Ballets Russes. Raízes Russas e Modernismo”. In ACCIAIUOLI, Margarida; CASTRO, Paulo Ferreira de - *A Dança e a música nas artes plásticas do século XX*. Lisboa: Edições Colibri, 2012. ISBN 978-989-689-215-9, pp. 11-21.

SASPORTES, José – *A Quinta Musa: Imagens da História da Dança*. 1ª ed. Lisboa: Bizâncio, 2012. ISBN 978-972-53-0520-1

SASPORTES, José - *Trajectória da dança teatral em Portugal*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SERÉN, Maria do Carmo – *A Fotografia em Portugal. Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX*. (coord. Dalila Rodrigues), Fubu Editores, SA, 200. ISBN 978-989-8207-08-1.

SONTAG, SUSAN - *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012. ISBN: 978-989-722-058-6.

TAUSSING, Michael – “Physiognomic Aspects of Visual Worlds”. In TAYLOR, Lucien - *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R.* Nova York: Routledge, 1994. ISBN 10: 0415908434.

TÉRCIO, Daniel - *TeDance: Perspectivas sobre Dança em expansão tecnológica / Perspectives on Technologically expanded dance.* Lisboa: Faculdade de Motricidade Humanas, 2009. ISBN 978-972-735-160-2.

VALVERDE, Isabel Maria de Cavadas – *Interfaces. Dança-Tecnologia: um quadro teórico para a performance no domínio digital.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2010. ISBN 978-972-31-1304-4.

VERGINE, Lea – *Body Art and Performance: The body as language.* Milan: Skira, cop. 2000. ISBN 88-8118-653-5

WAGNER, Anne M. – “Video, and the Rhetoric of Presence”. *October.* [Em linha]. Vol. 91 (Winter, 2000), pp. 59-80. [Consult. 3 Jan. 2012]. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/779149>.

WELLS, Liz - *Photography: a critical introduction.* London: Routledge, 2009. ISBN 978-0-41546087-3.

## WEBGRAFIA CITADA

ANDERMATT, Clara - *Uma História da dúvida*. [Consul. 12 Ago.2013]. Disponível em: <http://clara-anderstatt.com/index.php/pt/criacoes/producoes-accca/25-uma-historia-da-duvida>).

RIBEIRO, Paulo - *It's our dance: entrevista a Marisa Miranda*, [Consult. 2 Ago. 2013]. Disponível em [http://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs\\_jim\\_pt\\_web.pdf](http://www.teatroviriato.com/fotos/editor2/fs_jim_pt_web.pdf)).

## FILMOGRAFIA

*Azul Esmeralda*. [Registo vídeo]. Teatro Nacional São João, 1997, DVD (63 min).

*Gust: Os Ensaios*. Coreografia de Francisco Camacho. [Registo vídeo]. Realização Pedro Duarte. Danças na Cidade/EIRA, 1997, DVD (48 min.).

*Gust*. Coreografia de Francisco Camacho. [Registo vídeo]. Versão promocional, Teatro Tivoli/EIRA/ Danças na Cidade Teatro, 1997 (25 min.).

*Gust: Ensaio corrido CCB (23-10-97)*. Coreografia de Francisco Camacho. [Registo vídeo]. EIRA, 1997, VHS, (60 min).

*Gust:- 1º ensaio de palco (23-10-97)*. Coreografia de Francisco Camacho. [Registo vídeo]. EIRA, 1997, VHS, (50 min).

*Louca, Louca sensação de viver*. Coreografia de Clara Andermatt. [Registo vídeo]. Versão integral. Mostra Dança Portuguesa Contemporânea, ACARTE, 1991, DVD (31 min).

*Memórias de Pedra – Tempo Caído*. Coreografia de Paulo Ribeiro. [Registo vídeo]. Versão integral. Iniciativa: Mergulho no Futuro/Teatro Maria Matos, 1998, DVD (80 min).

*No Fly Zone*. Coreografia Né Barros. [Registo vídeo]. Versão integral. Realização Filipe Martins Né Barros, Co-Produção Ballet Companhia/Teatro Nacional S. João, 2005 (51 min.).

*Olga Roriz: 10 anos de coreografias Vol.1: Solos 1 Situações Goldberg e In-fracções*  
[Registo vídeo]. Realização Rui Simões, Real Ficção, 2008, DVD (51 min.).

*O Rei no Exílio.* Coreografia Francisco Camacho. [Registo vídeo]. Realização Bruno de Almeida, Arco Films, 1992, VHS (30 min).

*Paisagens... “onde o negro é cor”.* [Registo vídeo]. Realização João Pinto, Companhia Paulo Ribeiro, 2010, DVD (70 min).

*Pedro e Inês.* [Registo vídeo]. Realização Rui Simões, RTP, 2003, DVD (68 min).

*Rumor dos Deuses.* Coreografia Paulo Ribeiro. [Registo vídeo]. Versão integral, ACARTE, 1996, DVD (49 min.).

*Sábado 2.* Coreografia Paulo Ribeiro [Registo vídeo]. Companhia Paulo Ribeiro/Danças na Cidade/CCB, versão integral, 1995, DVD (50 min.).

*Silicone Não.* [Registo vídeo]. Realização Marcus Behrens, Companhia Paulo Ribeiro/2003 Capital Nacional da Cultura, 2003, DVD (64 min.).

**ANEXO 1**

**Lista de Figuras**

**I.**

*Gust*



**Fig. 1** *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)*

(1993)

Fotografia de Jeff Wall



**Fig. 2** Elenco de *Gust* (1997), de Francisco Camacho



**Fig. 3** *Gust* (1997), de Francisco Camacho

*Video Print*



**Fig. 4** *Gust* (1997), de Francisco Camacho

*Video Print*



**Fig. 5** *Gust* (1997), de Francisco Camacho

*Video Print*



**Fig. 6** *Gust* (1997), de Francisco Camacho

*Video Print*



**Fig. 7** *Gust* (1997), de Francisco Camacho

*Video Print*

## II.

### *Memórias de Pedra- Tempo Caído*



**Figs. 8, 9 e 10** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998)

de Paulo Ribeiro

*Video Print* do vídeo de João Pinto  
(1ªsequência: de retratos anónimos)



**Figs. 11, 12 e 13** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998)

de Paulo Ribeiro

*Video Print* das fotografias de Vojta Dukát que integram o vídeo de João Pinto



**Fig. 14** *Elenco de Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro  
*Video Print*



**Fig. 15** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro  
*Video Print*



**Fig. 16** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro  
*Video Print*



**Fig. 17** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro

*Video Print*



**Fig. 18** *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (1998), de Paulo Ribeiro

*Video Print*

### III.

#### *Situações Goldberg*



**Fig. 19** *Situações Goldberg* (1990)

Solo: concepção e interpretação de Olga Roriz

*Video Print*



**Fig. 20** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*



**Fig. 21** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*



**Fig. 22** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*



**Fig. 23** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*



**Fig. 24** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*



**Fig. 25** *Situações Goldberg* (1990)

*Video Print*

## Anexo 2.

### Excertos de Entrevistas

#### 1) Excertos da entrevista a Paulo Ribeiro acerca de *Memórias de Pedra – Tempo Caído* (realizado a 6/03/2013, via telefónica):

- Contexto da obra *Memórias de Pedra – Tempo Caído*: colaboração com Vojta Dukát e João Pinto:

“Já conhecia o trabalho do Vojta Dukát (...) já tinha a peça em mente. Eu tinha começado este projecto com o João Pinto a viajar pelo país... viajámos, íamos filmando, assim mesmo no interior. Em Portugal vias fotografias dos anos 60 do interior, 50, 60 e depois vias dos anos 80 e 90 e se fosse a preto e branco parecia que o tempo tinha parado. Eram coisas completamente intemporais. O interior do país era muito isso. Se não tivesse carros, as pessoas, etc., o preto e branco era mesmo uma coisa intemporal. Eu já tinha andado com o João de um lado para o outro, e depois conheci o Vojta e fiquei impressionado com o trabalho e achei interessante ele vir até cá.”

- Recurso às novas tecnologias (fotografia de Vojta Dukát e vídeo de João Pinto):

“Não sei o que me levou a utilizar o vídeo, mas achei que em relação a esta questão de Portugal, e partindo da portugalidade, o que é que pode ser, eu só, coreograficamente, só com os bailarinos, não conseguia lá chegar. E foi isso que tentei fazer na peça. Acho que nós temos sempre esta questão do acrescento da dança (...) em relação às outras artes, precisas delas, como precisa da música, da questão plástica, etc.”

- Integração das Fotografias de Vojta Dukát na peça:

“Não é um outro intérprete, mas quase. É um outro elemento forte, é completamente complementar. Nas *Memórias de Pedra* as memórias só funcionam mesmo (...). Sem vídeo a peça seria muito mais frágil. (...) A fotografia apareceu porque eu fiquei fascinado pelo trabalho do Vojta. (...) O mais importante para mim até era a fotografia, depois o vídeo surgia como uma forma... quase como que as fotografias ganhassem vida, ganhassem movimento. Mas para mim o ponto de partida era fotográfico. O vídeo era secundário. Mas era mesmo movimento. O vídeo no fundo complementava no sentido de dar vida à fotografia, e por aí fora, espalhava-se pelo palco, saltitava pelo palco.”

“**PM** - Relativamente às fotografias de Vojta Dukát, houve uma intenção de apelar à memória?

“Sim, claro. A memória está sempre presente porque aquela questão intemporal que falava há pouco, acho que é algo que nos é muito próprio. (...) Esta questão de um Portugal passado e um Portugal presente confundem-se. Nós acabamos por diluir completamente o tempo. (...) Nessa altura era algo completamente flagrante.”

“**PM** - Que aspectos intrínsecos à fotografia lhe interessam que o vídeo não congrega?

“É um peso, um peso. Um peso e um silêncio, de certa maneira (...) O vídeo nunca é silencioso, é sempre algo que transporta ruído, ou não. Mas transporta som, transporta alguma coisa. A fotografia é sempre silenciosa, de certa maneira. Nós temos sempre que olhar para ela, nós temos sempre que lhe convocar sentidos para a preencher também. Temos de inventar uma história por detrás, temos de ir buscar coisas. O vídeo não nos dá esse espaço e é por aí que eu acho que as fotografias, sobretudo a fotografia do Vojta, têm sempre uma carga fortíssima.”

## 2) Excertos da entrevista a Olga Roriz acerca de *Situações Goldberg*

(realizada a 11/01/2013 nas instalações da COR, em Lisboa):

“**PM** - A fotografia já existia e foi incorporada no espectáculo ou foi criada prepositadamente?

A fotografia foi feita mesmo ao longo do processo criativo, portanto, eu já tinha começado a peça e foi o próprio cenógrafo, o Nuno Carinhas, que ao longo dos ensaios foi tirando fotografias sabendo que queríamos ter uma fotografia minha. (...) São várias e foram tiradas durante a própria criação (...) Sentia-se o movimento, sentia-se acção. Portanto, não era pousado mas era como se fossem imagens retidas pelo próprio cenógrafo das minhas expressões.”

- Acerca do diálogo entre as três fotografias de Nuno Carinhas e o movimento:

“É quase a repetição também mas com diferenças. Vê-se perfeitamente que não é a mesma fotografia repetida, é o sequencial (...) e o público poder ver que aquilo é uma folha de contacto e que são três fotografias em sequência também é interessante. Não houve sequer a manipulação de encontrar as fotografias certas.”

“**PM** - Porquê a utilização da fotografia e não a do vídeo, por exemplo?

Eu tenho tido algum problema com as imagens em movimento, essa multiplicação do que é o produto ao vivo (...). Acho que há sempre um conflito muito grande, é um conflito mesmo para o espectador. Fica sempre sem saber para onde há-de olhar: se olho para o bailarino ao vivo ou para o intérprete, o actor, seja o que for. (...) Não era isso que nos interessava. O que nos interessava era a captação parada de um momento que fica congelado. (...) Obviamente que a filmagem também pode ter momentos de memória mas não queríamos esse confronto.”

- Relativamente ao estilo de movimento utilizado em *Situações Goldberg*:

“Este espectáculo foi dos espectáculos mais difíceis, pela memorização dos movimentos. Realmente eram muito, muito, muito minuciosos, repetitivos mas em evolução (...) se eu fosse alterar a atenção do público para olhar para algo que estivesse em movimento (...) eu tenho a certeza que deixava de ter a atenção do público concentrada em *zoom* sobre mim, e essa atenção tem de ser grande quando são realmente movimentos muito subtis”.

- Contexto da obra *Situações Goldberg* e a relação com o universo Glenn Gould:

“O que nós temos dessa altura, da parte mais final da vida dele, tinha a ver com imensas fotografias dele ao piano naquelas gravações, incansável, porque ele gravava, gravava, gravava, até ficar exactamente no ponto em que ele queria. Não sei se, consciente ou inconscientemente, mostrou-se nessas imagens. Eu sei que conscientemente eu estava agarrada àquele banco. (...) Pensei muito a partir da vida de Glenn Gould, e eu penso que esses *frames* da minha cara tanto podiam ser a minha como a dele, portanto, havia ali um jogo entre essas centenas de imagens que eu tinha dele ao piano, muito parecidas umas às outras. Umas em êxtase, outras menos. Acho que isso conscientemente ou inconscientemente levou-nos também a ter necessidade de captar uma vivência para trás da vivência que estava a ter na altura. Eu estava sentada no centro, e aquele centro não era por acaso, é um centro sagrado, digamos, e o espectáculo poderia passar por ser algo muito ritual. Na altura não pensei muito nisso. Agora quando vejo para trás ocorre-me. É o ritual sagrado, como a cadeira dele, como a música. Todo esse perfeccionismo que eu também procurei.”

- Relativamente à configuração do espaço performativo:

“Afunila para o centro e o outro (painel) abre, rasga para os lados, não dispersava, porque ao mesmo tempo era só a desmultiplicação daquela cara. (...) A própria luz não tinha muita mutação, era muito sobre mim e sobre aquele painel (...). E depois eu estava encostada sobre a minha própria cara. E às vezes a minha cara tinha exactamente os mesmo ângulos que estavam na imagem. Havia muita concordância entre a própria imagem.”

- Recurso a quatro imagens fotográficas na peça *Pedro e Inês* (2005)

“Tinhas imagens que separavam um bocado os quatro actos da própria peça”.

“**PM** - A fotografia acaba por criar narrativa?”

Sim, faz pontes, faz clivagens, corta. Faz outras leituras. Funciona como as outras linguagens, funciona como a música. Esse lado austero que tem o cenário, como é muito térreo, quase que não se vê nada. Só se vê pelo movimento na terra ou na água (...). Mas depois faltou-nos outro lado, muito lúdico, uma coisa que estivesse mais ligado a próprio ambiente que rodeia a Quinta das Lágrimas, e que rodeou aquela história, aquele mito, aquele amor. Então fomos buscar essas imagens. (...) Não eram muito impositivas. Obviamente que projectadas numa parede negra desvanecem um bocado. Mas era esse desvanecer, essa coisa um [*sic*] bocado de sonho, e memória, que nós queríamos chegar. Portanto aquele espectáculo é acompanhado por estas quatro mudanças ambientais. (...)

“**PM** –Assim, podemos afirmar que a fotografia substitui a realidade?”

Sim, sim. É isso mesmo. Sendo mais ou menos decorativo [*sic*], mas eu fujo muito ao decorativo, portanto, as coisas existem lá para criarem ambientes fortes ou para serem utilizados pelos bailarinos (...). Obviamente que a imagem nos pode levar, como a música, a palavra, a pintura, seja o que for, para outras cenas, para outra captação do que se está a passar e ajudar. (...) Todos esses elementos podem acrescentar a essa leitura da história. Tudo o que pode acrescentar a essa clarificação da leitura. E acho que aí essas imagens foram muito importantes.”

-Relativamente à utilização de dispositivos de imagem:

“É encontrar nas outras áreas, nas outras linguagens artísticas a linguagem que me serve para dialogar (...) É o que me serve para dialogar com a própria ideia, com a construção dramaturgica de cada uma das peças que crio. (...) Tentar explorar novas expressões, meios em cada peça. Como não me centro no movimento mas sim em toda a parte

dramatúrgica, teatral, as coisas vão sempre evoluindo para outros sítios. (...) O movimento, por movimento, sozinho, sem emoção, se isso é uma coisa que me interessa, acho que é escasso. Acho que é pouco. Acho que temos muito mais para dar e quando eu sou espectadora (...) os sítios onde surpreende [*sic*] mais e consigo viajar, sair daqui da minha cadeira e entrar para lá são os locais onde se falam das pessoas e as pessoas não são só corpo e movimento”.

**3) Excertos da entrevista a Clara Andermatt acerca de *Louca, Louca sensação de viver* (realizada a 12/03/2013, via telefónica):**

- Relativamente à incorporação de uma fotografia reproduzida em palco de uma mulher em ambiente rural:

“**PM** - Porquê a inclusão da fotografia de uma mulher?

“Era uma fotografia de uma mulher que depois foi pintada. (...) Lembro-me que era uma mulher muito alegre, com um sorriso e uma força na expressão dela muito viva. Uma mulher gorda, do campo, não se sei se tinha a ver com outro elemento de outra natureza, de outra realidade também. Ali concorriam várias realidades diferentes. Por isso chamar assim *Louca, Louca sensação de viver* que tinha a ver com o *slogan* da *Coca-Cola, Sensação de Viver*. Eram várias referências misturas, várias realidades da vida e da cabeça das pessoas.”

- Relativamente à confluência de elementos, situações e combinações de referências e músicas:

“Tinha vários adereços... era uma mistura. Foi a primeira peça que fiz depois de vir de Barcelona. Foi um momento de pico. Vem da minha estadia. Barcelona estava ao rubro, eu também estava ao rubro e a peça é um pouco o reflexo de tudo”.

- Relação com o recurso ao vídeo ao longo da sua produção coreográfica (exemplos: *Uma história da dúvida*, 1998, *Polaroid*, 2003):

“**PM** - Porquê a utilização do vídeo nas suas obras?

Elas têm, a sua razão de ser. Às vezes ao princípio, outras como protagonismo, outras mais como cenário, outras como conteúdo da peça. (...) Às vezes é mais um elemento cenográfico que dá apoio a um dado momento da peça, mesmo de concepção da própria peça. Que ajuda. Às vezes mais do ponto de vista estético. Elas todas tiveram um pouco a sua razão de ser e são muito diferentes. Lembro-me por exemplo da *Uma História da Dúvida* que tem um filme de 15 minutos. É um início da peça, é uma introdução por

exemplo a todo o ambiente que foi vivido em Cabo Verde e depois então vem a peça. O *Polaroid*, assim, é mesmo um elemento cenográfico, acaba por funcionar como uma relação muito directa com os corpos em cena que dialogam com os corpos em vídeo (...) é tudo uma coisa inspirada nos *video-games*.”

#### **4) Impressões de Sandra Battaglia (Companhia Amalgama):**

“O espectáculo *A Mar* é uma das criações da Amalgama, multidisciplinar, ao nível do cruzamento da poesia, música, dança e do uso da imagem, neste caso o vídeo, na criação. A Companhia desde o início e sempre que é possível cruza a dimensão da imagem nos processos e nas criações ao vivo.”

#### **5) Impressões de Né Barros (e-mail, 08/09/2012):**

“Tenho trabalho muito com imagem, cinema, vídeo e fotografia. Para além do Daniel Blaufuks, com quem fiz três espectáculos, também convidei Cesário o fotógrafo Alves (...) Quanto às fotografias do *NO FLY ZONE*, somos nós que adquirimos os negativos das imagens que foram quase todas, talvez excepção para uma ou duas, para uso no espectáculo.”

#### **6) Impressões de Daniel Blaufuks (e-mail, 22/02/2013)**

“Tal como no trabalho anterior com a Né, o *Vooum*, as ligações foram feitas mais entre uma ideia genérica de movimento e viagem, do que directamente com os movimentos dos bailarinos. No entanto, o movimento dos bailarinos foi por sua vez adaptado às imagens posteriormente, dado estas já existirem nos ensaios. No caso do *No Fly Zone* acresce o facto de as caixas de luz com as imagens fazerem parte do próprio movimento, dado serem movimentadas no palco pelos intérpretes.

**ANEXO 3.**  
**FICHAS TÉCNICAS**

*Gust* (1997)

Direcção artística **FRANCISCO CAMACHO**

Dramaturgia **ANDRÉ LEPECKI**

Elenco original **BEGOÑA MENDEZ, CARLOTA LAGIDO, DAVID MIGUEL, FELIX SANTANA, FILIPA FRANCISCO, JOÃO GALANTE, JOÃO SAMÕES, MARLENE FREITAS, MIGUEL PEREIRA, NINES GÓMEZ, PAULA CASTRO, ROLANDO PEREZ, RONALD BURCHI, SARA VAZ**

Banda Sonora **SÉRGIO PELÁGIO**

Luzes e Direcção Técnica **CRISTINA PIEDADE**

Efeitos especiais **JOÃO GASPAR**

Cenário **RAFAEL ALVAREZ**

Coordenação do guarda-roupa **ISABEL PERES**

Mestre de costura **TERESA LOURO**

Coordenação de cena e bastidores **PAULA PEREIRA**

Assistência **PIETRO ROMANI**

Produção **EIRA**

Co-produção **CENTRO CULTURAL DE BELÉM, CULTURPORTO / RIVOLI TEATRO MUNICIPAL, ACARTE / FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, O ACTO**

Apoios

**CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA, FORUM DANÇA, REEBOK, STAND  
JASMA, CAMINHOS DE FERRO PORTUGUESES, TRANSPORTADORA  
IDEAL DA ESTREMADURA, CINEMATE, FEIRA DOS TECIDOS**

**Circulação:**

Portugal, Porto, Rivoli-Teatro Municipal, 15 e 16 de Novembro de 1997 Portugal,  
Lisboa, Grande Auditório do Centro Cultural de Belém, 25 e 29 de Novembro de 1997  
Portugal, Estarreja, Teatro Municipal, 3 de Dezembro de 1997

*Memórias de Pedra - Tempo Caído (1998)*

Concepção, coreografia, direcção e espaço cénico **PAULO RIBEIRO**

Música original **VÍTOR RUA**

Vídeo **JOÃO PINTO / VOJTA DUKÁT**

Figurinos **CARLOTA LAGIDO**

Desenho de luz **JOÃO PAULO XAVIER / PAULO RIBEIRO**

Intérpretes **BARBARA FUCHS, CHRISTIN CHU, LEONOR KEIL, SUZANA**

**QUEIROZ, BORIS NAHÁLKA, FÉLIX LOZANO, ROMULUS**

**NEAGU, WOLFGANG MAAS**

Produção

**COMPANHIA PAULO RIBEIRO**

Co-produção

**PARQUE EXPO - EXPO'98 / LISBOA, STOCKHOLM CULTURAL CAPITAL  
OF EUROPE 1998, KUNSTLERHAUS MOUSONTURM**

Apoio / Support

**CÂMARA MUNICIPAL DE VISEU**

## **Circulação:**

Beja: Auditório do Instituto Politécnico, 2000

Coimbra: Teatro Académico Gil Vicente, 2000

Aveiro: Estaleiro Teatral, 2000

Braga: Auditório do Parque de Exposições, 2000

Berlin: Hebbel Theatre, 1999

Tondela: Teatro Acert, 1999

Évora: Teatro Garcia de Resende, 1999

Estarreja: ESTA '99, 1999

Dortmund, Alemanha: AKKU, St. Reinoldi Kirche, 1999

Dusseldorf, Alemanha: Tanzhaus nrw Die Werkstatt, 1999

Bonn, Alemanha: Brotfabrik, 1999

Viseu: Teatro Viriato, 1999

Trento, Itália: Semana da Cultura Portuguesa, 1999

Glasgow, Escócia: Festival New Territories, 1999

Porto: Teatro Rivoli, 1999

Coimbra: Teatro Gil Vicente, 1999

São Paulo, Brasil: Centro Cultural de São Paulo, 1998

Stockholm, Suécia: Dansen Hus (co-produtor), 1998

Frankfurt, Alemanha: Kunstlerhaus Mousonturm, 1998

Lisboa: 3 de julho (estreia) - Festival Mergulho no Futuro / EXPO'98 (co-produtor),  
1998

## *Situações Goldberg (1990)*

Encenação **OLGA RORIZ**

Interpretação **OLGA RORIZ**

Produção **Acarte-Gulbenkian**

Música **BACH**

Cenário **NUNO CARINHAS**

Figurinos **NUNO CARINHAS**

Luzes **PAULO GRAÇA**

**Circulação:**

Coimbra, Bienal Universitária de Coimbra e do comissariado para a Europália.

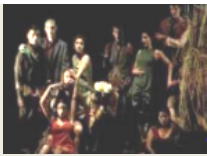


Novembro de 1990


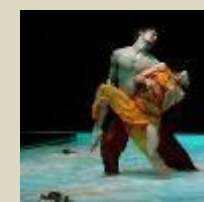


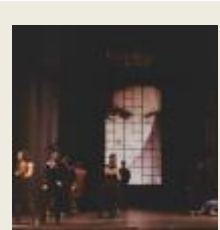
Lisboa, 3ª edição de Mostra de Dança Contemporânea, Março de 1991

## Anexo 4.

### Corpus


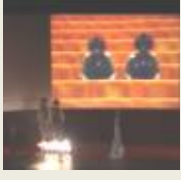



Exemplos de obras que recorrem a dispositivos de imagem técnica

Imagem	Título	Autoria	Interpretação	Ano de estreia	País	Género	Descrição
 1.	<i>Gust</i>	Francisco Camacho	EIRA	1997	Portugal	Dança	Fotografia <i>A sudden gust of wind</i> , (de Jeff Wall) como ponto de partida (referência textual e visual)
 2.	<i>The Old King</i>	Miguel Moreira e Romeu Runa	Utero	2011	Portugal	Performance	Criação de um solo a partir de uma fotografia ( <i>The Old King</i> , de Daniel Blaufuks) (referência textual)
 3.	<i>Ode</i>	Paulo Henrique		1994	Portugal	Performance	Fotografia como ponto de partida (referida nos créditos finais do registo do espectáculo) (referência)
 4.	<i>Undance</i>	Wayne Mcgregor	Wayne Mcgregor Random Dance	2011	Inglaterra	Dança	Cenário inspirado na fotografia de Eadweard J. Muybridge. (projecção de imagem em articulação com o movimento alinhado dos intérpretes, reproduzindo o efeito da cronofotografia) (referência visual)

 <p>5.</p>	<p><i>Memórias de Pedra - Tempo Caído</i></p>	<p>Paulo Ribeiro</p>	<p>Companhia Paulo Ribeiro</p>	<p>1998</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (João Pinto) que integra fotografias (anónimas e de Vojta Dukát) (convocação temática; relação imagem-movimento)</p>
 <p>6.</p>	<p><i>Pedro e Inês</i></p>	<p>Olga Roriz</p>	<p>CNB</p>	<p>2003</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>4 Fotografias (Alceu Bett) da Quinta das Lágrimas estabelecem clivagens na estrutura da peça (referência espacial)</p>
 <p>7.</p>	<p><i>Situações Goldberg</i></p>	<p>Olga Roriz</p>	<p>ACARTE-Gulbenkian</p>	<p>1990</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>3 Fotografias impressas no cenário (Nuno Carinhas) com <i>close-ups</i> do rosto de Olga Roriz (relação imagem-movimento; convocação temática)</p>
 <p>8.</p>	<p><i>Intacto</i></p>	<p>Rui Lopes Graça</p>	<p>CNB</p>	<p>1999</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de 3 fotografias (Daniel Blaukus) referentes a um terramoto na Turquia como único elemento cenográfico (convocação temática)</p>
 <p>9.</p>	<p><i>Presley ao Piano</i></p>	<p>Olga Roriz</p>	<p>Ballet Gulbenkian</p>	<p>1988</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>Fotografia (?) impressa no cenário (convocação temática)</p>

 <p>10.</p>	<p><i>Domingo,</i> 29 <i>Novembro</i></p>	<p>Gagik Ismailian</p>	<p>Ballet Gulbenkian</p>	<p>1989</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>Enquadramento de fotografias no cenário (lábios em <i>close-up</i>)  (complemento visual)</p>
 <p>11.</p>	<p><i>Sound distance of a good man</i></p>	<p>Robert Longo</p>		<p>1978</p>	<p>EUA</p>	<p>Performance</p>	<p>Tríptico cenográfico formado por duas esculturas e um fotograma (Robert Longo)  (relação imagem-movimento)</p>
 <p>12.</p>	<p><i>Glacial Decoy</i></p>	<p>Trisha Brown</p>	<p>Trisha Brown Dance Company</p>	<p>1979</p>	<p>EUA</p>	<p>Dança</p>	<p>Cenário criado por Robert Rauschenberg: projecção de fotografias, em quatro ecrãs, em sincronização com o movimento das intérpretes  (relação imagem-movimento)</p>
 <p>13.</p>	<p><i>Anthémis. La mémoire de l'amour</i></p>	<p>Laura Tanner</p>	<p>Compagnie Laura Tanner</p>	<p>1997</p>	<p>Suíça</p>	<p>Dança</p>	<p>Cenário composto por fotografia (Jesus Moreno) alusiva ao tema das relações afectivas  (complemento visual)</p>
 <p>14.</p>	<p><i>Miradas cruzadas</i></p>	<p>Martin Chaput, Martial Chazallon</p>	<p>Projet in situ</p>	<p>2002</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Dança</p>	<p>Retratos de habitantes da Cidade do México (fotografias de Maryvonne Amaud); criação da ambiência urbana;  (convocação temática; complemento visual)</p>

 <p>15.</p>	<p><i>De Agora em Diante/From now on</i></p>	<p>Paulo Henrique</p>	<p>Festival Danças na Cidade, Teatro CineArte</p>	<p>1996</p>	<p>Portugal</p>	<p>Performance</p>	<p>Utilização de fotografias impressas em papel, substituindo o rosto (relação imagem-movimento)</p>
 <p>16.</p>	<p><i>Foto-montagem</i></p>	<p>Victor Hugo Pontes</p>	<p>Núcleo de Experimentação Coreográfica/NEC</p>	<p>2007</p>	<p>Portugal</p>	<p>Performance</p>	<p>Fotografias reveladas e manipuladas na acção performativa (relação imagem-movimento)</p>
 <p>17.</p>	<p><i>Álbum</i></p>	<p>Helena Botto</p>	<p>Projecto Transparências</p>	<p>2008</p>	<p>Portugal</p>	<p>Performance</p>	<p>Fotografias reveladas e integradas no palco; fotografias projectadas (convocação temática; relação imagem-movimento; documento)</p>
 <p>18.</p>	<p><i>Can we talk about this?</i></p>	<p>Lloyd Newson</p>	<p>DV8</p>	<p>2011</p>	<p>Inglaterra</p>	<p>Dança</p>	<p>Fotografias de cidadãos anónimos evocando o tema central da peça: a liberdade de expressão, a censura e o Islamismo. (convocação temática; imagem-documento)</p>
 <p>19.</p>	<p><i>Bandoneon</i></p>	<p>Pina Bausch</p>	<p>Tanztheater Wuppertal</p>	<p>1980</p>	<p>Alemanha</p>	<p>Dança</p>	<p>Cenário composto por fotografias (velhos retratos de pugilistas fixados nas paredes). (complemento visual)</p>



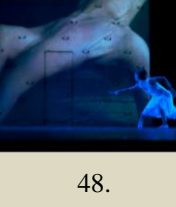


 20.	<i>Uma história da dúvida</i>	Clara Andermatt	Companhia Clara Andermatt	1998	Portugal	Dança	Filme (15 min.) sobre Cabo Verde como prólogo da peça (vídeo: iconvoção temática, estruturação da obra)
 21.	<i>Polaroid</i>	Clara Andermatt	Companhia Clara Andermatt	2003	Portugal	Dança	Projecção de vídeo; diálogo e concordância entre o movimento do corpo da imagem / corpo do intérprete  (vídeo: relação imagem-movimento; sincronia)
 22.	<i>Veronika decides...</i>	Gagik Ismailian Irena Staudohar	Slovene National Theatre Opera and Ballet Ljubljana	2005	Eslovénia	Dança	Projecção; diálogo e concordância entre o movimento do corpo da imagem / corpo do intérprete;  (vídeo: relação imagem-movimento; sincronia)
 23.	<i>Silêncio</i>	Clara Andermatt	Companhia Clara Andermatt/ Festival TEMPS D'IMAGES	2006	Portugal	Dança	Projecção de vídeo do cineasta F. J. Ossang  (vídeo: complemento visual)
 24.	<i>Comédia Off</i>	Paulo Ribeiro	Companhia Paulo Ribeiro	2000	Portugal	Dança	Vídeo de Edgar Pêra  (complemento visual)





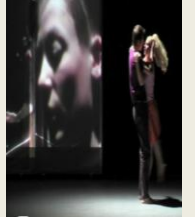
	<i>Silicone não</i>	Paulo Ribeiro	Companhia Paulo Ribeiro	2003	Portugal	Dança	Vídeo de Fábio Iaquone e Paulo Américo (complemento visual)
25.							
	<i>Malgré nous, nous étions là</i>	Paulo Ribeiro	Companhia Paulo Ribeiro	2006	Portugal	Dança	Captação do movimento em simultâneo criando um 2º plano de observação; dir. imagem: Fabio Iaquone e Luca Attilii (relação imagem-movimento; captação)
26.							
	<i>Vooum</i>	Né Barros	Balleteatro	1999	Portugal	Dança	Vídeo de Daniel Blaufuks sobre viagens incorporado na peça (convocação temática)
27.							
	<i>A Praça</i>	Né Barros	Balleteatro	2010	Portugal	Dança	Vídeo de Daniel Blaufuks com imagens urbanas (convocação temática)
28.							
	<i>Tempo de espera</i>	Lucinda Saragga	Companhia de Dança de Almada	2011	Portugal	Dança	Projeção de Vídeo de Pedro Jacobetty. (imagens alusivas à infância) (convocação temática)
29.							
	<i>A mar</i>	AlSandra Battaglia	Amalgama Companhia de Dança	2011	Lisboa, Museu do Oriente		Vídeo (imagens do mar) alusivo ao título da obra (interpelação temática; complemento estético)
30.							

	<i>JIM</i>	Paulo Ribeiro	Companhia Paulo Ribeiro	2012	Portugal	Dança	Vídeo de Fabio Iaquone e Luca Attilii (único elemento cenográfico)  (convocação temática; complemento estético)
31.							
	<i>O Lago dos Cisnes</i>	Fernando Duarte (segundo Marius Petipa e Lev Ivanov)	CNB	2013	Portugal	Dança	Vídeo de Edgar Pera alusivo ao título da obra  (convocação temática; complemento estético)
32.							
	<i>A Sagração da Primavera</i>	Olga Roriz	Companhia Olga Roriz	2013	Portugal	Dança	Projecção de vídeo (de Paulo Reis) com imagens de catástrofes, dramas vivenciais  (convocação temática; complemento estético)
33.							
	<i>Present in progress</i>	Olga Roriz & João Raposo	Companhia Olga Roriz	2012	Portugal	Dança	Captação e reprodução de imagem simultânea  (complemento estético)
34.							
	<i>Organic beat</i>	Paulo Ribeiro	Ballet Gulbenkian	2005	Portugal	Dança	Utilização de vídeo que reproduz o movimento simultâneo dos intérpretes (cria um 2º plano de observação)
35.							
	<i>Du don de soi</i>	Paulo Ribeiro	CNB	2011	Portugal	Dança	Utilização de vídeo que reproduz o movimento simultâneo dos intérpretes (cria um 2º. plano de observação); dir. de imagem: Fabio Iaquone e Luca Attilii
36.							

 <p>37.</p>	<p><i>Variations V</i></p>	<p>John Cage/Merce Cunningham</p>	<p>Merce Cunningham Dance Company</p>	<p>1965</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Performance</p>	<p>Espaço formado por dispositivo áudio (John Cage), células fotoelétricas e intérpretes que executam coreografia.</p>
 <p>38.</p>	<p><i>Prune flat</i></p>	<p>Robert Whitman</p>		<p>1965</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Performance</p>	<p>Vídeo projectado (transposição do movimento) (vídeo: relação imagem-movimento dos performers)</p>
 <p>39.</p>	<p><i>Palermo</i></p>	<p>Pina Bausch</p>	<p>Tanztheater Wuppertal Pina Baush</p>	<p>1989</p>	<p>Alemanha</p>	<p>Dança</p>	<p>Projeção de imagens num ciclorama (paisagens do Norte de África, ruas típicas de Madrid) (convocação temática; espacial)</p>
 <p>40.</p>	<p><i>Titanic</i></p>	<p>Frédéric Flamand</p>	<p>Ballet National de Marseille</p>	<p>1992</p>	<p>França</p>	<p>Dança</p>	<p>Utilização de vídeo sobre o embarque do Titanic (dir. de vídeo: Fabrizio Plessi) (interpelação contextual)</p>
 <p>41.</p>	<p><i>Still/Here</i></p>	<p>Bill T. Jones</p>	<p>Bill T. Jones /Arnie Zane Company</p>	<p>1994</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Dança</p>	<p>Vídeo projectado em três ecrãs com testemunhos reais de várias pessoas (vídeo: convocação temática, relação imagens movimento dos performers; complemento visual)</p>

	<p><i>Blind Date</i></p>	<p>Bill T. Jones</p>	<p>Bill T. Jones /Arnie Zane Company</p>	<p>2005</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Dança</p>	<p>Vídeo projectado (de Peter Nigrini) com testemunhos pessoais dos próprios intérpretes, imagens de lugares, referências a acontecimentos  (vídeo: convocação temática, relação imagem-movimento dos performers; complemento visual)</p>
	<p><i>Woud, three movements to the music of Berg, Schönberg and Wagner</i></p>	<p>Anne Teresa de Keersmaeker</p>	<p>Companhia Rosas</p>	<p>1996</p>	<p>Bélgica</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (dimensão espacial e ambiental: ambiência bucólica)</p>
	<p><i>Coastal-shifts</i></p>	<p>Shannon Elliott</p>	<p>Shannon Elliott, Laura Bolender, Andrea de Keijzer</p>	<p>2008</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Dança</p>	<p>Video de Shannon Elliott, incluindo fotografias de Ken Kordich (alusivas a paisagens e ao mar)  (convocação temática e espacial)</p>
	<p><i>Windows in the Kitchen</i></p>	<p>Douglas Dunn e John Gibson</p>	<p>Douglas Dunn e John Gibson</p>	<p>2012</p>	<p>E.U.A</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção do vídeo de Elaine Summers (Windows in the Kitchen)  (dimensão homenageante; relação imagem- movimento dos performers)</p>

	<p>46.</p> <p><i>Seven</i></p>	<p>Leigh Warren</p>	<p>Leigh Warren &amp; Dancers'</p>	<p>2008</p>	<p>Austrália</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (relação imagem- movimento dos performers)</p>
	<p>47.</p> <p><i>Enfin vous zestes</i></p>	<p>Louise Bédard</p>	<p>Louise Bédard Danse</p>	<p>2008</p>	<p>Canadá</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (relação imagem- movimento dos performers)</p>
	<p>48.</p> <p><i>Una Puerta</i></p>	<p>Jorge Alcolea</p>	<p>Compañia Nacional de Danza</p>	<p>2009</p>	<p>Espanha</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (complemento visual)</p>
	<p>49.</p> <p><i>Monumental</i></p>	<p>Ros Warby's</p>	<p>Ros Warby's</p>	<p>2010</p>	<p>Inglaterra/Austrália</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de vídeo (de Margue Medlin) com imagens de cisnes (alusivo à dança clássica executada pela intérprete) (dimensão homenageante)</p>
	<p>50.</p> <p><i>Silvia</i></p>	<p>Coreografia de Noa Wertheim; Interpretado por Nina Wertheim</p>	<p>Vertigo Dance Company</p>	<p>2002</p>	<p>Israel</p>	<p>Dança</p>	<p>Projecção de Vídeo (de Dorit Talpaz)  (complemento visual)</p>

 <p>51.</p>	<p><i>Underland</i></p>	<p>Stephen Petronio</p>	<p>Stephen Petronio Company (originalmente criado pela Sydney Dance Company, 2003).</p>	<p>2011</p>	<p>EUA</p>	<p>Dança</p>	<p>Tríplico com vídeo de Mike Daly. (complemento visual)</p>
 <p>52.</p>	<p><i>Perda Preciosa</i></p>	<p>Encenação, dramaturgia e cenografia André e. Teodósio; Coreografia Rui Lopes Graça</p>	<p>Companhia Nacional de Bailado</p>	<p>2012</p>	<p>Portugal</p>	<p>Dança</p>	<p>Javier Nuñez, Projecto <i>site-specific Miedo Escénico</i> Captação e projecção simultânea através de dispositivos de imagem</p>
 <p>53.</p>	<p><i>Collision's</i></p>	<p>Isabella Soupart</p>	<p>Bérengère Bodin, Olivier Taskin</p>	<p>2010</p>	<p>Bélgica</p>	<p>Performance</p>	<p>Captação e projecção simultânea através de dispositivos de imagem (vídeo: Michel François) (relação imagem – movimento dos intérpretes)</p>
 <p>54.</p>	<p><i>Cabeça de Orfeu</i></p>	<p>Jorge Garcia</p>	<p>Jorge Garci Dança Contemporânea</p>	<p>2008</p>	<p>Brasil</p>	<p>Performance</p>	<p>Captação e projecção simultânea através de dispositivos de imagem (relação imagem – movimento dos intérpretes)</p>
 <p>55.</p>	<p><i>The Life and Times of Girl A</i></p>	<p>Ben Duke</p>	<p>Scottish Dance Theatre</p>	<p>2010</p>	<p>Escócia</p>	<p>Dança</p>	<p>Captação e projecção simultânea através de dispositivos de imagem por um dos performers que narra um acontecimento pessoal (relação imagem – movimento dos intérpretes)</p>



56.

*I Was  
Born to  
Die #1*

Cristina  
Moura

Cristina  
Moura,  
Letícia  
Ramos e  
Marcela  
Levi

2004

Brasil

Dança/Perfo  
rmance

Vídeo- instalação relação  
imagem – movimento dos  
performers)