

CORPOS  
ENTRE MUROS



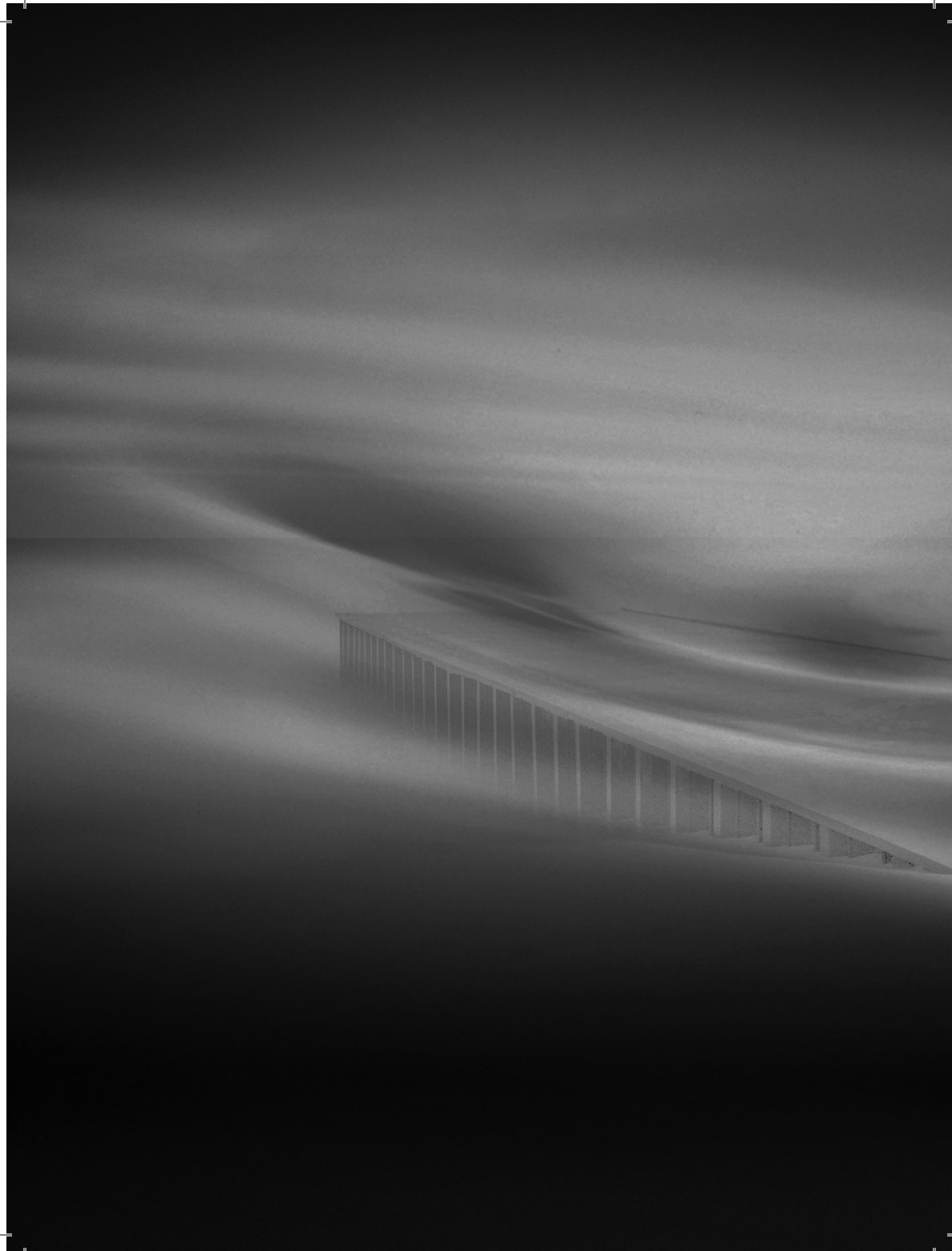
# CORPOS *ENTRE* MUROS

Cláudia Nunes

Prova Final de Licenciatura em Arquitectura  
Sob a orientação do arquitecto João Mendes Ribeiro  
Departamento de Arquitectura  
Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra  
Coimbra, Outubro de 2008



<b>P</b>	<b>PRÓLOGO</b>	[PÁG.8]
<b>I</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	[PÁG.12]
<b>01</b>	<b>01 O CORPO</b>	[PÁG.18]
<b>1.1</b>	<b>UMA INDÚSTRIA DE OSSOS, UM CONSTRUIR</b>	[PÁG.19]
<b>1.2</b>	<b>OSSOS SUSPENSOS PELA ALMA, PELA DANÇA</b>	[PÁG.26]
	CORPOS DO QUOTIDIANO: PINA BAUSCH	[PÁG.29]
	DISCURSOS CORPORAIS: RUI HORTA	[PÁG.31]
<b>1.3</b>	<b>OSSOS PULSANTES</b>	[PÁG.33]
<b>02</b>	<b>02 O MOVIMENTO</b>	[PÁG.38]
<b>2.1</b>	<b>MOVIMENTO CONSTRUÍDO, MOVIMENTO DANCADO</b>	[PÁG.39]
<b>2.3</b>	<b>MEDIR A ALMA NA VARIACÃO DO MOVIMENTO</b>	[PÁG.46]
<b>03</b>	<b>03 O ESPAÇO</b>	[PÁG.58]
<b>3.1</b>	<b>DESVENDAR UMA HISTÓRIA NO CAMINHAR: RUI HORTA</b>	[PÁG.60]
	DESCOBRIR PONTOS DE VISTA	[PÁG.61]
	"SCOPE": RUI HORTA	[PÁG.62]
<b>3.2</b>	<b>MOVER O ESPAÇO COM O OLHAR</b>	[PÁG.66]
	CAFÉ MULLER: PINA BAUSCH	[PÁG.67]
	ESSÊNCIA DO UNIVERSO EM PALCO	[PÁG.70]
<b>3.3</b>	<b>DEIXAR ESPAÇO AO CORPO</b>	[PÁG.73]
<b>04</b>	<b>04 O DEAMBULAR</b>	[PÁG.80]
<b>4.1</b>	<b>CAMINHAR PELA RUA, DANÇAR</b>	[PÁG.81]
<b>4.2</b>	<b>ABSORVER UM LUGAR: PINA BAUSCH</b>	[PÁG.86]
	"MASURCA FOGO": PINA BAUSCH	[PÁG.89]
<b>4.3</b>	<b>DANÇA EFÊMERA DO PRESENTE</b>	[PÁG.93]
<b>4.4</b>	<b>A VIDA NO HORIZONTE: RUI HORTA</b>	[PÁG.95]
	"PIXEL": RUI HORTA	[PÁG.96]
<b>4.5</b>	<b>IMPRESSÕES</b>	[PÁG.101]
<b>C</b>	<b>CONCLUSÃO</b>	[PÁG.106]
<b>E</b>	<b>EPÍLOGO</b>	[PÁG.110]
<b>N</b>	<b>NOTAS BIOGRÁFICAS</b>	[PÁG.114]
<b>B</b>	<b>BIBLIOGRAFIA</b>	[PÁG.118]





# **P**RÓLOGO



*Eles não sabem que o sonho  
é uma constante da vida  
tão concreta e definida  
como outra coisa qualquer,  
como esta pedra cinzenta  
em que me sento e descanso,  
como este ribeiro manso  
em serenos sobressaltos,  
como estes pinheiros altos  
que em verde e oiro se agitam,  
como estas aves que gritam  
em bebedeiras de azul.*

*Eles não sabem que o sonho  
é vinho, é espuma, é fermento,  
bichinho álaçre e sedento,  
de focinho pontiagudo,  
que fossa através de tudo  
num perpétuo movimento.*

*Eles não sabem que o sonho  
é tela, é cor, é pincel,  
base, fuste, capitel,  
arco em ogiva, vitral,  
pináculo de catedral,  
contraponto, sinfonia,  
máscara grega, magia,  
que é retorta de alquimista,  
mapa do mundo distante,  
rosa-dos-ventos, Infante,  
caravela quinhentista,  
que é cabo da Boa Esperança,  
ouro, canela, marfim,  
florete de espadachim,  
bastidor, passo de dança,*

*Colombina e Arlequim,  
passarola voadora,  
pára-raios, locomotiva,  
barco de proa festiva,  
alto-forno, geradora,*

*cisão do átomo, radar,  
ultra-som, televisão,  
desembarque em foguetão  
na superfície lunar.*

*Eles não sabem, nem sonham,  
que o sonho comanda a vida,  
que sempre que um homem sonha  
o mundo pula e avança  
como bola colorida  
entre as mãos de uma criança.<sup>1</sup>*

---

1 GEDEÃO, António de em *Pedra Filosofal*



Trago este poema dentro de mim há tanto tempo que não me recordo quando dele tomei conhecimento. Lembro-me de, em criança, reproduzir no meu violino a música para ele criada e, simultaneamente, ouvir o coro de vozes que o declamava. O som do violino, das palavras, dançou então na minha mente, em todos os órgãos do meu corpo, em todas as células. Marcou-me.

O sonho, difuso, oscilante e abstracto aparece como o elemento essencial da vida, como algo de tão importante e concreto como um edifício, como uma casa. O sonho, a criação artística, é o alimento do ser humano, o caminho para chegar mais longe. A imaginação, a esperança, a curiosidade, é o que o permite avançar, evoluir no mundo. Já Fernando Pessoa dizia: *Deus quer, o homem sonha, a obra nasce*.<sup>2</sup> Coloca-se assim a questão da natureza humana, um tema sempre actual, uma vez que os desejos apenas são possíveis de se materializarem quando o ser humano sonha.

Eu gostava de música, de dançar e desenhar. Sonhava ser muitas coisas diferentes. Sonhava ser violinista, bailarina, arquitecta, ... O meu caminho era ainda um cruzamento de pequenas estradas, porém todas elas longas. Sempre fui estimulada a percorrer esses caminhos, a seguir os meus estímulos artísticos. Toquei violino, dancei Ballet e dança contemporânea durante mais de 10 anos e, mais tarde, entrei no curso de Arquitectura. De imediato, toda a vontade do meu corpo foi canalizada para a beleza do jogo das formas, da luz, do espaço, do movimento.

O tempo foi a minha fronteira. As horas passavam sempre demasiado rápido. Cheguei ao cruzamento e tive de escolher uma estrada. Escolhi a Arquitectura. Porém, nunca esqueci os outros caminhos, por vezes ainda lá passo.

Neste momento, ao aproximar-me do final de um percurso, revisito a Dança e paro numa esquina, num encontro entre a Dança e a Arquitectura.

---

2 PESSOA, Fernando em poema *Infante*

# INTRODUÇÃO

O mundo é explorado, espelhado, revelado pela Dança e pela Arquitectura. Como manifestações artísticas que são, personalizam, formalizam e corporizam os sonhos do ser humano. Podem ser encontradas em cada recanto. Revelam o dia-a-dia, cada pormenor do mundo e da sociedade. Porém, anunciam muito mais, descobrem um mundo interior, de todos e de cada um.

Artistas, arquitectos e coreógrafos, sonham com o corpo. Manifestam esse sonho de e numa sociedade e criam movimento, espaço, cultura. Exteriorizam e provocam sensações, emoções. Gritam perante outros corpos, voam no sonho vanguardista de querer exteriorizar e explicar um interior pessoal. Sublimam tensões e impulsos e emergem do que já está no mundo e no ser humano. Onde as palavras perdem a sua força, o corpo é apresentado como centro primário do discurso.

O que é o corpo? Nunca em repouso, sempre em movimento e sempre pulsante, como se move esse corpo? Como se movimenta num espaço? E o que é o espaço perante o corpo que vive e respira, que sente, pensa e age? Que lugar ocupa o corpo num mundo por ele próprio fabricado? De que modo o habita?

Numa travessia por estas questões, encontram-se a Dança e a Arquitectura. Artes que, feitas de corpo, espaço e movimento, rompem a charneira da hipocrisia da sociedade actual e deixam-se envolver na eloquência da perplexidade, ambiguidade e controvérsia da condição humana.

Ao longo desta dissertação reflecti sobre todos estes assuntos, sobre o modo como duas artes delineadoras de duas linhas de cores distintas se interpelam em tantos pontos fundamentais, se misturam e complementam.

Usei como referências arquitectos e teóricos que, através da sua obra, da sua dedicação e interpretação da realidade, constituíram marcos importantes para o desenvolvimento da sociedade e do mundo como hoje nos são apresentados. Analisei e reflecti sobre obras coreográficas da dança contemporânea, sobre o método das suas construções, sobre as suas alavancas e ambicionei expor o que por elas é transmitido e representado. Os coreógrafos de eleição foram Pina Baush e Rui Horta. A escolha foi talvez um reflexo pessoal de sentimentos despertados por

espectáculos assistidos. Poderia ter escolhido outros coreógrafos, com outras formas de interpretar a realidade, de movimentar o corpo e de deslocar o pensamento. Porém, na sua sensibilidade tão profunda e, simultaneamente, díspar, deixei-me seduzir pelas suas criações. Utilizei as suas peças coreográficas como casos de estudo, reveladores de conceitos e temas que permitem construir a ponte entre a Dança e a Arquitectura. Artes de permanente descoberta, abrangentes a várias áreas, a diversas problemáticas, que procuram materializar o abstracto.

No âmbito desta prova, um percurso de reflexão sobre estes temas deixou o seu rasto em quatro capítulos: O Corpo, O Movimento, O Espaço, O Deambular.

No primeiro capítulo, a importância e potencialidades do corpo, tanto para a Arquitectura como para a Dança, são exploradas. Não o corpo como objecto arquitectónico, mas como pretexto primário para a própria Arquitectura. Um corpo actual, do quotidiano, revelado nas coreografias de Pina Bausch. Um corpo construído, edificado quando recheado por memórias, sentimentos e histórias, portador de um discurso, exposto nas peças de Rui Horta. O corpo como edifício e o edifício, a cidade, como corpo. O Corpo como matéria e expressão da Arquitectura e da Dança.

O segundo capítulo expõe a mobilidade do corpo, enquanto ser vivo e activo que vive num tempo e habita um espaço. Perceber como o movimento do corpo condiciona o espaço ou como a construção do espaço manipula o deslocar do corpo. Estudar esses movimentos do corpo actual e usá-los na criação arquitectónica e coreográfica. Romper convenções e acompanhar as necessidades presentes. São estes os propósitos da Dança contemporânea e da Arquitectura.

No terceiro capítulo é abordada a questão do espaço enquanto receptáculo de vida e movimento. Num palco ou numa cidade, o espaço é usado pelo corpo em movimento. A Dança e a Arquitectura constroem esse espaço, enquadram acções e momentos. Interessa, aqui, desvendar os vários modos de desenhar o espaço, seja cénico ou real, de o preencher e edificar.

O quarto capítulo revela a importância de uma observação atenta sobre o modo como as actividades sociais revelam a própria sociedade. A Arquitectura condiciona e, simultaneamente, possibilita as diferentes acções no espaço urbano. Planeia-as e interroga-as. A Dança observa, atentamente, essas actividades, esses movimentos corporais que percorrem os espaços edificados pela Arquitectura, e transporta-as para a representatividade, expondo-as ou criticando-as.

Corpos entre Muros é uma perscrutação sobre o corpo, sobre o movimento do corpo dançante e revelador de uma sociedade actual. Sobre o modo como, ao se movimentar, esse corpo, nos seus limites e anseios, afecta um espaço ou se deixa por ele afectar, espelha uma cultura e, contudo, a transfigura, seja num espaço cénico ou numa rua, num espaço de uma qualquer cidade. Entre paradoxos e paradigmas, registei a prova com este título, revelador dos limites e, simultaneamente, das potencialidades do ser humano no rompimento de novas aberturas, passagens e caminhos.







*01* **O** CORPO

*Define exactamente a alma.  
Pedido feito ao louco.*

*Ouvir resposta. Aplicar ao corpo; Ligá-lo à corrente eléctrica; dançar.<sup>3</sup>*

A vida começa com o corpo. E, porque o corpo é existência, a vida começa e acaba com o corpo. Naturalmente, *o corpo é tudo o que temos.*<sup>4</sup> Ancora memórias, emoções, experiências... Está no centro de qualquer discurso. Caminhamos, comunicamos e sentimos com o corpo. Caminhamos em busca de um lugar. Talhamos um caminho na vida e sentimos o espaço com o corpo. O corpo preenche o vazio de um espaço. O corpo faz o espaço e o espaço faz o corpo. O espaço influencia o corpo. Intervém no modo como este se desloca, como este sente. O corpo adquire o ritmo e a textura do espaço que percorre. O corpo sente e percebe o espaço. O corpo completa o espaço e o espaço completa o corpo. A magia está talvez em pensar que o corpo humano é *concebido como uma porção de espaço, com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e as suas fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos.*<sup>5</sup> E o corpo tem vontade própria de assumir o espaço e de o viver. E pensar o espaço e pensar o corpo é pensar em arquitectura e é pensar em dança.

## **1.1** UMA INDÚSTRIA DE OSSOS, UM CONSTRUIR

A Arquitectura é feita para o homem. Reconstrói experiências de um mundo interior e faz-nos participar nesse mesmo mundo. Invoca sensações inesperadas, completa o corpo como se de uma extensão dele se tratasse, relaciona-se com o ser e fá-lo relacionar-se com o mundo. É confrontada com as questões da existência humana no espaço e no tempo e articula os vários sentidos do ser humano. Indubitavelmente, toda e qualquer experiência arquitectónica é multi-sensorial. A Arquitectura vive com o corpo.

---

3 TAVARES, Gonçalo M. – *Livro da Dança*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001), p. 86

4 GIL, José citado por Rui Horta em [www.oespaçodotempo.pt](http://www.oespaçodotempo.pt)

5 AUGÉ, Marc – *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand Editora, Lisboa (1994), p. 53

Conteúdo, espaço e escala são igualmente percebidos pela visão, o esqueleto, o músculo. Todos os cinco sentidos são envolvidos pela Arquitectura que, relegando inteligência, emoção e sensibilidade, manifesta-se como a interface do corpo com o mundo e revela a ponte entre a interioridade opaca do corpo e a exterioridade do mundo.

Os sentidos fornecem informação imediata ao corpo. São como canais transmissores de um número infindável de histórias, ou de fragmentos de histórias, que impulsionam a imaginação. A realidade é apenas um desses episódios que, pleno de sensações, embarca na Arquitectura numa viagem de comunicação com os sentidos do corpo. *Sight isolates, whereas sound incorporates; vision is direccional, sound is omni-direccional. The sense of sight implies exteriority, whereas sound creates an experience of interiority. I regard an object, but sound approaches me; the eye reaches, but the ear receives. Buildings do not react to our gaze, but they do return our sound back to our ears.*<sup>6</sup> Os sentidos complementam-se e articulam-se. Um melhor entendimento do espaço é proporcionado, as emoções de quem com a Arquitectura contacta são abertas e tensões são criadas.

A Arquitectura incorpora metáforas que situam o homem no mundo. Numa busca incessante pela perfeição e, simultaneamente, espelho reflector de um mundo humano e por isso mesmo imperfeito, reflecte, materializa e eterniza ideias e imagens da vida real. *Buildings and towns enable us to structure, understand and remember the shapeless flow of reality and, ultimately, to recognize and remember who we are.*<sup>7</sup> Nós transportamos no nosso corpo tudo o que percebemos, tudo o que vemos, tudo o que

---

6 PALLASMAA, Juhani – *The Eyes Of The Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London (1996), p. 34. Tradução da autora: *A visão isola, enquanto que o som incorpora; a visão é direccional, o som é omnidireccional. O sentido da visão implica exterioridade, ao passo que o som cria uma experiência de interioridade. Eu vejo um objecto, mas o som aproxima-o de mim; o olho alcança, mas o ouvido recebe. Os edifícios não reagem ao nosso olhar, mas devolvem o nosso som aos nossos ouvidos.*

7 *Ibidem*, p. 50. Tradução da autora: *Os edifícios e as cidades possibilitam-nos estruturar, perceber e lembrar o fluxo moldado da realidade e, em última instância, reconhecer e lembrar quem nós somos.*

experienciamos e sentimos. O corpo sabe e não esquece. Transporta nele o espaço e o tempo.

A Arquitectura é uma resposta ao corpo. Vive para o corpo. Responde às necessidades do corpo num espaço e num tempo. Funcionalidade, conforto, protecção, prazer sensorial estão misteriosamente implícitos na Arquitectura. A Arquitectura responde a questões do corpo. O corpo memoriza e reage com os sentidos. *Lembro-me desse tempo em que vivia a arquitectura sem pensar sobre isso. Ainda consigo sentir na minha mão a maçaneta da porta, esta peça de metal moldada como as costas de uma colher. Tocava nela quando entrava no jardim da minha tia. Esta maçaneta ainda hoje me parece um sinal especial de entrada num mundo de ambientes e cheiros diversos. Recordo o barulho do seixo sob os meus pés, o brilho suave da madeira de carvalho encerado nas escadas, oiço a porta de entrada pesada cair no trinco, corro ao longo do corredor sombrio e entro na cozinha, o único lugar realmente iluminado nesta casa. [...] As memórias deste tipo contêm as vivências arquitectónicas mais profundas que conheço. [...] Nenhuma citação directa de uma arquitectura passada trai o mistério de um ambiente cheio de memórias.*<sup>8</sup> O corpo age perante a arquitectura e a arquitectura responde às acções do corpo.

O corpo move-se no espaço para ele construído. As suas medidas definem o espaço e os objectos que o rodeiam. Altura, largura e profundidade preestabelecidas são condições para o movimento e actividade corporais num determinado espaço. A Arquitectura estuda e define-se pelas medidas e necessidades do corpo. *Stepping stones set in grass are images and imprints of footsteps. As we open a door, body weight meets the weight of the door, legs measure the step as we ascend a stair, a hand strokes the handrail and the entire body moves diagonally and dramatically through space.*<sup>9</sup>

---

8 ZUMTHOR, Peter – *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona (2005), pp. 9-10

9 PALLASMAA, Juhani – *The Eyes Of The Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London (1996), p. 44. Tradução da autora: *Pedras pousadas na relva são imagens e carimbos de pegadas. Quando abrimos uma porta, o peso do corpo encontra o peso da porta, as pernas medem o degrau quando subimos umas escadas, uma mão envolve uma maçaneta e todo o corpo é movido diagonalmente e dramaticamente pelo espaço.*

O próprio mundo é medido e ordenado pelos nossos corpos. Abre-se à nossa frente e fecha-se atrás de nós. Transforma-se enquanto o percorremos. A frente torna-se diferente de trás. E damos mais importância ao que se passa à nossa frente. O corpo está no meio de tudo o que nos rodeia e, enquanto olhamos em frente, enfrentamos o mundo e transformamos em fracções de memória tudo o que deixamos para trás.

O corpo, ser no mundo que experiencia o mundo, é a fonte da própria existência pessoal e incorpora vários significados pelos quais experiencia o mundo. A face é a fachada do corpo, com experiências, emoções e sentimentos desenhados. As expressões faciais são metáforas das experiências que passaram pelo corpo. E, apesar de não conseguirmos olhar para o interior do nosso corpo, ver a nossa alma, desenvolvemos memórias de um mundo exterior que inclui o panorama de experiências retiradas do contexto que nos envolve e que, registadas em sentimentos, formam a nossa identidade durante toda uma existência de encontros com o mundo. Povoamos e preenchemos o nosso mundo interior com as pessoas, os sítios e os eventos que um dia sentimos nesse mundo interior, e associamos esses mesmos eventos aos próprios sentimentos.

O centro da nossa casa, tal como o corpo, acumula memórias com características mais sensitivas do que cognitivas. Os rituais por que passamos gravam as suas marcas e rastos nas paredes e formas do interior, recheiam os quartos com artefactos que nos transportam para experiências anteriores, que nos dão acesso a memórias, e deixam pegadas na alcatifa, no chão.

A própria cidade, ao ser concebida, ambiciona corresponder a um corpo hiper-orgânico. Le Corbusier<sup>10</sup> imaginou a cidade como uma máquina perfeita, um corpo perfeito, constituída por um tecido celular preciso, com o seu próprio coração, os seus intestinos, o seu aparelho locomotor, os seus

---

10 Le Corbusier é o pseudónimo usado por Charles-Edouard Jeanneret. Arquitecto, urbanista e pintor, nasceu a 6 de Outubro de 1887 em La Chaux-de-Fonds, Suíça. Porém, viveu a maior parte da sua vida em França. Dedicou todo o seu talento e energia à criação da uma nova e radical forma de expressão arquitectónica e constituiu-se como um marco de importância extremamente reveladora no desenvolvimento da Arquitectura moderna.

sistemas nervoso e circulatório e o seu cérebro. Porém, sem sexo, sem desejo, privada do estremecimento que procura a carne e da tensão que suscita a actividade muscular, sem poros nem pele. Um corpo acabado face a um corpo inacabável. Um corpo que apenas está ou é, com a possibilidade de se reverter ou mesurar, em oposição a um corpo que sucede, que pertence não só à ordem da estrutura e da função, mas também à ordem do acontecimento, cuja única variável fixa é a incerteza, uma mistura indiferenciada de pensamento, carne e desejo.

Esse corpo é o centro vital que nos permite viver e compreender o mundo. É o nosso próprio mundo, com o qual sentimos e experienciamos. É a fonte para qualquer acção, pensamento e comportamento. O nosso guia para a própria existência.

E o que é a Arquitectura senão o seu suporte e reflexo?

O estudo e a importância do corpo para a Arquitectura são inegáveis. A Arquitectura apela aos nossos sentidos corporais, ao nosso espírito e à nossa mente. Os seres humanos habitam a terra e a Arquitectura procura uma coexistência harmoniosa do homem no seu meio natural. Le Corbusier idealizou essa mesma harmonia. Pretendeu colocar o ser humano fora da infelicidade e da catástrofe da vida quotidiana e do seu próprio espaço. A sua ambição era relacionar de modo inequívoco o ser humano e o mundo, a natureza. *Uma biologia [é o homem] e a natureza [é o meio], este imenso vaso que contém o sol, a lua, as estrelas, o desconhecido do qual não podemos nos apoderar, as ondas, a terra redonda com seu eixo inclinado sobre a eclíptica que provoca as estações, o sistema respiratório, o sistema digestivo, a noite, o dia solar de 24 horas, a sua alternância implacável mas nuançada, benfazeja etc.*<sup>11</sup> Problematizou assim a relação do ser humano com o mundo e do corpo humano com a Arquitectura. Estabeleceu um corpo modular, proporcional e harmónico, que viria a ser a base da concepção espacial. Com um sistema de medidas baseadas na matemática e no corpo humano, Le Corbusier criou o “Modulor” (1942-1948). Criou espaços para o homem em função desse

---

11 LE CORBUSIER – *Precisões Sobre um Estado Presente da Arquitectura e do Urbanismo*, Cosac & Naify, S. Paulo (2004; ed. Original 1930), p. 7



*O modutor*



sistema de medidas criado a partir do estudo meticuloso do corpo. E, então, a partir da sua própria medida, escala e proporção, o corpo assumiu e impôs a sua presença no desenho de espaços arquitectónicos.

De facto, o que aconteceria se a escala humana fosse esquecida?

Chegar a casa, pegar na chave de entrada para uma porta demasiado alta para entrar. Esticar o corpo até à exaustão para alcançar a fechadura que não se encontra ao alcance da mão. Fazer um esforço tremendo. Abrir a porta. Acender a luz. O interruptor perto do chão. As costas sentem o movimento contraditório e a janela encontra-se inatingível. Subir as escadas. Ou tentar subir as escadas. Os degraus são também desmesuráveis. Os joelhos e as pernas doem devido à exagerada e inconveniente movimentação. Abordar uma cadeira para descansar o corpo. A cadeira não se adequa às medidas das pernas, das costas, de qualquer parte do corpo. Toda a casa está em discordância com o conforto e com as necessidades humanas. Não é possível viver assim e ser feliz. É simplesmente uma aberração ao bem-estar do corpo, uma perturbação à felicidade do ser humano.

O arquitecto *nada tem que copiar, a sua obra é já em si uma modificação das formas naturais; mas se perde de vista as proporções do corpo humano e os diferentes movimentos da vida, são arbitrárias e sem objectivo as suas modificações.*<sup>12</sup>

O corpo é o alicerce da vida, *ele está em todo o lado; tudo forma um corpo.*<sup>13</sup> *É impossível viver bem o mundo sem viver bem o seu corpo.*<sup>14</sup> O corpo, desde o primeiro momento, é o depositário de todas as experiências, marcantes ou não mas sempre gravadas, que temos ao longo da vida. É numa relação equilibrada com o corpo que temos contacto com o mundo. Tudo começa com o nascimento e com o relacionamento e interacção com as pessoas que nos rodeiam e com os sítios em que vivemos e que percorremos. O corpo é, efectivamente, o edifício que

---

12 APPIA, Adolphe – *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa (2002), p. 77

13 Gil, José – *Metamorfoses do Corpo*, Relógio d'Água, Lisboa (1997), p. 13

14 HORTA, Rui em [www.oespaçodotempo.pt](http://www.oespaçodotempo.pt)

suporta a descoberta do mundo. É o sustentáculo para todas as aquisições e a chave para todo e qualquer diálogo no mundo. O corpo é o intermediário com as coisas da realidade e dos sentimentos humanos. Diz tudo sobre nós.

## OSSOS SUSPENSOS PELA ALMA, PELA DANÇA 1.2

O corpo está no centro do discurso e dançar é utilizar o corpo. A Dança, como arte performativa e forma expressiva que é, depende essencialmente da presença do corpo e da acção humana. O corpo é o agente, o instrumento e o objecto da Dança. A Dança é uma arte que exige a presença do corpo, ao vivo. Uma arte que reivindica o acto de ver para sentir e compreender. A fisicalidade está sobreposta à enunciação e a via que o corpo assume evidencia-se e torna-se mais importante que a narratividade. *Nela está presente, como uma constante, a desconstrução e dissolução das formas. É necessário falar de boca, garganta, pés, voz, saltos, movimentos, gestos, quedas, risos, ginástica, carne*<sup>15</sup> quando se fala de Dança, uma arte do corpo.

É na união do corpo, a pessoa, a mente e a cultura em que nos inserimos, que a Dança nos estimula e nos transforma, de modo a articular, afectar, exprimir e compreender o mundo e a vida. É através do corpo que *a dança alude a ideias e acontecimentos do mundo exterior à própria dança*.<sup>16</sup>

O corpo experiencia o mundo através de cores, odores, sabores e sons. Através dos sentidos, é o corpo que nos coloca em contacto directo com o mundo exterior. A pele, como roupagem contínua e flexível do corpo, envolve-nos por completo e é o primeiro meio de comunicação. O tacto é a origem dos olhos, dos ouvidos, do nariz e da boca. São todos esses sentidos, da audição, da visão, do paladar, do olfacto e do tacto, que nos informam das modificações do mundo e colocam o corpo numa relação directa com essas modificações.

---

15 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 153

16 FAZENDA, Maria José – *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa (2007), p. 80

O corpo, centro de acção, percebe, age, sente, lembra e intui. Cria uma percepção do universo e regula cada imagem, cada memória por ele próprio. E à medida que a percepção é construída, a sua lembrança é perfilada ao seu lado, como que uma sombra que o acompanha sempre.

O corpo experiencia e lembra. A pele lembra, os ossos lembram, as articulações lembram. A memória é alojada em sensações e imagens nas próprias células do corpo. Como uma esponja cheia de água, em qualquer lugar que a carne seja pressionada, torcida ou mesmo tocada com leveza, pode irromper dali uma recordação. O passado empurra-o e o futuro puxa-o num presente que se dá no durante. Todo o instante é novo para o corpo e, ao mesmo tempo, conservado. Vivemos, vivenciamos e criamos com a personalidade, sensibilidade e potencialidade que o corpo coleciona através dos conhecimentos e das experiências que recolhe. E surgem inquietações. Perguntas imemoriais, sempre presentes como um fundo de ressonância.

O corpo escolhe, entre o estímulo e a criação, através de um intervalo ocupado pelo afecto e preenchido pela memória. O corpo reconhece. Entre imagens e lembranças dura, liberta-se, intui e, então, cria, distingue e opta. Não é frio nem imutável como o mármore. Não é essa a sua finalidade. O seu intuito é proteger, conter, apoiar e atizar o espírito e a alma do seu interior, ser um repositório para recordações e encher-nos de sensações. O corpo eleva-nos e impulsiona-nos, impregna-nos de sensações para provar que existimos, que estamos aqui, para nos dar uma ligação à terra, para nos dar volume, peso. É o detonador de todas as experiências e tudo provém do corpo.

Na dança da vida e na vida da dança o artista tem o seu próprio corpo como fonte e meio. Para dançar, o corpo precisa de formas, mas também de memórias, de pensamento. Refaz um mundo já moldado. Mistura imagens actuais e imagens arcaicas, emoções que acabam de irromper e recordações de emoções. É esta uma das condições para a Dança, uma arte que cria com o corpo para o corpo. Uma arte que estimula os órgãos sensoriais e move no corpo intensidades, potencialidades e ordenações interiores. O corpo dança e convida o pensamento a dançar.



*Dancing in the Street*

Reflectindo e questionando as Artes Cénicas na contemporaneidade, e especialmente a Dança contemporânea, é impossível não trazer à superfície algumas indagações. É inexequível não questionar o corpo e é inevitável tentar entender como age esse corpo, qual o limite da materialidade e que significado passa esse corpo ao representar.

Esse corpo notável na Dança contemporânea é capaz de revelar fragilidades tanto nos espectadores como nos seres dançantes. É um corpo que testa os seus limites. Um corpo fragmentado, descomposto, virtualizado, reconstruído, humanizado ou desumanizado. Um corpo que abre espaços para inúmeras possibilidades do inventar de novas estéticas, para a descoberta de novas formas e texturas na Dança.

#### CORPOS DO QUOTIDIANO: PINA BAUSCH

Esse corpo na Dança contemporânea tem gerado novas maneiras de pensar o espaço, o tempo, o movimento. Tem possibilitado a relação das várias artes como as artes visuais, a música, o teatro, as tecnologias em computação e imbrica-as com a dança.

Nessa relação harmónica entre artes desponta, de dentro dos vários movimentos artísticos, a Dança-Teatro. A coreógrafa alemã Pina Bausch destaca-se neste movimento por rompê-lo, transgredi-lo, mas, sobretudo, redimensioná-lo. Com efeito, é numa redefinição de valores que se torna possível compreender os corpos dançantes do *Wuppertal* Dança-Teatro, grupo dirigido por Pina Bausch. Corpos que, entre a desconstrução e a estética, contribuem para redimensionar a nossa realidade corpórea e a suas relação com as Artes Cénicas. Corpos que nos movem para uma certa sensação de inquietação e repúdio e que, simultaneamente, são atraentes, híbridos e rompem com a dor. Corpos que se atiram ao chão, que testam os seus limites.

Pina Bausch apresenta-nos actores-bailarinos de corpos amadurecidos e com experiência de vida. Corpos que transgridem valores tidos como verdadeiros na Dança e fazem rever, repensar o construído, permitindo construir novos pensamentos sobre o corpo e sobre o corpo dançante na actualidade.

O corpo é o meio ideal para organizar informações, corporiza-as. Não há compartimentos que estanquem a nossa necessidade de mutabilidade

quando falamos de Dança, aprender Dança, ler Dança, discutir sobre Dança. As várias maneiras que temos de falar de Dança nascem da própria necessidade do corpo em organizar informações de diferentes naturezas: palavra, movimento, imagem, som. E a Dança é uma possibilidade fértil de verificar como este trânsito pode acontecer e como pode influenciar a comunicação. É no corpo que se pode falar, pensar, ver e perceber quão diversas são as representações da Dança que co-habitam o mesmo organismo, ao mesmo tempo.

A Dança é uma arte que se expressa corporalmente no corpo do bailarino ou do actor-bailarino. Uma linguagem artística que depende do corpo e expressa o sentido estético por ele gerado. Permite e desencadeia reflexões sobre as possibilidades de conhecimento que fazem emergir novas perspectivas de pensar e vivenciar o corpo.

O corpo é um produto cultural e, na Dança contemporânea, um corpo actual. No trabalho corporal dos actores-bailarinos da Companhia *Wuppertal* Dança-Teatro há uma procura de quebra de hábitos e de recuperação do movimento cultural. A ambição é o reviver de momentos e sentimentos passados e o viver no aqui e agora, numa entrega total aos estímulos internos e externos.

Pina Bausch, como método de criação das suas coreografias, ao invés de valorizar as capacidades técnicas dos seus actores-bailarinos, ocasiona exercícios de auto-análise e expõe-os numa tentativa constante de trazer à superfície a expressão dos seus sentimentos, das suas personalidades e especificidades. Trata os sentimentos humanos, interpreta a alma e investiga não como as pessoas se movem, mas o que as faz mover. Assim, elabora uma série de questões, direccionadas aos bailarinos mas também aos espectadores. Fá-los confrontar com as suas esperanças, os seus receios e o seu passado. As respostas, tais como as perguntas, são as mais diversas, mas são reais e verdadeiras, consistem em palavras ou em impulsos corporais. *O importante para ela é ver a dança como forma de expressar a vida.*<sup>17</sup> Os actores-bailarinos representam no palco a si próprios. Nos espectáculos, são chamados pelo nome, mostram fotos

---

17 CYPRIANO, Fábio – *Pina Bausch*, Cosac Naify, São Paulo (2005), p. 27

*antigas, contam experiências vividas. Cria-se, assim, uma cumplicidade entre público e bailarino, um jogo entre realidade e representação.*<sup>18</sup>

Na Dança-Teatro bauchiana, não há corpos e estéticas pré-definidas. O corpo é o centro e tudo é gerado a partir da vivência desse corpo capaz de expressar as suas histórias, os seus sentimentos, questionando-os e desconstruindo-os. Um novo olhar recai sobre esse corpo que evoca imagens culturais, numa permanente crítica social e actual. Representa a vida actual, do dia-a-dia, dá importância às acções quotidianas, cogita, questiona-as e age sobre elas, comunicando com as emoções e acções de quem olha, sente e pensa. *O propósito poético é claro: apresentar o corpo como o primeiro instrumento de comunicabilidade, o mais radical e imediato*<sup>19</sup> e confrontar o público com a realidade a ele inerente e, muitas vezes, paradoxal no seu interior. A interioridade e a alma são espelhadas no exterior, representadas e expostas pelo corpo.

#### DISCURSOS CORPORAIS: RUI HORTA

*Acreditar numa sociedade em que o Homem está no centro*<sup>20</sup> e transmiti-lo na Dança é também o propósito de Rui Horta, um coreógrafo português preocupado com a leitura do corpo.

Para criar e dançar é necessário entender o mundo e analisar o corpo, palmilhar *um percurso de descoberta interior e de descoberta do mundo com “olhos de ver”*.<sup>21</sup> Olhar o mundo com olhos de criança, reflectir sobre o mesmo, instalar a dúvida, criar novos olhares e, só então, aprender a comunicar com o outro. Esse é o tema recorrente das suas coreografias, mas também *a renúncia da exclusão, a vontade indomável de fundir o [...] corpo com o de outro, de atravessar a sua pele, seja ela a do espírito ou a do corpo*,<sup>22</sup> porque o corpo relaciona-se com o espaço, mas também

---

18 *Ibidem*, p. 29

19 RIBEIRO, António Pinto – *Corpo a Corpo: Possibilidades e limites da crítica*, Edições Cosmos, Lisboa (1997), p. 22

20 HORTA, Rui em [www.oespaçodotempo.pt](http://www.oespaçodotempo.pt)

21 *Ibidem*.

22 *Ibidem*.

com os outros corpos à sua volta.

Criar com o corpo, lembrar e recordar, centrar todo o processo de criação e aprendizagem no indivíduo e formar um discurso pessoal no e com o corpo. Olhar e sentir profundamente o corpo e a sociedade, situar a emoção e não a acção, permeabilizar a barreira que o ser humano constrói hoje ao seu redor e sacudir a comunicação, conceber momentos provocatórios, transpor o nível da estética e passar para a teatralidade e composição do corpo e, então, fazer Dança contemporânea. É esta a cultura coreográfica de Rui Horta, *uma cultura do corpo, assente numa teatralidade e composição mais próximas do corpo...*<sup>23</sup>

Rui Horta utiliza o corpo como matéria primária da Dança. As potencialidades do corpo são exploradas, a pele é contemplada, as relações e presenças do corpo são cultivadas e o corpo desmultiplica-se e afirma-se com toda a sua presença, numa relação com o seu interior e exterior, numa comunicação com os outros e numa correspondência directa com o espaço.

O corpo é o sujeito fundamental de representação e a sua essência é a de ocupar um espaço como consequência da vontade da alma. O corpo humano existe como forma e figura, mas está ligado ao seu espírito e aos seus sentidos, é reflexo da sua alma interior. Tem consciência, é uma coisa pensante, é um corpo que vê mas que também é visto e tem vontade de exprimir, representar e interpretar, a si mesmo e ao que o rodeia e permite existir. É esse corpo consciente, expressivo e comunicacional que Rui Horta “desnuda” nas suas coreografias. Recorre e impõe essa corporeidade para estimular e apelar ao confronto do público com a sua consciência e com as questões da sociedade que habita.

O corpo é problematizado na sua honestidade e subsistência nesta sociedade actual. Em “Pixel”, é feita *uma reflexão sobre a imagem do corpo, sobre a representação do corpo, não sobre o corpo em si, mas sobre aquilo que nós pensamos que o corpo é e aquilo que a sociedade*

---

23 *Ibidem.*



*impõe que nós pensamos que o corpo seja.*<sup>24</sup> Em “Setup”, é evidenciada a necessidade do outro, da comunicação com o outro e todos os sentimentos que a implicam para a realização interior do indivíduo. Em “Scope”, aprofundando o tema da comunicação, Rui Horta aborda as fronteiras que as pessoas colocam entre si e o olhar diferente de cada um sobre a mesma realidade, é ponderada a questão da sexualidade, da relação homem-mulher, do corpo enquanto “objecto” de amor ou desejo. Sempre a expressão do interior do corpo com o corpo, veículo do estar e sentir no mundo, na relação com a sociedade e com os outros.

### 1.3 OSSOS PULSANTES

A Dança e a Arquitectura são duas artes para o homem. Vivem apenas em função do corpo e são a expressão desse mesmo corpo. Invocam sentidos, sentimentos, emoções e memórias. Transmitem vivências humanas e provocam novos olhares sobre o mundo. Questionam os limites do ser humano, ao mesmo tempo que o situam numa sociedade e no mundo.

O corpo, segundo Merleau-Ponty<sup>25</sup> é o que permite o enraizamento do ser humano no mundo e é ao ser projectado para o exterior que, de acordo com Kant<sup>26</sup>, o corpo revela o seu interior individualizado e se torna, nessa subjectividade, na interface entre o sujeito e o mundo. De facto, é no corpo que se operam as maiores transformações. Ele é o primeiro instrumento que, através da consciência do seu volume, da sua mobilidade, da sua flexibilidade e dinâmica, possibilita a adaptação do homem à diversidade de situações com que se depara. O corpo,

---

24 SOBRAL, Sofia – *Ver com os Pés: Experimentar o Espaço [Urbano] em Diálogo com o Corpo em Movimento* (prova de licenciatura), edição da autora, Coimbra (2003) – p. 215

25 Maurice Merleau-Ponty, fenomenologista francês, nasceu a 14 de Março de 1908, em Rochefort-sur-Mer. A sua importância reside nas teorias criadas à volta do comportamento corporal, da percepção e consciência do corpo.

26 Immanuel Kant, filósofo alemão da era moderna, nasceu a 22 de Abril de 1724, em Königsberg. Desenvolveu uma concepção acerca de formas e conceitos “a priori”, como princípios geradores de toda a experiência do homem no mundo.

ao mesmo tempo que limita a experiência humana, faculta-a, organizando-a ou desorganizando-a.

O corpo é um espaço fundador, regista a noção simbólica de construções espaciais, do modo como tudo se posiciona, retém como referências dentro e fora, sair e entrar, engolir e expelir, projectar e incorporar e, assim, constrói uma relação consigo mesmo, uma imagem corporal, e apreende o mundo, interpretando-o e memorizando-o.

A Dança mostra e expõe o que existe dentro desse corpo, corta o mundo e experimenta com o corpo o que dele pode provir e a Arquitectura enquadra-o, abriga-o como uma segunda pele, numa constante reacção corporal. O conteúdo e o assunto destas artes é o ser humano, a sua relação com o universo e o seu destino, na sua eterna e ilimitada mudança de aparências e sequência de variações. O corpo, na sua fisicalidade, forma e figura, interior e corporeidade, é o princípio, o condicionador, o pretexto e o fim da Dança e da Arquitectura.







# 02 0 MOVIMENTO

*Mover-se é viver, dizer-se é sobreviver. [...]*

*Tudo é o que somos, e tudo será,  
conforme nós intensamente o houvermos imaginado,  
isto é, o houvermos, com a imaginação metida no corpo,  
verdadeiramente sido.*<sup>27</sup>

O ser humano, ser corpóreo, vive e existe num espaço e num tempo. Percorre caminhos por lugares e pela vida. O corpo humano não é apenas uma coisa natural, é habitado e animado por uma consciência que o faz existir e marcar a sua presença no mundo. Modifica-o e transforma-o num presente condicionado por um passado e questionado pelo que irá ser um futuro. Sempre em mutação, a vida e o homem encontram-se em constante movimento. Não sabem estar estáticos. *No meio do movimento o Repouso. Não é interrupção. Não é paragem. É continuidade.*<sup>28</sup> Estar parado num tempo e num espaço não é uma realidade para o corpo, apenas uma ilusão. Porque o tempo não pára. O tempo, unido formalmente com o espaço, é movimento. E é nesse movimento que se baseia toda a modificação, tudo aquilo que faz com que as coisas mudem, com que o mundo esteja em permanente devir. O corpo humano é um corpo vivo e move-se.

*No começo era o movimento porque o começo era o homem de pé, na Terra. Erguera-se sobre os dois pés oscilando, visando o equilíbrio. O corpo não era mais que um campo de forças atravessado por mil correntes, tensões, movimentos. Buscava um ponto de apoio. Uma espécie de parapeito contra esse tumulto que abalava os seus ossos e a sua carne.*<sup>29</sup>

## 2.1 MOVIMENTO CONSTRUÍDO, MOVIMENTO DANÇADO

O corpo, na sua mobilidade, ocupa o espaço e dá-lhe vida. *A arquitectura contém o espaço por definição e o tempo na sua*

---

27 SOARES, Bernardo – *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001), p. 63

28 TAVARES, Gonçalo M. – *Livro da Dança*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001), p. 74

29 GIL, José – *Movimento Total: o Corpo e a Dança*, Relógio d'Água, Lisboa (2001), p. 13

*aplicação*.<sup>30</sup> O tempo é o corpo e encontra na sua mobilidade o intermediário para exprimir o espaço e para lhe dar sentido. A Arquitectura é uma arte que existe para esse corpo orgânico e sem a sua presença permanece muda. Um edifício é sempre um provocador para uma acção, um palco para o movimento ou interacção do corpo. Está em permanente diálogo com o corpo e encoraja uma coreografia de relações dinâmicas entre o corpo e o espaço ou o corpo com os outros corpos que percorrem o espaço. O corpo é mobilizado para dançar, tocar e sentir o espaço.

O corpo sente e percebe o movimento na Arquitectura. Le Corbusier é um dos arquitectos que tece elegantemente diferentes tipos e padrões de movimento. Villa Savoye<sup>31</sup> é um exemplo. Entre duas circulações verticais, umas escadas em espiral, curvilíneas, que crescem, progressivamente, no sentido dos ponteiros do relógio, e uma rampa rectilínea e contínua que se desenvolve no sentido contrário, um jogo de movimentos é criado e o corpo em movimento experiencia complexos padrões de relações espaço-tempo gerados por estes elementos arquitectónicos. É dada a possibilidade ao corpo de sentir o seu próprio movimento quando se depara e relaciona com o corpo que percorre o outro trajecto. A Arquitectura adquire e proporciona vida, torna-se num palco de movimento.

A interacção entre o mundo e o corpo e o corpo e os edifícios que habitamos está em constante fluxo. Os lugares construídos são a expressão das experiências do corpo, mesmo que essas experiências sejam geradas pelos lugares por ele criados anteriormente. São invisíveis a olho nu, mas articulam-se com o espaço visível, fomentando e salientando as suas formas e o seu traço. *O seu intérprete é o corpo humano, o corpo vivo, móvel; desse corpo, arrancou a vida. Esse princípio é vivo; é através da vida que ordena; a sua linguagem é compreendida pelo corpo, que a transmite, em seguida, vibrante, a tudo o que a rodeia*.<sup>32</sup> Conscientemente ou não, o corpo e o seu movimento estão em permanente comunicação com os edifícios que o acolhem.

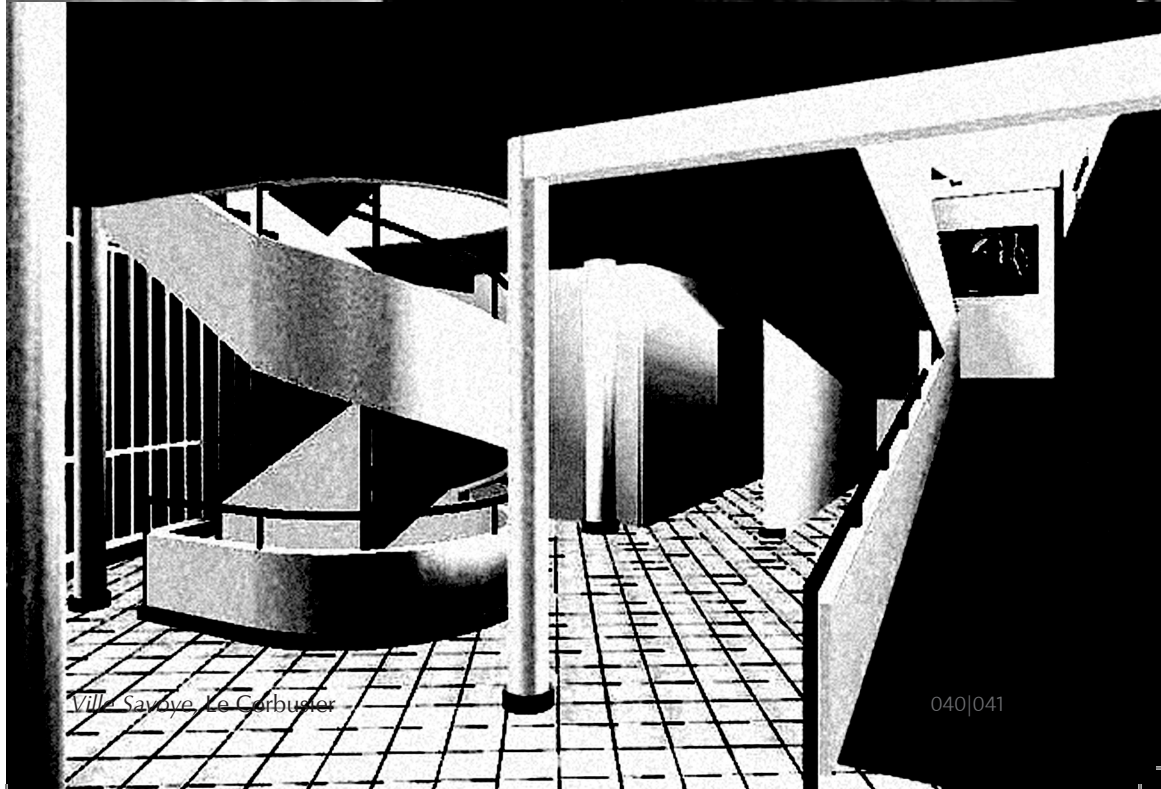
---

30 APPIA, Adolphe – *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa (2002), p. 45

31 Villa Savoye (1928-1931), projecto da autoria de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, situado em Poissy, Yvelines, França.

32 APPIA, Adolphe – *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa (2002), p. 65





A arquitectura completa-se, encontra a sua verdadeira essência no movimento do corpo que a habita e percorre. Valida-se apenas nesse encontro. O movimento é a chave para o corpo experienciar o espaço, desenha-o, e dançar diz respeito ao movimento e ao corpo, ao modo como ele se movimenta e descreve no espaço. A forma como o corpo usa o espaço incorpora o seu movimento e abstracções geométricas adquirem significado na sua relação. Rudolf Von Laban<sup>33</sup> analisou graficamente o movimento humano no quotidiano e na Dança. Descreveu o movimento em termos de direcções marcadas pelas intersecções dos planos de um icosaedro. O corpo, no centro desse volume imaginário, um icosaedro ou uma esfera desenhada espacialmente, é a matriz do movimento. O espaço é por ele conquistado e transformado, metamorfoseando-se no espaço do próprio corpo.<sup>34</sup>

Na Dança, os limites do corpo são prolongados, os seus contornos visíveis são transformados e rompidos, *o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.*<sup>35</sup> Intensifica-o, funde-se com o espaço e sente-se a dançar.

Dançar é olhar o mundo e revelar o interior do corpo através do movimento. É pensar com o corpo e transformar, distorcer, deslocar e conectá-lo com o circundante. É criar tensões nele e no que o rodeia, alterando-se e alterando o que o envolve. O corpo nunca pára de se relacionar, de perceber e agir. Está sempre em constante movimento, criando e estabelecendo conexões com o mundo, construindo-se no transformar. *No seu movimento, o corpo constrói o que estaria por construir e a si simultaneamente, constrói-se pelo que o circunda, portanto, iludindo espaços [trans-espacializando-os] e realizando tempos*

---

33 Rudolf Von Laban, isto é, Rudolf (Jean-Baptiste Attila) Laban, nasceu a 15 de Dezembro de 1879, em Pressburg, Áustria-Hungria, actual Bratislava, Eslováquia. Dançarino e coreógrafo, foi considerado como o maior teórico da dança do século XX, como o “pai” da dança-teatro. Dedicou a sua vida ao estudo e à sistematização da linguagem do movimento.

34 Rudolf von Laban designou esse espaço pessoal, do corpo em movimento e inserido numa esfera imaginária, de cinesfera.

35 Gil, José – *Movimento Total: o Corpo e a Dança*, Relógio d’Água, Lisboa (2001), p. 59

[*posicionando-os*].<sup>36</sup> Actua e inventa sobre si próprio, reinventa o espaço e age sobre o tempo.

O movimento traduz o espaço, mas o espaço pode transmitir movimento. Numa dança de percursos e circulações, o movimento transforma-se em arquitectura.

Estabelecendo uma nova presença no mundo, numa Arquitectura que se destaca pela fluidez de movimento e dinamismo de espaços e percursos, Zaha Hadid<sup>37</sup> continua o real e percorre a paisagem com os seus edifícios. A arquitectura é um corpo que envolve, abraça, perfura e se entrelaça na envolvente, brincando e estabelecendo jogos com as linhas e as formas dos elementos da Natureza. Uma forma de “landscape”, de moldar a paisagem, de revelar a beleza do corpo inerente no próprio movimento.

Numa analogia ao natural, os seus edifícios parecem querer fazer a paisagem. Envolvem os programas e usam a envolvente para conter o espaço. Convertem-se num espectáculo de movimento, dinamismo e fluidez. Sustentam a liberdade do pensamento contida no gesto inicialmente desenhado. No interior, o corpo do visitante é levado ao descobrimento do espaço através da complexidade labiríntica da composição espacial. Apercebe-se da fluidez e do carácter líquido contido nesses espaços e move-se.

Por vezes, num exterior convencional, um espaço interior surpreendente é revelado e o que, inicialmente, parece ser um edifício contido em regras estritas modulares, no seu interior declara-se como uma violência dinâmica. Num contraste e contradição de formas exteriores e interiores, a casa de The Hague,<sup>38</sup> de Zaha Hadid, insere-se na grelha do “masterplan” de Rem Koolhaas. É um volume concebido

---

36 ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena – *Arte e Paisagem*, Instituto de História da Arte: Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa (2006), p. 323

37 Zaha Hadid, arquitecta contemporânea, nasceu em 1950, no Bagdá, Iraque. Influenciada pelas suas origens iraquianas e educada na Inglaterra, lança um inovador olhar sobre a arquitectura, o espaço e o movimento.

38 Casa de The Hague(1991), projecto de Zaha Hadid, situado em Haia, Holanda.



*Vitra Fire Station, Zaha Hadid*



*Ta Chung Metropolitan Opera House, Zaha Hadid*

como uma continuação indivisível. Qualquer forma de divisão em andares ou células é suspensa. A dicotómica distinção entre áreas programáticas e áreas de circulação é eliminada. Tudo parece estar a ser penetrado pelo movimento. Apesar desta confiança dinâmica parecer apanhada e fixada dentro da grelha cúbica pré-estabelecida, permanece inquieta tanto quanto o próprio cubo é indeterminado e distorcido pela confiança do movimento.

Zaha Hadid cria uma nova ordem: a fluidez da planta, a fragmentação, o “azar” perfeitamente calculado. Manipulando variações de volumes, justaposições e colisões, adopta um discurso actual sobre o interrompido e o fluido da realidade. O conceito de libertação da gravidade é contrariado, não no sentido de, imaginariamente, flutuar no ar, mas no facto de se libertar dos códigos existentes.

Vitra Fire Station<sup>39</sup> expõe o modo como a arquitecta abandona as normas tipológicas e tectónicas do seu tempo. Num padrão dinâmico que se desenvolve entre espaços, sugere movimentos compositivos até aí desconhecidos na Arquitectura. Através do movimento das formas, um argumento sequencial é desenvolvido e, numa troca de geometrias, uma nova dinâmica espacial surge. Todo o edifício é um movimento congelado prestes a explodir em acção a qualquer momento. A utilidade e a funcionalidade do edifício perante a sociedade não são esquecidas e a integração da inovação formal e funcional não é negada. Novos níveis de complexidade formal despontam dessa inovação cujo valor reside na promessa de que uma disciplina enriquecida será mais versátil e terá mais recursos na organização espacial e na articulação do processo do envolvimento da vida.

Enquanto desenha o mundo que a rodeia, Zaha Hadid desenha os seus espaços inconscientes. Ela descobre o que é secreto nas construções do mundo moderno, ela explora ousadamente, ela abranda e acelera os ritmos do dia-a-dia, e ela submete o seu ambiente à cirúrgica explosão da arquitectura como uma forma de representação.

---

39 Vitra Fire Station (1991-1993), projecto de Zaha Hadid, situado em Weil am Rhein, Alemanha.

Zaha Hadid reconstrói as funções de territorialidade, clausura e inter-face com significados de barreiras, campos, planos, volumes, mas sempre com a constante presença da liberdade criativa. Para a arquitecta, trata-se de interpretar o espaço cívico e o lugar e pensar a Arquitectura de forma diferente, desenvolvendo a ideia de abertura, de ocupação do terreno e do preenchimento do vazio.

Projectar a Arquitectura na vida real e construir um mundo melhor, marcado pela liberdade. Libertar do passado, do constrangimento das convenções sociais, das leis físicas e libertar o corpo. A Arquitectura é, segundo Zaha Hadid, uma construção fragmentada de um mundo fragmentado, e deve ser libertada. É uma arte que dá forma ao ambiente e o converte num lugar para desprender o corpo, num lugar habitável, para que o mundo se possa manifestar tal como é.

## MEDIR A ALMA NA VARIAÇÃO DO MOVIMENTO 2.2

O corpo experimenta o espaço, liberta-se e dança. Já não segue convenções, responde sim à gravidade da Terra. O corpo de Pina Baush e de Rui Horta é um corpo real. Celebra o poder da gravidade. Não cria ilusões de levitação no espaço, na tentativa de anular a gravidade e esquecer o espaço. Sente o espaço. Respira e revela o seu interior. É materialidade física, é real, humano e tangível e utiliza o chão. Usa o peso da gravidade e cai.

O tradicional vocabulário do movimento introduzido pelo Ballet é questionado. Já não é suficiente para o corpo e para a sociedade. O corpo anseia mais. Quer libertar-se, expressar e comunicar tudo o que tem guardado dentro de si, tudo o que sente, vê e o envolve.

O movimento extra-quotidiano do Ballet é contestado. Excessivo, construtor de personagens heróicas e simulador de metamorfoses, *cultiva um corpo forte, preciso, rápido, mas, simultaneamente, capaz de projectar imagens e representações de leveza e do etéreo.*<sup>40</sup> Um corpo que se

---

40 FAZENDA, Maria José – *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa (2007), p. 57

projecta para o céu e se tenta elevar para além do ser humano comum. Pina Bausch e Rui Horta recusam essa imaterialidade imaginada e utilizam a dança para expor ideias sobre o mundo. Os significados são expressos nos movimentos e a preocupação é aproximarem as suas representações aos comportamentos e experiências sensitivas e corporais vividas por todas as pessoas.

Questões sobre a condição do homem e a sua relação com o universo, o meio ambiente, o feminismo, as minorias e o conflito homem-mulher despontam agora no palco. Novas maneiras de produzir significados foram exigidas e é solicitado um movimento próprio, capaz de exprimir e comunicar as novas intencionalidades e de se conectar com a sociedade presente. As soluções não são apresentadas, mas os problemas são articulados e reflectidos nesse espaço dançado.

Deslocações espaciais e experiências corporais são retiradas do quotidiano, os espectáculos são impregnados de teatralidade e de movimentos mais próximos das acções humanas e, numa procura de exprimir o interior do corpo, os gestos ganham uma nova dinâmica.

O/A intérprete procura no movimento a sua forma pessoal, a sua expressão mais profunda e uma comunicação com o público mais verdadeira. A técnica já não é um fim para a dança, mas uma extensão do homem, um meio facilitador à expressividade do movimento. O corpo, portador de técnicas, de sentimentos e experiências, é o objecto que veicula as ideias. A técnica é apenas uma das ferramentas para o corpo poder experimentar, dançar e se libertar, não pode ser inibidora da espontaneidade interpretativa e criativa do intérprete ou do coreógrafo. Não pode limitar a Dança e a Arte. Não pode bloquear a sensibilidade e a imaginação. Segundo Martha Graham,<sup>41</sup> não adianta saber fazer movimentos belos e complexos se isso não amadurece nem faz crescer o ser humano. Não adianta saber equilibrar o corpo numa posição

---

41 Martha Graham, bailarina e coreógrafa, nasceu a 11 de Maio de 1894, em Allegheny County, Pensilvânia. Reconhecida como uma das principais representantes da Dança contemporânea e impulsionadora da Dança moderna, procurou desvendar a alma e a verdade do corpo. A sua técnica baseava-se na respiração e o seu objectivo era revelar, honestamente, os batimentos do coração, as emoções do ser humano.

extra-normal se isso não faz abandonar os falsos conceitos da Dança e da Arte, se isso não faz libertar o corpo das suas amarras para se exprimir e comunicar.

Desenvolver o trabalho corporal de forma abrangente, alargar a amplitude de possibilidades da arte do movimento, utilizar a técnica como base e encontrar, na subjectividade do mundo vivido, um movimento próprio e pessoal, é a busca incansável do bailarino. Unir o corpo e a alma e expressar emoções e sentimentos. Tornar o movimento inato, natural. Deixar o corpo ser arrebatado pelo movimento, construí-lo, incorporá-lo e torná-lo Dança. Dançar como se respira.

Para Marcel Mauss,<sup>42</sup> a materialidade da dança é o movimento do corpo. O fazer implica a incorporação de técnicas de movimento. E tornar o corpo apto a movimentar-se, no tempo e no espaço, é a forma fundamental para a mediação de relação do ser humano com o universo. *A compreensão do movimento do corpo deve ser entendida como uma realidade social e culturalmente significativa.*<sup>43</sup> O corpo é o local onde a cultura se torna matéria. Dançar é respirar identidade, abordar o espaço e sentir o tempo, revelar um interior e usar o movimento do corpo nesse tempo e nesse espaço *como modo privilegiado de relação com o mundo, modo de conhecimento e expressão.*<sup>44</sup>

Pina Bausch pergunta e pesquisa os limites humanos e as suas possibilidades de comunicação. Enquanto escuta e recolhe dados, *mantém o silêncio, não teoriza, limita-se a pôr o corpo, na sua totalidade, fala compreendida, em contacto com as coisas como “índices de realidade” e a fazer dele, segundo ela própria declara, um intermediário de sentimentos universais.*<sup>45</sup> Transforma, então, pequenos momentos de

---

42 Marcel Mauss, sociólogo e antropólogo francês, nasceu a 10 de Maio de 1872, em Épinal. A sua obra foi marcante no desenvolvimento da Sociologia e da Antropologia Social contemporâneas

43 FAZENDA, Maria José – *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa (2007), p. 7

44 *Ibidem*, p. 11

45 VACCARINO, Elisa em *Pina Bausch: Falem-me de Amor – um colóquio*, Fenda, Lisboa (2005), p.16



honestidade em coreografias que se revelam em viagens de descoberta. Exige aos actores-bailarinos uma entrega absoluta, até aos limites físicos e as suas coreografias preenchem-se de autenticidade e força dramática que são transmitidas directamente dos corpos dos intérpretes aos corpos do público. A dor, o sofrimento, o desespero não são apenas sugeridos ou representados por belos e mágicos gestos. São descarregados com a força de uma extrema presença física e emocional. O espectáculo edifica-se *a partir do corpo de cada intérprete, da sua biografia, da forma como à superfície desse corpo se mostra o que nesse corpo [...] é o mais profundo*<sup>46</sup> e experiências inesperadas são provocadas no interior dos corpos dos bailarinos e do próprio público.

Pina Bausch observa as relações humanas dos corpos comuns, enfatiza-as, coleciona e utiliza vocabulário do movimento quotidiano e estimula o reconhecimento de situações diárias no espectador. Numa incorporação de movimentos quotidianos, os corpos que a assistem reconhecem-se e, simultaneamente, a artificialidade e a falsidade de expressão na dança da vida e do palco são desvendadas. Tensões são criadas e a barreira entre representação cénica e a vida é diluída nos seus espectáculos.

Repetições de movimentos e palavras acontecem e conferem às sequências de movimento, inicialmente desprovidas de sentido e recheadas de absurdo, algum significado. São as repetições que geram o inesperado e o oposto, a diferença e a transformação. A impulsividade só surge no intervalo das mesmas, questionando e explorando a natureza, a história e a psicologia da Dança-Teatro.

Numa redefinição da dança, as regras, códigos ou poses determinadas do Ballet clássico não são estabelecidas como uma obrigatoriedade, são apenas citadas. A imagem pré-concebida dos bailarinos como seres espontâneos é quebrada e é nas pequenas cenas e sequências de movimento fragmentadas, repetidas, alternadas ou realizadas simultaneamente, que as suas insatisfações e desejos são revelados.

---

46 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 12



*Pure Movement*

O limite formal do ballet é ultrapassado, revelando-se como apenas uma silhueta e o actor-bailarino é agora um ser que pensa, que faz e que sente, que se expõe, se apresenta por inteiro e se exprime em movimento. Tem noção da incompletude que lhe pertence como ser humano e dança numa busca constante de transformação e melhoramento pessoal, social e estético. O desejo e a necessidade de alcançar a perfeita plenitude e autonomia de expressão para comunicar o que sente e experiencia são insaciáveis e a procura e perseguição da vida é interminável. A sua ambição não é criar um desenvolvimento direccionado para uma conclusão definitiva, mas sim provocar sentimentos e experiências nele próprio e naqueles que o assistem.

Dançar é uma forma de interpretar a realidade e expressar a vida, não pode ser simplesmente técnica. Tem de dizer muito mais. Tem de dizer o que as palavras não conseguem dizer ou o que os movimentos isolados não conseguem transmitir. Pina Bausch, na construção de espectáculos totais, intercala ou sobrepõe várias artes, procura essa outra linguagem, essa outra escrita de movimento *com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente*,<sup>47</sup> que torne os sentimentos visíveis. A Dança e o seu meio, o corpo em movimento, transgridem e recriam a história das suas identidades. Para Pina Bausch, já não interessa como se movem as pessoas, mas sim o que as faz mover. A dança provém de cada corpo, da sua própria singularidade e do modo como se conjuga com os outros corpos e o seu objectivo é celebrar a vida, o corpo, a verdade humana, a realidade do mundo e a própria Dança.

Fazer um gesto, dizer uma palavra, movimentar o corpo e dançar. Porque *uma palavra não começa como palavra – é o produto final de um processo que se inicia por um impulso, estimulado por uma atitude e um comportamento que ditam a necessidade de expressão*,<sup>48</sup> e porque um gesto não é simplesmente um sinal, é um movimento proveniente do

---

47 BAUCH, Pina, citada em CYPRIANO, Fábio – *Pina Bausch*, Cosac Naify, São Paulo (2005), p. 27

48 BROOK, Peter – *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa (2008), pp. 12-13

íntimo, estabelecido na relação do corpo com a sensibilidade interior, é uma transformação de posição corporal e confronta o corpo com o espaço. *O corpo que dança é a perfeita duração do Espaço.*<sup>49</sup> O corpo exprime o espaço e na demora dos seus movimentos, mede a sua extensão. É o actor principal do espaço. É o corpo que lhe dá vida num tempo, que gesticula e, na duração dos seus gestos, o preenche intensamente. O corpo usa o espaço com o movimento, incorpora a forma espacial e desenha no espaço. *Dançar é durar o espaço.*<sup>50</sup>

O espaço move-se com o corpo, porque o movimento do corpo não pára, é uma sucessão e muda o espaço. Olhamos para o corpo a deslocar-se no espaço e o movimento é revelado. Percebemos os diferentes espaços quando nos movemos e eles movem-se connosco. O corpo conquista o espaço, ocupa-o e denuncia nele o tempo. Revela a significação da Dança e recheia-a de sentido nos gestos que faz, na posição em que se equilibra ou desequilibra, no movimento que escolhe e na relação que estabelece com o espaço dos outros corpos.

O movimento e a gestualidade, na sua fisicalidade, realizam a dramaturgia dos espectáculos de Dança contemporânea e permitem ao corpo falar.

Os gestos, inicialmente abarrotados de inexpressão e caracterizados pelo seu desaproveitamento para a composição que escapa à coreografia, são eles próprios *o pretexto e fundamento do corpo na sua autenticidade de produzir arte através do movimento e da dança.*<sup>51</sup> É no arranjo virtual destes gestos banais, naturais e espontâneos, disponíveis enquanto linguagem e instrumento do corpo, produtor de movimento, e *na utilização repetida de certas unidades quinesiológicas como o acenar, o saltitar, o acariciar, o olhar*<sup>52</sup> que nasce uma composição coreográfica repleta de tensão e, consequentemente, um novo espectáculo de Dança.

---

49 TAVARES, Gonçalo M. – *Livro da Dança*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001), p.38

50 *Ibidem.*

51 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 25

52 *Ibidem.*

O esquema de gestos e posturas de uma sociedade transmite a imagem corporal. Assim, a identidade corporal individual não é autêntica nem contrastante à sociedade e o corpo individual torna-se num corpo social. Os intérpretes de Pina Bausch exploram essa imagem corporal, o mapa corporal adquirido através da repetição desde a infância e, nos espectáculos, repetem em cena momentos de fases das suas vidas. Mostram como padrões sociais são incorporados, repetem os momentos nos quais começaram a repetir movimentos, comportamentos e gestos de outras pessoas e criam uma intimidade indubitável entre um corpo disponível que olha e um outro que age.

Os gestos são movimentos corporais do dia-a-dia que, uma vez transportados para um palco, se tornam estilizados e tecnicamente estruturados, ganham uma função estética e, através da sua repetição, alcançam o abstracto. São, ao mesmo tempo, feitos e sentidos e só existem nesse espaço e na duração do tempo em que se concretizam. Provêm do pensamento, irrompem em emoções e por isso, são verdadeiros ao mesmo tempo que são subjectivos. *As emoções são gestos. As emoções, mas também os sentimentos e todas as espécies de afectos: porque são forças que, de cada vez, compõem o mundo inteiro que a fala transporta consigo. E essas forças só têm um material concreto para as exprimir, o corpo com os seus gestos.*<sup>53</sup> Os gestos traduzem e amplificam a palavra, transmitem a emoção mais escondida e provocam outros gestos, outras palavras, outros pensamentos, outras emoções.

Pina Bausch apropria-se do gesto e une-o à palavra. Afasta-se dos códigos tradicionais da Dança, vira-se contra a Dança para, constantemente, regressar a ela. Distancia-se da Dança para melhor a medir, para acrescentar na sua essência e, num questionamento constante aos códigos gestuais que nos foram transmitidos, procede à sua deformação contínua. Põe em causa o código da Dança e confronta, no sentido antropológico, os próprios códigos culturais. Os diversos elementos que formam a nossa cultura são reunidos sob a etiqueta da patologia do gesto de uma forma que altera a perspectiva habitual da nossa cultura e que revela aquilo que se encontra dissimulado ou em segredo no nosso corpo. Mais do que

---

53 Gil, José – *Movimento Total: o Corpo e a Dança*, Relógio d'Água, Lisboa (2001), p. 220

simples representações ou formas comunicacionais, os gestos espelham, deformam a realidade social e, numa crítica implícita, transportam formas de conhecimento.

A perspectiva de olhar e perceber o corpo, do que é ser corpo e de como o usar, segundo Marcel Mauss, é imposta a cada indivíduo pela sociedade em que vive. O uso que cada um faz dos seus gestos corresponde à formação social incorporada conforme a imagem ideal de cada corpo de cada sociedade e corresponde a uma vontade de comunicar, de se expressar. Os gestos contêm neles sentidos, sentimentos e uma cultura.

Pina Bausch alarga a maneira de olhar, perceber e interpretar o corpo e a sociedade em que se insere. Colecciona histórias e segmentos de discursos, aborda fenómenos sociais e culturais, impulsiona memórias e sentimentos, constrói nos seus gestos partituras de movimento e representa o corpo e a vida num outro panorama, capaz de instaurar a dúvida, a reflexão e o questionamento no ser humano.

Cada gesto segue um movimento e todo o movimento provém do interior, resulta de um propósito de expressão não verbal e revela-se de dentro para fora. O corpo produz movimentos, gestos e figuras. Assinala um lugar, expressa-se no espaço que o circunda em todas as direcções, ocupa o espaço e o tempo, desenvolve uma consciência espacial e, através dos seus sentidos, constitui-se como a interface dele próprio e do exterior. Com os seus gestos, comunica, fala do ser humano, das suas emoções, das suas dúvidas, medos e esperanças, movimenta-se e age e o movimento é a matéria da Dança.

É nas acções dinâmicas que a cor da Dança é revelada. Rudolf Van Laban definiu quatro componentes susceptíveis de ser descobertos em qualquer movimento, o espaço, o tempo, o peso e a fluência, e na combinação destes elementos qualitativos constitutivos do movimento do corpo, a textura do movimento é revelada. A atitude que cada pessoa escolhe ao deslocar-se no espaço num certo desenvolvimento de tempo indica a intencionalidade do próprio movimento. *O movimento denuncia a pessoa*<sup>54</sup> e cada gesto

---

54 RIBEIRO, António Pinto – *Corpo a Corpo: Possibilidades e limites da crítica*, Edições Cosmos, Lisboa (1997), p. 60

por ela *realizado tem um traçado espacial, tem uma duração, tem uma determinada força [...] e inscreve-se numa determinada sequencialidade.*<sup>55</sup> Assim, num movimento geral, um componente pode estar mais acentuado que os restantes. No caso dos espectáculos de Pina Bausch, associados a um propósito, à sequencialidade, à sensibilidade e à emoção, destacam-se os movimentos que enfatizam o peso e dependem da fluência. Por outro lado, Rui Horta demonstra, nas suas coreografias, uma especial atenção dada ao espaço e ao tempo, destacando a presença de uma capacidade de raciocínio e de intuição.

Laban reflecte ainda sobre a forma como o corpo se movimenta e as direcções que toma no espaço em que se inscreve, *criando tensões e equilíbrios diversos através de esquemas específicos de relações,*<sup>56</sup> e estabelece uma ordem lógica, caracterizando-a com o conceito de escala. Para ele, são as escalas espaciais que definem a ordem dos movimentos e que, nas direcções que incorporam, representam a mobilidade do corpo no espaço. São elas que possibilitam, nos desenhos invisíveis que criam, o estabelecimento e a compreensão das composições coreográficas na dança.

Efectivamente, as criações coreográficas constituem-se como configurações do movimento no espaço, manifestam-se como argumentações corporais baseadas na interpretação de experiências, emoções ou pensamentos e realizam-se no contacto dos corpos em movimento com os lugares em que acontecem. *Coreografias? Ocupar espaço antes dele nos ocupar.*<sup>57</sup>

---

55 *Ibidem*, pp.59-60

56 *Ibidem*, p.61

57 TAVARES, Gonçalo M. – *Livro da Dança*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001), p.74







# 03 O ESPAÇO

*A casa vive. Respira. Ouço-a toda a noite a suspirar.  
As largas paredes de adobe e madeira estão sempre frescas, [...]*

*Sinto, se as abraço, um coração a pulsar.  
Será o meu. Será o da casa. Pouco importa.*<sup>58</sup>

O que é que ocupa o espaço, senão um corpo?

Um espaço vazio, sem objectos, pessoas ou cenários, é o início desobstruído e convidativo à imaginação, à escuta interior e à reflexão pessoal. Um espaço vazio é o pretexto para qualquer tipo de cena e, quando interrompido pela introdução de algo, pelo mais pequeno pormenor, o vazio é suspenso, o espaço torna-se num detentor de espectáculo, pleno de vida, e esse pormenor é destacado, torna-se vivo, ganha importância e confere um novo valor, significado e importância a esse espaço reanimado. *Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.*<sup>59</sup> O espaço, indefinido e aberto a possibilidades no seu vazio, transforma-se, define-se e renasce continuamente com a acção do corpo vivo.

O corpo específico, concreto, definido, não o corpo abstracto, não a corporeidade como conceito, mas o corpo que gesticula, assinala, se dirige, pontua, rodeia, dá voltas sobre si mesmo e sobre outros corpos ou objectos, é o corpo que está no espaço, que busca o espaço com o olhar e o encontra com todos os seus sentidos. É esse corpo, que tem perante si e à sua volta uma objectividade, que se constitui no epicentro de um espaço, no núcleo produtor de raios que definem o seu redor, que reconhece contornos e instaura periferias cada vez mais longínquas.

A expressão corporal nasce no interior do corpo e realiza-se fora do corpo, estendendo-se ao espaço. *É o espaço que cria a história e se faz história.*

---

58 AGUALUSA, José Eduardo – *O Vendedor de Passados*, Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004), p.19

59 BROOK, Peter – *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa (2008), p. 7

[É o] *lugar de encontros aventurosos e dinâmicos*<sup>60</sup> e só se completa quando preenchido por histórias, movimentos e personagens. O corpo, na sua fisicalidade e corporeidade, proclama um sítio, um ponto geográfico, apropria-se do lugar onde está sem, no entanto, nunca o possuir ou dominar. É o portador que, envolvido por um conjunto de emoções sensoriais, percebe, anima e dimensiona o espaço. Submete-o a planos e estratégias e deixa-se agarrar e transportar pelas forças do próprio espaço que procedem do seu ambiente histórico, social, emotivo e sensitivo. Percebe todas as presenças ou ausências e desprende a sua territorialidade efémera. O espaço assume, então, a sua forma e avoca-se como o lugar para as diferentes acções humanas, o palco para o movimento e interacções que dialoga com o corpo. Acumula memórias e é criado entre as várias experiências do corpo humano. A memória ocupa o espaço e a dança muda esse espaço.

### DESVENDAR UMA HISTÓRIA NO CAMINHAR: RUI HORTA 3.1

Rui Horta declara o corpo como o ponto de partida para a dança, mas sabe que o corpo nunca se encontra descontextualizado e apenas se define num tempo e num espaço, porque antes do corpo já existia o espaço. O corpo é o seu intérprete, representa o dia-a-dia, interage com o espaço, cria tensões e dança. O palco é esse espaço, altera-se com o movimento do corpo vivo e, na sua efemeridade, é transformado num espaço mental.

Entre referenciais dinâmicos, o espaço mental, relaciona-se com o tempo e mantém os registos da percepção visual. O essencial, de acordo com Rui Horta, é evidenciar a mutabilidade dessa percepção, trabalhar a sua variação na construção de ideias e subjectivização de espaços, perceber o modo como os sentidos interpretam e assimilam a forma na sua relação com o ângulo de visão, com o ponto de vista e, assim, construir o cenário e criar cenografias.

Entre dois mundos antagónicos, o dos intérpretes e o dos espectadores,

---

60 BIANCHI, Ruggero em *Pina Bausch: Falem-me de Amor – um colóquio*, Fenda, Lisboa (2005), p. 61

uma relação é mantida e a sua interacção questionada. Os intérpretes, no espaço de representação envolvem-se com o lugar e com a atmosfera criada e, numa exposição de movimentos e emoções, os espectadores mergulham nessa outra realidade existencial. Não são meros observadores estáticos, pois sentem e reagem com a acção. Rui Horta cria para esses corpos vivos e presentes que vivem aqui e agora, no contexto de uma sociedade actual. Sabe que na vida nunca se consegue ver tudo, perceber tudo e, sendo as suas coreografias uma representação ou contestação da realidade presente, questiona o lugar que o público deve ocupar e o ponto de vista que deve manter em relação ao desenvolvimento da acção.

#### DESCOBRIR PONTOS DE VISTA

A Arquitectura deve adaptar-se e acompanhar esta arte do espectáculo de modo a permitir, nas diversas tipologias de teatro que cria, a flexibilidade suficiente para uma maior liberdade de representação das artes do corpo contemporâneas. Assim, resta ao arquitecto e ao cenógrafo analisar e perceber se a melhor solução reside na adaptabilidade dos espaços teatrais já existentes ou na procura de novos espaços para os propósitos da coreografia em causa.

Nos condicionamentos que impõem, serão, por exemplo, as tipologias do Teatro à italiana ou do Teatro de arena circular espaços arquitectónicos adequáveis às criações coreográficas de Rui Horta? Serão suficientes?

O Teatro à italiana é, actualmente, a tipologia arquitectónica mais utilizada pelas hipóteses que oferece às transformações cénicas exigidas pela acção. Os espectadores, colocados de frente para o palco e dispostos normalmente em planos inclinados de tal modo que mesmo o mais afastado se encontre ainda numa posição razoável para que o seu raio visual abranja completamente a totalidade do palco, retêm uma vista frontal e uma posição fixa. Assim, e com o afastamento do intérprete em relação ao espectador pela elevação do palco, uma quarta parede de ilusão é criada

e o público é posto face-a-face com o espectáculo, como se uma pintura contemplasse. A existência de um quadro proscénio, a presença de uma boca de cena, configura um espaço emoldurado, um espaço delimitado rigorosa e geometricamente e organizado para ver e para ser visto de um local determinado, único e fixo.

Por sua vez, no Teatro de arena circular, os espectadores, instalados em arquibancadas circulares e em degraus que os dispõem em diferentes alturas, escolhem, sem consciência prévia do modo como a acção irá decorrer, o seu lugar, determinando a visibilidade que irão ter do espectáculo, desde o seu início até ao seu fim. Assim, numa relação com o centro mais democrática do que no Teatro à italiana, envolvem a cena na sua totalidade e determinam várias hipóteses de percepção da acção. Contudo, uma vez optado o lugar, a perspectiva visual do público mantém-se fixa durante todo o espectáculo. A liberdade não é total mas, de uma forma complexa, esta forma de espaço teatral permite, de certo modo, uma compreensão múltipla da obra, dependendo do lugar ocupado pelo espectador.

”SCOPE”:  
RUI HORTA

“Scope” (2007),<sup>61</sup> uma das criações de Rui Horta, consiste no questionamento e conseqüente abordagem das diferentes maneiras de ver, de perceber o espaço e a realidade. O seu início é marcado pelo seu próprio anunciar: o espectáculo vai começar, alguém diz. Uma porta abre-se e o público é dirigido para uma pequena sala. Ou será um hall de entrada? O seu aspecto é

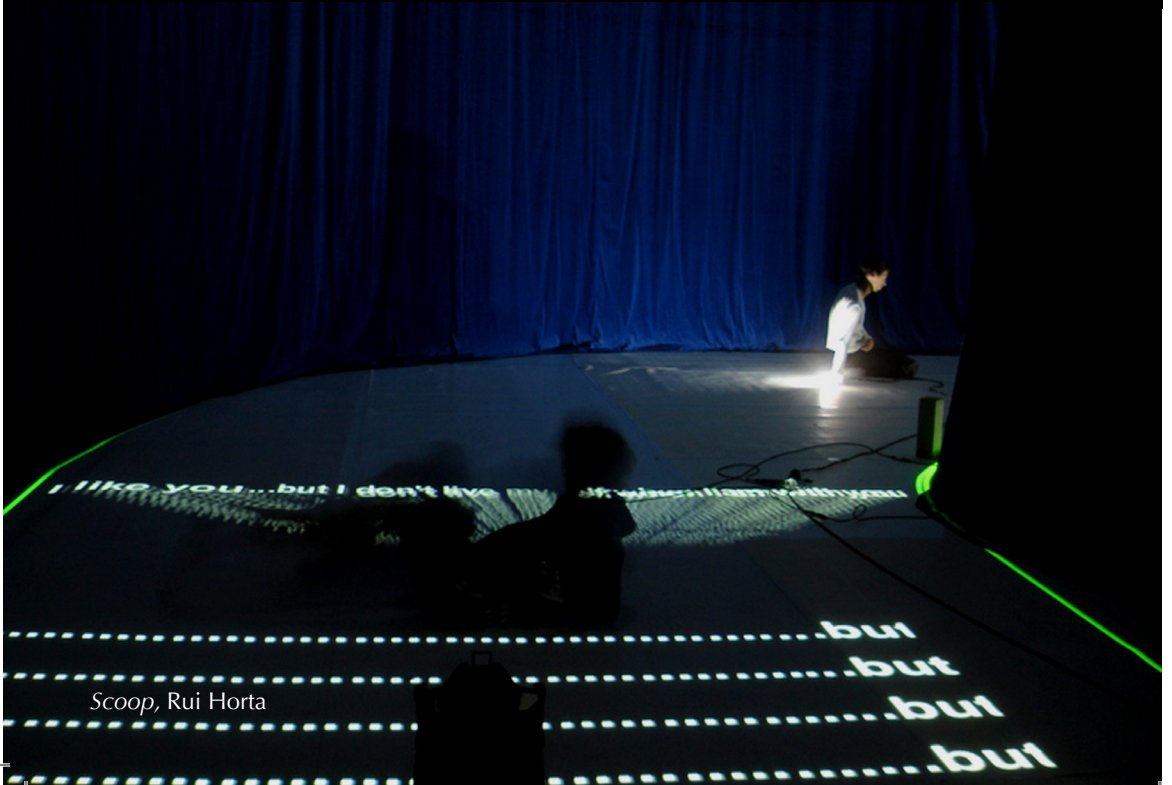
---

61 “Scope”, coreografia estreada a 23 de Novembro de 2007, no Centro Cultural de Belém, em Lisboa, é uma co-produção do Centro Cultural de Belém, Lisboa, da Laboral Escena – Ciudad de la Cultura, Gijón, de O Espaço do Tempo, Montemor-o-Novo, e de Dance City, Newcastle. O conceito, espaço cénico e textos de “Scope” são de Rui Horta, a coreografia foi concebida por Rui Horta em colaboração com os intérpretes Romeu Runa e Elisabeth Lambeck, o desenho de luz e multimédia é de Rui Horta e Hélder Cardoso, a música original é da autoria de Tiago Cerqueira, os textos adicionais são de Miguel Rocha e os adereços e figurinos são de Luís Lacerda e Nuno Tomaz.

dúbio, tem um carácter similar ao de um bar ou discoteca. Será apenas um pequeno espaço de espera para os seus verdadeiros lugares? Estarão os espectadores à espera que acabem os preparativos para tudo começar? As luzes estão apagadas. Há apenas a iluminação suficiente para se observarem uns aos outros e uma música de fundo preenche a atmosfera. Numa parede, atrás dos técnicos que mexem nuns aparelhos e computadores, encontra-se um ecrã. Diz “SCOPE”.

De repente, o ritmo da música acelera, torna-se demasiado intenso para uma espera. O “SCOPE” do ecrã bombeia ao ritmo da música. E duas pessoas destacam-se de entre o meio dos espectadores e sobem para um “estrado”. Afinal, não pertenciam ao público. Começam a dançar de forma intensa, como se num bar “stripper” estivessem. São os bailarinos. O espectáculo já tinha começado.

De uma forma sensual, os dois bailarinos, um homem e uma mulher, dançam em lados opostos do pequeno espaço. Parecem não saber da existência um do outro. No entanto, evidenciam a sua imagem sexual, os membros, os músculos, o corpo. Subitamente, olham-se, vêem-se e vão ao encontro um do outro por entre a audiência. As cortinas que delimitam o fundo do “hall” abrem-se e os espectadores são guiados para o espaço da cena. No chão, surgem projecções de quadrados, todos iguais à mesma distância uns dos outros. Contudo, uns verdes, outros roxos. Os espectadores demonstram um ar incrédulo e confuso. Olham para os seus pulsos e apercebem-se que a fita que os envolve, colocada à entrada do hall do teatro não é apenas um bilhete, faz parte do espectáculo. São abordados pelos intérpretes e solicitados a escolher e seguir permanentemente um quadrado da mesma cor da fita que carregam. Os espectadores são, então, guiados para umas pequenas bancadas de carácter informal até ocuparem os respectivos lugares, os homens de um lado, as mulheres do lado oposto. O espaço, em forma de “L” quadrado, é delimitado por cortinas que bloqueiam a visão entre cada bancada e, só por vezes abertas, permitem um rasgo de percepção dos acontecimentos do outro lado. Duas perspectivas diferentes para os dois géneros diferentes. A dicotomia homem – mulher começa. O público participa na acção, troca de lugares, fala, choca-se e quer saber mais. Quer saber onde é levado, perceber o que não consegue e ver o que não pode.



Scoop, Rui Horta



Num jogo de relações, movimentos, palavras e contactos entre os dois bailarinos, Rui Horta aborda e questiona a temática do amor. *Como é e não quem és. A enorme distância entre o como e o quem é a viagem da obra em busca do objecto – o mais subjectivo de todos, o do desejo. Vai e vem entre a razão e a emoção, a surpresa e o trompe-l’oeil, percurso sinuoso, construção virtual habitada pelos nossos próprios fantasmas, funcionando como uma verdade, algo que desloca o que vemos para o que queremos ver.*<sup>62</sup> O público é confrontado com os seus próprios sentimentos e receios e, envolvido por toda uma camada de sentidos e emoções, mergulha no seu mundo interior. Esquece onde está e surpreende-se face a uma realidade humana tão cruamente exposta.

No final, quando o espectáculo acaba, todas as cortinas são abertas, o contexto do espaço cénico altera-se, a percepção do lugar modifica-se, deixando nele apenas memórias, e mais uma revelação é feita: tudo aconteceu num palco. Público e intérpretes ocuparam um mesmo espaço, um espaço tradicional, operaram na caixa normativa de um Teatro à italiana, composto por palco e plateia e, contudo, habitaram-no de uma forma não convencional. Espectadores e bailarinos agiram, interagiram e foram envolvidos sobre o mesmo espaço, o próprio palco, criaram uma alternativa ao espaço convencional e permitiram, na sua relação e comunicação, o desenvolvimento da obra coreográfica.

A essência e o propósito desta coreografia consistem em *aprofundar o olhar sobre a comunicação e as inevitáveis fronteiras que entre nós colocamos. Espaço de manobra para a percepção dos mais ínfimos detalhes e das mais subtis diferenças. O público dentro de um universo de dúvida e estranheza, num espaço cénico partilhado pelos intérpretes e que a cada instante condiciona a percepção. Aceitar esse lugar único de público em diálogo com a obra, de público transformador. A percepção, o diferente olhar que temos da mesma realidade. Os intérpretes descobrem-se a si mesmos e o público reinventa o ângulo de visão.*<sup>63</sup> O olhar persegue o movimento e muda o espaço e o espaço condiciona o olhar e delimita o movimento. O espaço é demarcado e, nas fronteiras criadas por dois

---

62 HORTA, Rui citado em [www.sol.sapo.pt](http://www.sol.sapo.pt)

63 HORTA, Rui citado em [www.ctalmada.pt](http://www.ctalmada.pt)

simples panos brancos, o espaço de representação é modelado, geométrica e fisicamente, transformando-se num lugar imaginário. Temas recorrentes da actualidade são abordados e ainda assim, num espaço tão pequeno e num tempo tão curto, os espectadores viajam para um mundo de sensações.

## MOVER O ESPAÇO COM O OLHAR 3.2

O espaço é modelado de acordo com a coreografia pretendida. Porém, nem sempre o propósito do coreógrafo exige a alteração das fronteiras do espaço físico. O estabelecimento de relações com o público pode ser baseado na simples apresentação de movimentos e palavras. De facto, a divisão entre os intérpretes e os espectadores, o palco e a plateia, ao conceber um sentir visual e auditivo, sem contacto ou mudanças de perspectiva, não significa uma transmissão de emoções e sentimentos menos intensa, nem tão pouco uma limitação ou mesmo inferiorização da coreografia apresentada. Os objectivos e consequentes formas de trabalhar o espaço e a cenografia são apenas dissemelhantes.

Um palco apenas, espaço convencional integrante de um teatro, pode ser o pretexto para toda uma revelação de histórias e sentimentos. Equilibra-se e transforma-se como espaço cénico pelos corpos dançantes que o percorrem e o habitam. Muitas vezes, a introdução de objectos no palco é o elemento impulsionador do movimento desses corpos, guiando-os, estendendo-os e, simultaneamente, condicionando-os. Os intérpretes fazem uso dos elementos transportados para o espaço cénico, manipulam-nos, transformam-nos, controlam-nos ou deixam-se controlar por eles e os espectadores acompanham toda a acção com o olhar que persegue os corpos, por vezes escondidos atrás desses mesmos objectos. A sua visão é manipulada pelo jogo de interacção criado entre os movimentos dos corpos e os elementos introduzidos que, por vezes, se tornam em autênticos bloqueadores visuais para o espectador. E a mente espera o inesperado, imagina o que poderá ou não surgir por detrás dessa parede que não deixa ver, e quer viajar, quer contemplar o que se passa por detrás da barreira visual, perceber a totalidade dos acontecimentos e compreender tudo. Sentado no seu lugar marcado, distanciado do palco, o espectador não é um elemento passivo da obra, antes pelo contrário, *está*

*sempre a participar graças à sua presença desperta.*<sup>64</sup> Ele sente, pensa, imagina, reflecte, critica, cria a sua própria história e, no final, é o espectador que atribui significado ao espectáculo que para ele é criado e dirigido.

Pina Bausch age sobre o espaço. Opõe os movimentos dos corpos e as imobilidades fingidas ao cenário e aos elementos que nele habitam e fá-los interagir num jogo de obstáculos ou passagens desimpedidas. Os actores-bailarinos movem-se sobre esses elementos reais ou orgânicos, com ou sem dificuldades percorrem o palco, estabelecem relações e encontros com esses objectos e conferem-lhes um novo sentido. É no contacto dos corpos com os objectos integrados em cada coreografia que os movimentos são desenhados e é na relação estabelecida que intrigam, aguçam os sentidos e percorrem as entranhas de quem observa. Sempre em mutação, os cenários acentuam situações limite e incitam à reeducação do olhar deseducado do espectador, levando-o numa busca de compreensão dos novos conhecimentos e sentimentos despertados.

#### ■ “CAFE MULLER”: PINA BAUSCH

Numa vontade de metamorfosear o real e de falar sobre a mortalidade do amor, Pina Bausch compõe o seu próprio universo num espaço cénico e, em 1978, cria “Café Müller”.<sup>65</sup> O palco é transformado numa divisão cinzenta e, ao som avassalador das músicas de Purcell, as memórias de um café vazio são evocadas. O espaço, de cor ambígua, nebulosa, nostálgica pela sua indefinição, é preenchido por cadeiras e mesinhas escuras. Ao fundo desta caixa de acontecimentos, as paredes cinzentas são interrompidas por painéis de vidro e uma grande porta giratória permite a

---

64 BROOK, Peter – *O Diabo é o Aborrecimento*, Edições Asa, Porto (1993), p. 25

65 “Café Müller”, peça estreada a 20 de Maio de 1978 em Bochum, Alemanha, é uma obra criada, por Pina Bausch, para seis intérpretes: Hans Pop (mais tarde, substituído por Jean Laurent Sasportes), Malou Airaud, Dominique Mercy, Jan Minarke, Nazareth Paraderon (substituída, mais tarde, por Finola Cronin) e a própria Pina Bausch. A cenografia e os figurinos são da autoria de Rolf Borzik e a música escolhida, Árias, de Henry Purcell.



*Café Muller, Pina Bausch*

transitoriedade para um outro mundo que, subtilmente, revela a existência de algo exterior e diferente para sempre regressar à angústia infundida em toda a cena.

A dor, a perda, o desespero, o abandono, o medo, o desencontro, o amor por cumprir são exprimidos num ritmo obsessivamente regular. Explosões de violência dão lugar a longos silêncios e excertos são sistematicamente repetidos, por vezes com uma urgência crescente, mas, mais frequentemente, com nenhuma variação. A cada repetição, menos é revelado, e a acção, que parecia gratuita no início, transforma-se num delírio sem significado, despojado e cortante. Um bailarino que entra e sai do café sem explicação, um empregado de mesa angustiado e determinado em [des]arrumar os móveis do cenário, acompanhando a movimentação das outras personagens, afastando-lhes as cadeiras, abrindo-lhes caminho, mas retirando-lhes qualquer possibilidade de se sentar, um casal que procura reconciliação, mas que acaba por se envolver numa luta violenta, uma mulher neurótica e desorientada que procura alguém e uma mulher de olhos fechados que estende os braços em súplica exprimem inibições, frustrações e medos, falam das mais difíceis experiências humanas e, com gestos de amor esvaziados, revelam um sentimento de perda tormentoso.

O café deixa de parecer real para, cada vez mais, se assemelhar à cantina de um hospital psiquiátrico ou, talvez, a um cemitério. As cadeiras são as lápides desse cemitério em constante transmutação e é por entre elas que, num movimento de sombras recortadas no cinzento da cena, se deslocam os *seres errantes e fantasmagóricos que encarnam um acontecimento trágico, qualquer que ele tivesse sido no passado*.<sup>66</sup>

Nesta tela de acontecimentos, Pina Bausch recorda-se e expõe as memórias da sua infância. Memórias do café dos seus pais onde, em pequena, passava horas a fio a observar as misteriosas relações entre os adultos. Ela própria participa no “Café Müller”. É a personagem que se recorta *ao fundo, ligeira e espectral, com uma túnica de tom claro. O [seu] passo é*

---

66 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 39

*curto e incerto, os olhos estão fechados, as mãos estendidas para a frente: vidente e sonâmbula, fantasma da consciência de si própria.*<sup>67</sup> Como uma sombra num tempo desfasado, repete movimentos e retoma sequências, percorre cegamente por entre os espaços vazios deixados na floresta de cadeiras e mesas e perde-se nessa selva para, nos seus gestos sinceros, expressar a verdade dos sentimentos.

*“Cafe Müller” é uma lamentação de amor, uma metáfora doce e inquieta sobre a impossibilidade de um contacto profundo. É um trabalho estruturalmente simples e emocionalmente flagelante, que impressiona pela sua pureza e coerência.*<sup>68</sup> Desponta sentimentos e, num jogo entre corpos, movimentos, sombras e objectos simples, vulgares e reais, presentes no quotidiano de cada um, evoca uma outra realidade: a *desolação ambiental, o langor fúnebre, a violência da tipificação do relacionamento do casal.*<sup>69</sup>

No palco, objectos do quotidiano que se tornam de certo modo mágicos, constituem um dos elementos de ligação entre a imaginação da coreógrafa e dos intérpretes e a imaginação virtual dos espectadores. Cada gesto, cada postura, cada contacto com esses objectos reais, refere um momento verdadeiro e, simultaneamente, metamorfoseia e mistifica o seu significado concreto no uso quotidiano.

## ESSÊNCIA DO UNIVERSO EM PALCO

Elementos orgânicos e naturais são também trazidos para o palco por Pina Bausch. Os corpos reagem perante eles, mudam o seu comportamento ante a alusão à realidade da própria natureza e um olhar sobre questões eternas é lançado. De facto, muitas das vezes, a coreógrafa coloca a natureza no cenário e, ao estabelecer uma visão panorâmica da paisagem, cria tensões entre o ser humano e

---

67 BENTIVOGLIO, Lonetta – *O Teatro de Pina Bausch*, Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, Lisboa (1994), p.98

68 *Ibidem*, p. 99

69 *Ibidem*.

a natureza e procura contrastes. Os elementos naturais dominam o enquadramento da cena e a natureza assume um papel superior ao dos intérpretes, esmaga-os, tornando-os pequenos, como que um detalhe no meio do palco. Aborda assim o contraste entre o imenso poder da natureza e a fragilidade humana e questiona, simultaneamente, a beleza intrínseca no senso comum do homem. Com imagens impressionantes e elementos naturais de uma beleza incontestável, reflecte a relação entre o belo e o natural e, incessantemente, lança a questão essencial: será o natural indubitavelmente belo?

Na história da humanidade, a natureza já provou inúmeras vezes o seu poder e, simultaneamente, a sua dinâmica sublime. Considerada temível nos rochedos audazes, proeminentes e ameaçadores, nas nuvens de trovões que se acumulam no céu e avançam com relâmpagos e estampidos, na força de destruição total dos vulcões, na devastação deixada para trás pelos furacões, na revolta do infinito oceano e na alta queda de água de um rio poderoso, a natureza revela a pequenez insignificante da capacidade de resistência humana e declara todo o seu poder num espectáculo apavorante.

Transportada para um palco, numa contradição eminente, a natureza exhibe-se na sua magnificência e, conjuntamente, expõe esse seu lado ameaçador. Ao ser projectada e sonorizada monumentalmente no palco, demonstra a sua grandeza em relação aos corpos dos bailarinos e, ao ser levada fisicamente para o próprio espaço teatral, manifesta a sua presença e constitui como um factor de risco para os intérpretes que com ela dançam, sempre sujeitos a quedas ameaçadas pela água ou pelos montes de terra que configuram o chão do cenário. Na sua comparência, anuncia toda a beleza que lhe é inerente, mas mostra também o seu lado perverso.

Pina Bausch, nas suas coreografias, não suprime o feio nem o belo da natureza. Provoca o contacto dos seus actores-bailarinos com ambos os lados, fá-los caminhar com a natureza e explora esse leque de contradições, questionando a relação homem-natureza.

Bausch, ao realizar uma abordagem ambivalente e ao apresentar os factores positivos e negativos de cada situação, estimula a reflexão no



*Nefés, Pina Bausch*



*Nelken, Pina Bausch*



espectador. Mostra que tudo é subjectivo e ambíguo, tudo tem dois lados [ou talvez mais], tudo pode ser bonito ou feio ou ambos, simultaneamente, e o ser humano tem o direito de escolher como pensar.

Dentro da poética contemporânea da Dança-Teatro baushiana, o espectador não é apenas um elemento passivo que olha, ele próprio tem uma função activa e, mais curioso, mais solto e menos previsível, reflecte sobre o que lhe é apresentado. Observa, sente, pensa, cria as suas próprias relações e procura as suas próprias conclusões.

Os elementos naturais que habitam o palco são o pretexto para o questionamento da visão do ser humano sobre o mundo, para a reflexão do que é tido como verdade do senso comum. Os bailarinos dançam sobre eles, caminham em cima deles, rodeiam-nos, usam-nos, preenchem com eles o espaço e constroem momentos, provocam e questionam a condição humana numa movimentação constante que os transporta para uma realidade inerente, revelando camadas de sentidos e abanando certezas.

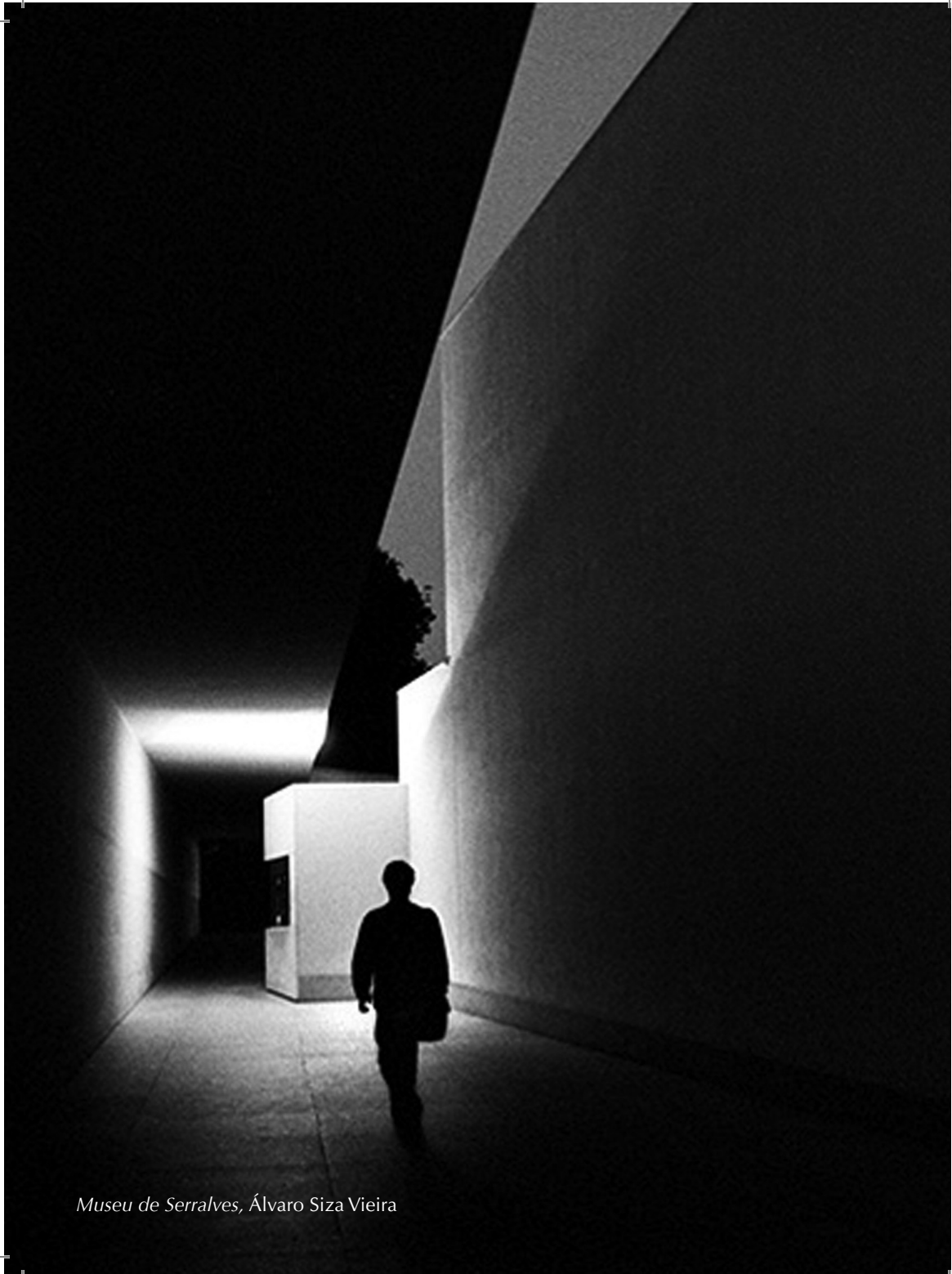
### 3.3 DEIXAR ESPAÇO AO CORPO

Através do corpo, da dinâmica relação entre corpos e entre corpos e elementos do mundo exterior, a Dança interpreta o espaço. Os intérpretes que o percorrem e o habitam, projectam-se nesse espaço, desenham-no, constroem-no, organizam-no, criam e recriam o espaço de cena com os seus gestos, palavras e movimentos. O coreógrafo é o arquitecto desse espaço pensado por movimentos e o cenógrafo enquadra num espaço físico todos os propósitos e pensamentos da criação coreográfica.

Ao serviço de uma obra de arte viva, a Cenografia manipula espaços, constrói lugares tendo em conta a presença humana e aproxima-se da Arquitectura. *O espaço está presente em todas as acções do homem, assim como todas as acções do homem têm implicações espaciais.*<sup>70</sup> A diferença entre estas artes do espaço é ténue e, dominadas por actividades do ser

---

70 NEVES, Victor – *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*, Edições Universidade Lusíada (1998), p. 19



*Museu de Serralves, Álvaro Siza Vieira*

humano, a Arquitectura e a Cenografia encontram-se e entrelaçam-se em vários momentos e aspectos.

Qualquer representação coreográfica é limitada espacialmente, seja num espaço convencional ou não, evidenciando sentidos, intensificando, concentrando e transcendendo a vida, projectando a própria vida, revelando realidades subentendidas e criando mundos imaginários. A fronteira entre os intérpretes e os espectadores é como que uma janela fechada, ou várias janelas, mas permeável aos sentidos e incitadora à transposição física, porém impossível, entre os dois mundos e os dois tempos. Também a Arquitectura, cenário envolvente construído onde decorre a actuação da vida e sempre presente no quotidiano de cada um, corrobora a acção do homem, enquadra momentos e organiza espaços. Uma janela pressupõe um enquadramento de uma paisagem ou de uma vista exterior e uma divisão é como que uma moldura definidora e reveladora de actividades humanas. O modo como o espaço é visto, pensado, sentido e vivido pelo corpo reflecte o propósito e expõe-se como o domicílio do conceito.

A Arquitectura revela-se como lugar primordial onde tudo acontece e onde as emoções são expostas, assinalando as relações estabelecidas entre o homem e o mundo e revelando o modo como o homem concebe o mundo. Convertida em cenário para o passeante que a vive e contempla, estimula a percepção do habitante e assume-se como uma forma intencional de espectáculo e de exibição de formas e materiais. Materializa-se depois do projecto desenhado, representante antecipado do real, e emerge de uma ideia que provém dum mundo dissimulado pela imaginação. A Cenografia não é mais do que uma interpretação espacial da realidade envolvente que, por detrás de máscaras, aparências e ilusões, transfigura o quotidiano, expõe sem qualquer receio o mundo imaginário e, ainda assim, concebe um espaço pleno de significados.

A luz é o elemento revelador do espaço, lugar da poesia. Constrói e manipula os espaços, denuncia os atributos do mundo das formas e revela realidades. Na Dança e no Teatro, a luz artificial cria ambientes e esconde ou mostra os espaços, os objectos, as personagens ou os momentos pretendidos, manipula o olhar do espectador e recorta as figuras, confessa os movimentos e modela os espaços. Define o mundo visível e explora

as relações com as sombras, com as cores. Joga num duplo objectivo: pôr em cena e iluminar. A articulação dos espaços na Arquitectura é também projectada tendo em conta a luz, mas a luz natural. As janelas são dispostas, os objectos são posicionados e os programas dos espaços interiores são organizados de acordo com a incidência da luz nos edifícios, no interior, e da sombra por eles projectada, no exterior. Dela depende o conforto dos seus usufruidores e a luz artificial surge como seu auxílio e seu complemento, como um novo campo de possibilidades de teatralizar acontecimentos quotidianos, reflectindo o modo de vida dos habitantes e revelando os movimentos de uma cidade.







# 04 ○ DEAMBULAR



*Entre a dupla infinitude e o duplo incognoscível do donde e para onde, aí os passos do homem. Dos nossos.*<sup>71</sup>

*O caminhar de uma análise inscreve seus passos, regulares ou zigzagueantes, em cima de um terreno habitado há muito tempo.*<sup>72</sup> O modo de caminhar, de organizar o espaço e de criar reflecte experiências particulares e assinala técnicas de produção sociocultural. E a arte não é mais do que uma manifestação cultural humana, espelho de uma sociedade que reafirma ou critica valores e que, baseada na percepção da realidade e na expressão de ideias e emoções, tem como propósito fundamental estimular sentimentos ou instâncias de consciência num ou mais espectadores.

#### 4.1 CAMINHAR PELA RUA, DANÇAR

A Dança de Rui Horta e a Dança-Teatro de Pina Bausch são artes do corpo que, feitas de corpo, movimento e espaço, são influenciadas pela cultura e pelas diversas experiências e vivências que uma sociedade comporta. Assim, constituem-se como interpretações de uma realidade presente, como modo excepcional de relação com o mundo, modo privilegiado de conhecimento e expressão. Analisam práticas sociais, observam as *actividades ritmadas por espaços e relações*<sup>73</sup> de toda a estrutura social de uma cidade, questionam e problematizam a humanidade e geram espectáculos.

Pensar na relação entre os espaços habitados e as massas corpóreas, entre a rua e o corpo é, de certo modo, pensar numa coreografia de dança.

---

71 FERREIRA, Virgílio – *Espaço do Invisível – I*, Editora Arcádia, Lisboa (1965), p. 9

72 CERTEAU, Michel de – *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*, Editora Vozes (3ª Ed. 1998), p. 35

73 CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre – *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, Editora Vozes (2000), p. 32



*Salmantinos de passo*

Jane Jacobs expõe este conceito de intimidade existente entre a vida da rua e a vida da Dança: *Sob a aparente desordem da velha cidade encontra-se uma ordem maravilhosa que mantém a segurança das ruas e a liberdade da cidade. É uma ordem complexa. A sua essência é a complexidade do uso do passeio, que traz consigo uma sucessão constante de olhares. Essa ordem é toda composta por movimento e mudança e, embora seja vida, e não arte, podemos chamar-lhe a forma da arte das cidades, comparando-a à dança.*<sup>74</sup>

A rua é como um labirinto recheado de vivências sensoriais e simbólicas, é o espaço para todos os tipos de metamorfoses e transbordos. O seu terreno possibilita percursos, discursos e, caracterizado por uma linguagem, é dominado pela presença do desconhecimento mútuo entre os usuários. Efectivamente, a espacialidade que a identifica goza de propriedades directamente vinculadas ao aparentar e aos usos comunicativos do corpo. Deste modo, os habitantes e indivíduos circulam numa rua com a confiança de que o seu aspecto e aparência são o suficiente para os definir. O importante, para quem a percorre, é a imagem, a atitude, o vestuário, o modo de caminhar e, assim, toda a credibilidade é cedida ao olhar e ao corpo. Os habitantes são os actores sociais de uma rua.

O espaço público, a rua, é um espaço social que integra espaços de estilos de vida, valorizando ou não acções individuais. Cada movimento nesse espaço de relações, ir, vir, andar, correr, passear, sentar, assume uma dimensão social, revestindo-se de pragmatismo ou simbolismo para quem o observa. Assim, toda e qualquer prática social opera o espaço, produ-lo, organiza-o. Contudo, a sua realização só é possível através da ferramenta com que os seus componentes contam: o corpo. Ou seja, o espaço existe sempre quando praticado por uma vivência, por uma experiência perceptiva e, estas, são sempre corporais. De facto, há uma dimensão somática nos usos sociais, uma possibilidade de reduzir qualquer um deles ao uso eficiente das mãos, do rosto, do tronco, dos pés, da cabeça, do cheiro, e sempre por meio de gestos, de movimentos, de manipulações, de motivações, de olhares. O corpo é o veículo para a percepção do

---

74 JACOBS, Jane citada em BERMAN, Marshall – *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*, Edições 70, Vila Nova de Gaia (ed. original: 1982), p. 342

espaço social, o veículo da subjectividade e o lugar de inscrição e materialização das demandas e dos discursos de uma determinada ordem sócio-espácio-cultural. Composto por carne, músculos, nervos, pele, sentidos e memória é um sistema de disponibilidades disciplinado e orientado por discursos sociais e culturais.

O lugar assinalado ao corpo pelas coordenadas do espaço público actual passa por concebê-lo como objecto sem sujeito. O corpo do transeunte, corpo sem sujeito, corpo apenas como sequência de actos, consiste numa sucessão de descargas de energia sobre espaços díspares que se sucedem em tempos e ritmos, nas relações com os outros corpos com que se cruza ou que junto dele caminham. Efectivamente, o corpo, ao ser inserido no contexto da rua, contempla-se nela como uma máquina que aparenta um despojamento de espírito, uma engrenagem desprovida da sua alma, um artefacto que, carente da sua consciência privada, é apenas o trabalho que realiza, ou seja, a própria cidade. Numa dissimulação de pensamentos e de sentimentos escondidos, as actividades do corpo nos espaços públicos urbanos relacionam-se com a coreografia da Dança e invocam automaticamente o seu referente formal, pois o corpo e o urbano, tal como a Dança, encontram-se sempre num estado de agitação permanente, mesmo quando a sua actividade é o repouso simulador de imobilidade. Assim, o comportamento do corpo é transportado para a arte e, no desenho dos seus movimentos, cria a possibilidade de escrever uma coreografia.

Rodeado de ruídos, movimentos, cores e cheiros, o corpo passeante vê mais do que uma coisa, sente e percepção muitos momentos, personagens e objectos e toda essa variedade de acontecimentos que a rua contém é provocadora de uma mudança constante do seu olhar. O corpo é rodeado pelo mundo. Esta é uma questão fundamental para a Dança, a percepção do mundo, da realidade, a passagem de uma posição para outra, o pensar o espaço público não apenas como espaço de sensações subjectivas, mas como espaço de movimentos, de ajuntamentos ou de dispersões, e de passos.

A Dança leva até às últimas consequências o somatório das actividades e iniciativas do actor social. O seu esforço incide na compreensão, em formas corporais, da interacção que esse actor social mantém com o seu meio espacial, com o que o rodeia e com os outros corpos, ou seja, na

interpelação ininterrupta entre o corpo humano e o mundo. Como criação artística, a Dança baseia-se no aproveitamento máximo das possibilidades expressivas do corpo e exerce a sua energia sobre um espaço e um tempo que, podendo parecer pré-inexistir em relação à actividade humana, é apenas por ela libertada. Assim, a combinação do corpo com a energia e o tempo do intérprete são como expressões de possibilidades de actividades quotidianas presentes em marcos urbanos onde as palavras valem relativamente pouco na relação entre desconhecidos. Ele interpreta os seus deslizamentos pela rua, extraindo o máximo proveito dos acidentes do terreno e procurando neles as rugas que desmantelam a homogeneidade da pele da sociedade. A Dança é um habitar no palco pelos bailarinos tal como uma rua é habitada pelos corpos em movimento.

A actividade do corpo no espaço público é um trânsito de movimentos que se fundamenta na mudança de ritmos, de fluxos e de lugares e que coloca o próprio corpo no centro de toda a análise. Isto porque, em última instância, o transeunte, tal como o bailarino, serve-se do seu próprio corpo para se iniciar nos ritos dos passos, é o actor social que permite o acontecer e que encontra, nos espaços abertos à interacção, a possibilidade de praticar o teatro da vida. Consequentemente, a vida pública é como um cenário, uma máscara em que os requisitos de honestidade e sinceridade são continuamente subordinados aos de aceitação pelos outros, em que o importante não é ser verdadeiro, mas verosímil.

Pina Bausch e Rui Horta expõem essas formas de sociabilizar e esses modos de caminhar, descodificam os códigos das práticas urbanas e exteriorizam o íntimo dos transeuntes.

À primeira vista, os seus espectáculos são uma metáfora da vida de uma cidade. É nela que os executores se dedicam a caminhar na rua e, prescindindo muitas vezes da verbalização ou reduzindo-a consideravelmente, negoceiam e renegoceiam gestualmente a sua ordem de relações com o cenário, com os objectos e com os outros corpos. A sinceridade mistura-se com a presença e os corpos fazem crer aquilo em que acreditam ou fingem acreditar, seja o palco uma cidade ou um espaço de representação.

Num espaço urbano, os acontecimentos da vida pública podem ser compreendidos como um conjunto de agregações casuais e espontâneas, como um misturar durante e devido às actividades quotidianas. Resultam em formações de movimentos que, seguindo ritmos e fluxos de outras acções, surgem continuamente e são diluídas no próprio espaço, provocando, assim, uma imensa trama de interacções.

Os intérpretes das obras coreográficas de Pina Bausch seguem esses mesmos passos, evocam as regras conscientes, mas sobretudo inconscientes, a que as pessoas obedecem ao misturar-se com os outros corpos. Interpretam essas camadas normativas que se entrecruzam e se interpõem constantemente, evidenciam aquelas que trespassam convenções sociais e analisam as circunstâncias e os contextos nos quais os corpos interactuam. O encontro dos actores-bailarinos assemelha-se, então, a uma acção social, a um acontecimento que sucede qualquer outra coisa e que provoca, num espaço e durante um instante de tempo precisos, um determinado comportamento que projecta um interior, uma imagem de um corpo para o outro. O encontro é transformado numa interacção entre corpos e o seu suporte é a cultura subjacente.

Não há situação, nem ocasião, nem oportunidade se o corpo ou corpos não existirem. De facto, as próprias expressões subentendem um tempo, um espaço e um corpo que o habita e o percebe. Há uma interacção e, desde logo, a possibilidade de criação de uma coreografia. O trabalho de apropriação dos espaços públicos pelos seus usuários é recuperado e expresso pela actividade dos intérpretes nessa coreografia que, estendendo os passos e os sentimentos do ser humano, se torna num modo de conhecimento e se constitui, então, *como uma forma fundamental de revelação de concretização de uma energia que, de outro modo, não teria existência.*<sup>75</sup>

## ABSORVER UM LUGAR: PINA BAUSCH 4.2

Pina Bausch, na criação das suas coreografias, parte desse material

---

75 APPIA, Adolphe – *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa (2002), p. 102

humano, explora e apropria-se de elementos culturais, apoderando-se das suas medidas, cadências, ritmos e incorporando formas de expressão locais. Faz perguntas aos seus bailarinos, pesquisa sobre os limites e as possibilidades de comunicação, reúne ideias, histórias e experiências e cria os materiais para as suas peças. Parte de simples frases ou palavras-chave, lembra emoções nos seus bailarinos e provoca momentos de honestidade, estímulos, gestos, palavras:

*Qualquer coisa que se expande continuamente e não se consegue parar / Partir qualquer coisa porque se julga que com este gesto se consegue deter algo / Há alguma maneira de ajudar os animais a morrer? / Dança sobre uma casca de banana / Exercício de habilidade / Não querer ser consolado / Dizer qualquer coisa com muitos gestos / Uma atitude corajosa / Enternecer alguém com beijos / Várias medidas de segurança / Já viram algo diferente daquilo que tinham imaginado? / Sinais de morte e de medo / Que rituais gostarias de transmitir / Deixar um sinal / Marca do corpo / Agarrar qualquer coisa como deve ser / [...] / Olha / Ouve / Falar a uma doença ou a uma parte do corpo / Fazer com que uma parte do corpo seja mais bela ou ainda mais bela / Como se comportam com a tempestade / Transformar um defeito numa qualidade / O que levamos sempre numa viagem, esperando utilizá-lo e que depois nunca usamos? / A calma antes da tempestade / Banido / Oferecer-se / [...] / Ver, por detrás de tudo, qualquer coisa de medonho / Mas nem tudo é assim tão importante / Magoar-se ligeiramente / Gostoso / Provocação / [...] / Transportar um peso / Afastar sentimentos de culpa / [...] / Abandonar algo de belo / Meter medo a alguém com uma máscara / Um indício de deixar supor que tudo irá correr bem / Casa de sonho / Antes da nossa entrada – Procurar amor / Cair – pose.<sup>76</sup>*

Os bailarinos respondem, se quiserem, sem desprezarem o primeiro sentimento, a primeira reacção, a primeira memória trazida à superfície do seu corpo e da sua mente. Os bailarinos participam na criação da coreografia. Partem numa viagem de descoberta, descobrem e exploram os conhecimentos individuais do mundo que guardam no seu próprio

---

76 BAUSCH, Pina citada em BENTIVOGLIO, Lonetta – *O Teatro de Pina Bausch*, Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, Lisboa (1994), pp. 36-37



*Masurca Fogo, Pina Bausch*



corpo e, na sua individualidade e diferença, mostram-nos. Percorrem uma cidade, sentem o local e os estímulos por ele produzidos, aprendem com as pessoas que conhecem no seu percurso, assistem a filmes, ouvem as músicas características desse local, perseguem pequenos detalhes que os atraem e, na sua sensibilidade, uma intimidade com o lugar é criada e o sítio passa a fazer parte deles. A vida social presente é como que o pano de fundo da sua obra, cujo pincel é proporcionado pela relação entre o ser humano e o seu ambiente na contemporaneidade.

#### “MASURCA FOGO”: PINA BAUSCH

“Masurca Fogo”,<sup>77</sup> peça criada em 1998 como um tributo à “Expo 98”, é um exemplo de um quadro conceptual e interpretativo de um local. Um quadro pintado pela visão de Pina Bausch e dos seus intérpretes sobre Lisboa e resultado de pesquisas, experiências e olhares sensitivos sobre a vida e os costumes portugueses. De facto, durante três semanas, os seus ensaios consistiram num passeio por Lisboa, num reflectir sobre a cidade.

Lisboa é apreendida no multiculturalismo que a caracteriza e, de forma brincalhona, sensitiva e inconsequente, é apresentada no palco através de uma multiculturalidade de sentimentos expressos com a alegria, o engano, a pobreza, a tradição, a saudade, a inocência, a prostituição, o tempo, o riso e o choro que a personalizam. Inspirada pelo povo português e claramente associada a Portugal e ao seu eixo histórico com o Brasil, “Masurca Fogo” refere-se, porém, a um outro local geográfico, imaginário,

---

<sup>77</sup> “Masurca Fogo” é uma produção de Tanztheater Wuppertal, com coreografia de Pina Bausch. Criada no âmbito da Expo 98, Festival dos 100 dias, teve a sua estreia a 4 de Abril de 1998 no Centro Cultural de Belém, em Lisboa. A cenografia é da autoria da Peter Pabst e os figurinos de Marion Cito. Fados com Amália Rodrigues, Alfredo Marceneiro, música de Cabo Verde, batuques de Rui Junior, tango com Gidon Kremer, valsas brasileiras de Radamés Gnattali, percussão de Baden Powell, Marcos Suzano, Tupi Nago, Vince Guaraldi, Mecca Bodega, Leon Parker, canções de K.D. Lang, jazz de Duke Ellington, Lisa Ekdahl, Ben Webster, música com o Alexander Balanescu Quartet e Nicolette, foram as selecções musicais apresentadas, em colaboração com Matthias Burkert e Andreas Eisenschneider

localizado no mapa interior de Pina Bausch.

Parte da vida, sonda o interior, analisa o exterior e conta uma história. Num hino à beleza dos países quentes que se articulam com o Oceano e à consequente diferença cultural, com todo um passado e influência alheia à cultura dos países frios europeus, a coreógrafa esquece por momentos o sofrimento da humanidade e apresenta uma fantasia exuberante e cômica, como um exótico sonho diurno em vez do regular pesadelo nocturno e problemático característico de grande parte das suas criações coreográficas. Assim, experienciada e traduzida numa linguagem “bauschiana”, Lisboa surge banhada em luz e, com o mar ao fundo, reflecte todo um percurso marcado por um povo navegante, simples e feliz, balançante pela inconfundível voz taciturna e esperançosa do fado.

No seu mítico Portugal, os nativos são todos sensuais e extrovertidos. Todos dançam. Contudo, portadores de diferentes personalidades, cada um deles dança uma música diferente. Cada intérprete, cada modo de experienciar, cada sentimento, cada música, cada solo. De facto, “Masurca Fogo” é pontuada por solos que exprimem as diferentes personalidades dos intérpretes e, conseqüentemente, várias músicas e vários tipos de dança são apresentados aos espectadores que, seja ao som do fado, do tango, do samba, do pop ou do jazz, se deixam seduzir por cada um dos solos e por todo o conjunto da coreografia.

O invulgar cenário, desenhado por Peter Pabst, consiste numa caixa branca por vezes transformada num ecrã gigante onde imagens são projectadas. Sequências de filmes preenchem, então, as paredes do palco, aludindo a um itinerário de uma viagem exótica pela sensual paisagem brasileira até ao interior de um autocarro lisboeta, recuando a uma floresta e acabando por transportar intérpretes e espectadores a um mar pleno de ondas que rebentam numa encosta e parecem salpicar uma colina rochosa e cinzenta que se avulta ao fundo do palco, como que uma falésia de lava, e através da qual os intérpretes se misturam e se deslocam para depois nela deslizarem em direcção ao solo.

Episódios de concepções variadas encontram-se num mesmo cenário, numa interpretação do mesmo tema, e o espectador português revê-se ao mesmo tempo que sorri perante a simplicidade e credulidade com

que Portugal é apanhado pelos olhos dos estrangeiros. A interacção entre os intérpretes e a audiência é inegável, nem que seja pelos frequentes diálogos estabelecidos no início da coreografia ou pela questão, repetitivamente, lançada ao público pela voz de uma das intérpretes: “De onde vens?”, “De onde és tu?”.

Com um olhar astuto sobre os rituais sociais, Pina Busch lança-se sobre o colectivo e o individual e rasga a cultura, salientando as possibilidades para a sua coreografia. Assim, *mais do que metáforas, estes episódios resultam de uma re-arrumação do mundo, visto por esta cultura coreográfica*.<sup>78</sup>

Intérpretes parecem bronzear-se sobre o topo da colina e, simultaneamente, mulheres pavoneiam-se absurdamente em saltos altos, no solo do palco e, sob o olhar de desejo de homens, entram num jogo de sensualidade machista. Jogam em massa e, numa competição sobre a detentora do cabelo mais longo e rebelde, uma das intérpretes sai vencedora. Esta não cessa de mudar o seu papel em palco. Efectivamente, tanto aparece numa caprichosa visão rosa, como numa personificação de um anjo verde ou de uma mulher de um pescador que sustenta um balde vermelho sobre a sua cabeça. Entretanto, um episódio recheado de loucura acontece. A intérprete lava os pratos do seu companheiro e lava-se, simultaneamente. Por detrás dela, outros intérpretes examinam os seus próprios corpos e, como crianças, apanhados num enorme lençol de plástico, improvisam um escorrega de água pelo qual deslizam num deleite de felicidade.

Apenas duas intérpretes parecem fugir desses momentos de felicidade. Uma, com o corpo todo coberto de balões vermelhos, segura um cigarro que, mais tarde é inesperadamente usado pelo homem que inicialmente a admirou e, invertendo a sua presença benéfica, faz do cigarro um instrumento de maldade, usando-o sem qualquer resto de piedade para rebentar todos os balões que revestem a intérprete. Assim, num ritual humilhante, ela vê-se exposta, despida, com a cabeça mergulhada na água e, numa outra fase, beijada por alguém de estatura menor, que tem de ser

---

78 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 43

levantado para tal acto. A outra intérprete parece estar possuída pelo mar e ser esmagada pelas ondas. A sua interpretação é a essência da melancólica música portuguesa, o Fado. Oposta e alheia a toda a celebração brilhante e divertida, dança taciturnamente e ocupa o palco sob uma luz triste e difusa.

O passado histórico do ex-império português é arrebatado por projecções. No palco, uma barraca recheada de música, dança e divertimento é construída e desmantelada tão rapidamente que a sua presença sólida parece existir apenas como uma realidade virtual. Mais uma vez, Pina Bausch observa e perscruta a sociedade e cultura portuguesas. *Neste caso, parte de depoimentos ouvidos em Lisboa de que é comum famílias pobres montarem suas moradias durante a noite pois, segundo a lei portuguesa, uma casa com criança[s] não pode ser desapropriada. Com isso, a coreógrafa apropria-se antropologicamente das variações culturais, e confere às suas criações um poderoso carácter transcultural.*<sup>79</sup>

No final da peça, os intérpretes surgem alinhados, como espíritos fantasmagóricos, num movimento que se repete por debaixo do céu ou talvez por debaixo da terra. Um vasto desabrochar de flores cobre o cenário como fogo de artifício, numa explosão de pétalas que nunca tocam o solo e tudo parece adormecer no meio desse gigante florescer, que se abre e fecha como as anémonas no fundo de um oceano. Pina Bausch parece querer fazer a paz com o mundo, parece querer gritar: Sê feliz, tudo pode acontecer!

“Masurca Fogo”, com o seu final feliz, tranquilo e harmonioso, é como uma dádiva para as pessoas desgastadas pela angústia. Um quadro cor-de-rosa apenas com algumas manchas negras. O cenário branco e os momentos de intensa claridade criados pelo desenho de luz reforçam essa mesma harmonia e entregam a coreografia como uma oferta de esperança que se ergue por entre todos os problemas da contemporaneidade e que dilui *os aspectos mais agressivos ou incómodos da mais actual actualidade.*<sup>80</sup>

---

79 CYPRIANO, Fábio – *Pina Bausch*, Cosac Naify, São Paulo (2005), p. 34

80 AUGÉ, Marc – *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand Editora, Lisboa (1994), pp. 14-15

### 4.3 DANÇA EFÉMERA DO PRESENTE

*O palco não é, definitivamente, um lugar de representação do mundo; o palco é um “lado de cá” escondido, é uma extremidade de um mundo em forma de estrela, pegue-se no mundo por que ponta [neste caso, cena] se quiser.*<sup>81</sup>

Apresentar momentos de uma cultura, interpretá-los e revelar sentimentos escondidos. Olhar para as pessoas que passam numa rua, conciliar a dança com os sentimentos que se deseja exprimir, escolher momentos da vida, *estabelecer uma lista de apontamentos, observações e divagações sobre o tema*<sup>82</sup> e terminar num espectáculo.

Tudo surge do nada. O ponto de partida é o quotidiano, as viagens pessoais e as conversas entre corpos. No meio do acaso surge o tema, depois o movimento e, por fim, o episódio. A escolha cabe ao coreógrafo e o entendimento, a atribuição de sentidos e sua interpretação, aos intérpretes e espectadores.

Cada um deles, coreógrafo, intérprete e espectador, possui no seu íntimo a sua própria criatividade. *Uma criatividade que se esconde num emaranhado de astúcias silenciosas e sutis, eficazes, pelas quais cada um inventa para si mesmo uma “maneira própria” de caminhar pela floresta de produtos impostos.*<sup>83</sup> Uma criatividade que lhes confere a sua própria maneira de compreender o mundo, de viver e interpretar uma cultura num determinado quotidiano, opressivo no seu presente. De facto, tudo a que o ser humano tem direito, tudo o que lhe é dado em cada dia, pressiona-o e oprime-o. O presente é um fragmento da própria existência, é o tempo do acontecer, é nele que se traduz *o peso da vida, a dificuldade de viver nesta ou noutra condição, com esta fadiga, com este desejo. O cotidiano*

---

81 RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994), p. 43

82 BAUSCH, Pina, citada em BENTIVOGLIO, Lonetta – *O Teatro de Pina Bausch*, Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, Lisboa (1994), p. 23

83 CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre – *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, Editora Vozes (2000), p. 13



*Flood dance couple - J*

*é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior. É uma história a meio caminho de nós mesmos, quase em retirada, às vezes velada.*<sup>84</sup> Cada pessoa, na sua singularidade e unicidade, é uma personagem da sociedade, possuidora da sua própria história que se extrai de um presente quotidiano e cola fragmentos de um passado. O espaço social é o espaço de exposição de todas essas histórias, memórias e modos de as viver. Assim, é como um espaço habitado por um teatro de imensos gestos, revelador dos diversos “modos de caminhar” de uma multidão em movimento e registador de uma cultura, de uma sociedade, actualmente uma sociedade de espectáculo, baseada numa dança efémera.

Numa interpretação das práticas que os movimentos dos corpos produzem nas suas experiências, vivências e contextos, a Dança contemporânea reporta-se ao mundo, tece comentários sobre a vida, evoca uma cultura corporal, provoca a auto-reflexividade e reflecte o seu interesse pela realidade sociocultural.

A dança contemporânea reporta-se ao mundo como uma forma de dança social, uma vez que *assinala e reforça as formas de organização social que regem as relações entre os indivíduos no mundo da não dança. Onde, quando alguém se levanta para dançar, procurando o prazer que essa actividade motora e sociabilidade provocam, essa é uma acção de interesse não apenas individual, mas também de significado e interesse social.*<sup>85</sup>

Motivada para expressar emoções individuais, a dança contemporânea de Pina Bausch e de Rui Horta traça um discurso sobre o real e forma-se numa partilha social. Manipula convenções de uma sociedade, reflecte-as ou transforma-as e, assim, constrói a sua própria cultura.

#### 4.4 A VIDA NO HORIZONTE: RUI HORTA

Rui Horta critica a realidade actual, questiona a sociedade de consumo

---

84 *Ibidem*, p.31

85 FAZENDA, Maria José – *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa (2007), pp. 36-37

de hoje e lança um novo olhar sobre o mundo e a cultura. Selecciona, de dentro do grande leque das ofertas concedidas pela actualidade, apenas a informação necessária para o seu desenvolvimento pessoal. *Acredita que o mundo é um rizoma e cada indivíduo tem uma responsabilidade acrescida nesta paisagem. As escolhas que cada um faz têm um real impacto não só na sua vida como na de todos.*<sup>86</sup> Assim, a mente e o corpo, num processo de memorização na recolha de um passado, têm de estar em constante absorção e filtragem do que os rodeia. *Com tudo se aprende e tudo se faz o chão da estrada percorrida, no entanto o importante é que ela seja larga e que no processo se forjem cumplicidades, aventuras e riscos, tudo aquilo de que afinal é feito o sonho dos homens.*<sup>87</sup> O importante é o percurso, a experimentação permanente na busca de um interior crítico, individual, e de um exterior gritante e marcante nesta sociedade de massas e de consumo.

As obras coreográficas de Rui Horta expressam essa urgência de experimentar, de suscitar reflexões e agitar um público de modo a torná-lo mais activo, analítico e auto-consciente.

#### “PIXEL”: RUI HORTA

“Pixel”(2001),<sup>88</sup> obra coreográfica de Rui Horta, consiste numa pesquisa sobre o percurso do corpo pela vida e questiona os limites da influência de uma sociedade de mudanças, de uma era digital, sobre esse percurso e sobre o próprio corpo. *“Pixel” é, obviamente, uma peça de pesquisa do corpo, sobre o que é o corpo na era digital. O que é o corpo hoje como organismo, e como é hoje o mecanismo que envolve o corpo. Ou seja, a relação mecanismo-organismo. É o corpo numa sala de operações que, há*

---

86 HORTA, Rui em [www.espaçodotempo.pt](http://www.espaçodotempo.pt)

87 *Ibidem.*

88 “Pixel”, coreografia estreada a 18 de Setembro de 2001, no Centro Arte Moderna, em Lisboa, é uma co-produção de O Espaço do Tempo, do Ministério da Cultura/Instituto das Artes e do Experimenta Design 2001. A coreografia, o cenário e o desenho de luz de “Pixel” são da autoria de Rui Horta, os intérpretes são Chris Dunham e Luís Guerra, a multimédia é da autoria de Hélder Luís e a música de Vítor Joaquim.





*50 anos, estava numa marquesa e ia ser operado a uma apendicite e era simples. Bastava um bisturi e pouco mais. Agora são lasers, sondas, computadores... o corpo é igual, mas mudou a tecnologia. É o que vivemos hoje.*<sup>89</sup>

Actualmente, tudo está informatizado, o percurso de vida de cada pessoa está hoje à disposição no ecrã de um computador, existem câmaras em todo o lado, é possível viver sem sair de casa, adquirir informações sobre o que se queira através da internet, encomendar comida, livros, qualquer bem material... Até que ponto é que o corpo se altera e acompanha toda a mudança que o rodeia, toda a evolução rápida e emergente da tecnologia presente? Como se conservam vivos a intimidade, os relacionamentos pessoais e o contacto humano de que cada um necessita para o seu bem-estar?

Num objecto de geometria variável, um universo próprio é criado e os sentidos dos espectadores são transportados para um jogo infundável de emoções.

A cena enclausura os espectadores num túnel de, aproximadamente, 17 metros. Ele próprio é uma metáfora do *percurso de vida*, é um *percurso de encontros e desencontros*.<sup>90</sup> Ao fundo, uma luz por onde alguém desaparece. Estará a morte presente? O túnel é subdividido em duas partes distintas, através de um fundo móvel, um ecrã de 4 x 3. Do lado de cá, um bailarino jovem confrontado com as imagens que produz digitalmente em tempo real e com o espaço cénico que na sua frente se reinventa. Do lado de lá, um bailarino com mais cinquenta anos de vida, hesitando entre a assimetria sonora e plástica e a condução dos actos e gestos que se desenvolvem na cena.

Rui Horta faz uma leitura de “Pixel” como uma *ideia da morte e do significado do intervalo entre aquele homem velho e aquele homem*

---

89 HORTA, Rui em [www.espaçodotempo.pt](http://www.espaçodotempo.pt)

90 *Ibidem*.

*novo.*<sup>91</sup> Define-se como o ecrã que se encontra no meio e afirma: *Se aquele homem velho tem 80 anos e o novo tem 18, o do meio tem 45 ou 50. Esse homem sou eu, sou aquele ecrã que anda para trás e para a frente no meio dos dois, estou lá de uma maneira algo misteriosa.*<sup>92</sup>

O movimento oscila, erra, desliza ao longo de uma história, dir-se-ia muda, onde em vez de intriga entre sujeitos cresce uma hiper-narrativa da pele sufragada pela pesquisa imaterial, tecnológica, áspera, quase rude e descentrada face ao duplo olhar que a limita. O horizonte do público, de número reduzido, inserido nesse espaço é limitado, mesmo fechado, e o espectador, numa relação íntima com os intérpretes, é envolvido nas virtualidades de uma dramaturgia da pele.

Uma pele, um ecrã, uma interface de comunicação apenas virtual. Um limite de percepção visual? Uma barreira de vida? Uma analogia com a sociedade actual, uma sociedade como uma construção quase real, nunca tangível pelo toque, a comunicação, com o outro ou com o mundo, sempre por detrás de uma imagem.

Os dois lados da cena também nunca se tocam e o espaço vital de "Pixel" acaba por viver precisamente desse desdobrar, dessa prega, dessa morfologia incerta que parece parodiar toda uma tradição do Ocidente em que um lado claro remete sempre para um outro mais obscurecido. Esta desconstrução da metafísica em acto é um dos aspectos mais fascinantes de "Pixel".

No final, os actores despem-se e a cena apaga-se sem suavidade. A derradeira imagem de um espectador perdurará para além da errância proposta. A clausura passa subitamente a visibilidade. Pixel torna-se, então, numa experiência quase limite ou na animada natureza do efémero, essa nova estrela que brilha cada vez mais na actualidade.

---

91 *Ibidem.*

92 *Ibidem.*



*In the doll house*

Impressões digitais gravadas na Arte como aquelas que se pintam num Bilhete de Identidade. Uma consciência do indivíduo e um reflexo da sociedade.

Criar a estrutura em torno do indivíduo e compor o espaço para a vivência de uma sociedade. Sentir, trabalhar com formas e volumes, resolver problemas práticos e gerar arquitectura.

A Arquitectura não se amarra apenas ao desenho de planos horizontais, paredes verticais, volumes e espaços. Trabalha para o ser humano, vivo e imprevisível. Planeia os cenários para a sua vida e valida-se no acompanhar das marchas do tempo. Sintoniza os edifícios, as ruas, as cidades com os conceitos e ritmos da sociedade a que assiste. Materializa cidades como formas de arte, lugares representativos de uma cultura, onde cada um reconhece a sua identidade e assume fragmentos dessa cidade como sendo seus. Grava as experiências e, porém, é eternamente julgada *de acordo com o peso, a solidez, a textura e a condutividade térmica*,<sup>93</sup> a luz, o espaço, o som e o movimento escondido ou revelado.

A Arquitectura é perene como o é o tempo e eterna na ligação quotidiana que estabelece com o ser humano, desde o berço à sepultura. Estabelece-se na passagem da vida para as formas, num cruzamento entre o passado, os valores do presente e o sonho do futuro.

O arquitecto é, então, um género de produtor teatral. Pensa e organiza esse cenário. O actor é a pessoa comum. No encontro, o aplauso ao conforto e à satisfação.

Ininterruptamente, o arquitecto é inspirado pelos problemas que procura resolver. A solução encontrada é o que confere aos seus edifícios uma distinção especial, transmissora de um espírito próprio e influenciadora de novos pensamentos, subtilidades e engenhos arquitectónicos. Novas

---

93 RASMUSSEN, Steen Eiler – *Arquitectura Vivenciada*, Martins Fontes, São Paulo (2002), p. 16

atmosferas são fabricadas. Novos espaços, inteligentes e humanos, são edificados. Porém, fenómenos anteriores não deixam de ser recriados e o espelhamento do horizonte social nunca é abandonado, esquecido ou quebrado.

O arquitecto olha o mundo e faz emergir novas realidades. Tacteia a natureza e o ser humano, questionando as suas verdades, na busca da sua própria essência, sem preconceitos. Descobre contradições e angústias caracterizadoras de uma época e utiliza o projecto como instrumento de resolução de carências. Antecipa problemas e resolve adversidades.

Tudo está em aberto. Muito já lá está. No lugar. No programa que precede a Arquitectura. Uma história consolidada e baseada na verdade humana. Dissimulada pelo véu que levanta.

*Não há fim nem princípio. Apenas a paixão infinita da vida.*<sup>94</sup>

---

95 FELLINI, Federico citado em *Roma Coleção Grandes Realizadores*, Nr. 5, Público (2008)









# CONCLUSÃO

A Arquitectura e a Dança são duas artes diferentes, que habitam o espaço de modo distinto. Contudo, é evidente a importância do movimento do corpo no espaço como princípio gerador da sua criação enquanto arte.

Ao longo desta dissertação, procurei cruzar estas duas disciplinas, a Arquitectura e a Dança contemporânea: através de conceitos gerais, arquitectónicos, antropológicos e todos aqueles pertencentes a outras áreas e, porém, indissociáveis a estas artes; através de uma análise atenta de coreografias de Pina Bausch e Rui Horta; e através de conhecimentos obtidos ao longo do curso de Arquitectura.

O corpo é apresentado como o núcleo da criação artística, centro de uma circunferência limitada apenas pela infinitude de um horizonte, cujos raios são por ele expandidos e redireccionados. Instituidor da presença do ser humano no mundo, veículo da sua compreensão e relação, ser capaz de experienciar, sentir, memorizar e transformar tudo aquilo que o envolve, tudo aquilo que vê, ouve, cheira ou toca. É o pretexto e o fim da Dança e da Arquitectura.

Contudo, é apenas perante a imobilidade impossível do corpo que a Arquitectura, feita de cimento, ferro, materiais sólidos, compactos, privados de células vivas, organiza os seus espaços, os seus percursos, adquire vida para o corpo e renova-se com cada corpo em movimento. O movimento do corpo é revelador do espaço para ele criado. A Arquitectura e a Dança permanecem numa busca das potencialidades infinitas do movimento desse corpo. Um movimento já existente na consciência e no corpo, impaciente por surgir sob inúmeras aparências, sob o reconhecimento do seu espírito por uma sociedade. Exploram o movimento e exploram o espaço. Criam e quebram convenções. Num gesto, um movimento, um sentido e um comunicar. Um redesenhar no espaço, lugar de memórias e experiências. Espaço físico, espaço mental e espaço simbólico. Espaço percebido pela visão do movimento ou do olhar em movimento. Espaço metamorfoseado pelo corpo, pelos objectos, pelos materiais, pela natureza. Sempre em mutação, numa constante recriação e redefinição de sensações, de estímulos, de limites, o espaço é deixado ao corpo em movimento, para com ele se completar e através dele se definir no seu propósito.

A presença humana no mundo é, então, recriada pela Arquitectura. Entre paredes que se levantam e planos que as unem, espaços são criados. Entre cheios e vazios, entre edifícios, as ruas desenrolam-se, os percursos definem-se. Os corpos habitam esses espaços edificados, rodeiam-nos ou ocupam-nos, recheiam-nos de vida, sentido, significado. Com cada construção, com cada parede erguida, compacta ou rompida por janelas, portas, passagens de luz, de som, de movimento, de carácter, a Arquitectura emerge como criadora de espaços, transformadora de cidades. Dá asas para novos movimentos, vivências corpóreas, sensitivas, novos habitares. Constrói o[s] palco[s] para as diversas acções humanas. Memoriza, nas suas formas, nas suas marcas temporais, as actividades humanas e revela os valores de uma sociedade. Expõe um tempo e uma cultura, acompanha-os e surpreende-os.

Toda essa esfera de actividades humanas delineadas pela Arquitectura é reflectida na Dança contemporânea. Espaços de uma cidade, movimentos, fluxos que percorrem ruas, edifícios, que transmitem acontecimentos, momentos, memórias, sensações, são transportados para o espaço cénico. Entre duas dimensões, real e imaginário, o espaço cénico contemporâneo constrói-se com os corpos que se deslocam por entre paredes erguidas, obstáculos criados, objectos autênticos metamorfoseados. Não é mais uma pintura, é um espaço físico, real. Não representa, é produzido, construído, edificado. Os movimentos dos corpos subjugam-se a esse espaço e, simultaneamente, revelam-no sob novos olhares. Criam novas perspectivas, novos modos de ver, de perceber. A magia de uma outra realidade é materializada nesse lugar transformado, recriado. O olhar do espectador recai sobre o espaço cénico, manipulador e manipulado pelo desenho dos corpos em movimento, sentimentos e emoções são despertados e a mente é agitada, todo o interior corporal é transportado para esse mundo imaginário e, contudo, tão físico, material e real. Tudo pode acontecer nesse cenário de momentos, de acontecimentos.

Arquitectura e Dança, duas formas de olhar a realidade e de sobre ela agir. O importante: olhar atentamente, centrar o corpo do ser humano nas suas criações, perceber como se desloca, usar o movimento, construir espaços e reflectir sobre a sociedade.



# EPÍLOGO

*A cada novo gesto, a cada novo objecto corresponde uma nova frase.*<sup>95</sup>

*Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e nos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje.*<sup>96</sup>

O ser humano actual vive num tempo pleno de paradoxos e contradições. Os seus valores são constantemente manipulados por esta sociedade de consumo e de aparências, híbrida na sua contemporaneidade. Os Corpos vivem entre Muros. Julgados pelo que são ou pelo que virão a ser, sujeitos a dogmas, regras de conveniência, posturas que devem assumir perante outros corpos, perante a sociedade. Interessa então expor todos esses sentimentos ocultos, lutar por uma melhor relação do homem com o mundo e com o outro.

O desafio para as Artes da Dança e da Arquitectura é agarrar na condição humana actual, explorar a cidade, a sociedade e toda a cultura inerente, analisar os diversos modos de percepção e apropriação da realidade presente e das vivências individuais e colectivas, lembrar no peso da herança e, só então, revelar a natureza humana, nos seus equilíbrios e tensões.

A sua análise é baseada na vida quotidiana, nos movimentos e fluxos próprios de cada momento vivencial. *Observam cada acontecimento, por mais superficial que pareça, [pois têm consciência de que em cada ponto dessa linha de ocorrências,] uma relação com as profundezas do espírito* [é imediatamente estabelecida e poderá potencializar transformações envolventes, levar a novas criações. Em cada manifestação, por mais vulgar que aparente ser, procuram uma ligação] [...] *a juízos decisivos acerca do sentido da natureza,*<sup>97</sup> uma relação do ser humano com os seus

---

95 SARTRE, Jean-Paul em CAMUS, Albert – *O Estrangeiro*, Livros do Brasil, Lisboa (1999), p. 28

96 BERMAN, Marshall – *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*, Edições 70, Vila Nova de Gaia (ed. original: 1982)

97 SIMMEL, George – *A metrópole e a Vida do Espírito*, em compilação de FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, Celta Editora, Oeiras (2001), p.34

sentimentos e com o próprio mundo. Assim, partem na busca de revelar o que se esconde por detrás da máscara de uma sociedade e transformam os passivos espectadores de um meio urbano em protagonistas, portadores de uma unicidade pessoal e individual, de um corpo comunicativo e transformador do que o envolve.

A presença humana no mundo é recriada pela Arquitectura. Entre paredes que se levantam e planos que as unem, espaços são criados. Entre cheios e vazios, entre edifícios, as ruas desenrolam-se, os percursos definem-se. Os corpos habitam esses espaços edificados, rodeiam-nos ou ocupam-nos, recheiam-nos de vida, sentido, significado. Com cada construção, com cada parede erguida, compacta ou rompida por janelas, portas, passagens de luz, de som, de movimento, de carácter, a Arquitectura emerge como criadora de espaços, transformadora de cidades. Dá asas para novos movimentos, vivências corpóreas, sensitivas, novos habitares. Constrói o[s]palco[s] para as diversas acções humanas. Memoriza, nas suas formas, nas suas marcas temporais, as actividades humanas e revela os valores de uma sociedade. Expõe um tempo e uma cultura, acompanha-os e surpreende-os.

Toda essa esfera de actividades humanas delineadas pela Arquitectura é reflectida na Dança contemporânea. Espaços de uma cidade, movimentos, fluxos que percorrem ruas, edifícios, que transmitem acontecimentos, momentos, memórias, sensações, são transportados para o espaço cénico. Entre duas dimensões, real e imaginário, o espaço cénico contemporâneo constrói-se com os corpos que se deslocam por entre paredes erguidas, obstáculos criados, objectos autênticos metamorfoseados. Não é mais uma pintura, é um espaço físico, real. Não representa, é produzido, construído, edificado. Os movimentos dos corpos subjagam-se a esse espaço e, simultaneamente, revelam-no sob novos olhares. Criam novas perspectivas, novos modos de ver, de perceber. A magia de uma outra realidade é materializada nesse lugar transformado, recriado. O olhar do espectador recai sobre o espaço cénico, manipulador e manipulado pelo desenho dos corpos em movimento, sentimentos e emoções são despertados e a mente é agitada, todo o interior corporal é transportado para esse mundo imaginário e, contudo, tão físico, material e real. Tudo pode acontecer nesse cenário de momentos, de acontecimentos.



A Dança-Teatro de Pina Bausch, a Dança de Rui Horta, a própria Arquitectura transgridem espaços, criam novos movimentos, constroem e reconstroem a cultura. Numa reflexividade social, entregam uma mensagem, não a justificam, e reconhecem os limites do ser humano. Porém, ainda assim, vivem numa constante experimentação, sonham sempre com algo mais libertador. Expõem a sinceridade da condição humana, reproduzem um dinamismo interior e expressam os ritmos internos, num espaço e num tempo. Experimentam o espaço, o movimento, o corpo. Apenas o corpo pode constituir o limite. Enquanto seres corpóreos, os seus muros são as fronteiras corpóreas, a fisicalidade implícita no corpo.

Para estas Artes, o mundo é o laboratório e o corpo o tubo de ensaio. O objectivo: Voar num sonho, confortar os corpos entre muros da sua casa, da sua cidade. Voar num sonho, libertar os corpos entre muros de preconceitos ou convenções. Deixar os corpos voar, deixar os corpos sonhar. Deixar os corpos entre muros moverem-se livremente, definirem o seu espaço, sentir o seu interior, criar o seu mundo.

Corpos entre muros que se reconstroem, que rasgam aberturas, que se deslocam num percurso, só para o conhecerem e se erguerem num novo caminho. Corpos entre muros que sonham e recriam a condição humana no mundo.

# **N**OTAS BIOGRÁFICAS

Depois de toda esta reflexão, revela-se a importância em descrever um pouco o percurso artístico e de vida destes dois coreógrafos, nos quais baseei toda a minha linha de pensamento: Pina Bausch e Rui Horta.

**Pina Bausch**, cujo nome verdadeiro é Phillipine, nasceu em 27 de Julho de 1940, na cidade industrial de Solingen, na Alemanha. A sua personalidade incansável, magnética, determinada, persistente e, contudo, introvertida, lançaram-na num mundo de exposição de sentimentos e ideias através do corpo, da dança ao invés do discurso vulgar das palavras.

Aos 14 anos, Pina Bausch ingressou na escola Folkwang, em Essen, dirigida pelo maior e mais influente coreógrafo alemão da época, Kurt Jooss. Desde então, nunca mais parou de dançar. Nos quatro anos que frequentou a escola, estudou vários tipos de manifestações artísticas: ópera, pantomina, teatro, artes gráficas, fotografia, escultura e, obviamente, dança. Em 1958, formou-se e partiu para Nova York, onde frequentou Juillian School of Music. Tornou-se membro do Ballet de Nova York e do Ballet da Ópera Metropolitan, contactou com o movimento da dança moderna e trabalhou com outros coreógrafos, José Limon, Antony Corvino, Margaret Craker. Deixou-se encantar pela multiculturalidade e diferentes estilos de vida da cidade. Encontrou o sentimento de liberdade e encontrou-se a si mesma.

Em 1962, regressou à Alemanha e tornou-se solista no Ballet de Folkwang. Onze anos depois, em 1973, foi convidada para assumir o cargo de directora no teatro municipal de Wuppertal, génese da companhia. Desde então, maravilhosos espectáculos foram compostos, despertando sentimentos e emoções por todo o mundo.

**Rui Horta** nasceu em Lisboa, onde começou a dançar aos 17 anos com o Ballet Gulbenkian. Estudou, ensinou e foi intérprete em Nova Iorque durante vários anos, após os quais regressou a Portugal, onde dirigiu a Companhia de Dança de Lisboa, sendo um dos principais agentes no desenvolvimento de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Mais tarde, com o seu próprio grupo de dança, criou *Line* e *Interiors*. Com estas duas obras, efectuou as suas primeiras digressões pela Europa. Foi então convidado a fundar a S.O.A.P. [Dance Theatre Frankfurt] que se tornou a companhia residente no Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt.<sup>98</sup>

---

98 [www.oespacodotempo.pt](http://www.oespacodotempo.pt)

Criou programas e coreografias, colaborou em projectos, foi convidado para exercer funções de professor em diversas escolas e ganhou vários prémios por toda a Europa.

*Em Agosto de 2000, regressou a Portugal (Montemor-o-Novo), onde estabeleceu um centro multidisciplinar de pesquisa e criação, O Espaço do Tempo, num antigo Convento do século XVI – hoje um dos mais importantes centros de produção em Portugal.*<sup>99</sup>

As suas obras coreográficas não deixam de ser surpreendentes. Sempre um olhar sobre a sociedade, sempre uma provocação, um abrir melhor os olhos.

Talvez por um dia ter pensado ser arquitecto, Rui Horta dá valor e significado a cada recanto espacial. Efectivamente, os seus espaços cénicos constituem uma premissa constante e inovadora no seu significado. Sempre um meio para indagar sobre o homem, o mundo, o aqui e o agora.

---

99 *Ibidem.*



# **B**IBLIOGRAFIA

- ACCIAIUOLI, Margarida; LEAL, Joana Cunha; MAIA, Maria Helena – *Arte e Paisagem*, Instituto de História da Arte: Estudos de Arte Contemporânea, Lisboa (2006)
- AGUALUSA, José Eduardo – *O Vendedor de Passados*, Publicações Dom Quixote, Lisboa (2004)
- ALMEIDA, Cláudia – *Maré Alta* em [www.c-e-m.org](http://www.c-e-m.org) (2002)
- ALMEIDA, Joana Fraga – *Arquitectura e Cenografia: Cenários Projectados*, edição da autora, Coimbra (2008)
- ANDERSON, Jack – *Dança, Verdo*, Lisboa (1981)
- APPIA, Adolphe – *A Obra de Arte Viva*, Editora Arcádia, Lisboa (2002)
- AUGÉ, Marc – *Não Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand Editora, Lisboa (1994)
- BARNES, Thea Nerissa – *Phoenix Dance Theatre 2004* em [www.ballet-dance.com](http://www.ballet-dance.com) (Junho 2004)
- BATALHA, Ana Paula; MACARA, Ana – *Dança e movimento expressivo: textos e resumos do Seminário Internacional*, Cruz Quebrada: Faculdade de Motricidade Humana, Lisboa (2006)
- BENTIVOGLIO, Lonetta – *O Teatro de Pina Bausch*, Fundação Calouste Gulbenkian. Acarte, Lisboa (1994)
- BERMAN, Marshall – *Tudo o que é Sólido se Dissolve no Ar: A Aventura da Modernidade*, Edições 70, Vila Nova de Gaia (ed. original: 1982)
- BERTAZZO, Ivaldo; BOGÉA, Inês; CASTILHO, Andrea Amaral – *Espaço e Corpo: guia de reeducação do movimento*, SESC, São Paulo (2004)
- BESKOW, Cristina – *Pina Bausch “para as crianças de ontem hoje e amanhã”* em [www.brasildefato.com.br](http://www.brasildefato.com.br) (2006)

- BETSKY, Aaron – *Zaha Hadid, The Complete Buildings and Projects*, Thames & Hudson, London (1998)
- BLOOM, Martin – *Accommodating the Lively Arts: an architect's view*, A Smithe and Kraus Book, Lyme (1997)
- BLOOMER, Kent C. & MOORE, Charles W. – *Body, Memory, and Architecture*, Yale University Press (1977)
- BÖSCH, Marcus – *Pina Bausch: Tudo é Dança* em [www.dw-world.de](http://www.dw-world.de) (2005)
- BROOK, Peter – *O Diabo é o Aborrecimento*, Edições Asa, Porto (1993)
- BROOK, Peter – *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, Lisboa (2008)
- CAMUS, Albert – *O Estrangeiro*, Livros do Brasil, Lisboa (1999)
- CARLSON, Marvin A. – *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press (1989)
- CARVALHAL, Mário – *Pina Bausch: danças ocultas* em NU #08, NUDA, Coimbra (2003)
- CERTEAU, Michel de – *A Invenção do Cotidiano: 1. Artes de Fazer*, Editora Vozes, São Paulo (3ª Ed. 1998)
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre – *A Invenção do Cotidiano: 2. Morar, Cozinhar*, Editora Vozes, São Paulo (2000)
- CORREIA, António – *Criar Espaço para Pensar Arquitectura* (prova final de licenciatura), edição do autor, Coimbra (2006)
- COSTA, Tiago Bartolomeu – *Café Müller* em [omelhoranjo.blogspot.com](http://omelhoranjo.blogspot.com) (2006)
- COSTA, Tiago Bartolomeu – *Ter Espaço para ter Tempo* em [idança.net](http://idança.net) (2006)



- COSTA, Xavier; SOLÀ-MORALES, Ignasi - *Metrópolis : ciudades, redes, paisajes*, Editorial Gustavo Gili, DL, Barcelona (2004)
- CYPRIANO, Fábio – *Pina Bausch*, Cosac Naify, São Paulo (2005)
- CYPRIANO, Fabio – *Pina Bausch* em [diversão.uol.com.br](http://diversão.uol.com.br) (2005)
- DESMARAIS, Charles / GIOVANNIN, Joseph – *Zaha Hadid, space for art: Contemporary Arts Center*, Cincinnati, Markus Dochantschi, Lars Müller Publishers (2004)
- DIAS, Manuel Graça; VENTURA, Susana – *João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia*, XM, Coimbra (2003)
- ECO, Umberto – *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*, Editora Perspectiva, São Paulo (7ª Ed. 1991)
- ECO, Umberto – *Como se faz uma Tese em Ciências Humanas*, Editorial Presença, Barcarena (13ª Ed. 2007)
- FAZENDA, Maria José – *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa (2007)
- FERNANDES, Ciane – *Pina Bausch e o Weppertal Dança-Teatro: Repetição e Transformação* em [hemi.nyu.edu](http://hemi.nyu.edu)
- FERREIRA, Virgílio – *Espaço do Invisível – I*, Editora Arcádia, Lisboa (1965)
- FORTUNA, Carlos – *Cidade, Cultura e Globalização*, Celta Editora, Oeiras (2001)
- FRAMPTON, Kenneth – *Le Corbusier*, Thames & Hudson world of art, London (2001)
- FRAMPTON, Kenneth – *Metáfora Corpórea em Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, Matosinhos, Contemporânea Editora (1998)

- FURTADO, Gonçalo – *O corpo no Espaço da Técnica Contemporânea* em NU #09, NUDA, Coimbra (2003)
- GALHÓS, Cláudia – *Novo Centro Coreográfico para a Dança Portuguesa* em [www.netparque.pt](http://www.netparque.pt) (2000)
- GIEDION, Sigfried – *Escritos Escogidos*, Artes Gráficas Soler, Valência (1997)
- Gil, José – *Metamorfoses do Corpo*, Relógio d'Água, Lisboa (1997)
- Gil, José – *Movimento Total: o Corpo e a Dança*, Relógio d'Água, Lisboa (2001)
- GONÇALVES, Gabriela – *Artes do Espaço: Arquitectura / Cenografia* em [www.artecapital.net](http://www.artecapital.net) (2007)
- GUERREIRO, Mónica – *Uma Conversa com Pina Bausch* em *Obscena: Revista de Artes Performativas*, Nr. 4 (Maio de 2007)
- HALL, Edward T. – *A Dança da Vida: A Outra Dimensão do Tempo*, Relógio d'Água, Lisboa (1996)
- HORTA, Rui – *Não Viajar Sozinho; Abrir o Horizonte; O Corpo em Constante Aprendizagem e Esquecimento* em [www.oespaçodotempo.pt](http://www.oespaçodotempo.pt)
- JANSON, H. W. – *História da Arte*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (1998)
- JORDÃO, Pedro – *3 Estilhaços Cravados no teu Corpo*, edição do autor, Coimbra (2003)
- JORDÃO, Pedro – *A Duração do Espaço ou a Dança segundo Gonçalo M. Tavares* em NU #08, NUDA, Coimbra (2003)
- JORDÃO, Pedro – *Agredir os Corpos* em NU #09, NUDA, Coimbra (2003)

- LE CORBUSIER – *Conversa com os Estudantes das Escolas de Arquitectura*, Edições Cotovia, Lisboa (2003)
- LE CORBUSIER – *Precisões Sobre um Estado Presente da Arquitectura e do Urbanismo*, Cosac & Naify, São Paulo (2004; ed. Original 1930)
- LYON, Dominique – *Le Corbusier Alive*, Vilo Publishing, Paris (2000)
- MENDES, Patrícia – *A dança-teatro e o paradoxo* em [omelhoranjo.blogspot.com](http://omelhoranjo.blogspot.com) (2006)
- MONESTIROLI, Antoni – *The Metope and the Triglyph: nine lectures in architecture*, SUN publishers, Amsterdam (2005)
- NEVES, Victor – *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*, Edições Universidade Lusíada, Lisboa (1998)
- NORBERG-SCHULZ, Christian – *A Paisagem e a Obra do Homem em Arquitectura*, Nr. 102 (1968)
- PALLASMAA, Juhami – *The Eyes Of The Skin: Architecture and the Senses*, Academy Editions, London (1996)
- PARTSH-BERGSOHN, Isa – *Dance Theatre from Rudolph Laban to Pina Bausch* em *Dance Theatre Journal*, vol. 6, no. 02, (Outono de 1988)
- PAVIS, Patrice – *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*, The University of Michigan Press, Michigan (2003)
- PÉRES, Xerardo Pereiro; SANTOS, Paula Mota; SEIXAS, Paulo Castro – *Cultura e Arquitectura: Incursiões Antropológicas no Espaço Construído* (Actas do Seminário Internacional “Cultura e Arquitectura”, Universidade Fernando Pessoa, Porto), Edicións Lea, S. L. (1998)
- ROSSI, Aldo – *The Architecture of the City*, The INstitute for Architecture and Urban Studies and The Massachusetts Institute of Technology, Massachusetts (1982)

- RASMUSSEN, Steen Eiler – *Arquitetura Vivenciada*, Martins Fontes, São Paulo (2002)
- RATO, Vanessa – *Pina Bausch: de Olhos Bem Fechados em Público: Ípsilon* (2 de Maio 2008)
- RIBEIRO, António Pinto – *Abrigos: condições das cidades e energia da cultura*, Edições Cotovia, Lisboa (2004)
- RIBEIRO, António Pinto – *Corpo a Corpo: Possibilidades e limites da crítica*, Edições Cosmos, Lisboa (1997)
- RIBEIRO, António Pinto – *Dança Temporariamente Contemporânea*, Veja, Lisboa (1994)
- RIBEIRO, João Mendes – *Arquiteturas em Palco / Architectures on Stage*, Almedina, Coimbra (2007)
- RIBEIRO, João Mendes – *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço* (Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica) edição do autor, Coimbra (1998)
- RUBY, Andreas – *Zaha Hadid: car park and terminus Strasbourg: European Union Prize for Contemporary Architecture Mies van der Rohe Award 2003*, Lars Müller Publishers (2004)
- SBRIGLIO, JACQUES – *Le Corbusier: La Villa Savoyes / The Villa Savoye*, Birkhauser, Berlin (1999)
- SCHPUN, Mónica Raisa – *Pina Bausch, a insubmissa* em pphp.vol.com.br
- SCHUMACHER, Patrik / FONTANA-GIUSTI, Gordana - *Zaha Hadid, complete works: texts and references, projects documentation, major and recent works, process: sketches and drawings*, Thames and Hudson, London (2004)

- SCHUMACHER, Patrik / RUBY Andreas – *Zaha Hadid : architektur = architecture*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz (2003)
- SERÓLIO, Maria Helena – *Questionar apaixonadamente: O teatro na vida de Luís Miguel Sintra*, Edições Cotovia, Lisboa (2001)
- SOARES, Bernardo – *Livro do Desassossego*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001)
- SOBRAL, Sofia – *Ver com os Pés: Experimentar o Espaço [Urbano] em Diálogo com o Corpo em Movimento* (prova de licenciatura), edição da autora, Coimbra (2003)
- TAVARES, Gonçalo M. – *Livro da Dança*, Assírio & Alvim, Lisboa (2001)
- TÁVORA, Fernando – *Da Organização do Espaço*, FAUP Publicações, Porto (1999)
- VACCARINO, Elisa; ROPA, Eugenia Casini; BIANCHI, Ruggero; MORETTI, Giovanni; SCHMIT, Jochen; ALONGUE, Roberto; SANGUINETI, Eduardo; BENTIVOGLIO, Leonetta; QUADRI, Franco – *Pina Bausch: Falem-me de Amor – um colóquio*, Fenda, Lisboa (2005)
- WINSHIP, Lyndsey – *A Glimpse of Theatre in the 21st Century* em [www.telegraph.co.uk](http://www.telegraph.co.uk) (2007)
- WOSNIAK, Cristiane – *A Dança-Teatro e Pina Bausch* em Revista Quixote, edição 05 (Março de 2000)
- ZUMTHOR, Peter – *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona (2005)

#### PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

- *A Paisagem e a Obra do Homem em Arquitectura*, Nr. 102 (1968)
- *AR: Arquitectura / Espectáculo*, Nr. 2, Cadernos da Faculdade de

Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa (Dezembro de 2002)

- *Arquitectura e Construção*, N.26, Junho 2004 – Obras feitas, da recuperação ao projecto: inventiva, rasgo e rigor, Casa Cláudia, Lisboa (2004)

- *Artistas Unidos – Revista*, Nr. 8 (Julho 2003)

- *Dance Theatre Journal*, vol. 6, no. 02, (Outono de 1988)

- *El croquis* N. 52+73+103, Zaha Hadid, obras: 1983-2004, Croquis Editorial, Madrid (2004)

- *NU #08*, NUDA, Coimbra (2003)

- *NU #09*, NUDA, Coimbra (2003)

- *Obscena: Revista de Artes Performativas*, Nr. 2 (Março de 2007)

- *Obscena: Revista de Artes Performativas*, Nr. 4 (Maio de 2007)

- *Revista Quixote*, edição 05 (Março de 2000)

- *Scénographie / Stage Design*, Itália (Outubro 2006)

- *Sinais de Cena 2*, APCT – Associação de Críticos de Teatro, Lisboa (Dezembro de 2004)

#### PÁGINAS INTERNET

- [archinect.com](http://archinect.com)

- [diversão.uol.com.br](http://diversão.uol.com.br)

- [hemi.nyu.edu](http://hemi.nyu.edu)

- [homelessmonalisa.darq.uc.pt](http://homelessmonalisa.darq.uc.pt)

- omelhoranjo.blogspot.com
- wikipedia.org
- www.artecapital.net
- www.ballet-dance.com
- www.brasildefato.com.br
- www.dancarecife.net
- www.dw-world.de
- www.c-e-m.org
- www.flickr.com
- www.idança.net
- www.netparque.pt
- www.oespaçodotempo.pt
- www.telegraph.co.uk
- www.zaha-hadid.com

#### ■ FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

- Capa: <http://www.flickr.com/photos/elizzi/1463755366/>
- Pág. 6-7: montagem da autora e Inês Carvalho
- Pág. 10: [http://purl.pt/13858/1/imagens/a1b/053\\_e40-13\\_pedra-filosofal\\_0001.jpg](http://purl.pt/13858/1/imagens/a1b/053_e40-13_pedra-filosofal_0001.jpg)

- Pág. 16-17: foto de Inês Carvalho
- Pág. 24: <http://www.flickr.com/photos/raffaluz/2859461392/>
- Pág. 28: <http://www.flickr.com/photos/maerten/488599221/>
- Pág. 36-37: [http://www.flickr.com/photos/reconstruction\\_/1508451331/](http://www.flickr.com/photos/reconstruction_/1508451331/)
- Pág. 41: <http://img89.imageshack.us/img89/5548/savoye38ac.jpg>  
SBRIGLIO, JACQUES – *Le Corbusier: La Villa Savoyes / The Villa Savoye*, Birkhauser, Berlin (1999), pp. 18-19
- Pág. 44-45: <http://www.guggenheim.org/hadid/images/highlights3>  
[http://static.flickr.com/43/85850815\\_fd6d070995\\_o](http://static.flickr.com/43/85850815_fd6d070995_o)
- Pág. 51: <http://www.flickr.com/photos/dickie007/1518072069/>
- Pág. 56-57: [http://flickr.com/photos/ei\\_architecture/1480215510/in/photostream/](http://flickr.com/photos/ei_architecture/1480215510/in/photostream/)
- Pág. 64: <http://www.oespacodotempo.pt/media/index.php?cat=11>
- Pág. 68: <http://www.flickr.com/photos/manulozano/2858395773/in/photostream/>  
<http://www.flickr.com/photos/manulozano/2859225990/>
- Pág. 72: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/a1/Cravos02.jpg/300px-Cravos02.jpg>  
<http://www.nac-cna.ca/en/dance/20072008season/nefes/>  
[img/photos/nefes\\_1.jpg](img/photos/nefes_1.jpg)
- Pág. 74: <http://www.flickr.com/photos/51084267N00/420091768/>
- Pág. 78-79: <http://www.flickr.com/photos/wareinholgado/389937892/>
- Pág. 82: <http://www.flickr.com/photos/wareinholgado/390922816/>



- Pág. 88: <http://www.flickr.com/photos/terafoto/1475740730/>
- Pág. 94: <http://www.flickr.com/photos/krypto/865403502/>
- Pág. 97: [http://joaquim.emf.org/vj\\_pict/vj\\_dance/pixel.jpg](http://joaquim.emf.org/vj_pict/vj_dance/pixel.jpg)
- Pág. 100: <http://www.flickr.com/photosmelancholik/2078307787/>
- Pág. 104-105: <http://www.flickr.com/photos/ruipalha/1448911101/>



Nesta última página, deixo gravado um especial agradecimento a todos aqueles que me acompanharam nesta viagem:

Aos meus Pais e ao meu Irmão

Ao arquitecto João Mendes Ribeiro

Aos meus Amigos

À minha Família

Por toda a motivação,  
por todas as críticas honestas,  
pela grande paciência para comigo,  
pelo grande apoio

...

Um grande obrigada.