

PERCEPÇÕES URBANAS _ Artes do Espaço

Ana Maria Ferreira

Prova Final de Licenciatura. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
Janeiro 2009

Prova orientada pelo Arquitecto João Mendes Ribeiro

Aos meus pais, que estão sempre à hora certa, no lugar certo.

Ao Miguel e à Leonor, porque proporcionaram as mais doces interrupções deste trabalho.

Sumário

Introdução	7-8
Capítulo 1. NOVO ESPAÇO DA ARTE	
Arte e espaço arquitectónico	11-12
Cidade moderna - <i>Artes loves architectura</i>	12-20
Campo expandido das artes	20-24
<i>Site-specificity</i>	24-31
Capítulo 2. ARTE AO VIVO	
A arte da performance	33-39
<i>Happenings</i> Experiência espacial do espectador	39-47
<i>Collage</i>	47-50
Capítulo 3. A CIDADE COMO PALCO	
<i>Um Grito na Rua</i>	53
O lugar como elemento da performance	54-57
Nova lorque	57-62
Trisha Brown Desafio da arquitectura	62-69
Capítulo 4. PERFORMANCE TEATRAL	
O espectáculo da performance	71-73
Imagem performativa reinventada	73-74
Pina Bausch Cidades revividas	74-80
Capítulo 5. PORTUGAL 70 80 – olhar, intervir e criar espaço	
Artes plásticas <i>Alternativa Zero</i>	83-85
Teatro <i>O Bando</i>	86-91
Nova Dança Portuguesa Madalena Victorino	92-105
Capítulo 6. HABITAR COLECTIVO	
<i>New genre public art</i>	107-112
Território, desenvolvimento e identidade	112-113
Lisboa Capital do Nada – Marvila, 2001	113-120
Relvinha.cbr_x A paisagem urbana como identidade	120-129
Capítulo 7. ESPAÇO E CORPO vs DIGITAL	
Performance digital	131-134
Rui Horta Formas arquitectónicas de percepção	134-155
Capítulo 8. ARQUITECTURA COMO PERFORMANCE	
<i>Arquitectura Líquida</i>	157-158
Metamorfose espacial	158-161
Projectos performativos	161-168
Considerações Finais	171-172
Bibliografia	175-183
Referências das Imagens	185-187

Todos os movimentos radicais do século XX despertaram para a necessidade de confrontar o social e a realidade, desde as vanguardas no início do século até à crítica ao modernismo na década de 1960, estando o papel da arte deste século intimamente ligado à interrogação da vida real. Esta nova postura da esfera artística, que se tentava desligar de um lado mais ficcional ou representativo, despertou para o espaço físico onde o real acontece. A cidade, nas suas ruas, estradas, edifícios e praças, tornou-se o sítio de representação do social, passando a ser entendida como o local ideal de representação artística. À arte exigiu-se maior ligação à vida e o espaço da cidade e da arquitectura tornou-se o material de trabalho da arte. Com as críticas ao modernismo, as artes voltaram-se para o espaço público que tinha sofrido um enfraquecimento com as novas concepções da cidade. A rua tornou-se então um símbolo e um lugar privilegiado para a renovação do modernismo.

As expressões da arte e do pensamento voltaram-se para o mundo quotidiano expresso na vitalidade, frescura, fluidez e autenticidade da cidade. Os movimentos artísticos despertaram para o espaço do ser humano e, naturalmente, para a arquitectura e o espaço urbano. A cidade passou a ser entendida como cenário da humanidade, e se se pretendia interpretar os contornos da vida, o espaço urbano surgia como local de questionamento intimamente ligado à vida humana.

Arte *loves* arquitectura.¹ As duas disciplinas cruzaram-se e usaram-se mutuamente numa atitude crítica e cúmplice. Temas que se entendiam como temas arquitectónicos, como concepções espaciais, território, espaço público e espaço privado foram sendo cada vez mais trabalhados e questionados pelas artes. Surgiram as artes performativas, com a performance, os *happenings*, a nova dança e o novo teatro, artes do espaço, cuja matéria e objecto de trabalho era o espaço físico e social. A ligação íntima com o real trazia significado a esta nova arte. A cidade, a metrópole enquanto lugar de uma certa exaltação da sociedade industrial e mais tarde, pós-fordista e pós-industrial, foi o lugar de debate privilegiado com propostas das artes performativas que pretenderam criticar o *status quo* e procurar apontar diferentes possibilidades de leitura e intervenção no espaço urbano.

O que me proponho estudar neste trabalho são as relações que se estabelecem entre as artes do espaço e o próprio espaço arquitectónico onde acontecem. Foquei o meu estudo no despertar da esfera artística para o espaço onde o homem opera e as mudanças que o espaço registou e regista com este interesse no real. O sentido crítico de que se revestiram as artes do século XX actuou substancialmente no espaço real e material ao qual o homem pertence e a arquitectura, sendo o produto visual da sociedade constituiu-se um alvo tentador de desafio. Através da arte pública, das artes do corpo e da performance, os limites da arquitectura têm sido questionados. Estas acções artísticas, efémeras na maior parte dos casos, permitem questionar a esfera física e social que habitamos. Mais rápidas e imediatas do que um gesto arquitectónico de mudança numa metrópole, activam a consciência individual e questionam o espaço público como lugar de vida e de relações. As artes performativas e todas as vertentes artísticas que agarraram o real e o espaço arquitectónico como material de trabalho, questionam os seus limites através de técnicas de *collage*, de confronto e sobreposição, aumentando as possibilidades de interpretação dessas mesmas realidades. As artes do espaço no seu percurso, demonstraram e demonstram que intervenções efémeras como performances, *happenings*, dança, teatro ou instalações podem atribuir

¹ Título de artigos assinados por Delfim Sardo na revista *Arquitectura e Vida*.

variados significados a algo tão materialmente estável como o espaço arquitectónico. Aumentar a *imaginabilidade* do meio ambiente urbano é facilitar a sua identificação.² É a experimentação da cidade. São estas contaminações entre as duas disciplinas que tentarei demonstrar neste trabalho.

Proponho com a estrutura do trabalho, expor com clareza os argumentos em que cada capítulo pretende focar-se num momento determinante para o entendimento da relação entre artes do espaço e arquitectura, o que praticamente se revelou por limite cronológico de décadas. Em cada capítulo, para além dos exemplos que vão acompanhando o seguimento das ideias, foquei especial atenção no percurso de um *performer*, artista ou coreógrafo, que considero demonstrativo das ideias que exploro nesse capítulo.

Cronologicamente, o trabalho incide na segunda metade do século XX, acompanhando as primeiras mudanças significativas no novo entendimento da arte, da cidade e do espaço público. Apesar da década de 1960 e as críticas ao modernismo terem sido um ponto de rotura marcante no século XX para inúmeras áreas e disciplinas, achei pertinente perceber os antecedentes destas mudanças, tendo sido por esta razão que as primeiras páginas deste trabalho foram dedicadas ao conhecimento das vanguardas e dos novos entendimentos da esfera artística no início do século. Perceber a importância das práticas *site-specific* para a mudança dos contornos dos objectos artístico tornou-se o passo seguinte, envolvendo o conceito de arte ao vivo, materializadas nas performances e nos *happenings*, que constituiu um momento crucial para o entendimento do sentido crítico que reveste estas artes e a sua relação com a arquitectura e com o espaço físico onde acontecem. A década de 1970 adquire especial destaque quer pela importância de Nova Iorque no desenvolvimento das artes performativas e as experimentações que a cidade e os seus grupos proporcionaram, quer pela importância desta década para o panorama artístico e social português. Perceber o impacto da mudança da esfera artística e social em Portugal tornou-se outro ponto de interesse deste trabalho. Até 1974, Portugal esteve fechado a tudo o que acontecia no resto do mundo tendo sido por isso estimulante aprofundar as reformas artísticas no País depois desta data. Esta questão levou-me a explorar exemplos portugueses a partir da década de 1980, altura onde já se registavam manifestações de acompanhar a arte europeia e americana. Proponho levar o meu estudo até à década corrente, uma vez que as contaminações entre artes performativas e arquitectura, duas esferas que actuam no social e no real físico, encontraram nesta década, na minha opinião, a forma mais cooperante de cruzar as suas disciplinas.

A postura de que a arte se revestiu neste século, abandonando a representação e a ficção, permitiu que esta se notabilizasse de relevada importância na crítica social, tendo sido o seu objectivo reflectir e argumentar sobre o que produz o ser humano e sobre o que é produzido por este. As artes do espaço, por terem uma ligação intrínseca com o espaço físico e com a arquitectura, tornaram-se importantes elementos de análise da condição que vivemos, sendo momentos de paragem, momentos irrepetíveis no tempo que permitem tomadas de consciência e pretendem fornecer formas diferentes de olhar o espaço, produzindo novas formas do observador e do utilizador lidar com este.

² Lynch, Kevin – A Imagem da Cidade. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 19-20.

1 | NOVO ESPAÇO DA ARTE

A representação ou a criação de espaço foram sempre questões internas das artes visuais. O desejo da terceira dimensão protagonizou momentos estruturantes na arte do século XX. Começou no cubismo de Pablo Picasso e Georges Braque, onde primeiro se manifestou a vontade de encontrar formas de juntar à tela bidimensional outra dimensão. No entanto, o momento crucial desta viragem no sentido da presença de questões tridimensionais, aconteceu durante as vanguardas russas com o futurismo e o construtivismo russo. Questões político-ideológicas, e não meramente estéticas, impulsionaram os artistas a converter a sua prática numa genérica operação sobre o espaço real, abandonando a pintura em favor de uma arte híbrida entre o design, a arquitectura, o filme e a fotografia.

As primeiras décadas do século XX foram de intenso experimentalismo. A nova concepção da arte esteve muito relacionada com a arquitectura que passou a constituir um modelo para as artes visuais. Da arte é esperado um novo vínculo à realidade que só o espaço da cidade, do edificado, pode fornecer. Nesse sentido, o construtivismo russo representa um momento de viragem no qual a arte caminha em direcção à arquitectura onde partilham a mesma linguagem. A arte da produção era uma proclamação dos construtivistas, reafirmando a sua crença de que, para acabar com o academismo reinante, as actividades especulativas como a pintura e os instrumentos ultrapassados como as tintas e os pincéis, deviam ser postos de lado e os artistas deveriam usar o espaço real e os materiais reais. Os artistas construtivistas comprometidos com esta arte, trabalhavam continuamente para desenvolver as suas concepções de uma arte em espaço real, anunciando a morte da pintura. As experimentações no teatro foram cruciais para entendimento das novas produções tridimensionais de espaço. O encenador Vsevolod Meyerhold viu nos cubistas e nos construtivistas a possibilidade de recusar a pintura e de aspirar a cenários tridimensionais, móveis, desmontáveis, que ficassem completos somente com o corpo do actor, num caminho de recusa do naturalismo, explorando a nova capacidade de produzir espaço. O caminho para a militância contra a obsoleta tradição artística tinha sido assim aberto, fornecendo ferramentas e novos entendimentos do espaço tridimensional real.

Esta ideia de sentido de real trouxe consigo a concepção e cultura do projecto, inerente à prática arquitectónica, mas que não fazia parte do universo das artes. Com a ideia de projecto e de desenvolvimento do trabalho, os artistas concentraram-se mais no processo criativo do que no trabalho manual de perícia artística. Este desenvolvimento de competências de projecto seria essencial na estratégia de escolas como a academia de artes de Vitebsk, criada em 1919 por Chagal, bem como seria um dos pontos-chave do desenvolvimento da Bauhaus, até ao seu fecho, em 1933.

A Bauhaus abriria as suas portas em Abril de 1919, como uma instituição de ensino artístico com uma vontade romântica de olhar as artes. Ao contrário das provocações rebeldes dos futuristas ou dadaístas, o delicado manifesto da Bauhaus, elaborado por Gropius, apelava à unificação de todas as artes numa catedral do socialismo, num projecto que apostava na recuperação cultural para a Alemanha dividida e enfraquecida do pós-guerra. A nova escola aspirava a atrair artistas capazes de trabalhar para além dos limites da respectiva especialidade, na defesa do conceito de *Obra de Arte Total* ou *Gesamtkunstwerk*, que fora formulado há mais de meio século por Richard Wagner, e que envolvia a participação de artistas de todas as disciplinas, na união das artes, para

“oferecer ao homem a imagem do mundo.”³

O entendimento do espaço visual e espaço real constituiu a preocupação do corpo docente e a própria linha orientadora da escola. O espaço não era só a experiência, mas a materialização da teoria. A oposição entre o plano visual e a profundidade espacial caracterizava a discussão sobre o espaço real, entendido como elemento unificador da arquitectura, que se tornou o denominador comum dos diferentes interesses da Bauhaus.

Outro momento de permeabilidade entre arte e arquitectura, acontece com o minimalismo na década de 1960, que é marcado pela necessidade de produzir trabalho tridimensional que funcione numa específica relação com a arquitectura. O papel do objecto, da escultura, é reequacionado na sua relação com o espaço, com o espectador, com a paisagem e com a arquitectura. As obras de artistas como Carl André, Robert Morris ou Donald Judd são objectos sintéticos e despertadores para a arquitectura, como que elementos que fazem ver o espaço arquitectónico de uma forma mais aguda, precisa e atenta. As questões que estes artistas colocaram foram sempre referentes ao espaço: a escala das obras e a sua instalação no espaço físico. O primeiro plano de ideias é dado à relação da obra com o espaço, e não ao gesto criativo e expressivo em si. A importância do gesto do autor é transferida para o gesto do espectador, porque à activação do espaço corresponde uma auto-consciência corporal do espectador, confrontado com o espaço e a obra, duas entidades difíceis de separar.

Cidade moderna – *Arte loves Architectura**

As chaves do modernismo foram tão aclamadas como criticadas. A falha da esfera múltipla urbana revelou-se a inviabilidade do modernismo, uma vez que a vida foi estandardizada, desumanizada e materializada. No entanto o pensamento sobre o espaço e sobre a cidade intensificou-se e a arte acompanhou a arquitectura. A arte despertou para a mesma esfera que a arquitectura, usando o seu espaço como matéria de estudo e reflexão. O espaço em que a arte do século XX incide é o espaço arquitectónico, porque os edifícios são arquitectura, porque a cidade é arquitectura e porque a vida é cidade.

A cidade, a arquitectura, o entendimento urbano e a realidade moderna, constituíram o material de trabalho de uma nova geração que despertava para a consciência da produção efectiva do espaço do mundo que o alerta da arquitectura moderna despertou. Em produções que correspondem às formas de esculturas que Rosalind Krauss identificou no final da década de 1970, vários artistas produziram os seus trabalhos com a consciência presente da natureza arquitectónica das suas intervenções, como Dan Graham e Gordon Matta-Clark.

Graham, artista norte-americano, usa no seu trabalho a arquitectura moderna como objecto de apropriação, contaminações e desconfianças. *Homes for America* (1966) [Fig.1-3], é um ensaio formado por imagens e textos publicados na revista *Arts*. Desde 1965, Graham tirava fotos de casa típicas unifamiliares, nos comuns subúrbios americanos. Estas fotografias foram premiadas em 1966 e nesse mesmo ano produziu o seu artigo fotográfico-textual *Homes for America* que focava os problemas da habitação em banda, como a nova forma de vivência urbana. Era composto por

³ Ribeiro, João Mendes – Reforma do Espaço Cénico. In “Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço”. Coimbra. 1998 p. 12. Trabalho de síntese apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC.

* Título de artigos assinados por Delfim Sardo na Revista *Arquitectura e Vida*.



Backs of 'Two House Homes', Bayonne, New Jersey

Dan Graham 1966

Fig.1 | Dan Graham, Backs of *Two House Homes*, Bayonne, New Jersey, 1966.



Christmas Day, New Houses, Staten Island, near New City

Dan Graham 1975

Fig.2 | Dan Graham, *Untitled (Christmas Day)*, New Houses, Staten Island, NYC, 1975.



Fig. 3 | Junior High School, East Hill, Westfield, New Jersey, 1965. Exterior (above), Interior (left) and Entry (right) by Dan Graham, 1966. Dan Graham

Fig.3 | Dan Graham, Junior High School, *Two Home Houses*, 1965-66.

blocos de tamanho similar que continham trechos de anúncios imobiliários, exames das potenciais variações de estilo e cor da nova habitação e fotos do exterior e do interior de casas típicas da arquitectura pós Segunda Guerra. Este artigo pode ser visto como uma mistura imprevisível entre arte conceptual e crítica cultural, na qual os desenvolvimentos da habitação são usados como exemplo de lógica seriada e de formas minimalistas.

Treinado como um arquitecto, Gordon Matta-Clark (1943-78) foi um dos principais artistas da vanguarda de Nova Iorque na década de 1970. Investiu no seu percurso de artista a pura matéria da arquitectura, e betão, tijolo, argamassa, pavimentos, aço e ferro tornaram-se o material verdadeiro da sua prática.

O paradigma da arquitectura moderna constituiu o motor das suas produções. Tendo como eixo a desumanização do mundo moderno, Matta-Clark fez intervenções em construções, fazendo cortes, criando aberturas e perfurações. Converteu edifícios em autênticos desafiadores de gravidade. Procurou, nos seus trabalhos de perfuração de edifícios, de cortes efectuados em estruturas arquitectónicas condenadas ao desaparecimento encontrar novas vias de olhar a arquitectura onde questionou a relação entre público e privado, na produção de uma perversidade arquitectónica. Desta maneira, revelava a construção escondida e proporcionava novas maneiras de perceber o espaço.

O seu interesse era revelar o espaço negativo das cidades. Entre as suas acções estão cortes em habitações como *Bronx Floors*, *Threshole* (1972) [Fig.4] e *Splitting* (1974) [Fig.5-6], *Conical Intersect* (1975) [Fig.7], a abertura de um buraco em duas habitações em Paris, *Office Baroque* (1977) [Fig.8], um corte num edifício comercial, fotografias do espaço entre as Twin Towers do World Trade Center ou tiros disparados contra os vidros do Instituto de Arquitectura e Urbanismo de Nova Iorque.

Durante os seus estudos em Arquitectura, na Cornell University, Matta-Clark iniciou o seu interesse sobre o estudo do modernismo europeu, particularmente sobre os textos e desenhos de Le Corbusier. Desde a década de 1930 as ideias de Corbusier tiveram um tremendo impacto na América, não só nas escolas de Arquitectura mas também em departamentos de Planeamento e Urbanismo. Os urbanistas do país avidamente adoptaram o modelo defendido em *La Ville Radieuse*, onde ruas congestionadas e habitação são substituídas por uma combinação de malha produzida por torres e vias rápidas.

Vers Une Architecture foi publicada a primeira vez em 1923 e traduzida para inglês em 1927. Embora a tradução inglesa tenha sido criticada, tornou-se elemento de referência das escolas de Arquitectura. Apesar do legado que tinha deixado para trás, a influência de Corbusier foi reforçada por este livro ilustrado que concentrou a atenção de todos. Na colecção de polémicas opiniões em *Vers Une Architecture*, Corbusier foca a perfeição clássica e o desenho da era das máquinas. Segundo Corbusier os mesmos processos que os engenheiros aplicariam no desenho dos últimos aviões, transatlânticos e automóveis deveriam guiar os arquitectos na criação de esquemas de habitação e planeamento de cidades. A defesa da modernidade por Corbusier opunha-se aos escritos e práticas de Matta-Clark. O modernismo previu o fim do irracional e do mal, através do efeito purificador da honestidade, verdade e visão clara. Perante uma pretensa realização das necessidades sociais, avançou-se com uma arquitectura funcionalista e pura, uma arquitectura que existiu por si própria sem passado nem lugar. Procurou a omnipresença, não reflectiu a diversidade da sociedade mas impôs a sua própria distinção. A arquitectura moderna foi o culminar de uma estética que procurou uma nova era, que pensou a cidade como algo exclusivamente físico e marcada pela heroicidade do arquitecto, sem perceber que a cidade é um lugar de diferentes narrativas. A visão



Fig.4 | Gordon Matta-Clark, *Threshole*, 1972.



Fig.5



Fig.5 e 6 | Gordon Matta-Clark, *Splitting*, 1974.



Fig.8 | Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977.



Fig.7 | Gordon Matta-Clark, *Conical Intersect*, 1975.

modernista viu a cidade como um todo, e esqueceu-se que há diferenças nas pessoas, nas vidas e nos comportamentos humanos que geram necessariamente lugares diferentes. Matta-Clark, disse numa entrevista que, longe dos problemas da humanidade, a maioria dos arquitectos não estava a resolver nada, excepto como fazer uma casa.⁴

Foi criticando as chaves do modernismo que *Anarchitecture*, um grupo que incluía Matta-Clark, Laurie Anderson, Jene Highstein e Bernard Kirschenbaum entre outros, procurou uma linguagem arquitectónica alternativa. Em 1974 o grupo exhibe uma exposição de fotografia e desenhos de espaços urbanos negligenciados, de vazios urbanos, terrenos abandonados e sítios que não foram desenvolvidos que revelava a intenção do grupo contra o discurso arquitectónico moderno. Estas imagens representavam o oposto da harmoniosa estrutura de sociedade e de espaço urbano que Corbusier acreditava vir a ser o maior objectivo da civilização moderna. *Anarchitecture* celebrou a cidade real na sua desordem, variedade e justaposição de eras e estilos: imagens de barcos destruídos e empilhados sugerindo novos tipos de estruturas fabricadas que preenchiam a cidade [Fig.9]; o resultado de uma explosão de gás que destruiu a empena de um edifício, expondo a sua estrutura interior, quebrando a fronteira entre propriedade privada e pública, satiricamente assinalada com um sinal dizendo 'Available' [Fig.10]; imagens de Nova Iorque mostrando a sobreposição de tempos, construções e diferentes marcas de vidas urbanas que construíam a história da cidade.

Como artista, Matta-Clark desejava assinalar a capacidade mutável das cidades. Trabalhou a influência da tradição surrealista, do inconsciente e do irracional do ambiente urbano. A sua fotografia das Twin Towers do World Trade Center [Fig.11], focava especificamente o espaço entre as torres mais do que as próprias torres, revelando um misto de atracção e repulsa pelas estruturas enormes que ali surgiram. A sua crítica não se dirigiu ao dinheiro dispendido e de manutenção desta arquitectura colossal, mas sim ao mundo financeiro e económico que elas representavam e que mudou completamente o entendimento de toda a cidade.

Tanto Corbusier como Matta-Clark partilhavam o fascínio sobre como a cidade e a arquitectura actuam na consciência humana. Quando, em 1970, habitantes revoltados vandalizaram as novas habitações modernas, Matta-Clark fotografou-as na peça *Window Blow-out* [Fig.13]. Nestas acções tentava desvendar outras dimensões para além da dimensão física mais imediata da arquitectura. *Anarchitecture* seria, como afirmou, "about making space without building it"⁵.

A arquitectura moderna despertou para a importância da cidade e pensou o espaço como algo inteligível e racional. Apesar de ter falhado na esfera social, intensificaram-se os estudos do espaço individual e colectivo, como produtores de vida. O espaço físico de vivências é a matéria de estudo da arte do século XX. O objectivo não é assinalar o espaço, mas criá-lo, numa arte semelhante à arquitectura. Arquitectura e arte cruzam processos e materiais, na procura partilhada de criar espaço.

"Quebrando as paredes do 'museu' ou da 'galeria', o espaço público torna-se então o lugar privilegiado da acção artística, e, por sua vez, esta toma como essencial uma maior consciencialização acerca dos valores políticos e ideológicos que se reflectem na estratificação social do capitalismo da segunda metade do século XX."⁶ O espaço público urbano é colocado na base da crítica da arte. É capacitado como espaço que produz identidades e que por isso mesmo tem de ser reclamado como matéria de estudo e acção. É o espaço mais verdadeiro para a vivência humana. Muda consciências. Muda o corpo. E a arte tem a capacidade de o mudar e de transformar

4 Attlee, James – Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. Tate Research – Tate Papers. Spring 2007.

5 Ibidem.

6 AA. VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p. 165.



Fig.10 | Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, 1974.



Fig.12 | Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, 1974.



Fig.9 | Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, 1974.

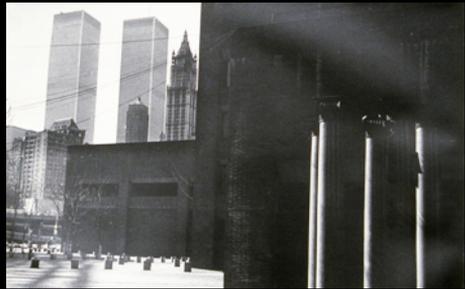


Fig.11 | Gordon Matta-Clark, *Anarchitecture*, 1974.



Fig.13 | Gordon Matta-Clark, *Window Blowout*, 1976.

o seu entendimento. À arte foi delegada a função de transmitir ferramentas ao público para o lançar na descoberta de novas percepções do mundo e do espaço do mundo.

Campo expandido das artes

O estudo da arte minimalista e da escultura realizada desde o início da década de 1960 protagonizado pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, testemunhava o fim da singularidade da escultura enquanto prática isolada e iniciava a discussão para o que se chamou de *campo expandido das artes*, no seu célebre artigo *Sculpture in the expanded field*, de 1979.

Durante décadas a arte pública limitou-se a monumentos em espaço público com total orientação para a sua própria presença e simbolismo. Desde o final do século XIX tornou-se perceptível o enfraquecimento da lógica representativa do monumento (representação comemorativa, veiculação simbólica dos significados ou usos de um local, figuração e verticalidade, existência de pedestal como mediação entre sítio real e signo representativo) que comandou a produção escultórica ocidental durante séculos. A primeira metade do século XX foi marcada pela escultura moderna (referencial em relação aos seus materiais e processos, abstracção, absorção/eliminação do pedestal, desvinculação de um lugar específico) que demonstrou a sua incapacidade enquanto arte comunicativa, assistindo-se à falência deste paradigma. Desde a modernidade estética tornou-se constante, no campo da arquitectura e da arte, os questionamentos, os cortes epistemológicos, as buscas de novas linguagens e poéticas, iniciando uma tradição de ruptura. A revolução dos códigos arquitectónicos e artísticos exigiu, igualmente, uma revolução nas formas de apreendê-los, perceptiva e conceptualmente.

A escultura moderna relacionava-se com a arquitectura sem se confundir com ela, e estava na paisagem mas, no entanto, não era paisagem. Frente à negatividade da sua condição de não-arquitectura e não-paisagem, Krauss apontou o aparecimento de vectores de expansão que partem da escultura como “combination of exclusions”⁷ e observou na prática escultórica deste período uma relação intrínseca com a arquitectura e a paisagem na incorporação positiva deste termos. Nos estudos de Krauss, “sculpture is no longer the privileged middle term between two things that it isn't. Sculpture is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities.”⁸ O termo escultura vinha sendo aplicado de modo muito abrangente e maleável na tentativa de rotular obras que, na verdade, não mais poderiam ser assim definidas claramente, mas somente a partir de seus limites com a paisagem e com a arquitectura:

“Over the last ten years rather surprising things have come to be called sculpture: narrow corridors with TV monitors at the ends; large photographs documenting country hikes; mirrors placed at strange angles in ordinary rooms; temporary lines cut into floor of the desert. Nothing, it would seem, could possibly give to such a motley of effort the right to lay claim to whatever one might mean by the category of sculpture.”⁹

As ideias de artistas durante dois anos importantes (1968-1970) para a evolução do mundo das artes representaram este campo alargado de possibilidades e novos significados. Artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol

7 Krauss, R. – *Sculpture in the Expanded Field*. Spring 1979. October, Vol.8. p. 36.

8 *Ibidem*, p. 38.

9 *Ibidem*, p. 30.

LeWitt, Bruce Nauman perceberam a nova lógica da escultura, que não podia mais ser considerada como moderna. A autonomia da escultura moderna em relação aos demais meios artísticos faliu e tomou-se a nova escultura como participante de um campo de relações.

A passagem da condição de neutralidade para a de complexidade implicou, segundo Krauss, três outras formas da escultura: *lugares assinalados*, pela incorporação da paisagem, *construção de lugares*, pela incorporação de condições tanto da paisagem quanto da arquitectura e as *estruturas axiomáticas*, pela intervenção no espaço físico da arquitectura.¹⁰ Assistiui-se então à transformação da natureza da experiência espacial. A partir de novos paradigmas que estabeleceram uma relação intrínseca com o espaço real, colocou-se à escultura condicionantes semelhantes às defrontadas pela arquitectura: o construído e o não construído, o cultural e o natural. Tal como na arquitectura, o espaço é compreendido e activado a partir de uma dinâmica da qual participam o contexto e os agentes.

Com o fim das concepções da escultura monumental e um novo entendimento da escultura como forma de arte expressiva de uma condição física e social envolvente, os significados, os locais, os materiais e a escala que esta prática envolve foram repensados. Tal como na performance e nos *happenings*, que estudo nos capítulos seguintes, interessava o acontecimento, enquanto duração de algo produtivo e com repercussão inteligível, em vez de uma marca física de um objecto simbólico, perdido no tempo e na história.

A esfera da percepção e da interacção da escultura foi reconstruída com temas e espaços que outrora não tinham sido incluídos. A arte pop, que recusou permitir a distinção entre artes eruditas e artes populares e entre requintado e comercial, o minimalismo, que fez um hino à relação entre espaço e observador e a *land art* ou *earth art*, que proporcionou uma nova escala da arte, relacionou o observador com a terra e com os seus materiais, foram exemplos dos novos contornos da arte que desejava a sua exploração potencial artística a partir de uma referência ao real, entendido como o próprio sítio, ou ainda a própria dinâmica da cultura contemporânea.

As intervenções artísticas passaram a adquirir um comportamento estrutural-arquitectónico face ao campo aberto que é a paisagem. A *land art* foi a que mais tentou explorar a produção de espaço através da transformação do real. A natureza e o selvagem tornaram-se territórios apelativos para a criação artística pela liberdade de escala que permitiam e pela apropriação directa de materiais naturais. As rochas, a terra e a pedra tornaram-se os materiais de eleição da nova *land art* que transformava criticamente a paisagem. A relação com a paisagem tornou-se um diálogo não só com a sua morfologia, mas também explorando a sua experiência e propondo questionamentos à significação dos próprios lugares. Explorar o exterior seria uma condição do conhecimento destas obras que se dava na experiência, por contacto, na percepção não somente visual, mas também no tempo e no espaço reais.

Obras deste tipo podiam levar diversos meses para serem concretizadas e, em muitos casos, situavam-se em locais pouco acessíveis como desertos, montanhas ou lagos. Michael Heizer em *Double Negative* (1969) [Fig.14-15] abriu duas enormes cavidades paralelas no deserto do Nevada. James Turrel em *Roden Crater* (1989) [Fig.16-17] criou um projecto megalómano no qual propôs usar e transformar a cratera de um vulcão extinto no Arizona com o objectivo de proporcionar diversos tipos de experiências ao observador. Tomada por Rosalind Krauss por uma realização exemplar de um *lugar assinalado*, *Spiral Jetty* [Fig.18-19], do artista norte-americano Robert Smithson (1970), é composta por um caminho que avança das margens sobre Great Salt Lake em Utah (EUA), desenhando uma espiral. Christo e Jeanne-Claude possibilitaram novas maneiras de interpretar o

¹⁰ Krauss, R. – Sculpture in the Expanded Field. Spring 1979. October, Vol.8. p.41.



Fig.14



Fig.14 e 15 | Michael Heizer, *Double Negative*, 1969.



Fig.16 | James Turrel, maquete *Roden Crater*, 1989.



Fig.17 | James Turrel, desenhos *Roden Crater*, 1989.



Fig.18



Fig.18 e 19 | Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.



Fig.20 | Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72.



Fig.21 | Christo e Jeanne-Claude, *Running Fence*, 1972-76.

espaço público natural ou construído através de trabalhos experimentais e efémeros como *Valley Curtain* (1970-72) [Fig.20], no Colorado ou *Running Fence* (1972-76) [Fig.21], na Califórnia.

É nesta nova espacialidade onde o espaço real se transformou num material de trabalho, que o conceito de *site-specific* se baseia. Enquanto que na arte minimal os objectos redireccionavam a consciência para si e para o espaço real que abrigavam, o *site-specific* projectava-se para um espaço concreto, respeitando as suas qualidades físicas e visuais, relacionando-se com a especificidade de um determinado lugar construído ou natural.

Site-specificity

A definição de *site-specificity* pode ser descrita, de uma forma simples, por um troca entre o trabalho artístico e o lugar no qual os seus significados são definidos. Da mesma forma que expressões, acções e eventos são afectados pela sua posição local, pela situação na qual estão envolvidos, assim um trabalho artístico *site-specific* é também definido em relação ao seu lugar, à sua posição e ao seu tempo. Um trabalho *site-specific* é articulado e definido por propriedades, qualidades ou significados produzidos nas relações específicas entre um objecto ou evento e a posição que ocupa.

A origem do termo e do conceito *site-specificity* remete para a escultura minimalista da década de 1960 e para a nova concepção do espectador e de recepção de uma obra. O objectivo seria alcançar a primazia da percepção corporal vivida pelo espectador durante o seu percurso pelo espaço configurado pelos objectos. Um objecto simples, que aparentava atrair a atenção somente para si, acabava por lançar um jogo de relações com o lugar onde se posicionava, com o espectador e com as suas memórias. Mais do que estabelecer o seu lugar, o objecto minimalista enfatizava a definição transitiva do sítio, forçando a uma percepção consciente do observador, que se confronta com a localização e situação do objecto e o seu próprio papel na finalização do significado do trabalho. Os primeiros indícios são dados manifestamente por Marcel Duchamp com a passagem do papel principal na criação artística para o público, como aquele que finaliza a obra. *Site-specificity*, segundo o crítico Douglas Crimp, reside nesta condição de recepção e no deslocamento da atenção do observador para o local, o contexto e as suas relações onde quer ele, quer o objecto ou evento se encontram, e não somente nas características específicas do mesmo.¹¹ O crítico de arte moderna Michael Fried argumenta, reforçando a ideia de Crimp, que “the experience of literalist [minimal] art is of an object in a situation – one that, virtually by definition, includes the beholder.”¹²

“O conceito apresentava a ideia de sítio (site) como parte intrínseca da obra ela mesma, e mesmo a obra concebida para espaços de exposição tradicionais, trazia no seu menu uma poderosa e incontestável conexão com a disposição arquitectónica.”¹³ Pela primeira vez depois da era modernista, a obra era mais do que uma entidade flutuante no mundo, era mais do que um olhar contingente para dentro da consciência de um artista. As obras de arte passaram a contribuir para uma forma mais lata de consciência ao trazerem consigo o observador e ao se enraizarem no sítio em que, de forma afirmativa, se tornavam presentes. Se a escultura modernista absorveu

¹¹ Crimp, Douglas – On the Museum’s Ruins. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005. p. 16-17.

¹² Fried, M. – Art and Objecthood In Gregory Battcock (ed.) Minimal Art: A Critical Anthology, New York: E.P. Dutton, 1968. p. 125 Cf.: Kaye, Nick – Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 3.

¹³ Vaz-Pinheiro, Gabriela (coordenação de ed. e trad.) – Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica. Torres Vedras: ArtinSite, 2005. p. 68.

o pedestal/base para expressar a sua indiferença com o sítio, tornando-se em si mais autónoma e auto-referencial, os trabalhos *site-specific* que surgiram com o minimalismo na década de 1960 e 1970, forçaram a um dramático reverso do paradigma moderno. Tal como Miwon Kwon afirmou na sua avaliação da *site-specificity*: “In turn, the uncontaminated and pure idealist space of dominant modernisms was radically displaced by the materiality of the natural landscape or the impure and ordinary space of the everyday. And the space of art was no longer perceived as a blank slate, a tabula rasa, but a real place.”¹⁴

Os trabalhos *site-specific* focavam e estabeleciam uma relação indivisível entre o trabalho e o lugar, e exigiam a presença física do observador para o trabalho ficar completo. Na defesa destas premissas, Robert Barry declarou numa entrevista em 1969, que cada uma das suas instalações tinham sido “made to suit the place in which it was installed. They cannot be moved without being destroyed.”¹⁵ Com a mesma orientação de Barry, Richard Serra escreveu quinze anos depois que a sua escultura de aço cor-ten *Tilted Arc* tinha sido “...designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.”¹⁶

Dentro do *white cube* de uma galeria ou na esquina de uma rua, a arte *site-specific* tomou o sítio como localização real, uma realidade tangível, composta por uma combinação de elementos físicos: comprimento, profundidade, altura, textura e forma; escala e proporção de edifícios, praças e ruas; condições existentes de luz, ventilação, tráfego ou topografia. *Site-specificity* implicou algo fixado, enraizado pelas leis da física a um local. Jogando muitas vezes com a gravidade, os trabalhos *site-specificity* trabalharam com a presença, mesmo se fossem materialmente efémeros, móveis ou mesmo se o objectivo fosse a sua destruição.

Transformação do espaço da galeria

A obra minimalista, da década de 1960 e 1970, era, na sua maior parte, abstracta. Neste processo, tanto o observador como o lugar eram, em consequência, tomados também como entidades abstractas onde a presença física era o grande dominante da obra. Informadas por este pensamento, várias formas de crítica desenvolveram um modelo de *site-specificity* que desafiava quer a abstracção do sítio, quer do observador. Artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Robert Smithson e Mierle Laderman Ukeles propuseram, durante a década de 1970, uma nova maneira de pensar a *site-specificity* e passaram a conceber o sítio não só em termos físicos e espaciais mas como uma moldura cultural, e o observador deixou de ser um sujeito físico e passou a ser produto da sociedade, classe, género e raça.

Apesar do contexto urbano ter sido um cenário recorrentemente sedutor para o trabalho *site-specific* que desejava provocar um reflexo maior na vida directa do observador, o espaço neutro do *white cube* da galeria foi o espaço que os artistas praticantes destas ideias e críticas começaram por desafiar. Esta crítica à arte institucionalizada pela galeria e pelo museu já tinha dado os primeiros passos com Duchamp e com as suas *Boîte-en-valise* (1935-1941). As caixas de cartão que Duchamp produziu, continham réplicas em miniatura, fotografias e reproduções da sua obra e sublinhavam a possibilidade de uma obra de arte sobreviver fora do circuito valorizado das instituições. Foi a

¹⁴ Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 11.

¹⁵ Robert Barry in Arthur R. Rose (pseud.) - Four interviews with Barry, Huebler, Kosuth, Weiner, Arts Magazine, February 1969. p. 22 Cf.: Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 12.

¹⁶ Richard Serra, carta a Donald Thalacker de 1 de Janeiro de 1985, publicado em Clara Weyergraf-Serra and Martha Buskirk, eds., The Destruction of the Tilted Arc: Documents. Cambridge: MIT Press, 1991. p. 38 Cf.: Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 12.

primeira manifestação consciente que reclamava o poder singular de um objecto artístico, sem que este estivesse ligado a redes de interesses económicos ou sociais. O espaço moderno de galerias e museus, com as suas paredes puras, luz artificial, sem janelas, clima controlado, arquitectura pura e precisa, são percebidos não somente em termos básicos de dimensões e proporções mas também através de convenções e normas de exibição, que servem uma função ideológica e que activamente dissociam o espaço da arte do mundo exterior real. Em 1970, Daniel Buren afirmou: "Whether the place in which the work is shown imprints and marks this work, whatever it may be, or whether the work itself is directly – consciously or not – produced for the Museum, any work presented in that framework, if it does not explicitly examine the influence of the framework upon itself, falls into the illusion of the self-sufficiency – or idealism."¹⁷

A posição crítica ao modelo político e económico que as galerias e os museus assumiam como representantes do mercado da arte e entidades dominantes da crítica da arte e da história, foi um dos primeiros motores impulsionadores do minimalismo. A forma como as instituições de arte delimitam a definição, a produção e a apresentação da arte, tornaram-nas sítios de intervenção crítica. Em trabalhos como *Condensation Cube* (1963-1965) [Fig.22] de Hans Haacke, (que sublinha as mudanças de temperatura a que o espaço fechado da galeria está sujeito, registando as marcas nas paredes do cubo pela evaporação e condensação de água, permitindo que invada a pureza do objecto minimalista), *Splashing* (1968) [Fig.23] de Richard Serra, (na qual lançou chumbo líquido contra o rodapé de uma galeria), *Measurement series* (1969) [Fig.24], de Mel Bochner, (medição do espaço da galeria e anotação nas paredes, rodapés e portas das medidas físicas do espaço), os recortes nas paredes (1968) [Fig.25] de Lawrence Weiner, (onde removeu porções da parede para revelar a base por trás das paredes neutras do white cube da galeria) e *Within and Beyond the Frame* (1973) [Fig.26-27] de Daniel Buren, (excedendo os limites da galeria, tendo arte a sair literalmente da janela), a intenção artística está directamente relacionada com a arquitectura do espaço de exposição como atitude crítica face a um sistema politicamente dominante da arte.

Para estes artistas, as suas instalações serviam para explorar a inter-relação entre a arquitectura do museu e da galeria e a arte neles exposta. Outras obras do artista francês Daniel Buren são exemplificativas desta intenção. Como por exemplo, começou a colar listras, um motivo recorrente nos seus quadros, num tecto curvo para enfatizar a arquitectura do edifício em vez de se submeter à sua presença dominante; *Nas ruas de Paris* (1968) apresentava vários homens, enfiados entre dois painéis pintados com listras, a passearem-se pelas ruas da cidade; em *Manifestação III* (1967), o público descobria que a única acção dramática era uma cortina de palco listrada. Este tipo de obra pretendia alterar a percepção do espectador relativamente ao panorama dos museus e ao panorama urbano, instando-o a questionar as situações nas quais normalmente contemplava a arte.

Estas apresentações levantaram problemas ligados à desmaterialização da arte e à respectiva impossibilidade de comercialização da obra. Quando um trabalho é concebido exclusivamente para um local torna-se dependente das características específicas desse espaço e, por isso, o significado da obra não está no objecto, mas no espaço físico e contexto onde esta se insere. O carácter não comercial deste tipo de obras gerou uma forte apreensão por parte das instituições, sobretudo das galerias, que estavam familiarizadas com a autonomia do objecto artístico.

17 Baren, Daniel - The Function of the Museum. Artforum. September 1973 Cf.: Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 13-14.

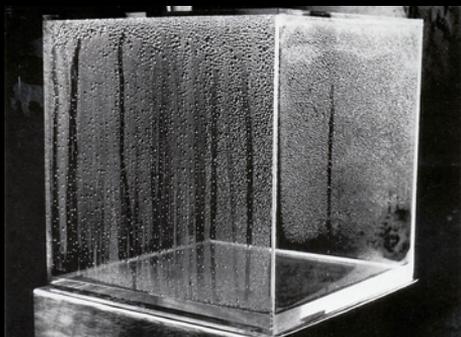


Fig.22 | Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963-65.



Fig.23 | Richard Serra, *Splashing*, 1968.

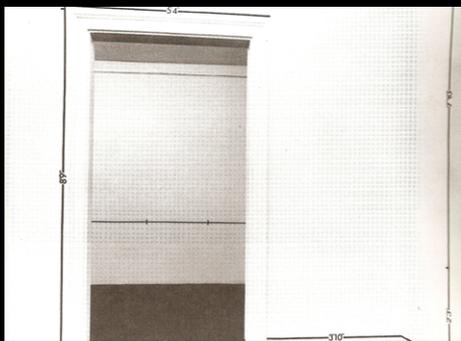


Fig.24 | Mel Bochner, *Measurement series*, 1969.



Fig.25 | Lawrence Weiner, *Wall cutouts*, 1968.



Fig.26



Fig.26 e 27 | Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973.

Uma outra forma de aproximação à crítica institucional está presente no trabalho de Meredith Monk. O trabalho de Monk está intimamente ligado ao seu rigoroso treino de dança, e foi influenciado por trocas entre a música, dança e artes visuais, que definiam a nova performance que emergia de Nova Iorque desde a década de 1960. *Juice* (1969) tornou-se um dos seus trabalhos mais conhecidos. Desenvolveu-se em três partes, em três espaços distintos e necessitou de um mês e meio para ser finalizado, com a última das três performances. Representou os procedimentos do *happening*, onde explorou as acções fragmentadas que Allan Kaprow defendia, e as novas experimentações do Judson Dance Group.

A primeira parte de *Juice* foi produzida especialmente para o Museu Solomon R. Guggenheim, em Nova Iorque, obra do arquitecto Frank Lloyd Wright, e trabalhava contra a arquitectura na vertente física e política do museu. Desenrolava-se no espaço de espiral do museu, com oitenta e cinco performers [Fig.28-30]. Monk usou “the whole building as a kind of sculptural experience for the audience”¹⁸ e colocou os *performers* na espiral em rampa que define a galeria central do museu. A forma suave das rampas, o espaço que estas definiam quer de galeria, quer de *foyer* do museu, representavam o ideal de Monk para desenvolver a intimidade que desejava entre *performers* e espectadores. A audiência era convidada a mover-se ao longo das rampas e dos diferentes níveis para que os acontecimentos ocorressem continuamente como se fosse uma exibição. A performance acabava com a audiência na rampa a olhar para baixo, para os *performers*, que já tinham descido até ao nível de entrada do museu. O desenho do espaço determinou o envolvimento entre *performers* e audiência e determinou as diferentes posições que a audiência foi assumindo ao longo da performance. A peça desenrolou-se como se se tratasse de uma exposição de artes visuais, como se os bailarinos representassem quadros vivos pertencentes ao museu. A ideia não era utilizar aquele espaço físico simplesmente como local de performance. O objectivo era sim mostrar que era possível apresentar outra maneira de fazer arte num espaço a que se associavam, convencionalmente, somente determinadas formas de arte. A intenção era criticar o objecto artístico autónomo que constituía a única matéria que as instituições artísticas reconheciam. A segunda parte foi realizada um mês depois e ocorria num teatro convencional onde alguns elementos da primeira parte da performance foram reproduzidos [Fig.31]. O final de *Juice* aconteceu uma semana depois, no *loft* de Monk em Manhattan [Fig.32]. Objectos e fatos que foram usados nas primeiras partes da performance estavam espalhados pelo *loft* e as caras dos quatro principais *performers* eram projectadas em televisões, contando em vídeo as suas experiências. Monk, neste trabalho, explorou a aproximação entre espaços e tempos. As três partes trocaram um processo onde um espaço e sítio actuam como mapa e memória do outro. Reforçou a ideia que uma obra de arte não tem de pertencer ao círculo económico das instituições e que a sua finalização como material artístico pode acontecer fora do circuito habitual, permanecendo matéria válida mesmo quando não associada a museus ou galerias.

Os edifícios dos espaços de exposição passaram a ser o material de crítica e o suporte em si das intenções artísticas. *Maintenance Art Performance Series* (1973-1974) [Fig.33-36] de Mierle Laderman Ukeles, no Wadsworth Atheneum em Hartford, Connecticut, pretendeu destruir o poder das instituições artísticas como elementos de poder arquitectónico e político no espaço urbano. Em duas das performances, a própria artista, de joelhos, lavou a praça de entrada e os degraus do museu durante quatro horas, tendo esfregado o chão do interior da galeria durante outras quatro horas. Ao fazer isto, Ukeles elevou as tarefas domésticas, geralmente associadas

18 Bernhardt, E. et al. – On Site Specific Performance. New York: New York Public Library for the Performing Arts (video recording), 1994 Cf.: Kaye, Nick – Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 120.



Fig.29

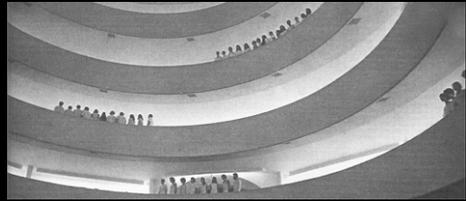


Fig.28



Fig.31 | Meredith Monk, *Juice* (teatro), 1969.



Fig.32 | Meredith Monk, *Juice* (loft), 1969.



Fig.28-30 | Meredith Monk, *Juice* (Guggenheim, NY), 1969.



Fig.33



Fig.34



Fig.35



Fig.33-36 | Mierle Laderman Ukeles, *Maintenance Art Performance Series*, 1973-74.

a mulheres – lavar, limpar, arrumar – a nível de contemplação estética e revelou que a pureza do museu, a sua apresentação, os seus espaços imaculados brancos, símbolo da sua neutralidade, estão estruturalmente dependentes do trabalho escondido, da manutenção diária realizada por alguém anónimo. Ao assumir e apresentar esta dependência, a artista usou o museu como um sistema hierárquico de relações e complicou as relações sociais e de género, de divisão entre público e privado.

A presença física que se associava inicialmente aos trabalhos *site-specific* vai perdendo força, e o campo de influência alarga. Desta forma, o sítio da arte começou a divergir do espaço literal da arte, e a condição física da localização é somente um elemento de concepção do sítio. O reflexo da obra deixa de acontecer somente no espaço físico onde reside e o objectivo passa a ser provocar eco noutras esferas.

Contrariando os hábitos e desejos das instituições, e continuando a resistir às acomodações da arte ao mercado económico, os trabalhos *site-specific* adoptaram estratégias agressivas anti-visuais – informativas, textuais, expositivas, didácticas – ou imateriais – eventos, performances. O trabalho deixou de ser o nome/o objecto e passou a ser o verbo/o processo, exigindo a crítica do observador e não somente a sua presença física. Desta maneira, a garantia de uma relação específica entre arte e sítio não estava baseada numa permanência física, mas no reconhecimento da sua impermanência sem fixação, para ser experienciada como uma situação irrepetível. A preocupação de integrar mais a arte no social, assim como de redireccionar problemas sociais urgentes, como a crise económica e ecológica, doenças, racismo, homofobia, sexismos, ou até a vontade de relativizar a arte como uma entre tantas formas de trabalho cultural, levou as manifestações *site-specific* a deixarem para segundo plano preocupações estéticas ou historicistas da arte.

Os princípios do minimalismo alteraram em muito a concepção espacial, que passou a ser desde então um grande centro de interesse da prática artística. As práticas *site-specific*, muito ligadas ao minimalismo, iniciaram uma relação intrínseca entre lugar e realização artística. Apesar das primeiras formas do minimalismo e dos discursos que as apoiaram na década de 1960 estarem, inicialmente, ligadas ao uso da galeria como espaço do seu trabalho, os artistas a cujo trabalho o termo *site-specific* foi posteriormente aplicado, tinham-se afastado do uso religioso do espaço tradicional das galerias de arte para passarem a criar e mostrar o seu trabalho nos grandes espaços exteriores das cidades e paisagens naturais, na procura de uma maior efectividade da arte no social. Apesar dos trabalhos *site-specific* terem tido o seu início intimamente ligado ao objecto minimalista, foi na performance e nos *happenings* que conseguiram reunir questões formais e maximizar a exploração da condição espacial. “Essencialmente a partir dos anos 70, foge dos cânones do objecto artístico e da expressão plástica para se dedicar ao princípio da acção e à evidência das expressões do próprio corpo – do artista ou dos actores e participantes na acção performativa.”¹⁹ Esta ligação da *site-specificity* à performance e ao *happening* propõe uma revisão da arte visual, da arquitectura e da cidade. As práticas *site-specific* identificam-se com “working over of the production, definition and performance of place”²⁰, trabalhando a ocupação urbana ou rural em ambiente construídos e contextualizados, ou em galerias convencionais e teatros, explorando ambientes mais neutros.

19 Gadanho, Pedro – Arquitectura como performance. Dédalos: O arquitecto no labirinto. Porto. N.º2. Março/Abril 2007. p. 27.

20 Kaye, Nick – Site-specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 3.

Desde o início do século XX, com todos os movimentos de vanguarda, a atenção recai sobre o real, o indivíduo e a força do colectivo, numa tentativa de acabar com as esferas de fantasia a que a arte estava continuamente associada. Os primeiros manifestos futuristas davam conta de uma vontade de ligar a arte à vida e de construir uma nova esfera artística que só encontrasse o seu significado na realidade pura e verdadeira. A performance, como fuga dos tradicionais modos artísticos, surge como o caminho a percorrer pelas novas vanguardas. Uma arte de vanguarda, a performance tornou-se um motor na história da arte do século XX. Muito embora a maior parte do que se foca na obra dos futuristas, construtivistas, dadaístas e surrealistas continue a ser a parte objectual, foi sobretudo na performance que estes movimentos encontraram a sua origem, utilizando-a para quebrar tradições e para apontar novas direcções. Os seus manifestos, desde os futuristas até aos nossos dias, representam a expressão de dissidentes que procuraram outros meios de avaliar a experiência artística no quotidiano.

A importância de Marcel Duchamp é incontornável para perceber a mudança na esfera artística. Duchamp foi, sem dúvida, o precursor de uma arte efectiva que pretendia quebrar a alienação da arte. Quando propôs o *ready made* como objecto artístico, estava a lançar as bases para uma aproximação radical entre vida e arte, rompendo com os seus limites. A noção de arte já não estaria limitada ao acto de fazer e construir mas deveria abranger o pensamento e a escolha do sujeito, como ser múltiplo de opiniões. Esse deslocamento do objecto quotidiano, não reconhecido como artístico, para o campo das artes, significava a primeira tentativa de fundir arte e vida. Seriam os primeiros passos da arte em direcção à vida.

A partir de finais da década de 1960, estava instalado um contexto sociopolítico propício ao desenvolvimento de um ambiente de contra-cultura com expressão privilegiada em diversas formas artísticas de intervenção e de protesto. Foi a época da corrida ao armamento, da continuação da Guerra Fria, do envolvimento militar americano no Vietname, da persistência de tensões e desigualdades sociais e de protestos estudantis. Estes acontecimentos abalaram fortemente a vida cultural e social na Europa e nos Estados Unidos. Prevalencia um espírito de exaspero e de raiva face aos valores e estruturas dominantes. Enquanto os estudantes e trabalhadores gritavam os seus *slogans* e erguiam barricadas nas ruas em protesto contra o sistema, os jovens artistas continuavam a olhar as instituições artísticas com igual desprezo, questionando os pressupostos da arte e tentando redefinir o seu sentido e função. A galeria continuou a ser acusada de mercantilismo e procuraram-se outras formas de comunicar com o público. Tratou-se de uma época em que cada criador reavaliou as suas motivações artísticas, onde cada acção passou a ser encarada como uma parte de uma pesquisa geral sobre o processo artístico, e não como um apelo à aceitação do grande público.

Nesta linha, o objecto de arte tornou-se algo inteiramente supérfluo, formulando-se a ideia de uma arte conceptual cujo material são os conceitos. O desdém para com o objecto de arte estava associado ao facto de este se resumir a moeda de troca no mercado da arte: se o objecto de arte tinha uma função meramente comercial, então a obra conceptual não podia ter esse uso. A performance tornou-se, neste contexto, uma extensão de tais ideias tal como tinha vindo a acontecer desde os seus primeiros manifestos. Apesar de visível, era intangível. Não deixava rasto e não podia ser comprada ou vendida. Surge como libertação dos meios de expressão dominante como a pintura e a escultura, e das limitações impostas pelo sistema dos museus e das galerias, sendo uma forma

provocatória e fortemente crítica de reagir às mudanças quer políticas, quer culturais. Considerava-se também que a performance reduzia o efeito de alienação entre o performer e o espectador, que se adequava à análise frequentemente esquerdista das funções da arte, uma vez que a experiência da obra era vivida, em simultâneo, pelo público e pelo artista.

O principal objectivo da performance foi sempre a comunicação directa com o público instando-o a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura, no presente. A performance privilegia o momento presente, o instante, não sendo a reprodução o seu objectivo. Importa a corporeidade presente, daí só fazer sentido uma vez, numa determinada hora, num determinado lugar escolhido com precisão: "A performance corporal é o espectáculo do corpo no presente, sem reprodução, onde o público não assiste a uma obra acabada, mas participa num processo de elaboração como se se tratasse de uma partitura que o performer interpreta em directo, tendo em conta todas as modificações e os estímulos que aquele presente lhe propõe."²¹ A importância do momento presente permite garantir diferentes perspectivas: "...só se realizam na imediatez da presença, porque qualquer reprodutividade das mesmas – relato, vídeo, disco ou outro registo audiovisual – as torna incompletas, inacabadas, porque no momento do registo se lhes retira a presença e a energia corpórea específica de um determinado momento irrepetível, que é substituído pela representação de um registo tomado por um determinado ponto de vista – o de uma exclusiva interpretação que se torna na representação exclusiva."²²

A performance é uma forma de expressão fluida, maleável e indeterminada, com infinitas variáveis, praticada por artistas insatisfeitos, com limitações de várias ordens e decididos a pôr a sua arte em contacto directo com o público, o alvo constante das suas manifestações. Devido à sua natureza, as artes performativas dificultam uma definição mais completa do que a simples afirmação de que se trata, na maior parte das vezes, de uma arte feita ao vivo pelos artistas com um sentido crítico intrínseco às suas manifestações, e uma definição mais rígida limitaria as suas próprias práticas, pois os seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material – literatura, poesia, teatro, música, dança, arquitectura e pintura, assim como vídeo, película, slides e narrações.

Uma performance pode ser um espectáculo a solo ou em grupo, com elementos visuais e pode ser apresentada em qualquer lugar, desde uma galeria de arte, um museu, um teatro, um rua, uma esquina, um edifício, uma cobertura ou um jardim. Acontece onde o *performer* decidir e a escolha do local surge intimamente ligada ao objectivo da performance. A performance coloca ao artista uma imagem que não resulta unicamente numa representação, mas em algo mais próximo da vida, numa postura diante da arte em que se procura uma aproximação directa dela com a vida. Por isso, essa postura estimula o espontâneo e o natural, em detrimento do elaborado, do ensaiado e ocupa espaços imprevisíveis, para se contrapor ao que considera espaço mortos, como os museus, galerias e teatros. O *performer* não é uma personagem, como acontece com os actores, mas é o artista, na sua própria pessoa: "Entendeu-se representação [...] como a modalidade em que o actor possui uma possibilidade de distanciamento sobre a mesma, no sentido em que lhe é exterior, assumindo a forma de personagens; e entenda-se performance como o domínio da acção do actor no qual a representação se imbrica com o próprio actor, sendo a distância crítica resultante da comunicação teatral, aquela que decorre da vontade do actor em servir-se da performance para moldar e emitir uma determinada mensagem, que pode sobrepor-se ou até anular o contexto da

21 Ribeiro, António Pinto – Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 111.

22 *Ibidem*, p. 103.

representação.”²³ Diferente do teatro, há o predomínio do símbolo sobre a palavra e o uso de uma estrutura não narrativa. Para o *performer*, as palavras não trazem o significado da performance, sendo a *mise en scène* o seu principal discurso.

Nos últimos anos da década de 1960 e início da década de 1970, a performance rejeitou, sustentada pela arte conceptual, os materiais tradicionais como a tela, o pincel ou o cinzel, e os *performers* começaram a adoptar os seus próprios corpos como material artístico. Tendo em conta que a arte conceptual implicava a experiência do tempo, do espaço e do material, e não a sua representação na forma de objectos, o corpo tornou-se o meio de expressão mais directo. A performance tinha-se imposto como a forma mais democrática de acessibilidade dos cidadãos à criação artística. Todas as pessoas disponham de um instrumento agora válido – o seu próprio corpo – para se expressar artisticamente, recorrendo a técnicas o menos rígidas e fechadas do que até agora, tinha ocorrido na esfera artística.

As demonstrações que se concentravam no corpo do artista enquanto material, tornaram-se conhecidas sob a designação de *body art*, termo demasiado vago para abranger uma vasta gama de interpretações. Alguns *performers*, pioneiros da chamada *nova dança*, aperfeiçoaram os seus movimentos com configurações precisas, desenvolvendo um vocabulário de movimentos para o corpo no espaço. Independente da presença do corpo como elemento fundamental da performance, a sensação de espaço por parte do espectador e do próprio artista era determinada pela especificidade do local.

A performance representava, assim, o meio ideal para materializar os conceitos de arte e, como tal, proporcionava uma forma de aplicação prática dessas teorias. As ideias de espaço, tempo ou as características atribuídas à escultura podiam ser interpretadas de novas maneiras. A tradução destes conceitos em obras ao vivo resultou em performances frequentemente abstractas aos olhos do espectador, uma vez que não se tentava criar uma impressão visual mais abrangente ou dar pistas para a compreensão da obra mediante o uso de objectos ou de elementos narrativos. O ideal era que o espectador conseguisse, por associação, intuir a experiência específica perante a qual o *performer* o colocava. Acima de tudo o público era provocado a questionar-se acerca das fronteiras entre a arte e a vida.

O recurso a todas as formas de linguagem artística dificulta a definição desta forma de arte, uma vez que a performance mistura as artes visuais, o teatro, a dança, a música, a poesia e o cinema. Utiliza a rua, a cidade e a arquitectura como elemento integrante do seu registo. É uma arte integrativa que escapa das delimitações disciplinares, colando, justapondo e relendo o maior leque possível de formas artísticas.

Importância do Corpo

No início do século XX, com o manifesto de Marinetti de 1909, as vanguardas futuristas anunciaram uma nova arte de acção, a arte da performance. O espaço da comunicação social, dos manifestos, foi instaurado como o novo espaço de visibilidade e de nomeação dos factos de que é constituído o real. As crónicas que enchiam os jornais e criticavam ferozmente as obras de arte e os espectáculos, divulgavam o que se tornaria o critério fundamental de toda a cultura moderna – a cultura do olhar – na sua omnipresença do critério de exposição pública. Olhar o *outro*, o resto do mundo, o exterior, o outro corpo, tornou-se a análise do século XX, muito impulsionado pelo

²³ Pessoa, Carlos – Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 60.

desenvolvimento do cinema que marcou o império da visibilidade que viria a tornar-se este século. Toda a convocação do *outro* que o modernismo realizou tem como sustentação o idealismo de uma unidade universal, não no sentido de educar ou converter o outro, mas na possibilidade de este personificar um novo ideal. A importância crescente dada à imagem e à estética da experiência desde o início do século XX, resultou numa atenção invulgar ao fenómeno do corpo nos seus múltiplos usos e práticas. Na panóplia do consumo, o objecto mais belo, precioso e resplandecente passou a ser o corpo que substituíra literalmente a alma: “O corpo humano é o verdadeiro objecto da arte contemporânea.”²⁴ Simultaneamente o pensamento científico debruçou-se sobre a física e a materialidade que acompanharam as teorias do corpo como lugar de significados do mundo.

Depois de um era milenar de puritanismo, o corpo é redescoberto sob o signo da libertação física e sexual. O recurso à intervenção do corpo como energia expressiva deveu-se à descoberta do valor comunicativo do próprio corpo. O corpo começou por servir uma determinada representação do mundo. Segundo António Pinto Ribeiro, foi principalmente com Merleau-Ponty (1908-1961) que se pensou que o lugar do enraizamento do humano no mundo é feito através do corpo²⁵. Esta concepção do corpo como material de verdade do ser humano no mundo físico, comandou o entendimento do homem do século XX. As artes foram inevitavelmente contagiadas por estes novos pensamentos e elegeram o corpo físico como o veículo que melhor expressaria os seus propósitos: arguir a existência. Surgiram, assim, as Artes do Corpo. A performance enquadra-se nestas práticas artísticas que assentam no uso mediado do corpo.

Pela importância e presença do corpo na dança, foi talvez nesta área que primeiro se fizeram sentir as novas noções do corpo. O corpo esvoaçante do *ballet* romântico foi negado pelas primeiras modernistas do século, como Loïe Fuller e Isadora Duncan, que reivindicaram para as suas danças a representação da vida real e para a sua linguagem uma técnica que pretendia doar ao corpo o realismo do seu comportamento em movimento. Pretendia-se aproximar o corpo à realidade social, política e artística de então. A nova paisagem urbana do final do século XIX provocou esta descida do corpo ao real. A nova cidade com as suas novas avenidas, escolas, espaços públicos, os novos comportamentos corporais, os novos vestuários e os novos materiais, exigiam uma ligação com estes espaços de maneira diferente do lirismo associado ao romantismo praticante. Seguiu-se a passagem dos pintores futuristas a *performers* com intervenções multidisciplinares e necessariamente corporais. Iniciava-se, assim, uma vertente das Artes do Corpo traduzida pelo fascínio pelo teatro de variedades e pelo grotesco, num delírio incontrolável dos corpos.

As Artes do Corpo foram até ao modernismo do século XX tomadas como práticas recreativas inferiores desprovidas de qualquer validade de conhecimento. Após as primeiras manifestações do modernismo, as práticas do corpo reclamaram-se de artes e contagiavam-se propositadamente com as artes plásticas, a literatura e a arquitectura, justificando-se através de manifestos de estética e promovendo uma aura de singularidade e de efemeridade. A multidisciplinaridade foi ao longo da história da Artes do Corpo uma constante e, até mesmo, uma estratégia política das vanguardas.

Foi necessário quase meio século para a performance do corpo ser entendida como prática artística independente. Na década de 1960, os seus iniciadores são originalmente artistas provenientes das artes plásticas a que se juntam, posteriormente, actores, bailarinos e cantores. O propósito é claro: apresentar o corpo como o primeiro instrumento de comunicabilidade, o mais radical e imediato. A tela da pintura eliminava a carne e a pele, o corpo apareceu como o único

24 Zumthor, Peter – Pensar a arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005, p. 48.

25 Ribeiro, António Pinto – Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 33.



Fig.37 | Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.



Fig.38 | Walter Ruttmann, *Sinfonia de uma Capital*, 1927.



Fig.39 | Billy Wilder, *Sunset Boulevard*, 1950.



Fig.40 | Alfred Hitchcock, *Rear Window*, 1954.



Fig.41 | Jacques Tati, *Play Time*, 1965.

instrumento da verdade. Reconhece-se o corpo como uma entidade legítima de conhecer e de comunicar com o mundo e de o organizar sob formas, não esperando que seja a consciência ou o espírito a organizar a multiplicidade das sensações dispersas encontradas no mundo, para constituir um objecto na sua unidade. É nestes anos que os artistas se concentram sobre o corpo, o seu e o do público, e o tomam como objecto privilegiado de trabalho e de reflexão.

As artes plásticas, o cinema ou mesmo a dança tradicional funcionaram sempre como notações do movimento do corpo, figurativas. No entanto as Artes do Corpo registam através dos corpos, o espírito da época e do local. Deseja-se alcançar uma imagem, uma imagem que dure tempo, numa experiência limite de momento, ímpar e simbólica. Não se representa a realidade mas acrescenta-se algo à realidade. O corpo do artista apresenta-se como material que estabelece uma forma mais sensorial, directa e física com o público. Não representa a figuração do corpo belo ou o enaltecimento da beleza física mas sim “uma ferida ao vivo, num ritual de oferta e de sacrifício determinado pelo manifesto “Este é o meu corpo”.”²⁶

Happenings | Experiência espacial do espectador

Posso concluir que as mudanças na esfera artística, nos seus novos métodos, experimentações e finalizações, pretendiam atingir o que Duchamp defendia nas suas obras: o sujeito como finalizador da obra. Tinha chegado o fim da obra de arte representativa e figurativa e tinha começado a era da razão na esfera da arte. Passando a arte a ser defendida como uma forma de conhecimento, seria natural que a mente interagisse cada vez mais na sua compreensão. O observador deixava de ser interpretado como ser exterior à obra que simplesmente a observava, passando a ser considerado sujeito nas suas capacidades físicas e intelectuais, capaz de acrescentar sentido ao que lhe era apresentado.

O desejo de activar o sujeito espectador crítico não se restringiu à esfera das artes plásticas. O teatro sofreu inúmeras influências da performance nas artes plásticas e tentou alcançar o mesmo despertar de consciências. O acto de ir ao teatro deveria deixar de estar associado a um acto de cumprimento social, onde se assiste comodamente a uma representação agradável da vida e devendo passar a ocupar o cargo de despertador de consciências, e que serviria efectivamente para alimentar inteligências argumentativas da realidade.

Desde as primeiras vanguardas artísticas do início do século XX que se tentava repensar o teatro e atribuir-lhe um verdadeiro acto público de servir o espectador. Os primeiros dissidentes surgem numa Europa devastada por guerras nas primeiras décadas do século. Futuristas, dadaístas e surrealistas renovaram a dramaturgia do teatro e foram os primeiros a conseguir um comprometimento com o público. As sessões de teatro tornaram-se satíricas e recheadas de críticas políticas. Atribuía-se, pela primeira vez, ao teatro assuntos incómodos da sociedade e não simplesmente magia e fantasia, que encandeavam as mentes de quem assistia a espectáculos recheados de imagens falsas, em nada correspondendo a uma sociedade que tinha acabado de sofrer guerras, repressões e torturas.

A razão passou a ser o único método possível de entender a arte. O sentimento e a emoção distorciam a intenção do objecto artístico. No teatro, um dos impulsionadores desta ideia foi Antonin Artaud (1896-1948), que defendia um teatro cru e violento porque violenta era a vida. Acreditava num

²⁶ Ribeiro, António Pinto – Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 40.

teatro contundente, com "...imagens cénicas violentas, provocando explosões fortes e imediatas de matéria humana para que se deixasse de ser possível regressar a um teatro de historietas e conversa."²⁷ Bertold Brecht (1898-1956), na mesma atitude despertadora de Artaud, entendia que o teatro, para ser necessário, nunca poderia afastar-se da sociedade que supostamente serve. Brecht introduziu no teatro o conceito de distanciação, de paragem entre a realidade e a representação: "ele corta, interrompe, encosta as coisas à luz, faz-nos olhar uma segunda vez. [...] uma forma de pedir ao espectador que trabalhe sozinho, para que se torne progressivamente mais responsável..."²⁸

O teatro acompanhou a reforma das artes plásticas. Conseguir um maior comprometimento com o espectador e deixar neste ferramentas que o ajudem a construir consciências argumentativas, passou a ser o objectivo do teatro. Acreditou-se no poder da esfera artística para mudar a percepção do espectador. Defendeu-se o espectador finalizador da obra: o espectador de Duchamp. Múltiplos olhares, múltiplas opiniões tornou-se a batalha da arte do século XX.

John Cage e Merce Cunningham, a meio do século XX, tornaram-se a expressão destas ideias e possibilitaram com um novo conceito de espectáculo que despoletou uma renovação nas artes teatrais.

Acaso e indeterminação

Com a chegada dos exilados de guerra europeus, no final dos anos 1930, a performance mostra os primeiros sinais nos Estados Unidos. Depois da Segunda Grande Guerra, tornou-se uma actividade independente, reconhecida como tal pelos artistas e indo além das provocações que marcaram as primeiras performances futuristas e dadaístas.

Em Black Mountain, na Carolina do Norte, foi formada uma comunidade constituída por membros do corpo docente da Bauhaus e dirigida por John Rice que, tal como acontecera na Alemanha, cedo atrairia arquitectos, artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos, para esta região rural do sul do país. Professores e diferentes figuras foram convidadas a integrar a nova escola que, em vários actos, reflectia o espírito da antiga escola alemã encerrada pelo regime nazi. Rapidamente, a pequena comunidade começou a ser conhecida como um refúgio educacional interdisciplinar.

Ao mesmo tempo que o Black Mountain College via aumentar a sua fama de instituição experimental, um jovem músico, John Cage, e um jovem bailarino, Merce Cunningham, começavam a expor as suas ideias em pequenos círculos de Nova Iorque e da Costa Oeste. Em 1937, Cage, que estudara composição com Schoenberg, exprimiu as suas concepções musicais num manifesto intitulado O futuro da música. Defendeu: "We must set about discovering a means to let sounds be themselves"²⁹. O que pressuponha um nível de realidade absoluta.

Era necessário caminhar ao mesmo passo que o novo mundo industrial das máquinas, dos vapores e dos barulhos. Cage pretendia apreender e controlar esses sons, usá-los não como efeitos sonoros, mas como instrumentos musicais. Um jornalista escreveu um artigo sobre um concerto ilustrativo dessas ideias, apresentado em Chicago em 1942 sob o título de *As pessoas chamam-lhe barulho, mas ele chama-lhe música*.³⁰ Os músicos tocavam garrafas de cerveja, vasos

27 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 74.

28 Ibidem, p. 101.

29 Baudrillard, Jean – Pop: arte de consumo? In "A Sociedade de Consumo". Lisboa: Edições 70, 2007. p. 123.

30 Cf.: Goldberg, Roselle – A arte da performance: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 156.

de flores, chocalhos, cilindros de travões de automóveis, sininhos e gongos, na verdade qualquer objecto que se pudesse agarrar. Apesar de reacções hesitantes à sua obra, Cage foi convidado a dar um concerto no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque no ano seguinte, o que veio sublinhar a abertura de um público mais tolerante com estes concertos experimentais, ao contrário do público europeu que, quase trinta anos antes, tinha atacado com furor os músicos futuristas.

Segundo Cage, para compreender o sentido de renascimento musical e a possibilidade de invenção que tinham ocorrido nos meados dos anos 1930, seria preciso retomar *A Arte dos Ruídos* (1913) de Russolo e Duchamp.³¹ Para Cage, estudar a orquestra futurista que Russolo defendia, permitia compreender a combinação do barulho dos autocarros, das explosões de motores, dos comboios e dos gritos das multidões e estudar Duchamp seria a forma ideal de compreender o papel do espectador como finalizador da obra. As suas teorias e posições reflectiam a admiração de Cage pela música oriental, onde encontrou modelos para as estruturas rítmicas improvisadas. A filosofia em que esses modelos se baseavam, levou Cage a insistir nas noções de acaso e indeterminação. A indeterminação permitia flexibilidade, mutabilidade, fluência e também levava à noção de música não intencional, a qual Cage considerou que serviria para o ouvinte compreender que “a sua própria acção é a audição da peça – que a música, por assim dizer, é mais dele do que do compositor.”³²

O trabalho de Merce Cunningham encontrava paralelo nas filosofias de Cage que, tal como ele, adoptara, por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação para criar uma nova prática coreográfica. Cunningham tornar-se-ia um dos principais bailarinos da companhia de Martha Graham, cedo abandonou, no entanto, a tendência dramática de Graham e a sua sujeição ao ritmo da música. Da mesma maneira que Cage descobria música nos sons quotidianos em nosso redor, Cunningham propunha os actos de andar, de ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural como elementos da coreografia: “Ocorreu-me que os bailarinos podiam recorrer aos gestos que faziam normalmente. Se eram aceites como movimento na vida quotidiana, porque não o seriam em palco?”³³

Cunningham desenvolveu a percepção espacial da técnica da dança. Era importante perceber onde se dança e que espaço se cria ao rodar o corpo, ao mexer um braço ou ao levantar uma perna. As competências corporais de um corpo, como o isolamento de partes, coordenação e equilíbrio e a rapidez e qualidade de movimentos eram igualmente pontos a desenvolver na nova concepção da dança como movimento livre humano. Preparava o corpo para o choque de liberdade.

Por volta de 1948, já o bailarino e o músico colaboravam em vários projectos há quase uma década e foram ambos convidados a integrar o curso de verão daquele ano no Black Mountain College. Cage defendeu as suas ideias na escola sobre o material a ser utilizado alegando que não poderia haver escolhas, tudo poderia participar no novo ensinamento da arte. As cordas do seu piano preparado eram reflexo disso e já estavam repletas de materiais experimentais, desde elásticos, colheres de madeira, pedaços de papel e de metal, criando os sons de uma orquestra de percussão compacta.

O desejo de que o espectador, efectivamente experienciasse algo, levou Cage a desenvolver um espectáculo aparentemente anárquico e confuso, mas que para ele traduzia a forma ideal de produzir algo em quem fosse assistir. “I try to get it so that people realize that they

31 Cf.: Goldberg, Roselle – *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 156. p. 156.

32 *Ibidem*, p.157

33 *Ibidem*, p.157

themselves are doing their experience and that it's not being done to them."³⁴

O *Evento sem Título* de Cage, apresentado em 1952, no Black Mountain College criou um precedente para inúmeros eventos que se seguiram no final da década de 1950 e durante 1960. A preparação para a performance foi quase insignificante: os músicos receberam uma partitura em que só se indicavam parênteses temporais e cada, um deles, deveria preencher à sua maneira momentos de acção, inacção e silêncio, conforme indicava a partitura, sendo que nenhum desses momentos deveria ser revelado até à performance final. Os espectadores ocuparam os seus lugares na arena quadrada – que formava quatro triângulos criados por corredores diagonais, cada qual segurando um copo branco previamente colocado nas poltronas. Quadros brancos de um estudante residente da escola, Robert Rauschenberg, pendiam do tecto. Do cima de uma escada, Cage leu um texto sobre a relação entre a música e o budismo zen e depois interpretou uma composição com rádio. Ao mesmo tempo, Rauschenberg passava velhos discos num gramofone movido à manivela, projectava slides e filmes enquanto David Tudor tocava num piano preparado e em seguida pegava em dois baldes e vertia água de um para o outro, enquanto Charles Olsen e Mary Richards, na zona da plateia, liam poesia. Cunningham e outros dançavam nos corredores, seguidos por um cão alterado pelas suas presenças. Num canto, o compositor Jay Watt tocava instrumentos musicais exóticos e ouviam-se assobios e choros de bebés enquanto quatro meninos vestido de branco serviam café. Este evento aparentemente anárquico, mais do que produzir um objecto finito temporal com princípio, meio e fim, possibilitou a experiência de criar para o espectador diferentes e distintos espaços e perspectivas: “space arises out of the fact that the works are super-imposed and accumulate their own spaces. There is no single space, finally – there are several spaces and these spaces tend to multiply among themselves.”³⁵

O principal objectivo deste espectáculo foi iniciar um processo nas artes dramáticas que efectivamente oferecesse ao espectador uma experiência mental. Algo que transformasse a experiência de ir ao teatro em algo mais do que assistir confortavelmente instalado, e que as suas capacidade intelectuais participassem activamente em todo o processo. Criou-se neste espectáculo uma nova percepção do espaço do teatro, trabalhando a posição do próprio público e alterando o espaço convencional do teatro. A ideia romântica de ir ao teatro ver um espectáculo bucólico começava a ser abalada. Para envolver a percepção do público eficazmente, John Cage mais do que um cenário, projectou uma forma arquitectónica de percepção, o que Brecht chamava de *arquitectura cénica*.

O teatro juntou-se ao campo da arquitectura, na construção de formas ao serviço do espectador. Importava reinterpretar não só o acto teatral, mas também a forma que este adquiria na envolvimento com o espectador e a forma mais eficaz de reverter a passividade deste seria fabricando e construindo verdadeiras formas de percepção. O espaço teatral “Deve educar o espectador, levá-lo a ter um olhar sobre o seu próprio olhar, em suma, ajudá-lo a tornar-se mais consciente”³⁶, tornando-se este o grande contributo deste espectáculo para a mudança da esfera artística. O contributo de Cage para promover a junção entre composição musical e material visual teve profunda influência em todas as artes e desencadeou uma torrente de apresentações que desejavam abalar as convenções artísticas da época.

34 Cage, John In Kirby, Michael; Schechner, Richard - An interview with John Cage In Sandford, Mariellen - Happenings and other acts. London: Routledge, 1995. p. 52.

35 Cage, J. and Charles, D. - For the Birds. London: Marion Boyars, 1981. p. 51 Cf: Kaye, Nick – Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 107.

36 Aillaud, Gilles – A propósito do cenário de teatro. Revista Artista Unidos. Lisboa. Nº8. Julho 2003. p. 68.

Depois da apresentação em Nova Iorque, o *Evento sem Título* tornou-se o principal assunto de discussão e despoletou uma onda de influências para pintores, cineastas, músicos e poetas como Allan Kaprow, Dick Higgins e Al Hansen. Cada um à sua maneira tinha absorvido os princípios futuristas, dadaístas e surrealistas de acaso e de acções não intencionais, transportando-os para a sua obra. Estas diferentes abordagens traduziam-se em instalações ambientais, em arte ao vivo, em *happenings*.

Os *happenings* permitiam a aproximação ao contexto dos acontecimentos da vida real, com outro conjunto de significados fora da representação da pintura ou da escultura. Os trabalhos traduziam as relações entre prática e lugar, entre trabalho e sítio através de contágio entre o trabalho artístico e os vários contextos que o envolve. "The line between the Happening and daily life should be kept as fluid and perhaps indistinct as possible."³⁷

No caso de Al Hansen, a performance participativa dos *happenings* surgiu em protesto contra a total ausência de qualquer coisa interessante nas formas de teatro convencionais. A obra de arte que agora interessava era aquela que envolvia o observador que se sobrepunha a diferentes formas de arte, interpenetrando-as. Atribuindo a origem dessas ideias aos futuristas, dadaístas e surrealistas, propôs a forma de teatro sintético que estes tinham defendido: "Condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos", que chegaria mecanicamente, "por força da sua brevidade, [...] a um teatro totalmente novo, em perfeita sintonia como a sensibilidade futurista rápida e lacónica."³⁸

Quando no início da década de 1960, os artistas desafiavam as convenções das galerias e dos museus, Allan Kaprow, artista norte-americano, introduziu a ideia de *happening* como uma forma de performance participativa na qual tanto o público como o material da vida quotidiana, objectos, actividades, funções e experiências eram considerados matérias viáveis da arte. "Em pouco tempo, o diálogo deixou de ser acerca do que é a arte, para formular a pergunta sobre o que é a vida, o significado da vida."³⁹ Os *happenings* e as performances tornaram-se a representação de arte mais adequada às questões que a *site-specificity* defendia. Não realizavam um objecto mas produziam, na sua efemeridade, uma esfera de relações inteligíveis para quem delas participasse e assistisse.

Allan Kaprow iniciou as suas performances em 1958. O seu trabalho esteve sempre ligado à criação de acontecimentos e espaços descontínuos e díspares, tal como tinha aprendido com Cage. Kaprow procurava o espaço real, no tempo real, na experiência do observador, num compromisso assumido entre acontecimentos e lugares reais do dia-a-dia. Daí a sua insistência em desenvolver performances em lugares existentes, construídos, já apropriados pelos espectadores.

Partilhando da mesma opinião de Al Hansen, Allan Kaprow decidiu que estava na altura de aumentar a responsabilidade do observador e, em 1959, apresentou *18 happenings in 6 parts* [Fig.42], na Reuben Gallery, em Nova Iorque tendo sido das primeiras oportunidades de um público mais amplo assistir ao vivo aos eventos que vários artistas já apresentavam em privado. Kaprow enviou convites que incluíam a seguinte afirmação: "O público fará parte integrante dos *happenings*;

* Título livro de Sandford, Mariellen - *Happenings and other acts*. London: Routledge, 1995.

37 Kaprow, Allan – *Essays on the Blurring of art and life*. California: University of California Press, 2003. p. 62.

38 Cf.: Goldberg, Roselle – *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p.3

39 Kaprow, Allan, citado em Expósito, M – *Modos de Hacer*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2001. p.41 Cf.: Cruz, Carla – *Arte Pública. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*. Guimarães. N.º9. Junho 2005. p. 8.

irá vivenciá-los simultaneamente. Esta obra vai desenrolar-se em três salas, cada uma de tamanho e características diferentes. [...] Alguns convidados também actuarão.” Pela primeira vez público e intérpretes interagem. Um espectador a qualquer momento podia passar a participante na peça. Esta atitude iria marcar o registo dos *happenings*. Como Peter Brook escreveu, esta iminente participação do espectador faz com que este “...fique subitamente mais disponível, mais atento, mais desperto, o que confere ao actor e ao observador o mesmo grau de potencialidade e responsabilidade. [...] O simples facto de estarem a participar já contribui para elevar a sua percepção.”⁴⁰

Kaprow manipulou o espaço, criou salas, diferentes compartimentos e colocou as cadeiras do público em círculos e rectângulos obrigando os visitantes a ficar virados para direcções diferentes. O mesmo espectáculo produziria visões diferentes, através das diferentes posições dos espectadores. O espaço e a forma como o corpo do espectador se encontra nesse espaço, foi a questão explorada para activar a percepção de cada espectador. O espaço foi construído de forma a colocar o público em desafio com a própria arquitectura do edifício. O público deixou de ser um elemento sentado, disposto a receber informação gratuita, para estar disponível a pensar. Kaprow adquiriu uma terceira dimensão e já não lhe bastava expor um evento somente na sua relação espacial: a sua tentativa era produzir imersões espaço-temporais que se tornassem realmente um acontecimento de ruptura com o quotidiano dos participantes e do público e que a esfera artística rejuvenescesse de confiança no seu poder de mudança de mentalidades.

Luzes coloridas atravessavam o espaço subdividido, espelhos reflectiam a composição complexa do espaço. Cada visitante recebeu um programa meticulosamente descritivo do que aconteceria: quando começava e acabava cada *happening*, para que sala se deveriam dirigir e até mesmo o momento dos aplausos. Ao público coube imaginar o que significariam aqueles eventos fragmentados. O próprio termo *Happening* pretendia seguir a linha de acção não intencional de Cage, e prosseguir como algo espontâneo, algo que acontece por acaso. Mas tal como Cage, toda a peça foi meticulosamente ensaiada e cada movimento dos *performers* era mantido na sequência rigidamente controlada.

A arquitectura do espaço teatral iniciou o seu processo de alteração para se adaptar a um novo teatro que pretendia um maior comprometimento com o público. Em *Evento sem Título* de Cage, foi das primeiras vezes que se jogou com a posição do público no espaço do teatro. Foi construída uma nova plateia, que proporcionava diferentes aproximações à peça que ali se representava. Kaprow, seguindo os ensinamentos de Cage, utilizou o espaço de um prédio para, através da existência de diferentes salas, criar diferentes percepções: “The Happening should be dispersed over several widely spaced, sometimes moving and changing locales. [...] in several rooms and on several floors of an apartment house where some the activities are out of touch with one another; then on more than one street; then in different but proximate cities; finally, all around the globe.”⁴¹

O acto teatral começou o seu processo de se afastar dos locais destinados a esse efeitos, pois num local sem a distinção de Teatro não haveria barreiras que distorcessem a realidade. Corroborando a opinião de Peter Brook “...as experiências teatrais com maior vitalidade ocorrem foras dos locais legitimamente construídos para esse efeito”⁴², inúmeras produções seguiram as premissas dos *happenings*, que encontraram na vida americana um terreno fértil para germinar.

“Um happening é uma invenção poderosa que destrói com um golpe várias formas

40 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 77-79.

41 Kaprow, Allan – Essays on the Blurring of art and life. California: University of California, 2003. p. 62-63.

42 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 93.

anquilosadas, como a monotonia dos edifícios teatrais e dos seus insípidos acessórios: a cortina, as arrumadoras, o bengaleiro, o programa, o bar. Um happening pode acontecer em qualquer lugar, a qualquer hora e ter qualquer duração: nada é exigido, nada é proibido. Um happening pode ser espontâneo, pode ser formal, pode ser anarquista, pode gerar uma energia contagiante. O happening grita: “Acordeem”.⁴³

O nome *Happening* foi assim tomado depois da apresentação pública de *18 happenings in 6 parts*, de Kaprow. Muitos artistas não se conformaram com a designação de *Happening* e reclamavam que distinguia com pouca margem a variedade das obras. No entanto por muito que se mostrasse insuficiente para distinguir as diferentes intenções da obra, esta definição abrangia essa vasta gama de actividade, reforçada pela ideia de Kaprow que seria um evento que só podia ser apresentado uma única vez: “Happenings are events that, put simply, happen. [...] In contrast to the arts of the past, they have no structured beginning, middle, or end. Their form is open-ended and fluid; nothing obvious is sought and therefore nothing is won, [...] They exist for a single performance, or only a few, and are gone forever as new ones take their place.”⁴⁴

Fluxus

18 happenings in 6 parts despoletou uma série de outras performances na época, que se desenrolavam pela cidade e muitas vezes em locais perdidos e desconhecidos para os próprios habitantes, como *The American Moon* (1960) [Fig.44], de Robert Whitman, apresentado na Reuben Galery ou *Courtyard* (1962) [Fig.45-47], de Kaprow, no pátio de um hotel abandonado em Greenwich Village. A liberdade de representação que a ideia de *happening* trazia, depressa iniciou um período de grande produção e de criação de grupos artísticos, como foi o caso de *Fluxus*, um dos grupos que mais reproduziu as ideias de liberdade que os *happenings* e as performances promoviam, e do qual faziam parte, entre outros, John Cage, Al Hansen, Bob Watts, Dick Higgins e Yoko Ono.

O aparecimento do *Fluxus* em 1962, está ligado ao Festival Internacional de Música Nova, na Alemanha e a George Maciunas (1931-1978), artista lituano radicado nos Estados Unidos. O termo *fluxus* tinha sido usado originalmente para dar título a uma publicação de arte de vanguarda, e Maciunas baptizou o movimento de reforma artística com a mesma palavra de origem latina que significa fluxo, movimento e escoamento.

O grupo *Fluxus* mobilizou artistas de todo o mundo e das mais variadas áreas, constituindo-se um movimento internacional, interdisciplinar e plural do ponto de vista das artes. O seu objectivo foi impor-se contra uma lei de mercado da obra de arte, contrariando o objecto artístico tradicional. Menos que um estilo, um conjunto de procedimentos, um grupo específico ou uma colecção de objectos, *Fluxus* traduz uma atitude diante do mundo, do fazer artístico e da cultura que se manifesta nas mais diversas formas de arte: música, dança, teatro, artes visuais, poesia, vídeo, fotografia, etc.

As experimentações na música de John Cage e Nam June Paik que exploraram sons e ruídos do quotidiano, têm lugar central na definição da atitude artística da performance e dos *happenings* e, naturalmente, do *Fluxus*, que fizeram destes géneros artísticos, caracteristicamente norte-americanos, os seus maiores registos. Tratou-se de continuar o processo de ruptura nas barreiras entre arte e anti-arte, que já vinha a acontecer desde metade da década de 1950. Dirigiu-se a criação artística às coisas do mundo, seja à natureza, seja à realidade urbana e ao mundo

43 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. p. 76.

44 Kaprow, Allan – Essays on the Blurring of art and life. California: University of California, 2003. p. 16-17.

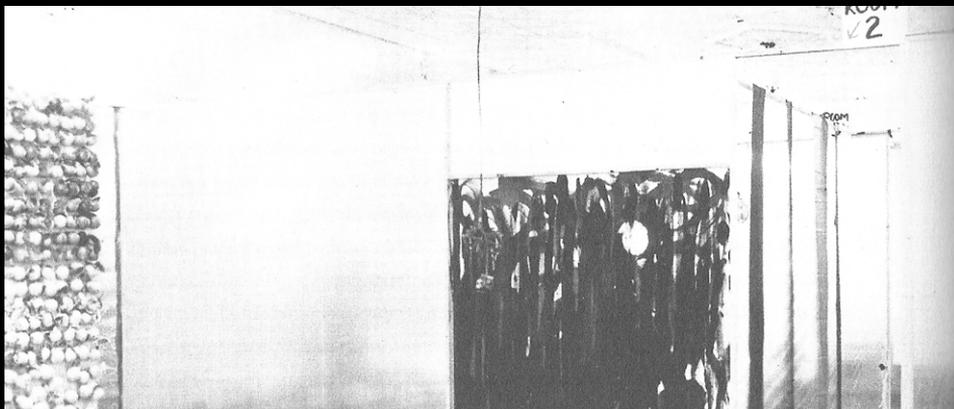


Fig.42 | Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts*, 1959.



Fig.43 | Fluxus, *Happening und Fluxus*, 1970.



Fig.44 | Robert Whitman, *American Moon*, 1960.



Fig.45



Fig.46



Fig.45-47 | Allan Kaprow, *Courtyard*, 1962.

da tecnologia. O espírito dadaísta de contestação e os *ready made* de Duchamp marcaram as influências para os registos do grupo. As realizações do grupo convocam o espectador a participar, e a percepção do espectador torna-se o elemento central das produções: experimentais, descontínuas, não-verbais e sem sequência previamente estabelecida, ao género não intencional de Cage.

Fluxus concentrou-se nos grandes centros urbanos da década de 1960 e 1970, principalmente Nova-Iorque, que durante décadas dominou o panorama da vanguarda artística do século XX: "Pero Fluxus, que desarrolla la radicalidad de una crítica al arte convencional, clasificable y separado dela vida, muestra también una particular sensibilidad hacia el entorno contemporáneo del espacio mediático, metropolitano, posconsumista y agnóstico. La prioridad del evento, del acontecimiento, supone un desplazamiento fundamental desde la preocupación por la permanencia y la durabilidad hacia lo instantáneo, ocasional, imprevisible y fugaz."⁴⁵

Collage

O termo *performance* e *happening* cruzam-se constantemente na bibliografia destes temas, tornando-se assim difícil perceber quais as suas diferenças e semelhanças e até mesmo qual é precedente do outro. São várias as opiniões que consegui retirar dos textos que li. No entanto, a ideia mais frequente associava a *performance* às artes plásticas e o *happening* a uma nova forma de teatro, resultando as duas da mutação da arte contemporânea, que pode ser situada no final dos anos 1950, com o minimalismo. O abandono da tela e a consciência do artista como elemento em si, sujeito da própria obra, resultou numa viragem na materialização artística, e a *performance* surge, então, como a forma mais libertadora de fugir aos espartilhos da arte que perduravam há séculos. O *happening* foi a reprodução destas ideias no teatro, possibilitando novas experiências espaciais e perceptivas do espectador.

Renato Cohen, *performer* brasileiro, afirma no seu livro *A Performance como linguagem*, que a *performance* é um desdobramento do *happening*⁴⁶. A diferença que realça é que a *performance* é mais relacionada com a forma estética do que o *happening*, que está focado no imprevisto, na espontaneidade e na livre associação. No entanto Roselee Goldberg, historiadora e crítica de arte, no seu livro *A arte da Performance*, onde faz uma revisão desde as manifestações das primeiras vanguardas artísticas do século XX até aos dias de hoje, utiliza o termo *performance* logo associado aos futuristas, dadaístas e surrealistas. Apesar de sublinhar que a *performance* só vinga como forma de arte independente na década de 1970, associa o termo aos primeiros manifestos artísticos e às primeiras formas que questionaram o teatro tradicional. Quando passa em revisão os anos 1950, surge o percurso dos *happenings* não referindo, no entanto, as diferenças entre estes dois géneros artísticos, a *performance* e o *happening* permanecendo a dificuldade em perceber as diferenças entre estes dois campos.

A ideia que retenho da minha pesquisa é então a de que o *Happening* é a arte de criar situações e ambientes de descontextualização onde as pessoas vivenciam outras possibilidades de vida, situações estas que soam quase sempre a provocações à vida política e social, enquanto *Performance* é uma linguagem como a pintura ou a música onde o artista desenvolve a sua ideia através de toda uma simbologia, mas que vem no entanto dele próprio, sendo o seu corpo o lugar

45 Solá-Morales, Ignasi de – Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 132.

46 Flores, Patricia – Performance: uma mistura de artes. In 'Places like nowhere: arquitectura e Urbanismo EA e UFMG'. 4 Março 2008.

de significados.

Kaprow deu nome a um importante fenómeno artístico que se inscreveu no cenário da arte moderna internacional e muito colaborou na consolidação da performance como linguagem artística quando apresentou o seu trabalho *18 happenings in 6 parts* e, devido ao seu sucesso, a palavra *Happening* passou a servir para nomear este tipo de eventos. No entanto, esta prática já estava sendo experimentada em diversos países com diferentes nomeações. Por exemplo, Jean Jacques Lebel, em Paris no final da década de 1950, chamou-lhe *Aktion* e Claes Oldenburg preferiu chamar-lhe *Performance*. Facilmente se constata assim que estas duas esferas artísticas em muito se cruzam, tendo sido ao longo das últimas décadas difícil a sua delimitação e principalmente perceber qual precedeu qual.

Concordo, assim, com Renato Cohen, quando afirma que estas duas linguagens, apesar de distintas, podem ser consideradas duas versões de um mesmo movimento⁴⁷. As duas partilham o desejo de encontrar novas fronteiras para o conhecimento humano, não só em relação às teorizações sobre a arte, mas em relação ao próprio espaço da vida. *Happening* ou *Performance*, a multidisciplinaridade das esferas é comum aos dois registos. A panóplia de linguagens artísticas que as duas formas de artes subvertem, transforma o *happening* e a performance numa *collage* de todas essas linguagens. A *collage* ou o acto de descontextualizar uma acção ou objecto para evidenciar o seu significado, é a técnica mais usada nas performance e nos *happenings*.

Colagem. Acto de colar e de produzir um contexto com elementos extraídos de outro contexto. A *collage* é um método de representação que usa a manipulação, sobreposição e aplicação de elementos num meio distinto, ainda que considerando as suas características originais, mas que resulta num impacto totalmente novo, mediante a modificação do seu contexto original.

“Colar é introduzir fragmentos descontextualizados em situações que recriam outro contexto, isto pressupõe sempre uma metodologia de ruptura.”⁴⁸ Provocar a ruptura foi o objectivo maior das vanguardas artísticas do início do século XX, daí que a *collage* tenho surgido como a forma mais directa de despertar consciências, confrontar contextos e, acima de tudo, pôr a realidade em cheque. A *collage* é uma ferramenta artística que confronta elementos antagónicos de forma a revelar com mais clareza os contornos de cada esfera que está a ser posta em causa. Parte do princípio de que se for trazido um elemento descontextualizados para determinado espaço, esse espaço e o próprio elemento passam a ser questionados nos seus limites físicos, sociais, políticos e individuais. É este o pressuposto de todas as Artes do Espaço.

Desde o início do século XX que a *collage* está associada a artistas que claramente questionaram o *establishment*. Já na primeira década do século XX, Georges Braque, Paul Cézanne, Pablo Picasso, entre outros no cubismo, atribuíram uma nova espacialidade aos objectos que geometrizarão e fragmentarão, numa atitude de ruptura com o que era considerado uma forma tradicional de representação ilusória do objecto no espaço. À instabilidade social e cultural provocada pela Primeira Grande Guerra, o movimento Dada, na segunda década do século XX, reage com textos de Tristan Tzara e com obras de Max Ernst, Hugo Ball, Hans Arp, e mais tarde Man Ray, Francis Picabia, e Marcel Duchamp, entre outros. Através da utilização de objectos fora do seu contexto, o gosto pelo *non-sense* e o irracional, procuraram expressar uma tendência anti-artística, uma reacção contra as formas tradicionais de produção artística e contra o academismo.

47 Flores, Patrícia – Performance: uma mistura de artes. In 'Places like nowhere: arquitectura e Urbanismo EA e UFMG'. 4 Março 2008.

48 Gonçalves Byrne em entrevista com Borges, Eugénio; Pinto, Vera – Colar é introduzir fragmentos descontextualizados. Revista NU _ Colagens. Nº 19. Abril 2004. p. 29.



Fig.48 | Richard Hamilton, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing*, 1956.

Pretendia-se a união de todos os meios e forças artísticas numa forma de arte total. Estes modelos e críticas influenciaram também os surrealistas, sobretudo no modo como temas como o crescimento das cidades e a evolução da sociedade industrial eram debatidos entre as duas Grandes Guerras. Mais tarde, durante a década de 1950 e 1960, o movimento arte pop surge igualmente como uma reacção contra uma forma de arte excessivamente intelectualizada e desligada da realidade social e cultural. O materialismo da sociedade da época foi o objecto de estudo de artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, Richard Hamilton, entre outros. Numa sátira feroz ao social atribuíram, nas suas obras, valor a objectos de uso corrente, envolvendo um leque alargado de expressões, desde a pintura, a escultura, o desenho, a fotomontagem, a colagem e os *happenings*.

O conceito de *collage* teve a sua total aplicação com os *happenings*. A ideia de acções aparentemente absurdas, surreais e fragmentadas que sustentam os *happenings* é uma colagem de episódios e objectos importados de uma outra origem, que modificam o contexto onde actuam. Este acto de isolar um episódio e ligá-lo intimamente a um contexto é uma atitude de selecção, reinterpretação, síntese e deslocação que permite novas leituras, novas identidades, dependentes do observador.

3 | A CIDADE COMO PALCO

Acontecimentos colectivos floresceram por toda a cidade de Nova Iorque, do Central Park à esquina de ruas, com *happenings* de John Cage, Robert Rauschenberg e Robert Whitman, entre outros. Os *happenings* desejavam alcançar o máximo de proximidade com a vida. A linha entre arte e vida não deveria existir, nem sequer os seus conceitos deveriam ser distintos. O seu maior compromisso foi assumido na criação de consciências, na formulação de ideias, na possibilidade da presença do espectador ultrapassar a esfera física e que aquele acontecimento pudesse efectivamente fornecer formas inteligíveis de argumentar a vida. Um *happening*, como afirmou Vostell, apresentava “[...] a do-it-yourself reality [...]”⁴⁹.

Ao contrário do teatro, a substância principal dos *happenings* não era a voz, a troca vocal entre personagens, mas uma composição visual, mais próxima da dança ou da pintura. O objectivo era acabar com a audiência, nos moldes que se associavam ao teatro convencional. Rejeitaram o arco de proscénio e o conceito de que toda a gente no auditório vê a mesma imagem. Era recorrente explorar o que é visto por diferentes espectadores. Explorou-se a mobilidade do espectador no espaço, questão esta já iniciada nas artes plásticas. A ideia de palco, plateia, sala, auditório não faziam parte do conceito de *happening*, por isso se incentivou o culto da rua, da cidade, do espaço do habitante, na tentativa de aproximar o espaço real da vida ao acontecimento que aspirava à reflexão da própria vida. Pretendia-se explorar a vivência de um espaço sem separação entre actor e audiência e perceber que alterações um espectáculo provoca no próprio espaço e nos espectadores, quando é feito no espaço urbano livre.

Assim, estes acontecimentos apagavam os limites entre objecto de produção e local de produção. Aspirava-se a ter, não audiência, mas sim visitantes, alguém que passasse e se interessasse pelo que estava a acontecer, porque efectivamente lhe despertou algo e não simplesmente porque comprou bilhete ou viu o anúncio da peça num cartaz espalhado pela cidade. Os *happenings* não viviam de publicidade. Aliás, pode-se afirmar que foram das poucas manifestações artísticas que lutava contra ela e, por isso mesmo, nunca viveram de sucessos ou dependente de forças comerciais.

Tal como Kaprow comparou, os *happenings* deviam ser como o jazz, imprevisíveis. A manipulação de tempo e espaço, a sobreposição de acções e a preferência por *performers* que não fossem actores profissionais, causava uma percentagem de acaso, de acções não controladas, tal como Cage defendia que se pretendia em cada apresentação. Só assim aquele evento podia ser entendido como referente à vida, e não como um simples e ensaiado relator de histórias. A ideia era ser “less artistic and more lifelike.”⁵⁰

O entendimento contínuo de tempo e espaço era, muitas vezes, interrompido, tal como a própria vida é descontínua e fragmentada. A elementos habituais do quotidiano eram atribuídos novos significados, o que provocava um novo olhar sobre os mesmos. Estes processos colocavam o espectador fora da sua passividade e alienação, mobilizando-o para outras fantasias e forçando-o a reagir criativamente face ao novo contexto. O espaço da rua, público, era transformado por uma acção que fisicamente não alterava nada, mas que atribuíria novas acções ao espaço, transformando-o experimentalmente.

* James Joyce, *Ulysses* (1922)

49 Cf.: Sandford, Mariellen - *Happenings and other acts*. London:Routledge, 1995. p. 320.

50 Kaprow, Allan – *Essays on the Blurring of art and life*. California: University of California, 2003. p. 19-20.

*"A cidade é uma paisagem que vale a pena desfrutar – infelizmente necessária, se se vive nela."*⁵¹
Claes Oldenburg

O conceito de rua como espaço aglutinador de diversas culturas e realidades enfraqueceu com o progresso da cena moderna que planeou uma nova cidade para uma idealizada sociedade homogénea. Os objectivos traçados por este novo ordenamento, ambicionavam eliminar a mistura de actividades ou seja habitação, lazer e circulação deveriam ocupar o seu sector específico nesta nova estratégia da cidade. A cidade moderna tinha sido pensada para a optimização dos espaços e fluxos. Sendo assim a rua foi substituída pela rodovia, e deixou de ser pensada para abrigar a diversidade dos seus usuários. A frase de Corbusier foi explicativa destas ideias: "Precisamos de matar a rua!"⁵². "Ironicamente, depois, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira para expressar a modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de sujo, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto – tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás."⁵³

À medida que avançava este processo de enfraquecimento da rua, alguns segmentos iniciaram um movimento de resgate de valores ligados ao ambiente urbano. Arquitectos, artistas, músicos e escritores levantaram-se contra esta visão funcionalista da cidade que eliminava qualquer hipótese de diversidade. Marshall Berman traduz este sentimento na sua escrita: "Uma das tarefas cruciais para os modernistas dos anos 60 era enfrentar o mundo da via rápida; outra era mostrar que este não constituía o único mundo moderno possível, que havia outras e melhores direcções para as quais o espírito moderno se podia voltar."⁵⁴ Os modernistas da década de 1960 iriam encontrar a energia e afirmação que era tão moderna como o mundo da via rápida, mas radicalmente oposta às formas e movimentos daquele mundo. Iriam encontrá-lo num local onde bem poucos dos modernistas da década de 1950 teriam sonhado procurar: na vida quotidiana.

Na década de 1960 ouviram-se as vozes dissonantes à visão funcionalista da cidade e, paralelamente, iniciaram-se, na esfera artística, manifestações culturais que acolheram a rua como o único local com sentido para as suas realizações. O espaço urbano passou a ser utilizado como actuante no desenrolar da acção artística em obras que pretendiam apresentar a cidade nos seus múltiplos aspectos e que buscaram um diálogo e uma interacção com ela e com os seus agentes actuantes. A nova esfera artística pretendia, assim, dialogar com um público maior e proporcionar o desempenho do papel da manifestação artística: produzir formas de facilitar a participação e assimilação da realidade pelas suas pessoas.

A rua, a cidade e o contexto urbano ganharam uma importância extrema na produção de *happenings* entre a década de 1960 e 1970. Não só como matéria de produção, mas como local, presença física, da apresentação. A escolha do local passou a depender de critérios meticulosos para que houvesse a maior dependência possível entre local e material de representação.

Os locais das apresentações eram cuidadosamente estudados: Oldenburg afirmou que

51 Oldenburg, Claes Cf.: Berman, Marshall – Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade. Lisboa: Edições 70, 1989, p. 344.

52 Berman, Marshall – Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 341.

53 Ibidem, p. 341.

54 Ibidem, p. 338.

“o lugar em que a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante factor a determinar os acontecimentos.”⁵⁵ O local “podia ter o tamanho de uma sala ou de um país”⁵⁶, daí os espaços escolhidos para as obras de Oldenburg, como *Autobodies* (1963 – um estacionamento), *Injun* (1962 – uma casa de campo em Dallas), *Washes* (1965 – uma piscina) e *Moviehouse* (1965 – um cinema). Em 1961, já ele apresentara a sua peça *Store Days* numa loja que servia de estúdio, espaço de performances, mostruário para os seus objectos e ponto de compra e venda dos mesmos, com o fim de permitir aos artistas superarem o sentimento de culpa associado ao dinheiro e à comercialização.

Em *Cityrama* (1961), de Wolf Vostell, os espectadores foram encorajados a ir até aos vinte e seis sítios seleccionados da cidade de Colónia (sucatas, estações de comboio, locais que tinham sido bombardeados, quintais, entradas de casas, etc) e desenvolverem uma acção, qualquer que fosse: ‘ouve o barulho do comboio e pratica a arte do amor’, ‘urina nos destroços e pensa no teu melhor amigo’, ‘observa uma criança, põe um peixe na tua boca e vai dar uma volta’, ou ‘vai à lavandaria e pergunta em que ano estamos’. Os espectadores foram chamados para a apresentação e tornaram-se participantes. Vostel usou as características do espaço “to influence the participants through the environment, and the environment through the presence of human beings”⁵⁷. Numa acção recíproca o espaço e o público foram alterados.

City Scale (1963), de Ken Dewey, pretendeu explorar a relação *performer* – audiência, usando a cidade, interagindo com ela, absorvendo-a e deixando o acaso de uma vida urbana fazer parte do trabalho. Começava ao anoitecer; os espectadores, reunidos num dos extremos da cidade, tinham de preencher alguns formulários oficiais, sendo depois levados pelas ruas a presenciar uma série de ocorrências e lugares: um modelo despindo-se na janela de um apartamento, um *ballet* de carros num estacionamento, um cantor num vitrina, balões meteorológicos num parque deserto, um restaurante, uma livraria; ao nascer do sol, no dia seguinte chegava o breve *finale*, interpretado por um vendedor de aipo num cinema.

Pelican (1963), a primeira performance de Rauschenberg depois de anos a colaborar com a companhia de dança de Merce Cunningham, foi apresentada num ringue de patinagem em Washington. Começou com dois *performers*, um deles Rauschenberg, usando patins e mochilas, de joelhos sobre um carrinho móvel de pranchas de madeira que eles próprios empurravam para o centro do palco. Os dois patinadores deslizavam velozmente à volta de uma bailarina que executava lentamente uma série de movimentos em pontas. De seguida, as mochilas dos patinadores abriam-se, transformando-se em pára-quedas, desacelerando consideravelmente os seus movimentos, enquanto a bailarina acelerava o ritmo da sua dança estilizada. Tanto o factor lugar como os objectos – pára-quedas, sapatilhas e patins – determinavam a natureza da performance.

Map Room II (1965), obra posterior de Rauschenberg apresentada numa sala de cinema, a Filmmaker’s Cinémathèque, reflectia também essa preocupação de que “a primeira informação de que necessito é onde e quando fazer [...], o que tem muito a ver com a forma que a obra terá, com as suas características.”⁵⁸ Rauschenberg criou assim uma colagem móvel recorrendo a alguns objectos do próprio cinema como pneus e um sofá velho, aplicando a sua ideia de usar um palco confinado dentro de um palco tradicional, que se estenderia igualmente ao público. Os bailarinos participantes – Trisha Brown, Deborah Hay, Steve Paxton, Lucinda Childs e Alex Hay -, antigos

55 Cf.: Goldberg, Roselle – *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 169.

56 *Ibidem*, p. 156.

57 *Ibidem*, p. 320.

58 *Ibidem*, p. 170.

alunos de Cunningham que viriam a influenciar fortemente a configuração de muitas das peças de Rauschenberg, transformaram os objectos de cena em formas móveis, abstractas.

Algumas das primeiras acções conceptuais estavam mais próximas de instruções escritas, que o leitor podia ou não seguir, do que performance propriamente dita. O interesse em mudar consciências era urgente. Fazer o corpo participar na cidade foi um caminho explorado por inúmeros performers, para o indivíduo, como corpo presente urbano, olhasse o seu espaço de outra forma. Yoko Ono, por exemplo, no seu contributo para a exposição *Information*, no MOMA de Nova Iorque, no Verão de 1970, instruíu o leitor a desenhar um mapa imaginário e a caminhar por uma rua da cidade seguindo o mapa; o artista holandês Stanley Brouwn sugeriu aos visitantes da exposição *Prospect 1916* que andassem por alguns instantes em passo decidido numa certa direcção. Em cada caso, os que seguissem as instruções teriam uma experiência elevada da cidade.

Grande parte do trabalho de Vito Acconci é baseada na ocupação do espaço, uma vez que defende que a função da arte pública é "to make or break a public space."⁵⁹ Com Vito Acconci desenvolveu-se a noção de campo de força entre o próprio artista, os outros e a cidade. Em *Following Piece*, integrada na série *Street Works* (1969), seguia simplesmente pessoas escolhidas ao acaso, na rua, e interrompia a perseguição assim que elas entravam em casa ou em qualquer outro lugar: "Each day, I pick out a different person, at random, in the street, any location: I follow that person as long as I can..."⁶⁰. Acconci encontrou nesta obra uma descrição de como cada indivíduo irradia um campo de força pessoal que inclui toda a interacção possível com outras pessoas e objectos num determinado espaço físico. A pesquisa do trabalho de Acconci esteve sempre muito relacionada com o limite entre espaços privados e espaços públicos, investindo no questionamento do corpo como símbolo maior da relação entre eles. Os seus trabalhos de *performer* e de *videasta* relacionam-se com a apropriação do espaço por parte do indivíduo, evidenciando uma visão política da arte pública. Esta vontade de transformar o espaço público num lugar que funcione como um fórum, levou-o mais tarde a alargar a sua actividade a uma prática arquitectónica *neo-utópica*, desenvolvendo intrusões no espaço público, de modo a reconstituí-los como lugares, base da estratégia de Acconci para a arte no espaço urbano.

A rua tornou-se a possibilidade da cidade e a sua reafirmação no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença. A cidade tornava-se assim o mapa físico para os artistas desenvolverem os seus projectos e transformava-se no mapa psicológico para quem a vivesse. Um dos objectivos mais claros de aproximar estas representações do espaço vivencial do espectador, a rua, a casa, a esquina do prédio, o *loft* abandonado, era determinar um novo entendimento da realidade: "A cidade, então, não é mais pensada como um todo, mas sim como uma colagem de fragmentos em constante mutação. Tal como um caleidoscópio, onde cada um que o manipula verá determinado desenho."⁶¹ Quando a um determinado espaço associamos uma vivência mais intensa, mais experimentada, registamos esse espaço de maneira diferente porque lhe associamos um acontecimento. Deixa de ser uma rua onde passámos, para passar a ser a rua onde experimentámos. Atribui-se ao espaço novas significações e criamos novas leituras dos limites da vida quotidiana.

A prática *site-specificity* esteve permanentemente ligada à exploração do espaço envolvente, do espaço literal e do espaço real, na experiência do observador. A experiência do

59 Deutsche, Rosalyn - *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. p. 288.

60 Vito Acconci Cf.: *Tate Modern – Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis | New York 1969-1974: City as a Stage*.

61 Kuster, Eliana; Pechman, Robert – *Maldita Rua*. Rio de Janeiro. Brasil. Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil.

objecto ou da performance, quer no espaço da galeria, quer no contexto da cidade, trabalha com diferentes níveis de espaço, proporcionando as oposições convencionais entre espaço virtual do objecto artístico e o espaço real do seu contexto. Esta relação com diferentes ordens de espaço, no qual o espectador tem uma posição privilegiada como leitor fora do trabalho, desempenhou um papel importante não só no minimalismo *site-specificity*, na sua performance do lugar, como também no teatro, na arte visual e na arquitectura.

Em contraste com o vazio do *white cube* da galeria, a paisagem urbana oferece uma profusão e complexidade de sinais e espaços que são produção autêntica da realidade a eles associada e são espaço de actuação do próprio observador. A cidade é trabalhada como sítio de matéria *site-specific* onde se intensifica a distinção entre tipos de espaço e se estabelecem os parâmetros do trabalho. Nova Iorque tornava-se, cada vez mais, o centro por excelência dos espectáculos de performance, sobretudo Manhattan, com os seus *lofts*, as galerias do circuito alternativo e os bares e cafés que acolhiam os *performers* no início da década de 1960. Vários festivais foram realizados como o Yam Festival, que durou um ano inteiro, de Maio de 1962 até Maio de 1963, apresentando eventos muito diversificados.

Nova Iorque

“Em Nova York celebramos a missa negra do materialismo.

Somos concretos.

Temos corpo.

Temos sexo.

Somos machos até a medula.

*Endeusamos a matéria, a energia, o movimento, a mudança.”*⁶²

Nova Iorque é a cidade do século XX, o coração do Novo Mundo. Planeada como um verdadeiro espaço de prazer e divertimento, foi-se construindo a cidade do deslumbramento ou, como Rem Koolhaas lhe chamou, da *ficção científica urbana*.⁶³ Desde o seu crescimento no início do século XIX, associado a parques de diversões como Steeplechase, Luna Park e Dreamland, autênticas cidades de madeira e cartão, embriagou a condição humana, possibilitando atingir o sonho, a fantasia e o deslumbramento.

A novidade acontecia deste lado do Atlântico oposto ao Velho Continente que via surgir Manhattan como o terreno mais fértil de Nova Iorque que, década após década, se tornava o centro financeiro, económico e cultural mais próspero. “Principalmente entre 1890 e 1940, uma nova cultura (a Era da Máquina?) escolheu Manhattan como laboratório: uma ilha mítica onde a invenção e o teste de um estilo de vida metropolitano com sua respectiva arquitectura podiam se dar como uma experiência colectiva, onde a cidade inteira se convertia numa fábrica de experiências criadas pelo homem, em que o real e o natural deixavam de existir.”⁶⁴

62 Benjamin de Casseres, *Espelhos de Nova York Cf.: Koolhaas, Rem – Nova York Delirante*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. p. 180.

63 Koolhaas, Rem – *Nova York Delirante*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. p. 31.

64 *Ibidem*, p. 26.

Terreno dividido a régua e esquadro por 2.028 quadras, desejou tornar-se um mosaico de episódios, cada qual com o seu significado, cada qual produzindo géneros de vida ainda por experimentar e que atribuíam a este território espaço para todas as novidades e excentricidades. Tornou-se o centro de experimentação arquitectónica. Avançada décadas em relação ao resto do mundo, concretizou-se o que se achava somente possível na mente dos mais perspicazes pensadores. O arranha-céus pontuou rapidamente o *skyline* de um terreno, em tempos floresta calma rodeada por água. A linha do horizonte deixou de ser marcada pela horizontalidade da paisagem natural, mas pela verticalidade do poder de construção do homem, que se supera hora após hora, dia após dia. É a cultura da congestão, a cultura do século XX.⁶⁵

A razão domina a nova cidade: o arranha-céus veio rentabilizar o terreno ao máximo, despontavam novas tecnologias de ponta para electricidade, estudos de congestionamentos, para uma relação eficaz entre trânsito e pessoas, etc. Tudo foi pensado racionalmente para se alcançar o produto urbano perfeito em si e que, principalmente, nunca se esgotasse. Fervilha a nova cultura urbana, a nova vida de metrópole e o sonho americano de liberdade e democracia. As mentes gritantes por detrás de Manhattan ambicionavam oferecer aos seus habitantes o luxo da nova cultura. Os próprios programas dos edifícios que constituíam a nova cidade promoviam o culto do intelectual e artístico. Nunca tantos teatros e óperas foram construídos, nunca tantos espectáculos de dança, teatros e concertos foram realizados.

Durante décadas reinou um espírito de optimismo em relação à construção de um futuro melhor e livre. A confiança neste produto da sociedade levou a arte a encontrar, neste terreno aberto ao novo e ao moderno, o meio ideal para se expressar livremente onde se poderia libertar de espartilhos europeus dominantes da cultura instituída.

Com as duas Grandes Guerras Mundiais, a confiança na nova nação crescia e muitos imigrantes, vindos dos mais diferentes locais, iam constituindo a sociedade mais heterogénea que o mundo produziu até então. Este território permitia o livre florescimento de vanguardas artísticas importadas da Europa e o seu desenvolvimento numa arte que tentava uma aproximação à vida, deixando de lado compromissos de uma arte amorfa e comprometida somente com determinadas classes sociais. Deseja-se quebrar as fronteiras entre arte e vida e a nova vida urbana deveria reflectir essa vontade. Até mais de metade do século XX, Nova Iorque dominou a produção artística.

O artista Laurie Anderson disse: "New York in the early '70s was Paris in the '20s"⁶⁶. Apesar de ter sofrido com o colapso da bolsa, a cidade tornou-se no centro de um explosão de actividades criativas. No seu coração estava o distrito do SoHo, com as suas caves sujas, armazéns vazios, *lofts* e bares. 1969 foi o ano em que Neil Armstrong pisou a Lua, e em que se realizou o festival de música e artes de Woodstock. Novas fronteiras, físicas e intelectuais, foram abertas e questões relacionadas com a noção de género, raça, espaço público e privado, fizeram parte do discurso do social. A cidade tornou-se uma arena que desafiava todo o tipo de noções pré-estabelecidas. Para a expressão destes conceitos foi explorado um novo lado das artes – vídeo, fotografia e performance. Experimentaram-se colaborações e trocas de ideias entre artistas, bailarinos e músicos. Iniciava-se a globalização comunicacional e a troca entre culturas e disciplinas intensifica-se. Em Nova Iorque, há muito, convergia um multiculturalismo oriundo da imigração que muito pesou nas novas técnicas e linguagens das artes performativas.

As artes performativas, vistas como o meio ideal de fugir aos limites da tela e do cinzel, encontram nesta cidade e nos seus artistas o meio de crescer e evoluir. Quatro anos de arte

65 Koolhaas, Rem – Nova York Delirante. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. p. 151.

66 Tate Modern – Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis | New York 1969-1974: City as a Stage.



Fig.49 | Rem Koolhaas (with Madelon Vriesendorp and Elia Zenghelis), *The City of The Captive Globe*, 1972.

conceptual, a partir de 1968, exerceram um impacto considerável sobre uma geração ainda mais nova de artistas que saíam dos cursos de arte ministrados por artistas conceptuais.

Desde final da década de 1950, a condição pós-moderna abriu as portas à imagem, ao consumo e ao uso do mundo como local de felicidade e diversão. Na década de 1960 e 1970 assiste-se a uma crítica e rejeição do modernismo, que reafirma as vanguardas europeias e o eixo Duchamp-Cage-Warhol. A performance reflectiu estas novas atitudes, em parte como reacção ao intelectualismo da arte conceptual, em parte como reacção às novas produções dos concertos de música pop, desde Rolling Stones, The Who, Roxy Music e Alice Cooper. A nova performance tornou-se chique, extravagante e divertida. Este glamour do universo do rock na década de 1960 despoletou uma atracção irresistível do artista se tornar, ele próprio, o objecto de arte, o que gerou uma prole de esculturas vivas e quadros vivos, como foi o caso de Lou Reed e dos Roxy Music, entre outros. O corpo, elemento central das artes performativas, ganha uma importância ainda maior. A atenção recai na dança, no espaço do corpo no mundo.

Contrastando com a impessoalidade e a demissão social do minimalismo, estes artistas exigiam um contexto biográfico, levando a sua arte para a rua, para o mundo real, e permitindo que o ambiente urbano definisse os contornos da nova arte. A cidade tornou-se, literalmente, no assunto para os artistas deste período.

O corpo no espaço | Judson Dance Theatre

A influência dos bailarinos de Nova Iorque a partir dos primeiros anos da década de 1960 foi essencial para o desenvolvimento dos estilos e modos de pensar entre os artistas das várias disciplinas que caracterizavam as performances, como Trisha Brown, Barbara Lloyd, Debora Hay, Yvonne Rainer, Steve Paxton ou David Gordon, que tinham começado as suas carreiras no contexto tradicional da dança e depois passaram a trabalhar com Cage e com Cunningham. Inspirados pelas explorações de Cage com os materiais e com o acaso e pela liberdade dos *happenings* e das obras do grupo *Fluxus*, começaram a incorporar experiências semelhantes no seu trabalho.

A abordagem das possibilidades diversas de movimento e de dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os mais longe das instalações iniciais e dos quadros vivos quase teatrais. A recusa em separar as actividades artísticas da vida quotidiana e a consequente incorporação de determinados materiais como acções e objectos do quotidiano nas performances, era um denominador comum aos artistas plásticos e aos bailarinos. A nova estrutura da dança expandiu os métodos de composição, introduzindo a improvisação, colando e sobrepondo citações, vários materiais e média. Inventaram um novo conceito de dança que se pode definir pela validade artística de todos e quaisquer materiais, movimentos do quotidiano, objectos funcionais e de consumo: "Uma das coisas mais importantes que aconteceram nos anos 60, e que na historia da dança aconteceram pela primeira vez, foi a rebelião contra a separação entre a alta e a baixa cultura. Queríamos que toda uma série de actividades, como andar, correr ou coçar a cabeça fossem tomadas a sério, como arte."⁶⁷

O quotidiano é a matéria de trabalho. Esta revolução da atitude do homem perante o seu corpo e os seus movimentos acompanhou as experiências que despontavam na arte pop. A arte pop pressupôs a ideia de uma natureza à qual basta ser fiel para ser verdadeiro. Importava somente despertá-la e revelá-la. A valorização da vida real e do quotidiano permitiu que os objectos

67 Yvonne Rainer em entrevista Fazenda, Maria José – Do corpo como objecto ao corpo afectivo. *Jornal Público*. 21 de Setembro, 1997. p. 24.

ganhassem uma extraordinária importância como elementos autónomos de análise do espaço. Despertou-se para as relações com o espaço, não só com os objectos mas também com o nosso próprio corpo.

As utilizações do corpo, de modo original até então, permitiram perceber o espaço de maneira diferente, e o corpo e o espaço passaram a ser objectos de atenção por parte dos artistas de orientação mais visual. Esta concepção da dança foi tomada por Ann Halprin que colocou em colaboração bailarinos, arquitectos, pintores, escultores e amadores sem formação artística em qualquer destes campos, estimulando-os a explorar concepções coreográficas invulgares, explorando a experimentação no exterior. A livre associação tornou-se parte importante das coreografias, aspectos não figurativos da dança, através dos quais o movimento não era limitado pela música ou por ideias interpretativas, e explorou-se a consciência individual do simples movimento físico do corpo no espaço. Foram esses bailarinos que, em Nova Iorque, no ano de 1962, vieram a formar o núcleo vigoroso e criativo do Judson Dance Theatre. Este grupo foi formado na Judson Memorial Church, em Washington Square que, desde 1960, abria as suas portas para as mais variadas performances e artistas como Kaprow, Oldenburg, Higgins, Hansen e Whitman para apresentações de obras com diferentes estruturas e cargas emotivas. Tornar-se-ia o lugar, por excelência, que publicitaria a arte ao vivo e a corporeidade como conceito operatório da realidade.

A sua actividade foi acompanhada por um manifesto do não. “Não ao espectáculo não ao virtuosismo não à transformação e magia e faz-de-conta não ao fascínio e transcendência da imagem do estrelato não ao heróico não ao anti-heróico não ao imaginário do desperdício não ao envolvimento do performer ou espectador não ao estilo não à afectação não à sedução do espectador pelas artimanhas do performer não à excentricidade não à comoção ou ao ser comovido.”⁶⁸ E sim ao objectivismo, à presença descritiva e à concepção do corpo, à arte pela arte. Discutivelmente, foram chamados de ‘*pós modernos*’ para se distinguir a radicalidade da sua postura da *Modern Dance* de Martha Graham. Mas foi com o dadaísmo, a arte pop e o minimalismo que muitos deles se identificaram esteticamente.

Graham defendia um tipo de dança dramática. O bailarino não era ele próprio, mas uma personagem heróica, um ser sobre-humano. A nova concepção de dança que o Judson Dance Theatre praticava opunha-se a esta vertente obrigatória teatral que a dança tinha adquirido. Os bailarinos não eram teatrais, não representavam personagens e estavam simplesmente interessados na fala e nos movimentos quotidianos, na arte pop e arte minimal.

As ideias do Judson Dance Theatre estabeleciam-se não apenas sobre uma ideia de corpo e de movimento, mas também em torno de um conjunto de preocupações que marcaram a sociedade norte-americana na década de 1960: a afirmação feminista, os direitos cívicos da população afro-americana e o protesto contra a guerra no Vietname. O grupo representou os ideais de democracia e anti-elitismo, que os novos modelos de aproximação da arte à vida desejavam. Estes movimentos de democratização despontavam numa América em que o sonho americano de liberdade e igualdade parecia tornar-se real. Nesta visão democrática, as artes ocupavam um lugar privilegiado, “não meramente como um reflexo de uma sociedade americana vibrante e rejuvenescida, mas como um registo activo da consciência contemporânea – como o seu produto e agente catalítico”⁶⁹.

68 Rainer, Yvonne – ‘No’ to spectacle...1965 In Alexandra Carter, org. - The Routledge Dance Studies Reader, Londres e Nova Iorque, Routledge, 1998. p. 35 Cf.: Fazenda, Maria José – Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta editora, 2007. p. 27.

69 Banes, Sally – Democracy’s Body. Judson Dance Theater, 1962 - 1964. Londres: Duke University Press, 1993. p. 3 Cf.: Fazenda, Maria José – Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta editora, 2007. p. 25.

Tal como nas artes visuais da performance, a nova dança desejou estar coordenada com a vida real quotidiana, e utilizou o contexto urbano para desafiar novas formas de olhar a prática urbana. Era o corpo na sua autenticidade do dia-a-dia que se queria trazer para o palco, ou então era a própria opção de palco que se deslocava e ampliava para os espaços comuns. A cidade ganhou o protagonismo de cenário, e ocupou o lugar privilegiado de espaço real de contexto, ao contrário do espaço neutro e abstracto de um teatro ou auditório. Um movimento só poderia mexer com a vida urbana, se efectivamente se impusesse no contexto onde esta acontece.

Trisha Brown | Desafio da arquitectura

Elemento integrante do Judson Dance Theatre, Trisha Brown apresentou, durante a década de 1960, peças que subverteram os convencionalismos coreográficos existentes nessa época, tornando-se um elemento central na dança pós-moderna. Altamente influenciada por Merce Cunningham, desvia-se dos métodos tradicionais de ensino de dança e faz o seu caminho através de métodos de improvisação, criando assim o seu vocabulário pessoal. A improvisação permitia criar uma estrutura onde os sentidos dominam, onde os movimentos se iniciam na cabeça e não no músculo, onde o corpo inteiro funciona ao mesmo tempo como resposta ao olhar do espectador. A resposta estava no intelecto e não na capacidade de deslumbrar pela habilidade física ou pela abstracção que um corpo automatizado consegue transmitir. Como a própria coreógrafa disse: “sem o pensamento, ficam apenas os êxitos físicos”⁷⁰. A sua dança matemática rege o corpo como uma equação de movimento, onde se subtrai, multiplica, repete, acumula, através do qual se cria a verdadeira geometria do espaço. Brown assimilou a ideia da nova dança americana que “O material essencial da dança é o movimento no tempo e no espaço.”⁷¹ Os impulsos espaciais desta nova dança permitiram articular e organizar espaço. Utilizaram o corpo, o peso, o equilíbrio, o balanço, em acções físicas reais, como cair, empurrar, rodar e andar.

O acompanhamento musical praticamente nunca existiu nas suas peças, sendo o batimento do corpo contra a arquitectura do palco ou da cidade que marcava o ritmo da peça. Construía, ao mesmo tempo, a dança e o ambiente. A necessidade de comprovar que a dança seria um prolongamento do corpo humano, uma acção natural e real, levou-a desde cedo no seu percurso, a adoptar o tecido da cidade e as suas ruas como o palco exterior dos seus movimentos. Aproximar o corpo orgânico ao corpo construído da cidade tornou-se o seu grande interesse, desde o final da década de 1960. Desafiar a gravidade, impor o corpo contra as paredes verticais da arquitectura da cidade e inverter as noções adquiridas de chão, estabilidade, verticalidade e horizontalidade, levaram-na a eleger edifícios, coberturas, muros, paredes, lagos com os melhores cenários para as suas produções. A cidade deveria deixar de ser praticada no grau zero e deveria ser experimentada em todos os seus planos e cotas. Brown desejava transformar a relação entre o espaço público e o corpo privado através de coreografias que desafiam a nossa capacidade de envolvimento.

Começou por experimentar esta subversão de planos no palco convencional. Em *Planes* (1968) [Fig.50], construiu um muro com buracos feitos a intervalos iguais sobre toda a superfície, e que funcionavam como pegadas de pés e de mãos, como uma parede de escalada. Esta grelha permitia que os bailarinos se movimentassem em todas as direcções neste plano vertical, aproximando-

70 Cf.: Adolphe, Jean-Marc – A necessidade e a utopia. Obscena - revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 28-29.

71 Fazenda, Maria José – Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta Editora, 2007 p. 47.

-se dos movimentos que fariam, se ocupassem o plano horizontal do chão. A perspectiva dos espectadores mudava. O muro de fundo da cena parecia-se agora com o chão do auditório.

Em 1970, com *Man walking down the side of a building* [Fig.51], apresentada inicialmente em Manhattan, usou a verticalidade da arquitectura para poder subverter o entendimento da condição humana na cidade. Desafia o corpo a criar um movimento natural num contexto construído, onde a gravidade continua a exercer a sua força. Os bailarinos desceram os sete andares do edifício, presos na sua cobertura por cordas e equipamento de escalada, e percorreram o grande plano vertical da parede olhando o espectador que se encontrava na cota zero do chão. Seria a representação da energia física que provém de um corpo e o controlo primordial da mente como músculo, na descida do corpo à terra.

Esta apresentação jogou com a posição da audiência que experimentou uma sensação de desconforto e desorientação ao ter de olhar forçosamente para cima para acompanhar o espectáculo. Pretendia desorientar o sentido de equilíbrio gravitacional do público. Posso fazer um paralelo entre esta obra de Trisha Brown e a de Joan Jonas que em *Delay Delay* (1972), realizada em Nova Iorque, o público estava alguns metros acima dos intérpretes. Do topo de um edifício de cinco andares, os espectadores observavam treze actores dispersos por terrenos vazios da cidade, assinalados por grandes cartazes indicando o número de passos que os separavam do edifício. Os *performers* batiam em placas de madeira cujo eco produzia a única forma de conexão física entre eles e o público. Com estas inversões de posições, possibilitou-se diferentes percepções e novas formas de entender o espaço.

Nesta obra de Trisha Brown, o olhar do transeunte desviou-se da altura dos olhos para as cotas físicas que compõem a cidade, com o objectivo de olhar efectivamente para o material de que a cidade e a cultura são feitas, produto do próprio homem. Brown pretendeu mostrar que qualquer pessoa continua a andar naturalmente mesmo que aja de outra maneira, mostrando as variações de uma actividade natural, andar, imposta por uma condição e um contexto que não é natural. Em 2006, trinta e seis anos depois da primeira apresentação, este trabalho foi repetido no alçado do Museu Tate Modern, em Londres [Fig.52]. No entanto a sua apresentação em Nova Iorque, apresentava um alçado com mais obstáculo, janelas, portadas e escadas de incêndio, o que proporcionou criar um movimento mais lento, mais real, como se o desafio da gravidade não afectasse em nada o andar do bailarino.

O conceito essencial de *Man walking down the side of a building* foi levado para o interior do Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque, com a apresentação *Walking on the wall* (1971) [Fig.53-54], onde os bailarinos estavam suspensos do tecto, fazendo noventa graus com o plano vertical da parede, e executavam movimentos de andar e correr, como se se encontrassem no plano horizontal do chão.

Em *Roof Piece* (1971) [Fig.55], Trisha Brown usou o *skyline* de Manhattan como palco da performance. Os bailarinos percorreram cinquenta coberturas de Nova Iorque e os movimentos de cada um dos bailarinos tinham resposta no bailarino que se encontrava na cobertura seguinte. Percorria-se o plano horizontal das coberturas da cidade como se do chão se tratasse. A performance dos bailarinos foi acompanhada com a filmagem de um vídeo, o que permitiu aos artistas documentarem as suas acções e alcançar uma audiência mais alargada.

A criação de espaço entre o vertical e o horizontal, entre o movimento do corpo e a construção inerte da arquitectura foram os desafios a que Trisha Brown se propôs para estabelecer novos contornos da espacialidade através da dança. Estas subversões de conceitos tão próximos da vida real quotidiana, pretendem essencialmente identificar e desconstruir a dança como uma experiência espacial. Brown pretendia que a audiência visse o mundo de maneira diferente, usando



Fig.50 | Trisha Brown, *Planes*, 1968.



Fig.51 | Trisha Brown, *Man walking the side of a building*, 1970.



Fig.52 | Trisha Brown, *Man walking the side of a building*, Museu Tate Modern, 2006.

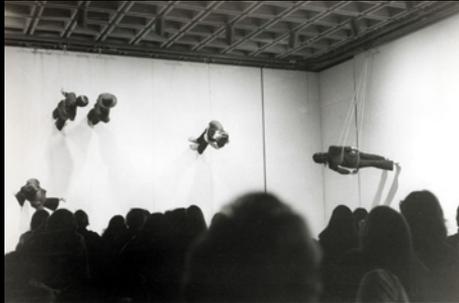


Fig.53



Fig.53 e 54 | Trisha Brown, *Walking on the wall*, 1971.



Fig.55 | Trisha Brown, *Roof Piece*, 1971.

os condicionalismos da arquitectura das novas cidades e dos novos horizontes para inverter posições e pensamentos. Através do movimento alterava-se a percepção dos espaços pertencentes à cidade e ao público.

No final da década de 1970 e início de 1980, Brown põe de lado os espaços alternativos urbanos e volta a investir em performances interiores, desafiando o palco convencional de teatro ou mesmo o edifício enquanto corpo com interior, gerador de espaço. Durante a exposição *Robert Rauschenberg: em viagem '70-'76*, que a Fundação Serralves apresentou entre Outubro 2007 e Março 2008, veio a Portugal, pela terceira vez, a Trisha Brown Dance Company, como programa paralelo à apresentação de trabalhos de Rauschenberg, com quem manteve ao longo dos anos uma série de trabalhos em parceria. O espectáculo ocupou dois espaços distintos da Fundação de Serralves, desenrolando-se em duas partes igualmente distintas. A primeira parte tomou o *foyer* do museu como espaço de representação, onde decorreram três apresentações de curta duração: *Sticks* (1973) [Fig.56-57], *Figure Eight* (1974) [Fig.58] e *Spanish Dance* (1973) [Fig.59]. Na segunda parte, é usado o espaço do auditório para duas peças *If you couldn't see me* (1994) e *Foray Foret* (1990) [Fig.60-61]. Gostaria de salientar *Sticks*, que confronta directamente a arquitectura do espaço do museu com a performance ali executada. O espaço é alterado pela posição dos espectadores e pelo movimento dos bailarinos. Um espaço de passagem e distribuição do museu, passa a ser local de paragem e contemplação. Inverte-se a função do próprio espaço.

Quatro bailarinos entram no espaço do *foyer* do museu, deixado livre pela audiência, que se sentou no chão em redor do espaço marcado pelo pé direito duplo. Vestidos de branco, confundem-se com a neutralidade do espaço do museu. Cada um traz consigo uma vara de madeira que vai colocando no chão, até a diagonal do quadrado da entrada estar marcada pelas quatro varas. A medida das varas juntas perfaz, com exactidão, a medida da diagonal como se fosse a unidade de medida do espaço, numa atitude muito próxima de Mel Bochner em *Measurements series* (1969). Os bailarinos colocam-se ao lado das varas e o objectivo é movimentarem-se em torno delas, levantando-as, passando por baixo delas, sem nunca as suas extremidades se desencontrarem. Todos os movimentos são cautelosamente efectuados para que a diagonal não se desmanche. Esta linha marcada pelas varas, que não existe fisicamente no espaço, sobrepõe-se de repente ao construído do edifício. Torna-se interessante como algo imaginário, que não tinha presença, condiciona mais os movimentos do que as paredes sólidas que definem concretamente o espaço. Numa atitude de questionar o poder da arquitectura e do significado a ela associado, o corpo e as varas pretendem dar medida a um espaço que foi desenhado para ser museu mas que, aqui, fica reduzido à sua condição vulgar de construção, mensurável.

Nas obras de Trisha Brown trabalhar a *site-specificity* significava usar a arquitectura como material físico e socio-político de trabalho. Ao contrário dos trabalhos modernistas que pretendiam ser autónomos do seu contexto e que funcionavam criticamente somente em relação à sua própria linguagem, os trabalhos *site-specific* enfatizam a comparação entre duas linguagens distintas, e usam a linguagem de um para criticar o outro. Assim, trabalhar contra o sítio, coincide em trabalhar contra a ilusão modernista da autonomia artística.



Fig.56



Fig.56 e 57 | Trisha Brown, *Sticks* (1973), 2008.



Fig.58 | Trisha Brown, *Figure Eight* (1974), 2008.



Fig.59 | Trisha Brown, *Spanish Dance* (1973), 2008.



Fig.60



Fig.60 e 61 | Trisha Brown, *Foray Foret* (1990), 2008.

A mudança da racionalidade para a sensibilidade com o aproximar da fim da Guerra Fria, veio redireccionar o entendimento da arte para as sensações e para as emoções. A vertente quase autobiográfica das performances que surgiram muito associadas ao deslumbramento do novo *rock* e a natureza intimista e confessional que caracterizava este tipo de performance, tinha posto fim ao domínio das questões intelectuais e didácticas associadas à performance de cariz conceptual. Os artistas mais jovens, que se recusavam a separar o mundo da arte do seu próprio período cultural - do universo do *rock'n'roll*, da extravagância dos filmes de Hollywood e dos estilos de vida que sugeriam, da telenovela ou dos espectáculos de cabaré -, criaram uma grande variedade de obras que eram, acima de tudo, plena diversão: “ [Do corpo] se extraíram todas as metáforas (o corpo social, textual, político) e para ele se encaminhou toda uma terminologia de exaltação existencial – o prazer, o gozo, a fruição.”⁷²

Esta ideia de entretenimento e diversão abriu as portas para a mudança que a performance iria sofrer na década de 1980. A escala das produções aumentou, deixaram de ser eventos únicos e passaram a estar em cartaz vários meses sendo ensaiados minuciosamente. O aspecto excessivamente teatral adquiriu então importância na tentativa de atingir um público mais vasto e, como Robert Wilson afirmaria, produzir obras “à escala do grande teatro popular”.⁷³

Por volta de 1979, a viragem da performance para a cultura popular reflectiu-se no mundo da arte em geral de modo que, ao iniciar-se a nova década, o idealismo anti-establishment da década de 1960 e dos primeiros anos da década de 1970 tinha sido categoricamente rejeitado. Despontava uma atmosfera muito diferente, caracterizada por pragmatismo, espírito empresarial e profissionalismo, elementos alheios à história da vanguarda. Por volta de 1982, alguns artistas plásticos tinham deixado o seu estatuto de batalhadores desconhecidos para se transformar em estrelas milionárias. Assim, o mundo da arte da década de 1980, particularmente o de Nova Iorque, passou a ser muito criticado pela sua atenção desmesurada à imagem promocional do artista e às transacções comerciais das obras de arte.

O artista celebridade da década de 1980 veio praticamente substituir a estrela *rock* da década de 1970. Esse regresso à vertente burguesa estava não só ligado ao carácter conservador da época em termos políticos, como também à entrada na maturidade da geração dos média. Educados por vinte e quatro horas diárias de programação televisiva e por um regime de filmes e *rock'n'roll*, os artistas performativos da década de 1980 reinterpretaram o velho grito de guerra da destruição das barreiras entre a vida e a arte como uma destruição das barreiras entre a arte e os média, visível no conflito entre a chamada arte erudita e a arte popular. Assim, ainda que em finais da década de 1970, a hierarquia institucional do mundo das artes já tivesse reconhecido a performance como um meio independente de expressão artística, no início da década de 1980 entrou no mundo comercial, tendo sido aceite como entretenimento de vanguarda moderno e divertido.

A crítica social feroz que se associava as artes performativas desde as suas primeiras manifestações, foi superada pelo encandeamento de um novo mundo mediático, visível e deslumbrado consigo mesmo. A ideia de *performer* como autor de uma imagem performativa que vende e que o projecta no mundo dos média, ganhou terreno e fez com que, durante a década de 1980, a grande produção performativa se afastasse do seu lado contundente mais característico.

72 Ribeiro, António Pinto – Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Veja, Passagens, 1994. p. 9.

73 Cf.: Goldberg, Roselle – A arte da performance: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 239.

A performance passou a estar associada a grandes produções, com espaços próprios para a sua realização, e a rua, e os espaços menos esperados para realizações artísticas, que tinham sido os eleitos durante décadas pela sua ligação verdadeira ao espaço real, foram relegados para segundo plano. A crítica social enfraqueceu durante o deslumbre desta década que associou a arte a diversão e entretenimento, praticamente descomprometida do seu papel social.

Dança, teatro e performance

Dada a importância de uma cultura teatral inventiva e em processo contínuo de evolução, do *agitprop* e do teatro de rua radical da década de 1960 ao teatro contemporâneo fundado sobre o texto, mais estimulante e intelectualmente exigente, era natural que muitos dos *performers* que transitaram para a arte ao vivo tivessem uma sólida formação teatral. Em colaboração com outros artistas provenientes de diferentes disciplinas, produziram um corpus de material singularmente transdisciplinar. Criados na década de 1980, os grupos *Station House Opera* e *Forced Entertainment* estabeleceram um padrão que seria seguido por grupos da década de 1990, como os *Desperate Optimists*, os *Reckless Sleepers* e o *Blast Theory*, todos comprometidos com obras em grande escala, projectadas para lugares específicos, que oscilavam entre as fronteiras da arte performativa e do teatro, a primeira com a sua ênfase na imagística visual, o segundo centrado nos textos – falados, gravados e projectados. Como seria de esperar, esses grupos inovadores usaram amplamente os recursos dos média. “O nosso trabalho é compreensível para qualquer pessoa que tenha crescido numa casa com a televisão sempre ligada”⁷⁴, lia-se numa declaração do *Forced Entertainment*.

Mais acessível, a performance voltava a sua atenção para o cenário, os figurinos e a iluminação e ainda para modos de expressão mais tradicionais e conhecidos, como o cabaré, o teatro de variedades, o teatro tradicional e a ópera. A este novo teatro concedeu-se a licença de incluir todos os materiais e meios de expressão, de usar a dança ou o som para concretizar uma ideia ou de encaixar um filme no meio de um texto. Inversamente ao que se tinha feito durante duas décadas, atribuiu-se a nova performance a liberdade de ostentar refinamento, estrutura e uma narrativa plenamente desenvolvida.

A performance desligou-se do caminho que percorreu desde o início do século XX. O contexto urbano, a cidade e a vida real, deixara de ser o material de trabalho e o deslumbramento que os média trouxeram desencadearam o desejo de uma vida de sonho, iluminada, e passaram a ser estes os anseios traduzidos em performances de grande escala e com todos os novos luxos que se tinham conquistado com uma nova era tecnológica. A ideia de atingir um público mais vasto promoveu o lado mais teatral das performances, com mais entretenimento e com todo o tipo de materiais e elementos que tivessem, nesta nova era de comunicação, à disposição. No entanto, continuaram a existir grupos que apesar de usarem e terem ao seu dispor as novas técnicas de uma nova década, apesar de terem modificado o sentido e a estrutura da performance-teatral, continuavam a vê-la como um meio provocatório e de crítica, como é o caso do grupo espanhol *La Fura dels Baus*. A linha divisória entre o teatro tradicional e a performance tornou-se assim indistinta, ao ponto dos críticos de teatro começarem a escrever artigos sobre a performance, apesar de a terem ignorado totalmente até ao final da década de 1970.

O grande interesse do público por este meio artístico teve o seu reflexo na década de 1980 ao qual se associa uma vontade de ter acesso à arte e de se tornar espectador das suas manifestações e da sua comunidade diferenciada. Neste período, a performance desempenhou um

⁷⁴ Cf.: Goldberg, Roselle – *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 275.

papel na destruição de barreiras entre as belas-artes e a cultura popular. A presença viva do artista e a focalização no seu corpo, que a performance tinha consagrado, tornaram-se cruciais para o conceito de 'real', e constituíram uma base para o desenvolvimento das instalações, da arte vídeo e da fotografia artística no final do século XX. A aproximação ao mundo físico real deu-se com o corpo da performance, em obras de espectáculo e de exibição.

Imagem performativa reinventada

O novo entendimento da performance, e as parcerias iniciadas com o teatro e a dança, permitiram que se criasse um novo género performativo, que ultrapassava a ideia de imagem fixa no tempo e no espaço que se tinha vindo a associar à prática performativa. Performance, teatro e dança contagiaram-se e alteraram as suas características para alcançar um produto final inovador. A performance alarga a ideia de imagem tendo o corpo do *performer* como veículo para a dança e para o teatro: a dança passa a abranger movimentos mais ensaiados e ligados a uma narrativa e o teatro tenta revestir-se de um papel mais acutilante de ligação à comunidade para a qual é produzido.

Com estas novas produções integradas de dança e teatro apresentou-se a nova dança teatral. A dança teatral, que surge com mais vigor na década de 1980, apresentou-se como uma prática cultural reflexiva. Depois do deslumbramento e do êxtase com as potencialidades do novo mundo que despertava com os média no início da década de 1980, as atenções das artes performativas desviaram-se para as questões sociais da comunidade. Os movimentos feministas, de classe ou género que despontavam no final desta década, permitiram que a performance, dispondo de todos os meios tecnológicos que já tinha conquistado, trabalhasse novamente a questão da sociedade e da comunidade. Tinha sido retomado o paradigma interventivo que sempre foi associado à performance, no entanto agora com as possibilidades de uma nova era digital e tecnológica à sua disposição. Apesar de estarem associadas à dança teatral produções de grande escala, muitas vezes associadas a entretenimento, o seu produto tem a mesma dimensão interpretativa das outras artes performativas: "Através da dança teatral, os agentes olham para si próprios, para a sua vida social e para o seu *self*, não enquanto observadores da sua imagem projectada num espelho, mas, enfatize-se, enquanto agentes activos, participativos, críticos da sua própria realidade sociocultural."⁷⁵

O objectivo destas produções é promover a interacção social. O contexto da vida e do indivíduo desempenham a matéria de trabalho, tal como aconteceu durante as décadas passadas nas artes performativas. Enquanto que no final da década de 1960 e início da década de 1970 todos os géneros artísticos sentiram necessidade de sair para a rua e de confrontar o cenário urbano com as formas de interrogação da vida, estas novas produções de dança teatral exigiam espaços próprios para a sua realização devido à dimensão que ambicionavam. No entanto, apesar de utilizarem espaços de teatro convencionais ou de auditório, o seu objectivo interpretativo e interrogativo da vida humana e das suas esferas manteve-se.

Pela primeira vez na história da performance, sublinha-se a separação entre espectador e intérprete, uma vez que a dança teatral tem como objectivo transmitir uma imagem trabalhada sobre determinado conteúdo espacial e social. Por isso, enfatiza a posição do espectador como

⁷⁵ Fazenda, Maria José – Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta Editora, 2007 p. 7-8.

alguém que assiste a um documentário sobre a sua vida, para depois o poder interpretar e usar, no entendimento de si próprio como parte integrante desta comunidade.

Desejava-se alcançar um estado de análise da experiência, da cultura e da vida do indivíduo e da colectividade. Rejeita-se o lado puramente teatral do teatro tradicional. O objectivo não era a alienação para uma realidade ambicionada, mas sim uma reflexão sobre a matéria real da vida, nas suas virtudes e obstáculos. A dança teatral é, por excelência, um universo de representações culturais e de reflexão sobre as várias dimensões da vida – pessoal, social, cultural, política e histórica. Ao contrário da dança social, não é um lugar de emoções, nem lugar onde se celebra a comunidade. O seu objectivo não é celebrar identidades sociais mas sim interpretá-las e confrontá-las, mantendo o caminho crítico que define as artes performativas.

A imagem performativa é reinventada atrás do corpo teatralizado e dançado. Representa uma forma expressiva de representação, onde o corpo humano é simultaneamente agente, instrumento e objecto, cuja existência depende sempre da presença e acção humana. Um nome incontornável neste género performativo é Pina Bausch e as suas interpretações de espaços urbanos, com todas as suas contaminações.

Pina Bausch | Cidades revividas

Pina Bausch e o seu *Wuppertaler Tanztheater* (teatro-dança) alcançam um ponto de destaque na dança teatral. Adoptando como modelo o vocabulário liberal da década de 1970, do ballet clássico aos movimentos naturais e à repetição, Bausch fez experiências no teatro visual em escala semelhante à de Robert Wilson. Combinando-as com o tipo de expressionismo extático associado ao teatro no norte europeu, herdado da Alemanha de Bertolt Brecht, instaurou, assim, um teatro dramático e impressionante que era, ao mesmo tempo, uma forma de dança dramática e visceral.

No final da década de 1960 os interesses de Bausch já não passam pela combinação harmoniosa de passos bem construídos nem pela habilidade de corpo bem delineados. A vontade de perceber o porquê do movimento do corpo, a intenção por trás de um gesto e o que este pode transmitir, fez Pina Bausch usar os seus conhecimentos clássicos para construir um novo ensino de dança, com as mesmas intenções de Cunningham, de Trisha Brown ou de Ann Halprin: “O que me move não é saber como é que o Homem se move, mas o que faz mover o Homem”⁷⁶. O cerne do seu trabalho é pensar o desenho e a projecção de um movimento no espaço. Pensa na dança como algo de valor independente, sem relação imediata com a música ou com a tradição clássica e deve servir para realizar um espectáculo teatral, na produção da arte do instante. Bausch construiu um teatro que comunica, que não é só dança, não é só representação, é canto, fala, riso, gritos, quedas, crítica e humor. “Eu queria garantir que as pessoas saberiam que não iam ver bailado clássico. Para mim, significa a possibilidade de trazer tudo para um conjunto, cantar, falar, dançar... O que quer que seja, tudo o que possa surgir na mente, as artes visuais... Pode incluir tudo. É por isso que quis encontrar um outro nome e me pareceu importante esta definição de “dança-teatro.”⁷⁷

Tal como António Pinto Ribeiro refere a propósito de Pina Bausch, a história da dança alemã do século XX está indissociavelmente ligada à história do espaço, do urbanismo, das indústrias e,

⁷⁶ Wesseman, Arnd – As questões de Pina Bausch. *Obscena* – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 49.

⁷⁷ Galhós, Cláudia – Pina Bausch: um festival de dança-teatro. *Actual/Expresso* nº1852 Abril 2008. p. 7.

nomeadamente, das cidades.⁷⁸ A reconstrução das cidades, a componente de referências urbanas de alta cultura alemã deste século, as vanguardas cinematográficas, da arquitectura, do design, das artes plásticas, e as suas relações privilegiadas e muito focadas na cidade e nas relações entre estas e os seus habitantes, são razões históricas que marcaram a evolução das artes performativas em geral. O espaço urbano e a cidade tornaram-se, para Pina Bausch, o espaço de criação, por excelência, pela sua concentração em parte fundamental da vida urbana e pelo seu papel de campo de acção.

A cidade torna-se matéria de trabalho, não nos seus contornos físicos ou reais, mas nas suas singularidades dentro da universalidade de cada uma. Interessa saber à coreógrafa o que faz mover as pessoas naquela cidade. Desde 1986, Bausch é convidada a passar um determinado tempo numa cidade e a coreografá-la, literalmente, num palco. Torna-se durante algumas semanas uma habitante, uma trabalhadora e uma cidadã daquele espaço, de forma a absorver não o que um turista ou visitante pode ver, mas a verdadeira essência afectiva e identificativa da cidade. Perceber como a esfera da arquitectura, do ambiente e das pessoas se contagiam, resume o que Bausch procura em cada cidade: a identidade de um sujeito está intimamente ligada ao espaço que habita. As suas peças são uma geografia interna dos lugares, onde reúne alguns dos seus traços únicos.

Na minha opinião as peças de Bausch não são um resumo simplificador de uma cidade, não funcionam como o *sightseeing* do seu mapa e o objectivo da sua realização não é a apresentação para o exterior. A matéria das peças é a concentração de vivências de uma cidade, num palco, para os seus próprios habitantes se reverem, questionarem os seus limites e as suas esferas. O objectivo principal da sua realização é fornecer material reflexivo para os próprios utilizadores e habitantes da cidade poderem, de forma inteligível, avaliar a sua participação na vida de determinada cidade. Isto não implica a inviabilidade da apresentação de determinada peça numa cidade diferente daquela para a qual foi criada. No entanto creio que a peça cumpre a totalidade da sua intenção na apresentação na cidade sobre a qual incide, uma vez que determinados elementos só deverão fazer sentido para quem os experimenta diariamente naquele espaço.

Não é um teatro de narrativas, textos ou ideias e o objectivo não é submeter-se à demonstrabilidade de qualquer tema. "...sentimos estar na presença não de uma narrativa, qualquer que ela seja, mas de um derrame contínuo de imagens de movimentos."⁷⁹ É um teatro visionário. Não existe uma cópia ou uma ampliação do real, apesar de alguns episódios parecerem remeter para a caricatura de posturas reconhecíveis. Do que se trata no desfilar de imagens é de encontrar e construir um mundo especificamente teatral que na sua coerência própria nos reenvia um olhar sobre o mundo que nos rodeia. São espectáculos empenhados e implicados no quotidiano, mas transcendem-no pelo artifício artístico, pela organização do discurso no espaço e proporcionam a descoberta de nexos inesperados.

Este teatro visual necessita de cenários à medida das intenções de grande escala de Pina Bausch. Até 1979 Bausch contou com Rolf Borzik nas produções dos seus cenários, mas desde então é Peter Pabst o cenógrafo responsável por levantar cenários que enaltecem o sentido de movimento e lhes emprestam novos significados. Cria-se sempre um espaço artificial, face ao território usual das acções expostas: rochedos, água inundando a cena, um mar de cravos, barcos encalhados, muros que se desmoronam, cadeiras, mesas, armários, árvores, aquários improvisados, cactos gigantes, terra, etc., ou povoados por animais, como galinhas ou morsas gigantes, mulheres

⁷⁸ Ribeiro, António Pinto – Cidades re-desenhadas. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 50-51.

⁷⁹ Ibidem, p. 47.

e homens, elementos que uma vez implantados no palco se fundem num todo indissociável das acções propostas, delas não se separando na percepção do espectador. É de um território teatral que se trata, e a essa realidade cénica converge o universo ordenado de Pina Bausch ao longo de duas ou três horas de espectáculo, o tempo julgado necessário para a completa imersão do espectador. Apesar de estas peças estarem associadas a grandes palcos de proscénio, Bausch explorou a relação entre intérpretes e audiência, tentando criar momentos de aproximação entre as duas esferas, como em *Nelken* (1982) e em *Ein Stück von Pina Bausch* (1980) ou *Masurca Fogo* (1998).

No entanto, o mais interessante na obra de Bausch não é em particular o cenário, que aliás é alterado com muita frequência ao longo do espectáculo - quase sempre são objectos ligados a determinada cena, que são substituídos por elementos da cena seguinte. O mais enriquecedor nas suas obras é o poder reflexivo que tem sobre uma cidade – sobre um espaço construído física e mentalmente pelos seus habitantes. Cada peça oferece uma visão sobre determinada cidade. As cidades são encaradas como produtoras de identidades, identidades que aqui são expostas. Os corpos são apresentados como produtos da cidade. É esta produção que é desvendada.

Um festival Pina Bausch

A primeira visita de Pina Bausch a Portugal aconteceu em Setembro de 1989, a propósito dos Encontros Acarte. Os regressos ao nosso país sucedem-se, em 1994 aquando de *'Lisboa, Capital Europeia da Cultura'* culminado em 1998, por ocasião da Expo'98, com o olhar de Bausch sobre Lisboa em *Masurca Fogo*. Dez anos depois o Centro Cultural de Belém e o Teatro São Luiz realizam *'2008, Um Festival Pina Bausch'*.

Café Müller (1973), *Masurca Fogo* (1998) [Fig.62-67] e *Néfes* (2003) [Fig.68-70] foram as três peças que a companhia trouxe desta vez a Portugal: *Café Müller*, uma peça antiga de Pina Bausch, uma lamentação de amor, sobre a impossibilidade de um contacto profundo, onde a própria coreógrafa dança e *Masurca Fogo* e *Néfes* como representativas do seu percurso sobre as cidades. Tive a oportunidade de assistir às duas últimas, no Centro Cultural de Belém, *Masurca Fogo*, incidindo em Lisboa, e *Néfes*, em Istambul.

“Chegam de olhos e ouvidos bem abertos, de veias bem temperadas, atentíssimos aos sinais, às cintilações, aos sons, aos perfumes e às emoções que a cidade lhes for sugerindo. Depois, com as evocações especiais das suas próprias vidas, agora entretecidas pela aragem de Lisboa, acontecerá a tal hora muito rara em que tudo isto e tudo o resto, pela batuta misteriosa do génio de Pina Bausch, ganhará um corpo próprio, uma nova alma. Essa terá por nome: “uma nova peça de Pina Bausch”. Ou outra coisa ainda. E Essa é que será linda: *Masurca Fogo*.”⁸⁰

Quando em 1998 foi convidada a pensar Lisboa e surgiu com *Masurca Fogo* anteviu, muitos anos antes da actual vaga de atenção ao fenómeno das imigrações, uma cidade multicultural, musical, com fortes traços tropicais, reflexo de um céu azul e um sol dourado, com a presença forte do mar, que para muitos espectadores de então causou perplexidade e, porventura, decepção, porque a narrativa não se baseava na angustia do fado e da triste Lisboa que retrata o ideal português. Uma imagem de alegre desordem, de muito açúcar no café, de mulheres bonitas e de relacionamentos fáceis e efémeros, retrataram as relações quotidianas da cidade, o que provocou algum constrangimento à audiência da altura. Agora, dez anos depois, julgo que a clareza adquirida

80 Fernando Lopes - Pina Bausch, Lissabon Wuppertal Lisboa. (1998) [DVD] Lisboa: Coleção Documentários Midas. 2006.



Fig.62



Fig.63



Fig.64



Fig.65



Fig.66



Fig.62-67 | Pina Bausch, *Masurca Fogo* (1998), 2008.



Fig.68



Fig.69



Fig.68-70 | Pina Bausch, *Nefés* (2003), 2008.

sobre a nossa sociedade nos permite entender mais eficazmente o que foi mostrado em 1998. A Lisboa de Bausch é africana e brasileira e as mornas cabo-verdianas dão ritmo aos desencontros de uma realidade fragmentada, e inevitavelmente remendada por culturas diferentes, realidade a que sempre estivemos associados. Vestidos estampados, cenários de grande escala, elementos que entram em cena tão rapidamente como saem, criam a profusão de acontecimentos que fazem de *Masurca Fogo* a celebração de uma cidade e de um povo alegre e empenhado.

Néfes, que em turco significa *sopro*, foi a resposta de Pina Bausch ao que presenciou em Istambul, durante as três semanas que residiu na cidade. Na minha opinião está repleta de uma tranquilidade e calma, opostas a *Masurca Fogo*. Não sei se, por talvez não estar ligada a Istambul da mesma maneira que estou a Lisboa, achei a peça mais pacífica de contextos. Tal como Deborah Jowitz afirma no *Village Voice*, a visão privilegiada é a de “uma cultura amigável e calma, sem intrusões de tensões políticas ou religiosas”⁸¹, sendo os conflitos mais uma vez postos à escala da relação homem e mulher, característicos de Bausch.

Com uma dimensão ritualista que lembrava a *body art* europeia da década de 1960 e o simbolismo atribuído aos elementos terra e água, a dança teatral de Bausch entre 1970 e 1990, era a antítese do trabalho de cariz mediático que provinha dos Estados Unidos. Lentas, penetrantes, quase fúnebres, em tons castanhos, negros, cremes e cinza, as suas danças fugiam à aceitação fácil e ao prazer imediato. As suas ligações ao teatro-dança japonês *butô* e ao teatro *Nô*, eram imediatas, em explorações incansáveis do físico, coreografias de passos lentos e gestos exagerados e na partilha do fascínio pelo corpo como instrumento de metamorfose transcendental. Na década de 1990, descobre o humor e a sátira. As relações no palco continuam a ser conflituosas, mas vestidas de uma possibilidade de desfecho harmonioso e alegre.

A cidade e as suas pessoas não são desenhadas, não têm contornos reais, têm antes a sua identidade e o seu poder afectivo nos intérpretes e nas relações que criam com os espectadores. É a cidade nos corpos e nos movimentos. Apesar das peças de Pina Bausch não se realizarem na crueza de uma rua ou num prédio abandonado, a intimidade das relações da cidade, a sua cultura e a sua verdade, são apresentadas ao espectador, no palco, sob a forma de fragmentos pictóricos.

81 Jowitz, Deborah Cf.: Mata, Virgínia – Turkish Delight. *Obscena* – revista de artes performativas. Nº11/12. Abril/Maio 2008. p. 53.

5 | PORTUGAL 70|80 - olhar, intervir e
criar espaço

Sem intenção de fazer um relato histórico das mudanças da esfera artística portuguesa durante a segunda metade do século XX, torna-se pertinente perceber as alterações depois de Abril de 1974, data decisiva para as mudanças de todas as esferas que mexiam com o social do País.

Quando grande parte do resto da Europa e dos Estados Unidos da América já tinham, há mais de uma década, experimentado os novos pensamentos sobre arte e vida, Portugal ainda se via emergido em espartilhos culturais, inteiramente relacionados com a solidão a que nos tínhamos autoproposto. A arte conceptual que se praticava no resto da Europa e nos Estados Unidos chegou a Portugal com décadas de atraso. Só em meados da década de 1970 se inicia um percurso de experimentação na esfera artística portuguesa, que se afasta das disciplinas artísticas consagradas como a pintura e a escultura. A Revolução de Abril de 1974 é o acontecimento marcante da época e, obviamente, não só em termos políticos e sociais, mas também artísticos. A permissão dada ao País de abrir as suas relações com o exterior, altamente controladas durante décadas, possibilitou uma libertação que, no campo artístico, passou pela descoberta tardia da arte conceptual. Durante décadas de produções vigiadas, os temas que a arte debatia eram altamente controlados de forma a que esta não fosse usada como veículo de intervenção política. Nunca a arte portuguesa teve hipótese de debater temas como a nossa relação com o outro, com o mundo, com a sociedade, com o espaço onde nos movimentamos, de modo explícito e aberto, que já se praticava em grande parte do mundo há inúmeras décadas.

No final da década de 1960 surgiram, timidamente, as primeiras manifestações de mudança no panorama artístico português. Absorvendo, morosamente, as influências do que se passava lá fora, os registos artísticos tentavam a todo o custo fugir dos suportes tradicionais, e estabelecer uma relação cada vez mais estreita entre arte e vida. Trabalhos de Lourdes Castro, Ana Vieira ou Alberto Carneiro são exemplos destas novas atitudes. Numa mistura entre objecto e instalação, pretendia-se desligar a arte da representação e aproximá-la à criação. Criar ambientes, envolver e a experiência do observador foram os objectivos de mudança que se pretendia imprimir à arte: “situações em que a essência da comunicação, a essência da forma não está na obra ela mesma, mas na relação que ela adquire com o espectador e, particularmente, nos movimentos que suscitam no corpo do espectador.”⁸² São estas ideias as precursoras de uma mudança na esfera artística que só depois da Revolução de 1974 se alargaria a um campo mais vasto de intervenção e participação.

Depois de 1974 muitos artistas que tinha emigrado em busca de novos conceitos artísticos, fugindo dos constrangimentos que se praticavam em Portugal, voltaram ao seu país, trazendo novas ideias para todas as esferas artísticas, como as artes plásticas, o teatro e a dança.

Artes plásticas | *Alternativa Zero*

Em 1977, Ernesto de Sousa organizou a exposição *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, realizada na Galeria Nacional de Arte Moderna em Belém, que reuniu praticamente todos os artistas ou operadores, termo com que se definia aqueles que optavam por outras produções não ligadas à estreita bidimensionalidade da pintura ou da realização

⁸² Carneiro, Alberto – A obra é a razão do outro. Entrevista ao semanário Expresso, 2 de Fevereiro de 1991 Cf.: Carlos, Isabel; Gomes, Paulo Varela; Pinharanda, João Lima; Tostões, Ana Cristina – História da Arte Portuguesa: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas. Círculo dos Leitores, 2008. Vol. 10. p. 139.

de objectos. O silêncio na imprensa foi geral, e as poucas críticas revelaram a ignorância, o atraso e a conseqüente incompreensão do pequeno meio português. Mas a experiência da exposição foi marcante e fundadora de uma nova atitude frente à arte. A propósito do catálogo da exposição passaram-se em revista os acontecimentos e a pequena teia de encontros e situações que estiveram na génese da mudança do entendimento e prática da arte: as iniciativas do *Círculo de Artes Plásticas de Coimbra* com a *Arte na Rua* ou o *Aniversário da Arte*, assim como a *Cooperativa Árvore no Porto*, que defendiam um intenso experimentalismo nas suas práticas. Num balanço crítico da exposição, o próprio Ernesto de Sousa descreve: "... 'em Belém' havia uma máquina cinética (o cinetismo como o construtivismo é uma das origens da via conceptual) e havia uma floresta-conceito; mas não havia pinturas emolduráveis nem esculturas 'plintáveis'. Por isso 'em Belém' havia uma máquina para música bio-electrónica e uma 'secretária para uma sociedade em vias de construção'; mas não havia objectos, essa mentira e repressão a todos os projectos, obras acabadas e negações da liberdade."⁸³

Depois da contaminação das artes por uma arte conceptual que já se anunciava lá fora há muito tempo, surge no final da década de 1970 e início da década de 1980, um discurso e prática associados aos rituais, *happenings* e performances que preenchem a esfera artística europeia e em especial a norte americana há mais de uma década. As primeiras intervenções ao vivo compunham-se, tal como a tradição norte americana, através de indistintas fronteiras entre géneros artísticos, onde todos se misturavam e confundiam. A recusa de olhar a arte como material comerciável despoletou, numa repetição do que tinha acontecido lá fora, a fuga dos lugares comuns de mostra de arte e o desenvolvimento da arte corporal ou arte viva. A exposição do corpo, a efemeridade, a fuga à narratividade e a capacidade de se desenrolar em qualquer lugar, características sempre presentes na história da performance, foram naturalmente postas em prática.

A participação do corpo no espaço da cidade e da paisagem, relação entre corpo e técnica, limites do corpo ou posições sexistas nas sociedades foram alguns dos temas utilizados nos primeiros projectos performativos portugueses [Fig.71-72]. A fotografia e o vídeo ganharam terreno na prática artística tendo sido encarados como material manipulável da realidade, como são exemplo trabalhos de Helena Almeida, Fernando Calhau ou Alberto Carneiro. Apesar da vontade de acompanhar as experiências conceptuais que iam acontecendo no estrangeiro, a performer portuguesa continuava demasiado ligada à representação, sendo considerada "demasiado demonstrativa e imediata."⁸⁴

O grande motor da performance em Portugal, nestes primeiros anos de experimentalismo foi, sem dúvida, os encontros artísticos que se realizavam frequentemente em varias regiões do país e que possibilitavam mostras deste novo género de arte ao grande público. Performances na rua que quebrassem as barreiras entre público e actor, exploração da mobilidade do espectador no espaço e a formação da sua consciência, possibilitar novas experimentações da cidade, foram as premissas desta nova arte que caminhava lentamente no panorama português. Trabalhos de Albuquerque Mendes, Armando Azevedo ou Rui Órfão são exemplos desta nova experimentalidade.

83 Carlos, Isabel; Gomes, Paulo Varela; Pinharanda, João Lima; Tostões, Ana Cristina – História da Arte Portuguesa: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas. Círculo dos Leitores, 2008. Vol. 10. p. 139.

84 Álvaro, Egídio – Les Langages du corps dans la performance, In Ligeia. Paris, 1990 Cf.: Carlos, Isabel; Gomes, Paulo Varela; Pinharanda, João Lima; Tostões, Ana Cristina – História da Arte Portuguesa: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas. Círculo dos Leitores, 2008. Vol. 10. p. 144.



Fig.71



Fig.71 e 72 | Ernesto de Sousa, *Happening*, Praia do Guincho, 1969.

A atenção dada ao conceito de *happening*, que os norte americanos tinham celebrizado, despertou no teatro português uma revolução na forma de olhar o próprio conceito do espectáculo. Revitalizar o teatro, renová-lo, de modo a criar formas teatrais estimulantes, que conseguissem imprimir no espectador novas formas de olhar o mundo e a vida, tornou-se o principal objectivo da reforma do teatro português.

As formas tradicionais de teatro à italiana, com representações formais e com reportórios clássicos deveriam ser substituídas por formas perspicazes de relacionar o espectador, o seu corpo e a sua mente, com o que lhe estaria a ser transmitido e com o espaço onde tudo acontecia. As ligações às artes plásticas permitiram um período de intenso experimentalismo, onde diversos géneros de arte se cruzaram e trocaram domínios e disciplinas. Surgiram grupos experimentais de teatro e os lugares pouco habituais de espectáculo e a rua da cidade tornam-se os palcos mais apetecíveis, em detrimento de espaços teatrais, alheados da vida quotidiana.

A década de 1970 no teatro ficou marcada, tal como nas outras esferas artísticas, por este experimentalismo e pela vontade de ligar arte e vida, de forma a que o teatro surgisse como auxiliar de construção de consciências. Entre outros, o grupo *O Bando*, pelas mãos do seu fundador João Brites, surge incontornável nesta mudança, servindo o seu exemplo como um fiel demonstrante das intenções do novo teatro, que despontava depois de anos de obsoleta tradição.

O Bando, fundado em Outubro de 1974, ambicionava desenvolver um projecto de intervenção cultural e comunitária, que fosse capaz de renovar o teatro e revesti-lo de novas formas de percepção. A interacção com o espectador passou a ser o ponto inicial de cada obra, numa verdadeira ambição de intervir na realidade. Cada peça era pensada e desenvolvida em espaços que pudessem verdadeiramente despertar os sentidos de quem dela participasse. As caixas dos teatros e os seus palcos à italiana, anteriormente tidos como a escolha óbvia, são substituído por espaços não convencionais, o mais inesperados possível, que pudessem efectivamente fornecer, na duração do espectáculo, uma experiência irrepetível.

Esta ideia de teatro como experiência, “Ir ao teatro como quem parte em viagem”⁸⁵ comandou, e comanda, as peças do grupo. Esta busca pelo teatro como uma viagem a um lugar desconhecido, habitado por personagens fictícias, levou à escolha repetida de locais pouco convencionais ou à reinterpretação da convencionalidade de alguns. Os espaços usuais de actuação do grupo são os espaços públicos de acessibilidade imediata – do terreiro ao lago – ou, quando esta acontece no Teatro, este é transformado numa espécie de arena para que nele se possa representar.

O despertar para o espaço onde nos movimentamos, parece ser o verdadeiro material da arte do século XX. No caso das Artes do Corpo, este despertar possibilitou a criação de verdadeiras Artes do Espaço, já que a performance, os *happenings*, o teatro e a dança criaram um intrínseca consciência nos seus projectos da relação entre corpo e espaço que o protege e envolve. Neste sentido a importância da compreensão do espaço onde o corpo opera despoletou inúmeras mudanças na esfera do teatro cujo principal objectivo deixou de ser a narração e passou a ser a criação de uma determinada situação onde o espectador participa, mental ou fisicamente, tanto como qualquer interveniente. As peças de *O Bando* surgem como autênticas escolas para o sentido

85 Título de um texto escrito por João Brites, In Ribeiro, António Pinto; Machado, Ana – *O Bando: Máquinas de Cena / Scene Machines*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 33.

do corpo do espectador. Os espaços são explorados nas suas capacidades físicas e sensitivas, com cheiros, texturas e luminosidade. É a criação do teatro do ambiente, com a ligação ao norte americano *Environmental Theatre*, que terá tido a sua origem imediata nas vanguardas do início do século XX e nas experimentações das artes plásticas.

Escolhi algumas peças como exemplos que me parecem demonstrar convenientemente as premissas do seu experimentalismo e, principalmente, as explorações de um novo teatro que defende o espaço como conceito dramaturgico.

O edifício do teatro, apesar de considerado obsoleto, foi ainda experimentado de novas maneiras. Já que o espaço era a mesma caixa tradicional, as hipóteses de redescobrir o espaço passaria por mexer directamente com a posição do espectador. A ideia de corpo como primeiro elemento que experimenta a situação teatral foi bastante explorada, como em *Viagem* (1987) e em *Nora* (1988). Em *Viagem* os espectadores foram conduzidos de olhos vendados até à plateia. Ouviam-se sons difíceis de identificar e o som dos passos no chão de madeira, coberto de serradura. Depois de sentados, tiravam as vendas e ficavam a assistir ao resto dos espectadores a tactearem o espaço desconhecido até encontrarem os lugares na plateia. Em *Nora*, inverteu-se a porta de entrada para o teatro. Em vez de se disponibilizar a entrada oficial, sugeriu-se que se entrasse pela porta das traseiras, pela porta usada pelos trabalhadores do teatro. Utilizou-se os corredores de serviço da cave, passou-se pelos camarins e por todos os espaços camuflados pelo palco. Esta reinterpretação do acto de entrar no teatro foi o bastante para permitir que o público entrasse para a peça com outra disponibilidade para encontrar algo diferente.

Por mais reduzidas que sejam as hipóteses de desenhar novas circulações de actores e espectadores, é reconhecível a vontade de traçar novos trilhos no percurso deste novo teatro. Em *Bichos* (1990), tal como em *Nora*, os espectadores percorrem as envelhecidas catacumbas da construção para acederem ao palco. As cadeiras estão soltas e dispersas, viradas para os sítios mais dispersos. O objectivo é que cada um se instale da forma mais conveniente. O público só se apercebeu que estava no palco, no final do espectáculo, quando o pano de boca se abre. No intervalo, uma banda filarmónica conduziu os espectadores directamente para a rua e fez com que a segunda parte comesse com a entrada do público pela porta principal do teatro. Já sentados na plateia, assistem a um banho purificador no palco onde se jorram litros de água. Quem passa na rua, no lado de fora do teatro, pôde assistir a inúmeros corpos lamacentos a serem lavados na varando do teatro.

Estas situações permitiram que o teatro se tornasse em algo associado ao inesperado, ao improvisado. Cada noite era diferente da seguinte e não uma experiência calculada e previsível, a que se estava habituado a associar uma ida ao teatro. Em *Montedemo* (1988) [Fig.73-76], em Berlim, a peça desenrola-se num bosque, de noite. Os espectadores perdem-se literalmente no meio das árvores, atrás das personagens que se esgueiram pelo bosque. Tinham sido distribuídas lanternas para que a perseguição fosse possível. Depois do espectáculo, já longe do ponto de partida, muitos grupos tiveram dificuldade em voltar ao lugar inicial da representação. Espectadores e actores juntaram-se para conseguir encontrar o caminho de regresso. Ninguém percebeu se efectivamente a peça tinha acabado ou não. Se os actores ainda estavam nas suas personagens ou se realmente estavam todos perdidos.

Estes espaços naturais foram bastante explorados no início do percurso de *O Bando*. A ligação a elementos como a terra, a água, os animais, a natureza, era frequente, numa exaltação do ambiente rural, por oposição à urbe, vista como destabilizadora da vida humana. *No caso de Gente*



Fig.73



Fig.74



Fig.75



Fig.73-76 | O Bando, Montedemo, 1988.



Fig.77



Fig.78



Fig.77-79 | O Bando, *Gente Singular*, 1993.

Singular (1993) [Fig.77-79] a paisagem não foi experimentada fisicamente, pela presença do corpo como em *Montedemo*, mas visualmente, através das janelas de um comboio em andamento. Os espectadores viajaram sentados e a paisagem desenrolou-se como se fosse uma película de um filme, na moldura das janelas. No entanto tudo era real: o trepidar da carruagem, o chefe da estação, o fumo das máquinas ou as caras dos outros passageiros. Numa determinada estação, o público saiu e instalou-se num armazém abandonado, onde decorreu a segunda parte do espectáculo.

A apropriação do espaço urbano e rural quotidiano como lugar de confluência flexível de ficção e de realidade possibilita reinterpretar o próprio espaço onde se opera. Lugares que, por vezes se perdem na vulgaridade da vida monótona, são redescoberto e permitem criar variações na percepção do espectador, como que despertadores de consciências. A importância da tomada de consciência de que o espaço que nos rodeia pode ser activado através da arte e, neste caso, através das artes do corpo e do espaço, possibilitou uma variedade de experimentações que, nestes anos englobaram livremente tudo o que era possível.

As inscrições de mudança que um corpo pode imprimir a um espaço e as condicionantes que esse espaço imprime ao corpo têm sido altamente exploradas em trabalhos de *O Bando*. Para além da relação intrínseca que uma peça desenvolve com o espaço onde acontece, uma outra exploração em relação ao espaço acontece com as *Máquinas de Cena*. Talvez a mudança que mais se sentia necessária estivesse ligada ao conceito de cenário, que se tinha como algo demonstrativo do trabalho que se vai desenvolver em palco, ou aquele que serve somente de pano de fundo ou *décor*. As *Máquinas de Cena* de *O Bando* são a resposta imediata à necessidade de afastar o acto teatral de algo representativo e torná-lo em algo interpretativo e susceptível de ser interpretado. A cenografia começou a estar ligada a temas tradicionalmente arquitectónicos ligados à tridimensionalidade do espaço como luz, sombra, cor, escala e perspectiva. Os cenários tornam-se assim a relação entre o espaço e os objectos tridimensionais que agora ocupam o espaço, e que participam nos movimentos do actor e no desenrolar da peça. As *Máquinas de Cena* são “organizações materiais com vista à transformação em qualidades e relações espaciais ou, ao invés, organizações de espaço que só pela voz dum mecanismo se tornam perceptíveis.”⁸⁶ São organizadores e criadores de espaço. São mecanismo que se descobrem ao longo da peça e que tem implicação directa no actor e no espectador, pois as *Máquinas de Cena* vão desconstruindo e incorporando o contexto da peça em formas re-criadoras e capazes da provocação de sentir, ver, pensar e reagir renovados. São exemplos peças como *Trágicos e Marítimos* (1984), *Liberdade* (1994), *Peregrinação* (1998) [Fig.80] ou *Merlim* (2000).

O percurso de *O Bando* surge assim como demonstrante de um novo caminho que se procurou no teatro português. Ainda hoje em plena actividade, desenvolve-se no respeito pelas raízes históricas e culturais nacionais e no questionamento através da dimensão estética. Acolheram, em 1998, uma quinta em Vale de Barris, Palmela, como a sua casa e as suas gentes como matéria. Cada trilho, carreiro, curso de água, celeiro, árvore, telhado, horta, forno de lenha ou lavadouro público é um espaço com potencialidades iminentes de se utilizar, que representam da melhor maneira a intenção sempre presente no grupo de desenvolver um teatro comunitário.

⁸⁶ Francisco, Rui – Estruturas materiais e estruturas espaciais In Ribeiro, António Pinto; Machado, Ana – *O Bando: Máquinas de Cena / Scene Machines*. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 23.



Fig.80 | O Bando, *Peregrinação*, 1998.

A consciência da importância da relação do corpo com o espaço que o rodeia que marcou a mudança do acto teatral, teve iguais repercussões na dança. Depois de décadas de ensino somente associado ao Ballet Gulbenkian, surgiram no panorama nacional os primeiros experimentalismos em pequenos grupos de dança depois de 1974. Em 1977 apareceu o *Dança Grupo* e em 1979 o *Grupo Experimental de Dança Jazz*. No entanto, o alheamento das novas linguagens coreográficas e dos novos modelos de produção, que já se realizavam há bastantes anos no resto da Europa e nos Estados Unidos da América, fez com que não se considerasse estes grupos como alternativas estéticas na dança portuguesa.

Só em 1981, parece surgir o que se podem considerar os primeiros passos produtivos de uma nova dança portuguesa. *Na Palma da Mão a Lâmpada de Guernica*, de Paula Massano e Elisa Worm foi considerado o primeiro ensaio para a construção de uma nova linguagem coreográfica à margem da hegemonia do Ballet Gulbenkian e da sua estética. Experimentou-se a linguagem da performance e uma decomposição do espaço que suscitava uma representação cubista de dança. Esta obra não provocou rupturas estéticas imediatas, mas foi o prenúncio de uma nova era para a dança portuguesa que surgiria poucos anos mais tarde. Em 1984, uma proposta também de Paula Massano, *Zoo&Lógica* – uma instalação a habitar por coreografias, anunciava um espectáculo que haveria de constituir, pelas suas características específicas, a primeira obra da *Nova Dança Portuguesa*. Uma apurada noção de espaço e movimento começava a ser explorada. A crítica escreveu: “...O espaço, o volume, o pormenor do gesto e da expressão (que também é gesto) são aqui peças de idêntico valor no puzzle que é a visão de cada espectador, ao contrário do espectáculo convencional em que a distância em relação ao palco pode induzir na ilusão de que o movimento é desenhado numa superfície bidimensional. O espectador tem, aliás, que escolher para onde olha e, desta forma, escolhe as peças do seu próprio puzzle.”⁸⁷ *Zoo&Lógica* compunha-se de três coreografias que se desenrolavam pela espaço da galeria *Os Cómicos*. Num gesto muito semelhante ao *happening* americano o público movia-se e acompanhava no espaço a movimentação dos intérpretes envoltas em *collage* de gestos, jogos e expressões. Mexer com a percepção do público e a relação deste com o espaço foi o primeiro objectivo do trabalho.

Com a abertura cultural restabelecida muitas companhias estrangeiras passaram por Portugal, lançando novos entendimentos do corpo e da dança. Bailarinos e coreógrafos portugueses, que tinham ido estudar para fora vêm, pela primeira vez um panorama cultural aberto ao experimentalismo e decidem voltar, o que deu consistência a novos grupos que se decidiam lançar. A criação do Serviço ACARTE (Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte), em 1985, foi outro acto significativo para o aparecimento do movimento da *Nova Dança Portuguesa*. O ACARTE foi o responsável por projectos multidisciplinares que mostraram outras linguagens, métodos e propostas, com apresentação de grupos de vanguarda, estrangeiros e portugueses.

A nova dança reclamava a mesma esfera da dança que se praticava no resto da Europa. Primou pela mistura de disciplinas artísticas e pelas referências dos *happenings* e das performances que proliferavam há décadas por todo o mundo. A atenção dada ao espaço que rodeia o corpo foi o que despoletou uma série de novas experiências e *collages*. Tal como no teatro, o gosto e a vontade de aproximar a dança à vida, fez com que este género artístico se apropriasse de espaços não convencionais e que todo o espaço urbano ou rural pudesse entrar como participante destes

87 Sasportes, José; Ribeiro, António Pinto – História da Dança. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991. p. 81.

novos movimentos da dança. Nomes como Paula Massano, Madalena Victorino, Vera Mantero ou Margarida Bettencourt marcaram o início do novo caminho da dança portuguesa que, tal como o teatro, pretendia criar uma arte comunitária, um produto para uma comunidade, sendo o trabalho de Madalena Victorino, que mais à frente aprofundarei, um exemplo fiel destes pressupostos.

Dança social

A ideia de comunidade é recuperada na esfera artística no final da década de 1980, depois de um deslumbramento com as primeiras manifestações do novo mundo tecnológico acessível às massas. Os últimos anos da década deram especial interesse ao social, à comunidade e à ideia de grupo, como elemento fulcral para a construção de uma sociedade melhor, que se viria a desenvolver na década seguinte.

Pina Bausch reinterpreta uma cidade, não com o objectivo de exaltação da sua comunidade, mas com o objectivo de expor a realidade espacial e social, em todos os seus contornos. São estes os contornos da dança teatral, tão crítica como qualquer outra forma performativa de teatro. A dança social, contrariamente à teatral, conjuga a ideia de produto para a comunidade. O seu objectivo é a interacção social, o convívio e o entretenimento, na tentativa de alcançar um estado de felicidade comum a todas as entidades participantes: “Uma diferença importante entre a dança teatral e a dança social é que a primeira é por excelência um universo de representações culturais, de representação das experiências e da auto-reflexividade, enquanto a dança social é por excelência o lugar em que as emoções, as identidades, os valores e as ideias sobre as relações entre os géneros se actualizam e o sentido de comunidade e de grupo se experienciam.”⁸⁸

O objectivo da dança social é elaborar um projecto que contribua para o bem-estar do cidadão, e elevar a dança a actividade não só acessível, como necessária a todos os cidadãos. Esta ideia de fornecer à dança uma expressão propositada, está intimamente ligada à dança alemã, que se registou com uma influência muito forte da *Nova Dança Portuguesa*, que surgiu no final da década de 1980. A nova vaga de bailarinos e coreógrafos que preconizaram este movimento radical pretendia reivindicar a dança portuguesa de contemporânea da dança que na mesma altura se produzia noutros países da Europa. Assumia definir-se pelas mesmas características da Nova Dança Europeia: uma dança rebelde, iconoclasta, uma dança inspirada numa ideia de maior acessibilidade de interpretação e de criação e uma dança mestiçada de vários géneros e artes. As coreografias passaram a ser resultado de expressão propositada de diversas intenções estéticas, coreográficas e políticas.

Iniciava-se em Portugal o processo de ligação ao real e ao quotidiano que tinha acontecido na esfera artística, desde o fim da década de 1950, por todo o mundo. Só depois de 1974 o país se libertou, lentamente, de constrangimentos e espartilhos culturais que permitiram olhar com atenção o que acontecia lá fora. O desejo de aproximação da dança à comunidade implicou o desencanto por uma dança representativa e principalmente pela ribalta dos grandes teatros e auditórios.

Elogio do lugar

Se a dança social tinha como objectivo incorporar uma dada comunidade, fazia todo o sentido que envolvesse a apropriação dos lugares dessa mesma comunidade para realização de espectáculos. O objectivo seria realizar momentos para a comunidade que gerassem memórias

⁸⁸ Fazenda, Maria José – Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta Editora, 2007 p. 37.

comuns a todos e que desconstruísse o próprio espaço adquirido dessa comunidade. A impregnação de sentido a determinados lugares com a realização de espectáculos tornou-se tão importante na dança social como o acto da dança em si.

O especial interesse que gostava de destacar neste género artístico é a sua capacidade de gerar espaço social por apropriação de espaços físicos. E neste sentido o trabalho de Madalena Victorino surge como um exemplo incontornável, como figura do projecto social que a dança abraçou. Tomo o exemplo de três projectos, *Queda num Local Imaginado*, *Projecto Tojeira* e *Torrefacção*, realizados no final da década de 1980, para perceber a relação intrínseca entre espaço e intenção da peça, nos trabalhos de Madalena Victorino.

Perceber o percurso de Madalena Victorino torna-se essencial para compreender a sua relação com o movimento e com o espaço, que desempenha um papel determinante na sua obra. Com um entendimento de dança muito ligado ao desporto, partiu para Londres em 1975, onde frequentou a London School of Contemporary Dance. Tal como tantos outros da sua geração, a vontade de fugir de formações tradicionais de dança que se praticavam em Portugal, levou-a a conhecer a Nova Dança Europeia, em Inglaterra, onde lhe é fornecido o ensino do corpo livre, sem constrangimentos figurativos. Em 1977 matriculou-se no Laban Centre do Goldsmith's College, onde frequentou o curso de Dança Educacional e, em 1980, obteve o grau de professora de Dança na Universidade de Londres, Goldsmith's College, do Laban Centre for Movement and Dance. No mesmo ano que obteve a sua licenciatura regressou a Portugal e iniciou um projecto de dança educativa em escolas e centros comunitários e um clube recreativo, o Ateneu Comercial de Lisboa. "As premissas desta dança educativa supunham a realização de uma ponte entre a criação artística e a educação, contemplando esta última vertente um ensino que apela à experimentação constante, nomeadamente na área da composição e nas relações do movimento com o espaço, o peso e o tempo..."⁸⁹

Esta ligação à escola de Rudolf von Laban proporcionou-lhe uma aproximação à dança muito próxima dos conceitos da dança alemã. Rudolf von Laban estabeleceu, em Nova Iorque e em Inglaterra, na década de 1940, o inovador conceito de dança educativa, envolvendo a dança em processos comunicativos, psicológicos, educacionais e arquitectónicos. Os dois últimos aspectos detiveram uma importância maior na dança de Madalena Victorino que permaneceu com o conceito de dança como prática ao serviço de uma comunidade, com um forte sentido educacional, e com o conhecimento da dança como uma estreita cumplicidade entre o movimento do corpo e o espaço físico onde acontece.

Esta noção de espaço *Labaniana* marcou o conceito de dança praticado por Madalena Victorino, que torna os espaços escolhidos como espaços cénicos das suas peças, determinantes na evolução e composição coreográfica. As suas peças são realizadas nas mais diversas regiões e nos espaços mais singulares: escolas, universidades, clubes recreativos, ginásios, teatros, quintas, praias ou fábricas.

Depois de alguns anos a trabalhar para círculos discretos e à margem de todas as produções da restante dança portuguesa, em 1988 aconteceu a primeira exposição pública de um trabalho do Ateneu, com *Queda num Local Imaginado* [Fig.82-87]. O espaço onde se desenvolveu a peça foi a Quinta Maria Gil, situada a uma centena de quilómetros a norte de Lisboa, e ninguém que participava dela, teve contacto físico com o espaço, excepto no dia da apresentação.

O objectivo da peça era criar uma situação de simulação de um espaço e das suas memórias e habitantes. Portanto o espaço teria de ser trabalhado através da imagem que cada um teve sobre

⁸⁹ Sasportes, José; Ribeiro, António Pinto – História da Dança. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991. p. 86.



Fig.81 | Madalena Victorino, *A Festa*, Teatro Maria Matos, 1993.

ele durante o processo. A estrutura de toda a peça, a coreografia, a localização dos corpos e os movimentos, foram construídos sobre as plantas, os mapas, os desenhos e as fotografias do espaço da quinta, uma vez que estes eram os elementos definidores do espaço. Torna-se interessante perceber que os desenhos dos movimentos dos corpos tiveram obrigatoriamente de ser estudados em planta, em projecção horizontal, pois o espaço que determinaria esses mesmos movimentos só tinha, para já, a realização horizontal. Arquitectura e corpo tiveram durante a construção da peça a mesma linguagem. Este método de procura do movimento do corpo aproximou-se muito dos métodos bidimensionais das anotações dos artistas nova-iorquinos da chamada nova dança, na década de 1970.

No dia da apresentação, público e intérpretes, experimentaram pela primeira vez e em simultâneo o espaço. A peça formava-se em duas partes: uma primeira, realizada no exterior e outra no interior da casa. Na primeira parte, foram postas em acção as movimentações espaciais que tinham sido ensaiadas. As vinte e três mulheres que constituíam o grupo de intérpretes movimentaram-se em bloco, e começando na entrada da quinta, rodearam a casa, ocupando lugares previamente estudados, como a alameda, o alpendre, o muro e a soleira da porta. A coreografia conquistava, assim, o espaço em movimentos dinâmicos. A segunda parte da coreografia decorria no interior da casa. Numa situação de *voyeur* como descreveu António Pinto Ribeiro⁹⁰, o espectador percorria os espaços de trabalhos femininos da casa: o quarto, o salão, a sala de jantar, a cozinha e a casa de banho, que olhava através das várias portas. Madalena Victorino, ao usar estas caixas de acção que a própria arquitectura da casa fornecia, estabeleceu um percurso narrativo a partir das várias cenas coreográficas. Este somar de cenas, movimentos e relações permitiu despertar no espectador as lembranças da sua própria casa. “Era a possibilidade de partilha que simbolizava a ficção.”⁹¹

Madalena Victorino utilizou, nesta peça, uma ideia de composição coreográfica que marca a dança contemporânea: a condição humana e as metáforas terrenas, numa aproximação da dança a uma actividade da esfera do íntimo e do laico.

Em 1989, o projecto de Madalena Victorino, *Projecto Tojeira* [Fig.88-92] tornou-se crucial para o aparecimento da CENTA – Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas. A CENTA é uma estrutura profissional de apoio à criação, na área das residências artísticas, fundada para promover a arte contemporânea, com especial destaque para a dança e as artes visuais. Funciona, até hoje, nas instalações cedidas por uma casa agrícola, na Herdade da Tapada da Tojeira em Vila Velha de Rodão, com lagar tradicional de azeite, rebanhos e com todos os indicadores rurais preservados.

O objectivo deste projecto enquadrava-se na perfeição com as ideias de dança de Madalena Victorino, descrita pela crítica na altura como uma coreógrafa que afirmava a existência de “um valor estético em cada corpo que se movimenta (...) aprecia a dinâmica motora dos que (...) andam, correm, falam, caem, gesticulam – enfim existem segundo os princípios universais com os quais os simples mortais dão ritmo ao contexto espacial em que se movem; vê a dança como uma actividade comunitária e não como um prazer acessível a uma mão-cheia de privilegiados (...) e acredita numa relação directa entre os movimentos e os ambientes onde se implantam, ou seja, toma os sítios como lugares estéticos a habitar e, simultaneamente, como fontes de inspiração.”⁹²

90 Ribeiro, António Pinto – Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Veja, Passagens, 1994. p. 132.

91 Ibidem, p. 133.

92 Coimbra, Rui H. – Revelação, em *Jornal o Independente*, 20 de Outubro de 1989 Cf.: Passos, Graça - [CENTA na OBS]. *Revista OBS do Observatório das Actividades Culturais*. Abril de 2007. N.º15.



Fig.82



Fig.83



Fig.84



Fig.85



Fig.86



Fig.82-87 | Madalena Victorino, *Queda num Local Imaginado*, 1988.



Fig.88



Fig.89



Fig.90



Fig.91



Fig.88-92 | Madalena Victorino, *Projecto Tojeira*, 1989.

Da colaboração de Madalena Victorino com a CENTA resultou então o *Projecto Tojeira*. De cariz assumidamente experimental, utilizou o espaço rural para juntar materiais, lendas locais e habitantes. O trabalho foi apresentado ao público no meio dos olivais, tendo o pastor e o seu rebanho como guia. Este projecto pluridisciplinar envolvendo profissionais e amadores, pretendia colocar habitantes rurais ou urbanos em estreita ligação com o espaço das suas vivências e com a sua comunidade, reforçando a sua identidade cultural. Esta convivência entre as pessoas permitia uma vivência do lugar diferente da experimentada todos os dias, numa teia de afectos e cumplicidade muito grande entre habitantes locais e criadores. Os criadores, vindo de fora com outros olhares sobre os espaços habituais dos habitantes, foram capazes de descobrir o que passava despercebido a quem usava aqueles espaços há décadas, valorizando-os.

O objectivo mais pertinente neste trabalho foi a activação do espaço, explorado na sua potencialidade com a peça. Aos habitantes, elementos cruciais em todo o processo, foi-lhes fornecido um novo olhar sobre o espaço que experienciam diariamente, possibilitando novos usos e principalmente novas ligações. Os lugares tornam-se na obra de Madalena Victorino como os elementos que mais fielmente reproduzem a comunidade a que estão ligados. Os espaços são entendidos como produtores e produto de vivências, daí a pertinência da criação artística os utilizar.

“...nos trabalhos coreográficos de Madalena Victorino o espaço precede sempre e determina a composição coreográfica.”⁹³ Em *Torrefacção* (1990) [Fig.93-99], peça realizada na fábrica de torrar café Torrefacção Lusitana, no Bairro Alto, em Lisboa, a relação do espaço com a obra é novamente evidente. A fábrica não só empresta o seu espaço à representação, como também as memórias de trabalho, os afectos, os movimentos, as máquinas e os trabalhos para criar as personagens.

Espaços marcados por inscrições do tempo e da vida dos seus participantes detêm especial atenção da coreógrafa que justifica as suas escolhas por espaços vividos e reais concluindo que “Puisque je travaille sur l'idée d'une danse communautaire, et si je me sers des acteurs de la communauté, je dois travailler avec les espaces de cette communauté. [...] J'aime pardessus tout les lieux réels, sincères, par opposition aux lieux fictionnels, trop proches du théâtre. J'aime les marques, les traits, les taches, le neuf, l'ancien, ce que sont vraiment les choses.”⁹⁴

Neste espaço industrial foi feito um hino à actividade humana. A ligação das personagens àquele espaço foi altamente preservada e a sua biografia tornou-se material de estrutura da peça. Madalena Victorino defende nos seus trabalhos a capacidade de que todo o corpo, pela sua história e matéria, é capaz de produzir um vocabulário coreográfico. É a ideia de corpo-livro, que Pina Bausch também incorpora e que António Pinto Ribeiro descreve como o que “se edifica [...] a partir do corpo próprio de cada intérprete, da sua biografia, da forma como à superfície se mostra o que nesse corpo interprete é o mais profundo.”⁹⁵

Os materiais coreográficos foram retirados dos movimentos das máquinas, da trituração, do empacotamento dos grãos de café e de amendoim, dos trabalhadores e dos seus hábitos, e somados aos movimentos específicos de cada corpo e à sua corporeidade específica. Madalena Victorino produziu um momento suspenso da realidade, onde todos os seus elementos constituintes são sublinhados. “É um efeito de brecha que Torrefacção produz no real. Com o que há de verosímil

93 Sasportes, José; Ribeiro, António Pinto – História da Dança. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991. p. 138.

94 Ribeiro, António Pinto – Madalena Victorino. La fascination des lieux, Alternatives Théâtrales. 1991. Nº39. p. 67.

95 Ibidem, p. 12.

nesta obra, utilizando como elementos do espectáculo a luz natural, os figurinos do 'hábito' e a sonoridade fantástica dos elementos da fábrica, Madalena Victorino cria por momentos uma falha do real, suspende-o para o potencializar a um estado de encantamento. Tudo isto revela uma atenção contínua ao mundo e ao seu movimento."⁹⁶

Os projectos que apresentei de Madalena Victorino descrevem a importância que os espaços e os lugares têm na sua obra. A ideia de uma dança realizada para servir uma comunidade implicou, neste projecto, resgatar os seus espaço e partir deles para chegar a um produto social. Esta aproximação aos espaços de uma comunidade permite construir sentimentos e relações entre a comunidade e esses espaços, reavaliando a sua experiência. A apropriação de espaços físicos, experimentados através da dança, e cujo produto final está intimamente ligado à comunidade a que pertencem, estrutura a dança social produzida por Madalena Victorino, e surge como o aspecto mais interessante da sua obra.

96 Ribeiro, António Pinto – Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Veja, Passagens, 1994. p. 140.



Fig.93



Fig.94

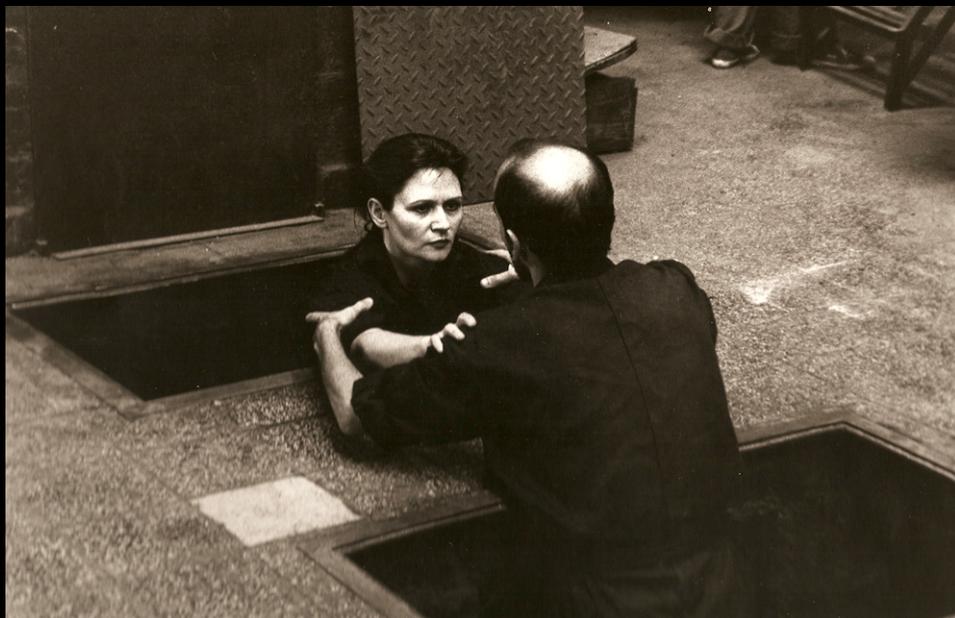


Fig.95



Fig.96

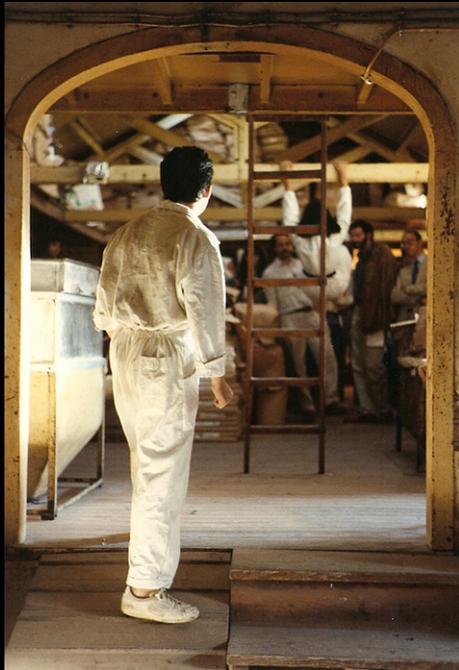


Fig.97



Fig.98



Fig.93-99 | Madalena Victorino, *Torrefacção*, 1990.

O desejo de encurtar a distância entre a arte, o público e a vida, levou a um movimento que lutou pela democracia cultural e que reconheceu a arte como algo útil. A herança da performance e arte feminista da década de 1970 foi de extrema importância para a arte pública e para toda a arte política e activista. Através de uma grande variedade de meios, fez-se eco dos problemas e interesses de um novo feminismo emergente, que dava forma à ideia que *o pessoal é político*. Introduziu-se a biografia, histórias pessoais iluminaram visões sociais, questões de classe, sexualidade, de género e raça. Formar a auto-consciência do sujeito como mais um passo para a tomada de consciência do poder e da identidade colectiva passou a ser o objectivo do *new genre public art*.

Apesar do *site-specific* ter trazido um maior grau de cumplicidade entre o objecto, lugar e público, o contexto do lugar foi abordado pelos artistas, apenas metaforicamente sem envolverem o trabalho com as audiências, agindo, por vezes, da mesma forma que actuariam no museu. Foi levantado então o debate acerca da necessidade de desenvolver uma maior responsabilidade por parte dos artistas e a consolidação do que seria o *new genre public art*, principalmente depois da polémica envolta no *Tilted Arc* [Fig.100], de 1981 de Richard Serra, na Federal Plaza, de Nova Iorque.

Em 1979 a General Services Administration encomendou uma escultura a Richard Serra para ocupar a Federal Plaza, em Nova Iorque. Dois anos depois, *Tilted Arc* é apresentada e instalada. Mais do que preencher ou executar uma função no espaço, o *Tilted Arc* atravessava agressivamente a praça dividindo-a e não proporcionava lugares de paragem, sombra ou outras acomodações físicas. Neste gesto enfatizava as divisões sociais, exclusões e fragmentações que geralmente se tentam apagar neste tipo de espaço público. Foi destruída a ideia de espaço totalitário e coerente da praça, mostrando as diferenças sociais de qualquer espaço público. Colocado transversalmente em relação aos edifícios e ao próprio desenho da praça, o *Tilted Arc* reorientou a circulação daquele espaço, tornando-se numa barreira para quem circulava livremente na praça, em direcção aos edifícios. A linguagem da escultura foi jogada contra a linguagem da arquitectura e a arquitectura, por sua vez, serviu de material de manifestação de ideologias e do poder político que Serra estava interessado em expor e em subverter. Como qualquer trabalho público, a obra ficou sujeita aos mais variados comentários: um simples plano, feio e bruto, sem nenhum mérito artístico, um gesto físico e psicologicamente opressivo, um obstáculo ao uso público da praça ou ainda um impulsor de violência, vandalismo e terrorismo. Estas opiniões foram ouvidas em 1985 por membros oficiais do governo americano e foi proposto a remoção do arco, facto que aconteceu em 1989: "The sculpture was viewed, in other words, as another kind of plop art"⁹⁷.

Mesmo antes da celeuma em volta do *Tilted Arc*, alguns artistas reconheceram que a esfera da arte pública tinha de ser imaginada para além dos seus atributos físicos. Idealmente, o trabalho devia ser um compromisso no espaço social, provocando o envolvimento da comunidade para o qual é desenvolvido. A crítica feita ao *Tilted Arc* aferiu que para Serra o sítio e as questões socio-políticas tiveram primazia na concepção de projecto, e não foi levado em consideração o enraizamento com as pessoas que constituíam, mais do abstractamente ou metaforicamente, a realidade do sítio. Em 1989, o trabalho de Richard Serra é removido da Federal Plaza e iniciou-se um discurso de emergência na comunidade artística do *new genre public art* como Suzanne Lacy, artista dedicada a uma arte de compromisso social e urbano, lhe chamou. Desejava-se alcançar

97 Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 79.



Fig.100 | Richard Serra, *Tilted Arc*, 1981-1989.

uma arte de intenso compromisso com a população, envolvendo comunicação e interacção directa durante um longo período de tempo, estabelecendo a responsabilidade social e ética que deveria estar permanentemente associada à arte pública. Os efeitos do trabalho artístico não deveriam estar somente confinados ao discurso da arte, legível para um grupo restrito da população, mas deveriam ser alargados ao máximo número de pessoas. Tal como à arquitectura, à arte exigia-se o cumprimento do seu dever público. O *new genre public art* designava o trabalho de artistas que, segundo Suzanne Lacy, “adopt ‘public’ as their operative concept and quest.”⁹⁸

Um número crescente de artistas começou a trabalhar no espaço público, muitos deles, tais como Jenny Holzer e Barbara Kruger utilizando técnicas dos meios de comunicação, numa era de descoberta da nova mobilidade da cultura dominante, como a fotografia e o vídeo, tendo iniciado o processo tão desejado de reavaliação dos códigos de representação. Vários colectivos foram formados de forma a darem resposta à despolitização social, como o *Group Material*, que fez referência ao elitismo cultural do mundo da arte, em 1979, as *WAR (Woman Artists in Revolution)* e as *Guerrilla Girls*, que se formaram em 1985, em resposta directa ao golpe dado ao feminismo. Questionava-se qual o papel da política, da cultura e da arte. Estes grupos activistas comprometeram-se a tentar mudar as regras do jogo, e a dotar os indivíduos e as comunidades de ferramentas que estimulassem a mudança social.

Na década de 1990 a arte pública assinalou de forma dramática a lacuna entre a arte e a audiência. Suzanne Lacy, artista e teórica do *new genre public art* e pioneira no desenvolvimento de comunidades através da arte, cujos trabalhos incluem performances de larga escala sobre temas urbanos, redireccionou a matéria da produção artística para a audiência pública da arte. Desta forma, o trabalho lida com a audiência primeiro, redefinindo-se a relação entre artista e audiência, audiência e obra de arte. O trabalho é feito para a audiência e não para uma instituição de arte ou para um local abstracto de sentido. A relação estabelecida entre artistas e audiência ocupa o lugar, não o substituindo, do objecto que habitualmente enchia o espaço, dando-se a transferência de um modelo de autoria individual para um de relação colectiva.

À arte pública atribui-se também a capacidade de transformar sítios em lugares, tendo em conta que sítio é o espaço físico, com a sua história e contexto, e lugar o mesmo espaço vivido, estando intimamente ligada com o desenvolvimento das experiências do sítio. O artista terá o dever de criar memórias de lugar, de aproximar a comunidade com que trabalha ao sítio, ao espaço, para que o produto final seja da co-autoria da comunidade.

“Assim, segundo Lacy, é arte pública: arte tradicional em espaço público, quando chama a atenção para as características ou funções particulares do lugar onde intervém, trabalhos executados especificamente para um local, colectivos ou feitos em colaboração e que envolvam a comunidade, ainda que apenas no levantamento de dados; murais, performances e rituais fora de locais tradicionais de arte e que chamam atenção para o lugar; transformações ambientais do lugar.”⁹⁹ O lugar torna-se íntimo na relação com a arte.

O *new genre public art* propõe criar identidade, desde a estimulação de uma crítica social, à produção de arte como instrumento de mudança, fortalecendo a coesão social. Tem ainda responsabilidade de reajustar desequilíbrios na cidade quer no plano social, quer no plano urbano. Pode e dever envolver todos os diferentes locais onde acontece a vida pública: ruas, praças, parques, jardins, bibliotecas, hospitais, edifícios públicos, teatros, cinemas, cafés, etc.

A arte pública foi totalmente aceite na década de 1990, apesar de ser ainda pouco

98 Deutsche, Rosalyn – *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. p. 280.

99 Cruz, Carla – *Arte Pública. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes*. Guimarães. N.º 9. Junho 2005. p. 11.

dominante a *new genre public art* no contexto contemporâneo. É necessário insistir na participação da comunidade pois só assim um objecto, um evento, uma performance é sentida como verdadeiramente utilitária e objectiva.

Assiste-se à desactivação da prática da esfera pública, à privatização do espaço público e ao controlo da cultura. Novas consciências deveriam ser trabalhadas de forma a impedir a própria comercialização da vida quotidiana assim como novos espaços públicos de debate e posição. No entanto que não se debata a vontade de um espaço público homogéneo. A esfera social é composta por diversas camadas de género e raça e são nessas diferenças em que a democracia pública deve assentar. Tal como Rosalyn Deutsche escreveu: “Conflict is not something that befalls an originally, or potentially, harmonious urban space. Urban space is the product of conflict. This is so several, incommensurable senses.”¹⁰⁰

O interesse da arte pública não pode ficar somente na criação de uma esfera pública, mas na certeza de que esta é politicamente activa e efectiva, de modo a aumentarem as possibilidades de participação civil na construção de novas formas de viver em comunidade.

Um exemplo de um programa artístico com os pressupostos do *new genre public art* é o trabalho de John Ahearn [Fig.101]. Ao mesmo tempo que começaram a levantar-se as vozes de manifesto contra o trabalho de Serra na praça de Nova Iorque, fora das linhas de Manhattan alguns poderes autárquicos nova-iorquinos tomaram consciência do benefício da interacção da população e viram nestas iniciativas uma maneira de se aproximarem das comunidades, ajudando-as nos seus problemas de estrutura social, comportamentos e ambições.

John Ahearn, artista que ganhou público do final da década de 1970, associa-se a esta vaga de arte alternativa. No seu percurso desde cedo se cruzou com realidades diferentes daquela onde viveu e estudou. A sua ligação ao East Village e ao Bronx e o desejo de ajudar uma comunidade fragmentada foram, ao longo do tempo, os motores do seu trabalho. Enquanto Serra pretendeu um confronto entre o seu trabalho e a arquitectura da praça, Ahearn propôs desenvolver uma continuidade e não uma ruptura entre a sua instalação e a sociedade para a qual os trabalhos iam ser feitos. Ahearn desenvolveu assim um modelo diferente de *site-specificity*, um modelo baseado na comunidade real, que Miwon Kwon chamou *community-based*.¹⁰¹

Ahearn produziu grande parte do seu trabalho nas ruas. O seu material de trabalho eram as pessoas que viviam nestes bairros e por isso tinha de ser procurado nas ruas. Com este pensamento, as ruas, os edifícios, as praças, eram vistas não somente como entidades abstractas formais, mas também como prolongamento da comunidade.

A arquitectura era usada como matéria de exposição. Estas comunidades cresceram em redor de Manhattan como bairros caracteristicamente residenciais, portanto o seu símbolo era o prédio de habitação, a praça onde se andava de *skate*, as paragens de autocarro, e foram estes os locais apropriados para o exercício do trabalho de Ahearn. As paredes exteriores de edifícios, públicos ou privados, foram invadidas por instalações que estavam intimamente ligadas à vida social desta comunidade, com modelos reais. Enquanto Serra isolou a problemática social do significado da praça, Ahearn imprimiu significado social à abstracção da arquitectura do bairro.

Tal como muitos outros artistas cujo trabalho foi baseado na comunidade, Ahearn desejava criar um trabalho integrado com o sítio, um trabalho que parecesse surgir tão naturalmente do

100 Deutsche, Rosalyn – Agoraphobia. In “Evictions: Art and Spatial Politics”. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. p.278.

101 Kwon, Miwon – One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 84.

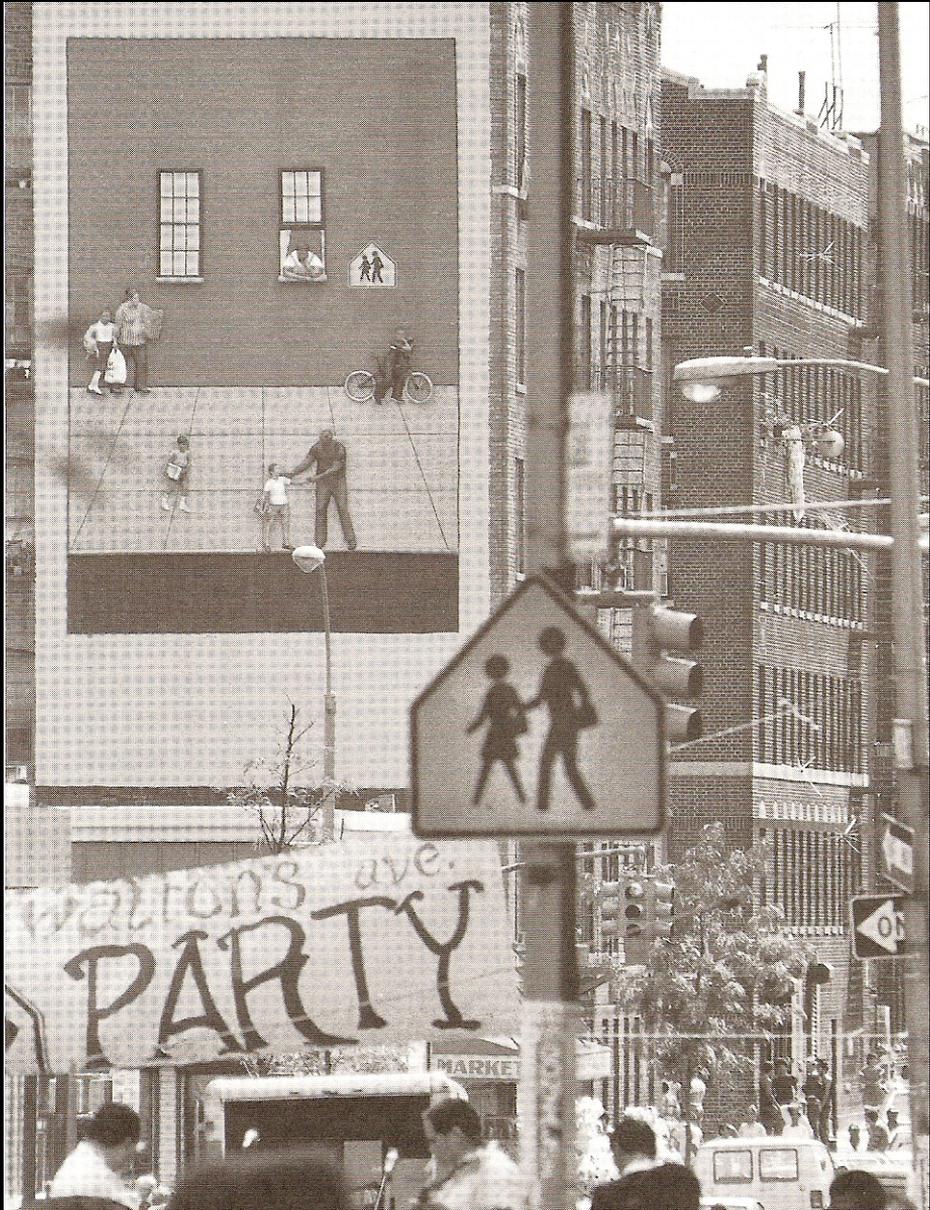


Fig.101 | John Ahearn and Rigoberto Torres, *Back to School*, Bronx, Nova Iorque, 1985.

lugar, cujo significado é tão ligado a ele que não podia ser imaginado como pertencente a outro qualquer. Para além da integração física da arte pública, a arte de comunidade de Ahearn sublinhava a integração social. O sítio passa a ser concebido como entidade social e não apenas entidade física ou arquitectónica e o valor de um objecto não reside nele próprio mas na interacção entre artista e comunidade.

Território, desenvolvimento e identidade

Nos estudos de Frémont sobre o espaço vivido, o território é-nos dado, antes de tudo, como o resultado da materialização das relações que se estabelecem no espaço e com o espaço pelas comunidades que o habitam, ou seja, é o conjunto das inter-relações sociais especializadas.¹⁰² Tal como Lefebvre que remete o conceito de território para a noção de espaço e dos objectos localizados nesse espaço, a dimensão material, para as questões das práticas e das vivências sociais e para a noção de espaço vivido, domínio das representações e do imaginário.¹⁰³ O território não é apenas o espaço do poder, das suas instituições e aparelhos, mas também o espaço dos grupos sociais com vivências territoriais diversificadas que se caracteriza por relações cada vez mais intangíveis e efémeras.

Entre as diversas formas de organização do espaço que emergem dos novos contextos globais, salientam-se formas territoriais que se caracterizam pelo vazio, mais material do que simbólico, mas que podem encerrar potencialidades e oportunidades únicas como a criação de um sentimento de comunidade, através da mobilização das populações de forma a que estas reivindiquem o espaço público como um bem colectivo de promoção da qualidade de vida.

Face ao progresso da construção da cidade e de estruturas surge na arquitectura a necessidade e o dever, não só de construir realidades físicas, mas também de lançar estruturas que construam a realidade social para a qual estas trabalham. Esta inaudita dimensão revolucionária da arquitectura propõe contrariar a força avassaladora do progresso a que assistimos, com mais pujança, desde o último quartel do século XX. Esta consciência social acompanha todas as esferas que interagem com o colectivo, como a arquitectura e arte, que se aliam numa força comum de produzir o social. A responsabilidade do arquitecto e do artista abrange agora esta vertente que deveria ser levada tão seriamente como a materialização de qualquer objecto arquitectónico ou artístico.

À arquitectura e à arte atribui-se a responsabilidade de propor novos modos regeneradores, não devendo ficar pelo reflexo de realidades sociais e políticas existentes e dominantes. Esta ideia trazia um papel ético ao arquitecto e ao artista, que vinha sendo reforçado depois da violenta crítica à arquitectura moderna, a partir da segunda metade do século XX. A falha do programa moderno estava não tanto na lógica e modelos produtivos, mas mais na incapacidade de perceber a estruturação complexa da realidade urbana. E seria essa nova atenção ao espaço existencial quotidiano que poderia promover a vida comunitária de carácter verdadeiramente moderno. O território deixa de ser visto como uma espécie de tabuleiro de suporte das actividades humanas,

102 Frémont, Armand – A região, espaço vivido. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. Cf.: AA. VV. Extra[muros] - Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p. 54.

103 Lefebvre, Henry - Production of the Space. Oxford: Blackwells, 1991. Cf.: AA. VV. Extra[muros] - Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p. 54.

para passar a ser o espaço vivido onde se opera efectivamente o desenvolvimento. Motiva-se a emergência de uma nova forma de pensar o habitar colectivo.

Num mundo globalizado que se manifesta cada vez mais no que Rem Koolhaas definiu como *cidade genérica*, a necessidade de propostas de reinvenção do habitar colectivo torna-se fundamental. A arte e a arquitectura unem-se cada vez mais nesse esforço.

O *new genre public art* é este habitar colectivo que propõe, e que surge como uma condição necessária para a construção de uma sociedade. O espaço público tem visto o seu conceito ameaçado, quer por interesses privados, quer pela individualidade cada vez mais encorajada pelo mundo actual. Torna-se, assim, urgente revitalizar a categoria pública da cidade, apostando cada vez mais na envolvimento dos seus fruidores, para que sintam o espaço urbano físico da cidade como parte de cada um. Levar o utilizador a participar na construção da identidade da cidade parece ser o ponto-chave na criação de actos sociais consistentes e profícuos: "...a arte como construção colectiva de significados e vivências, sendo que a sua interpretação crítica é a que nos coloca dentro do processo de avaliação e revitalização destes fenómenos e não nos expulsa para o papel de meros consumidores."¹⁰⁴

Este carácter social emergente nas esferas da arquitectura e da arte é assim promovidos como forma de conhecimento da cidade. Esta forma de arte alia-se à arquitectura, conjugando a dimensão desenhada do espaço público com a dimensão imaterial, de experiência do real no quotidiano. A arte aceita confrontar-se com o real e com as esferas que o compõem, sendo a arquitectura da cidade, a sua topografia, as suas ruas e a sua malha, a verdade da realidade.

Lisboa Capital do Nada - Marvila, 2001

O acontecimento urbano *Lisboa Capital do Nada (LXCN)* assumiu, em 2001, esse desígnio programático e essa função de encontro com o social, com a intenção de intervir no espaço público. Provocou-se uma intervenção cultural que intensificasse as relações sociais, criando novas dinâmicas de troca e comunicação. *LXCN* pretendeu ressaltar a pertinência de uma participação consciente do interstício urbano. Estas trocas aconteceram entre os diferentes grupos da comunidade e entre os grupos de profissionais que participaram no projecto. O seu produto final poderia fornecer ferramentas futuras para os poderes intervenientes nestes espaços. Arquitectos, designers e poderes locais teriam a oportunidade de olhar este território de forma quase pessoal e íntima e ponderar decisões, com vista ao melhor resultado para a comunidade. A interligação entre disciplinas possibilitou alargar as esferas de cada uma. No momento actual conclui-se que a complementaridade entre áreas é mais produtiva do que a enumeração das suas diferenças, daí que este género de iniciativas permita um enriquecimento para os próprios profissionais que nelas participam. Por um curto período de tempo propõem-se a cada grupo de profissionais largar as certezas da sua profissão e interpretar, num pensamento solto, a cidade. Tendo a certeza firme que estas experiências contribuem para novas sensibilidades.

Criar, debater e intervir no espaço público foram as premissas deste projecto. A aproximação ao objecto de estudo proporcionou a oportunidade de exercitar um campo de conhecimento na área do desenho urbano, auscultando o corpo cidadão através de um conjunto alargado de

¹⁰⁴ Caeiro, Mário – Habitar o espaço público: da prática crítica da arte urbana. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 57. Maio 2008. p. 22.

os vestígios de um tempo transformado marcam-se no território por
disjunção presencial de tempo-espaco-matéria: terrain vague e duas palmeiras
propõe-se a construção de um lugar: determina-o a vontade
constrói-se no tempo e no espaço um lugar para pessoas com as pessoas
da localidade de Marvila

uma matriz define na superfície do território a condição e o ritmo das
transfigurações: marca e indício de uma oportunidade

o sítio transfigura-se em lugar: acumula-se matéria viva abandonada
o tempo sobre um espaço finito impõe junto da presença alienada das
palmeiras o acolhimento das árvores negadas existir na paisagem construída
da Barragem do Alqueva: humanizar o território

nasce da mutabilidade oportuna do meio a construção de um lugar:

identifica-se uma paisagem referencial a geografias distantes despejadas

no território marca-se para construir o lugar

as marcas instalam-se de cores

em-frente ao nascente o negro plano mostra feito nada, luto | silêncio

em-frente ao poente o vermelho plano incandesce no horizonte limite

próximo a construção distante, avontade | revolução

em-frente ali ao norte o branco plano desenha à sombra, ventura | esperança

em-frente dali no sul o lenho plano desvela natureza, essência | matéria

de marcas a PESSOA se faz

em formas

de plena LIBERDADE

de sempre QUERER

de poder SER

alguém SEMPRE

uma árvore TALVEZ

por onde se passa

Fig.102 | Cláudia Taborda e Victor Beiramar Diniz, /e/ vazão, LXCN, 2001.

ferramentas. O objectivo maior de *Lisboa Capital do Nada* foi proporcionar à população de Marvila debater com outro olhar o associativismo, a cultura, o regionalismo, a arquitectura, o urbanismo, os espaços verdes e o ambiente. Comissariada por Mário Caeiro, da associação Extra]muros[e com a participação da Junta de Freguesia de Marvila e do Centro Português de Design, pretendeu-se através de exposições, eventos, conversas e reuniões, elaborar equipas multidisciplinares que debatesses e interviessem no espaço público.

De entre as realidades actuais do espaço urbano, foram escolhidos alguns tópicos que, dada a sua importância estratégica e conceptual, funcionariam como alavanca e objecto de todo o trabalho a desenvolver: as descontinuidades físicas e simbólicas do tecido urbano perante as quais se impõem intervenções programáticas; *terrains-vagues*, espaços intersticiais e espaços vazios que convidam à criação artística; áreas consolidadas ou em fase de consolidação que são pólos de convergência e atracção do desenvolvimento; a presença no território de várias camadas de memória que podem ser arrancadas ao silêncio a que têm sido remetidas pelo betão; a existência de equipamentos com condições efectivas para uma partilha alargada de experiências.

Marvila acompanhou o crescimento da cidade de Lisboa, sofreu consideráveis alterações com a Expo'98 mas, mesmo assim, a exclusão social, a marginalidade e a degradação ao nível arquitectónico e urbanístico são as suas características. Marvila tem atrás de si uma história cujos traços se encontram à vista: amplos espaços bucólicos onde se destacam velhos conventos, palácios e quintas, memórias da industrialização do século XIX como, caminho-de-ferro, fábricas e armazéns, aglomerados dispersos de habitação social construídos nas últimas décadas e, finalmente, uma evolução recente com a Expo'98. Se é complexa e, no geral, expectante a situação de Marvila, ela reflecte-se nos vazios territoriais ou na identidade dispersa, assim como no desconhecimento geral das suas fronteiras.

“Qualquer projecto de intervenção no Espaço Público exige a mais cuidadosa e rigorosa análise do território onde pretende deixar a sua marca. Esse território é constituído por factores essenciais, com destaque para as pessoas que o fazem, interpretam e experienciam quotidianamente, a sua topografia, a sua toponímia, a sua imagem urbana, as suas idiosincrasias espaciais.”¹⁰⁵ Esta iniciativa apelava de uma forma incisiva à participação do cidadão para o esforço conjunto de construção de uma identidade social de bairro. Sendo os bairros os constituintes das cidades e estas por sua vez dependentes da necessidade que os indivíduos sentem em se agrupar, a identificação individual e social destes grupos surge como um dos pontos mais importantes nas ligações com os lugares. É a ideia de Malcolm Miles de arquitectura do dia-a-dia: “Não se trata da arquitectura dos grandes arquitectos, nem da arquitectura dos espaços públicos, mas da da ocupação da cidade. Da arquitectura daqueles que habitam a cidade e não daqueles que a desenham.”¹⁰⁶

André Guedes foi um dos intervenientes no programa *Lisboa Capital do Nada* que, pelo trabalho realizado, mais deseja destacar. Arquitecto de formação, investe o seu trabalho nas artes plásticas. A sua formação académica impôs-lhe a necessidade de olhar e pensar o real, característica que o acompanha no seu trabalho de artes plásticas, performance e cenografia. O real físico da rua, da cidade e da galeria são os referentes espaciais da sua obra, participantes e intervenientes desta:

105 AA.VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p. 20.

106 Malcolm Miles – Seminário 'Fazer Cidade: Planos, Estratégias e Desígnios'. Março, 2000 Cf.: AA. VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p. 309.

“Trabalho com e sobre aquilo que já lá existe, que já lá estava.”¹⁰⁷

A vontade de realizar um momento urbano sobre a realidade, tendo como seus intervenientes os habitantes dessa realidade e as condições espaciais que a criam, foi o que aconteceu em *Paisagens Combinadas* [Fig.103-109], na paisagem do Vale de Chelas: “Esta questão de uma condensação interactiva, relacional, do simbólico em tempo real, na paisagem urbana, foi característica fundamental nos happenings criados por [...] André Guedes.”¹⁰⁸ No contexto urbano denso e problemático desta zona de Lisboa, André Guedes propôs compor uma harmonia entre o espaço e o contexto.

“A estratégia foi encontrar momentos de excepção, em que as pessoas e a paisagem estariam próximas.”¹⁰⁹ O objectivo foi usar a estrutura deste espaço como fundo de um plano pictórico, onde conjuntos de pessoas apareciam vestidas com as mesmas cores de alguns elementos da paisagem. À hora marcada os participantes apareciam vindos de vários pontos na paisagem, acompanhados pela música de um violinista. Desenhando percursos, iriam misturar-se com o espaço e com os transeuntes que, não se apercebendo da performance, participavam nela inconsistentemente. Uma bancada, símbolo da espectacularidade, colocada na encosta foi o lugar do público nesta performance. Pela bancada teriam de passar os transeuntes que saíam do Metro e se dirigiam para as suas casas, que veriam o seu percurso misturado com o percurso dos participantes. A performance estava exposta, assim, a dois tipos de reacções: a do público da bancada e ao público que cruzava o espaço com os participantes, pedestres casuais que entram nos percursos sem dar conta.

Neste trabalho, André Guedes, estudou o contexto, acrescentou um acontecimento à realidade e retirou desta experiência que contaminações acontecem no espaço e nas pessoas que o usam: “...a actividade da arquitectura está muito ligada ao pensamento sobre o lugar, sobre o contexto de intervenção, tem muito a ver com o respeitar e integrar um objecto num meio. Isso também foi sempre o que me interessou que as minhas obras pudessem ser uma coisa não em si só mas mediadores de uma relação com o lugar, e portanto, a obra é uma coisa que está ali no meio entre o que existe na realidade e o visitante, é um pouco isso...”¹¹⁰

Nas suas apresentações ou obras, André Guedes, permanentemente explora a consciência do indivíduo sobre o espaço e estimula o contágio entre as duas entidades: “...organização de um público numa porção de espaço e de tempo, e [...] uma reflexão crítica sobre o espaço, que é obviamente uma questão que me foi estimulada durante a minha formação em arquitectura.”¹¹¹ O indivíduo irá experimentar uma nova relação emocional e crítica com o espaço e este abre as suas possibilidades de utilização e de entendimento. Estas modificações de significados que marcaram as artes performativas desde o seu começo são o ponto de interesse mais marcante das suas obras: “O que me interessa num espaço, numa obra ou naquilo que a obra irá produzir é, acima

107 André Guedes em entrevista - Seixas, Ana Isabel Marques - Entrevista a André Guedes. In “Dança e arquitectura: organização do espaço performativo em três cenógrafos portugueses contemporâneos”. Tese de mestrado apresentada na Faculdade de Motricidade Humana da UTL. Lisboa. 2006. p. 236.

108 Caeiro, Mário – Habitar o espaço público: da prática crítica da arte urbana. *Arq/a: Arquitectura e Arte*. Lisboa. Nº 57. Maio 2008. p. 24.

109 Firmo, Luís; Guerreiro, Nelson; Brás, Rui – Boca-a-boca: André Guedes em entrevista. *ArtinSite: arte vs local*. Torres Vedras. Nº0. Outubro 2003. p. 33.

110 André Guedes em entrevista - Seixas, Ana Isabel Marques - Entrevista a André Guedes. In “Dança e arquitectura: organização do espaço performativo em três cenógrafos portugueses contemporâneos”. Tese de mestrado apresentada na Faculdade de Motricidade Humana da UTL. Lisboa. 2006. p. 247.

111 Firmo, Luís; Guerreiro, Nelson; Brás, Rui – Boca-a-boca: André Guedes em entrevista. *ArtinSite: arte vs local*. Torres Vedras. Nº0. Outubro 2003. p. 29.



Fig.103



Fig.104



Fig.105



Fig.106



Fig.107



Fig.103-108 | André Guedes, *Paisagem Combinada*, LXCN, 2001.



Fig.109 | André Guedes, *Paisagem Combinada*, LXCN, 2001.



de tudo, tentar produzir no público uma consciência sobre o espaço, ou sobre aquele momento passado no espaço.”¹¹² Pensar criticamente o espaço é um dos propósitos destes trabalhos. Neste caso evidenciar o caos urbano, a densidade de construção e as diferenças sociais deste género de áreas, que na verdade compõem a cidade de Lisboa, mas que raramente se vêem abrangidas por este tipo de atenção.

Os espaços da rua e da cidade, espaço inusitados para performances e trabalhos, permitem distorcer as esferas entre privado e público e perceber, com mais intensidade, que modificações acontecem no real físico e pessoal. A construção de sentido é um elemento essencial para a ocupação e apropriação do espaço. A interação de pessoas que co-habitam diariamente o mesmo espaço cria, não só, relações entre estas, como também novas relações como o próprio espaço que na verdade lhes pertence, porque o utilizam diariamente. É o seu espaço de habitar colectivo.

“Convidam o espectador a vê-lo criticamente – co-produtor, co-enunciante, elemento consciente dos processos de troca e fruição de imagens, de modelos mentais, de visões do passado, do presente, do futuro, no espaço urbano enquanto quotidiano expandido. Por isso, na sua radicalidade relacional, estes projectos têm o condão de explicitar aspectos da vida social, e da responsabilidade que se exige ao cidadão. Estão a mapear a vida social com resultados práticos ineludíveis, e a “obrigar” as pessoas, todas as esferas de poder, a repensar-se enquanto agentes e protagonistas do habitar colectivo.”¹¹³

Juntar o campo ficcional de um trabalho artístico ao real como contexto e matéria, permite analisar a realidade e o quotidiano, quase numa experiência de isolamento. Isola-se aquele determinado momento concreto e, numa acção de distorção, tenta-se imprimir novos significados à realidade física e imaterial.

Criar espaço. É o que se constrói com trabalhos deste género. Colocam-se elementos, integram-se no contexto e envolvente e testam-se os limites das interações entre as várias entidades. Uma das conclusões mais interessantes destas apresentações é perceber que sem mexer em determinado espaço, praça, rua, edifício, quando se imprime um novo uso e uma nova capacidade de comunicação, o entendimento que temos de algo se modifica inevitavelmente. Projectamos experiências e memórias num espaço, concebendo-o como lugar de acção. Activamo-lo.

relvinha.cbr_x | A paisagem urbana como identidade

Nas últimas décadas a ideia de cultura ganhou novos contornos. A cultura entendida como algo nobre e hierarquizado, que se manifesta em circuitos fechados e instituídos, com significado apenas para uma classe mais disponível socialmente, deixou de fazer sentido. A década de 1960, como estudei, revelou-se o momento em que os excluídos desse sistema encontraram os seus próprios meios de comunicar e que passaram a produzir autonomamente o seu produto, que encontrou público para o seu reconhecimento: “...impõe-se novas formas, capazes de confrontar livremente, em relações de igualdade, variados grupos de indivíduos, em todo o tipo de espaços

112 Firmo, Luís; Guerreiro, Nelson; Brás, Rui – Boca-a-boca: André Guedes em entrevista. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº0. Outubro 2003. p. 29..

113 Casero, Mário – Habitar o espaço público: da prática crítica da arte urbana. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 57. Maio 2008. p. 27.

e em momentos indiferenciados."¹¹⁴ Espaços outrora vistos como pouco dignos para mostrar produções artísticas tornaram-se nos espaços mais procurados para a nova arte manifestar o seu significado, numa maior aproximação com o real social. É este novo sistema que emergiu nesta década que permitiu colocar no mesmo plano a rua, a esquina do prédio, a garagem, a paragem de autocarro, o teatro e a ópera. Possibilitou mudar a consciência de uma arte que, até então, cumpria o capricho de uma classe burguesa. Activar a consciência social através da arte revelou-se o maior desafio das produções artísticas da segunda metade do século passado, reforçada pelo *new genre public art*, numa arte com produção e significação no social, a partir da década de 1980.

Deslocar uma actividade artística para um espaço de uso quotidiano, que integra o dia-a-dia das pessoas, propõe uma participação desta mesma classe, possibilita um alargamento das possibilidades de significação destes mesmos espaços: "A subversão de formas instituídas de relação com o espaço acentua a fragilidade de concepções monofuncionais, responsáveis por uma leitura imediata, parcial e redutora da realidade. Propor determinadas intervenções em lugares inesperados é abrir novas possibilidades de significação para esses locais..."¹¹⁵

Com estes propósitos, os mesmos de *Lisboa Capital do Nada*, surge o projecto *relvinha.cbr_x*, em 2003, no ano que Coimbra foi Capital Nacional da Cultura. O debate do espaço urbano da cidade e o seu desenvolvimento recente, principalmente nos últimos quinze anos, assim como a reflexão sobre novas possibilidades de implementação de novas dinâmicas culturais, que mostravam algumas dificuldades de se estabelecer em Coimbra, foram as ideias que sustentaram estes projecto. O ponto de partida foi tentar inovar num novo projecto urbano e cultural, com novas ideias, já que não se acreditava no modelo que estava a ser praticado, tanto nesta área da cidade como em outras igualmente deslocadas: "Precisávamos de encontrar uma forma justa de ler a cidade, um método de interpretação, que relacionasse a memória, sempre emotiva e desfocada, com a discussão teórica sobre a cidade contemporânea, sempre abstracta e com uma nitidez artificial."¹¹⁶

Encarar a cidade como um todo, sem divisão entre centro e periferia, torna-se a forma mais eficaz de dotar um espaço urbano de condições ajustadas aos seus utilizadores. As diferenças espaciais, sociais e colectivas compõem a cidade, e são estas diferentes camadas que constroem o espaço de cada um na cidade. Daí que muitas das discussões alimentadas nos últimos anos sobre a cidade, que opõem centro e periferia, sejam muitas vezes infrutíferas. A periferia aparece constantemente como local desvinculado de qualquer lógica de organização urbanística do espaço que representa uma quebra com o centro da cidade, sem qualquer preocupação com hierarquias programáticas e, normalmente, associada a edifícios com pior qualidade arquitectónica. É entendida como um local sem identidade e sentido, contrariamente ao centro que é entendido como o lugar a ser preservado, como melhores relações entre espaço público e construção, e que concentra em si o significado da urbe.

Esta divisão simplista dos componentes da cidade não se encaixava nas ideias do projecto para Coimbra, e dificilmente para qualquer lugar que queira ser entendido como uma só entidade. A cidade foi encarada como um espaço aberto, sem exclusão de partes, o que permitiu trabalhar com qualquer uma das suas zonas, como constituintes do todo. Como foi a primeira Capital Nacional da Cultura (CCNC), não havia modelos a seguir ou receitas testadas: o desafio seria reinventar formas de intensificar a cultura, numa cidade que se dizia desinteressada em promover as suas capacidades culturais e que era acusada de não ter espaços condignos para a realização de

114 Hespanha, Tiago – Art out Site. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 43.

115 Hespanha, Tiago – Art out Site. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 44.

116 Ibidem, p. 44.

espectáculos. No entanto em Coimbra, em 2003, não havia condições financeiras para avançar na construção de teatros ou edifícios emblemáticos. O desafio residia em teatros e arquitecturas de modelos reinventados. Decidiu-se ir por um caminho de provocação e testar formas que se deslocassem dos habituais caminhos da cultura instituída.

Com o pressuposto de entender a cidade como um todo, escolheram-se as periferias como locais onde as características da cidade mais estavam esbatidas, no sentido de revitalizar estas áreas e de as fazer sentir parte de um projecto maior. Estabeleceram-se quatro zonas de intervenção: uma zona decorrente da expansão urbana descontrolada com características rurais ainda bem evidenciadas; uma zona agrícola limítrofe; uma zona de bairros residenciais de alta densidade com características problemáticas e uma zona de influência de grandes superfícies comerciais. A estas zonas juntar-se-ia uma outra no centro da cidade em que, ao longo de um percurso, se redescobriam espaços ocultos e escondidos.

A ideia era encarar estas áreas como palcos urbanos para a criação de espectáculos performativos. Foram compostos grupos de trabalho para as quatro zonas, formados por criadores das mais diferentes áreas artísticas: juntar imaginários específicos, novas linguagens e interpretações seria o objectivo primordial do projecto. As equipas seriam coordenadas por dois profissionais convidados: um arquitecto e urbanista e outro associado às artes performativas. “Esperava-se destas duas equipas que em conjunto e durante um mês, inventassem um processo próprio de acção/criação, relacionando-se à sua maneira com os espaços e os habitantes de cada zona de intervenção. Desse processo deveriam resultar espectáculos, que revelassem uma interpretação criativa do contexto espacial e humano em que se inseriam, e que se dirigissem a todo o tipo de pessoas.”¹¹⁷

Num projecto que se tentava aproximar o mais possível da vida real, a performance foi eleita como a forma artística que mais faria sentido para este contexto, pela sua efemeridade, comunicação, interactividade, dinamismo e crítica. Teatro e arquitectura foram definidos como disciplinas bases do projecto: “Actores e arquitectos trabalham a partir do espaço, do indivíduo e das suas relações; ambas as disciplinas conjugam estes factores definidores da vida em comunidade com a criação autoral.”¹¹⁸ Afastar a criação de espectáculos dos seus espaços adquiridos seria uma oportunidade de reinventar lugares, aos quais se associava uma leitura por vezes redutora da sua disponibilidade em servir a cidade, e mais estimulante ainda seria viver a experiência de aproximação entre criadores e público, que não acontece nos lugares formais de representação. Testou-se um projecto que, contrariamente à centralidade da cultura tradicional, propunha uma relação directa entre a comunidade, as suas práticas culturais e a criação artística. Estas ideias sustentaram o nome do projecto: cbr_x. “Coimbra em qualquer lugar, e o lugar como plataforma de múltiplos cruzamentos; pontos de encontro entre diferentes imaginários e diferentes disciplinas. Um “X” com que se marca o encontro de alguma coisa num mapa imaginário.”¹¹⁹

A ligação à Pró Urbe – Associação Cívica de Coimbra, trouxe o que se pretendia em matéria de colaboração para o projecto. Esta associação, livre de qualquer vontade política ou financeira, reunia um grupo de cidadãos da cidade que estavam simplesmente empenhados em acompanhar a mudança da cidade neste momento de reabertura à cultura. Sendo assim, o projecto não seria o resultado da vontade de uma entidade individual, mas resultado do colectivo. Só assim faria verdadeiro sentido. Em matéria financeira, os apoios inviabilizaram alguns projectos. Os cinco

117 Hespánha, Tiago – Art out Site. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 47.

118 Ibidem, p. 47.

119 Ibidem, p. 48.

projectos inicialmente propostos tiveram necessidade de ser condensados num único projecto, menos abrangente mas no entanto mais intenso.

O limite norte da cidade surgiu como o local ideal que reunia algumas características que, desde cedo, se quis explorar neste projecto: grandes blocos de habitação inseridos em zonas que apresentavam ainda algumas características rurais, armazéns, edifícios industriais, superfícies comerciais e grandes vias de comunicação. Delimitada a área de intervenção, foi necessário encontrar o epicentro do projecto. Surge então a aproximação ao Bairro da Relvinha. Num projecto onde se pretendia uma interacção sentida com os habitantes do bairro, os princípios conceptuais do projecto sofreram mudanças significativas, visto que se tornou impossível separar o projecto da sua ligação ao bairro, quer física quer colectivamente.

O Bairro da Relvinha surgiu em 1958, na sequência do realojamento de famílias que tinham sido retiradas das suas habitações para a construção de uma avenida da cidade. Durante quase vinte anos, cerca de centena e meia de pessoas viveram em barracas de madeira, sem saneamento, sem luz e sem qualquer apoio social. Depois de muito esforço dos seus habitantes, a Relvinha conseguiu ser integrada no projecto SAAL – Serviço de Apoio Ambulatório Local que garantiu meios financeiros para a construção de fogos que iriam progressivamente substituir as barracas. O projecto foi desenhado pelo arquitecto Carlos Almeida que, num processo muito íntimo com os moradores, provocou a identificação imediata destes com os espaços que iriam habitar. O método de construção das casas implicou uma ligação muito forte entre o projecto e os seus futuros habitantes: os próprios moradores, com apoio de varias empresas de matérias de construção e de grupos das mais variadas pessoas, construíram o bairro. O facto de se ter produzido o espaço onde se habita e se convive, transmitiu um sentimento de pertença e identidade aos seus moradores. O sentimento de entreaajuda construiu uma comunidade aberta e comunicativa entre si. Tal como tinha acontecido quase meio século antes, pretendeu-se com o projecto de CCNC que acontecesse esta mesma interacção e este sentimento de participação.

Nos últimos dez anos, esta comunidade andava a sofrer as consequências de sucessivas promessas políticas que não se cumpriam, e que inevitavelmente ameaçava desintegrar uma comunidade que parecia consolidada. O grande projecto com o qual o bairro sonhava era a construção da sua sede social e centro cultural. A comunidade e o grupo já existiam, faltava então o projecto de arquitectura, projecto este que foi assumido pelo grupo de profissionais que integrava *relvinha.cbr_x*.

O desafio seria, então, um projecto que cumprisse novas formas de pensar a cultura e a própria cidade, em termos de infra-estruturas. Durante o mês que estariam a criar um espectáculo partindo do bairro, juntaram-se vários arquitectos que teriam de conjugar a vontade dos moradores, a experiência artística e as necessidades da cidade, com a sua própria sensibilidade e interpretação. Esta vontade de realizar um equipamento em plena consonância com os seus utilizadores mas que também participasse numa rede maior de interesse da cidade, seria o grande desafio do projecto. O local do projecto seria o mesmo que estaria a ser ocupado por uma antiga oficina que a Câmara Municipal de Coimbra cedeu em 2002, depois de muitas negociações.

Entre Abril e Agosto, promoveu-se a aproximação aos moradores da Relvinha e dos bairros próximos, tendo sido lançadas as inscrições para a participação em dois laboratórios de criação. O arquitecto João Mendes Ribeiro orientou um laboratório de Espaço Cénico e Arquitectura e o encenador Carlos Pessoa dirigiu um outro de Encenação e Dramaturgia: “Ambas as equipas trabalhariam a partir do que existia no lugar, a base de acção impunha um relacionamento intenso

e criativo com todo o contexto espacial e humano.¹²⁰ O envolvimento dos moradores era essencial. Quanto mais próximo os criadores estivessem das pessoas, mais rico seria o trabalho. O objectivo não seria um espectáculo que retratasse o Bairro da Relvinha, mas que usasse o mesmo bairro para se projectar no mundo.

Para fortalecer laços entre os próprios moradores e para lembrar que estavam ali para um produto final comum, realizaram-se actividades que pudessem criar momentos de cumplicidade e um imaginário comum. Como foi o caso de um pequeno ecrã ao ar livre que foi montado num parque de estacionamento e que por, uma noite, reuniu habitantes, colaboradores e criadores, num momento único no bairro, ou a construção de um tecto de flores que seria colocado num pátio do bairro e que envolveu o trabalho de muitas mãos. Este envolvimento partilhado na realização do espectáculo foi o primeiro troféu ganho na produção destes espectáculos.

O significado do espectáculo para toda a cidade e não só para a especificidade do bairro levou os grupos criativos a incentivarem a necessidade de os moradores, intervenientes do produto, conhecerem a cidade para a qual iriam produzir algo. Várias visitas às ruas da cidade, a monumentos, a espólios de museu pretenderam que o imaginário deste grupo de pessoas, socialmente isoladas de acontecimentos da cidade, crescesse e permitisse que o produto final fosse realmente algo para fora daquela comunidade e não uma representação de um imaginário reduzido àquele bairro.

Lugares marcados

Dia 5 e 6 de Setembro de 2003 foi apresentado o resultado final. Definiu-se um percurso para o espectáculo que pressupunha uma caminhada com doze locais de paragem onde se sucederam acções teatrais de forma sequencial. A preocupação ao definir o percurso foi que este abarcasse vários espaços dos bairros daquela zona. O espectáculo chamou-se *Quando Estiver Lá em Cima Estará Completamente à Vontade* [Fig.110-115] e o percurso começou debaixo de um viaduto e terminou num terreno onde se pode observar o mesmo viaduto de cima, e onde se tem um panorama de toda a área de intervenção: "Neste espectáculo desenvolve-se uma dicotomia entre Espaço – Tempo – Movimento. Caracteriza-se um espaço cénico dinâmico, onde o movimento dos actores e público é o elemento fundamental que cose as várias cenas. Define-se um espaço cénico tensional, multidireccional (lugar permeável de fluxos urbanos) integrando noções dinâmicas tais como vector, tensão e ritmo – um espaço cénico que se constrói sobre a mobilidade."¹²¹

Os espaços cénicos foram adaptados aos espaços arquitectónicos do percurso. A ideia de movimento, de ter de sentir o percurso pelo gesto de andar, permitiu a aproximação grande ao terreno da área de intervenção que se pretendia com este género de espectáculo móvel que, por momentos, pára, em determinados pontos e com determinadas acções. O percurso é definido por uma mancha de espectadores que seguem os actores e que se tornam intervenientes também, para outro público que vai passando mas que não tem conhecimento do que está a acontecer. Actores e público misturam-se assim em acções partilhadas, sendo difícil por vezes perceber quem está a representar e quem esta a assistir.

O espaço público foi o palco das acções, quer dos actores, quer do público que se via embrenhado numa experiência totalmente nova, em espaços já totalmente adquiridos. Espaço e acção tornam-se conceitos inseparáveis "...actions qualify spaces as much spaces qualify

120 Hespanha, Tiago – Art out Site. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 53.

121 Ribeiro, João Mendes – Espaço Convertido. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 69.



Fig.110 | *Quando Estiver Lá em Cima Estará Completamente à Vontade*, montagem de trabalho, relvinha.cbr_x, 2003.

actions”¹²², pois estas acções possibilitaram novas capacidades dos espaços. Imprimiu-se novas imagens a cada local, locais estes que participavam diariamente na vida das pessoas. A relação com o espaço era explorada, numa nova relação com o corpo dos habitantes, com o olhar e com os sons: “As situações montadas em cada local desafiavam as formas quotidianas de relação com o espaço. Subitamente, as pessoas eram confrontadas com novas possibilidades de relação com os lugares em que decorria a sua vida quotidiana. Um pouco como se na memória associada a cada lugar se imprimissem novas imagens que, a partir daí, passariam a pertencer-lhe a par das outras que já tinha. Destas formas abriam-se novas possibilidades de relação com o espaço da cidade e com o seu imaginário. Um viaduto passava a ser uma casa, umas escadas transformavam-se em cascata, uma rotunda era um quarto de um casal, uma escola era um estádio de futebol, etc.”¹²³

Uma escada grande, que vence as cotas entre uma estrada nacional e um bairro, é usada como palco público. Os actores em fila nas escadas chamam o público e convidam-no a subir as escadas seguindo-os até à próxima paragem. Já na cota mais alta, mesmo junto à estrada, o público segue um rasto de farinha largado por uma carroça puxada pelos actores e atravessa a estrada, tentando, do outro lado, encontrar um bom lugar para assistir à próxima cena. Do outro lado da estrada, um café junta mais gente, que fica a ver aquele aparato sem perceber quem é actor quem é público, ou a quem bater palmas. Uma hora depois, um dos pontos marcados no percurso é agora junto à estrada de acesso a uma via rápida. Desta vez, um terreno abandonado que tinha sido trabalhado para receber uma construção, que nunca se concretizou, disponibiliza as suas paredes de pedra para receber mais um espectáculo. Junto a uma das suas paredes ouve-se um rapaz a tocar contrabaixo e, à sua volta, os actores em acção. Este barulho mistura-se como barulho de um enorme poste de alta tensão que se encontra por trás deste terreno, e que emite um barulho constante. O público encontra-se de frente para a cena, bem no meio da estrada.

Os projectos foram experiências e, como tal, inseparáveis do contexto onde se realizaram. Os espectáculos realizados no bairro deixaram-se ser contaminados pelos lugares e pelos sentimentos do quotidiano, quase como se não houvesse necessidade de ensaio uma vez que se representa no palco da vida: a rua, a casa, as escadas do bairro e os viadutos que levam o bairro para o mundo: “O teatro como representação da vida encontra-se aqui com os lugares reais do quotidiano, acrescentando construções imaginárias.”¹²⁴

As cenografias foram construídas da forma mais simples possível de modo a deixar claro que o que verdadeiramente importava no trabalho ali desenvolvido era evidenciar os espaços construídos e mostrar a sua capacidade de regeneração: “O percurso teatral, integrado com o sistema de percursos urbanos existentes, entende-se e constrói-se a partir das capacidades do lugar. Pretende-se potenciar os valores arquitectónicos próprios do bairro a partir da implantação de alguns elementos efémeros que facilitam a sua adaptação às necessidades pontuais do espectáculo. Deambulando por entre as construções, explora-se o contraste entre as estruturas pré-existentes e o carácter efémero dos novos lugares de acontecimentos inesperados.”¹²⁵ Os habitantes lançaram um novo olhar sobre os espaços que faziam parte da sua vida, reinterpretaram-nos e produziram uma memória comum entre moradores e visitantes, deixando que os visitantes, na sua estranheza, entrassem no que mais íntimo esta comunidade tem: o seu bairro, o seu espaço.

122 Tschumi, Bernard – *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997. p. 122.

123 Hespanha, Tiago – *Art out Site*. *ArtinSite: arte vs local*. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 56.

124 Ribeiro, João Mendes – *Espaço Convertido*. *ArtinSite: arte vs local*. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 68.

125 *Ibidem*, p. 69.

“Impregnar a criação de contaminações vibrantes: a rua, a estrada, os hábitos, os lugares privados e os lugares públicos, o ruído, os flashes, os detalhes visíveis, os invisíveis, os cheiros, o paladar do ar... Assistimos a uma espécie de hiperfragmentação da realidade num zapping surdo e aleatório, que formula aproximações estéticas ao cosmos sob a forma de toalha. Toalhas sonoras, toalhas literárias, toalhas-ícone abstractas que matizam o horizonte de tempestades confortáveis... Palavras que vão e vêm sem uma ligação definitiva; ruído que se torna música, lixo que se torna beleza...

Um caos cativante, premonitório, desinquietador.”¹²⁶

126 Pessoa, Carlos – Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 58.



Fig.111



Fig.112



Fig.113



Fig.114



Fig.111-115 | *Quando Estiver Lá em Cima Estará Completamente à Vontade*, relvinha.cbr_x, 2003.

7 | ESPAÇO E CORPO vs DIGITAL

O final da década de 1980 ficou marcado por distúrbios políticos e económicos que tiveram um enorme impacto sobre o desenvolvimento cultural de mundo: Wall Street entrou em colapso, o Muro de Berlim foi derrubado, na China os estudantes lutavam em vão pela democracia, Nelson Mandela saía da prisão na África do Sul. Ao mesmo tempo, as minorias batiam-se cada vez mais intensamente por questões de identidade étnica e multiculturalismo. Perscrutar as raízes culturais de cada um, passou a ser o objectivo principal das performances do início da década de 1990.

A consciência da identidade criou uma plataforma para os grupos marginalizados – homossexuais, profissionais do sexo, travestis, e até mesmo doentes crónicos e deficientes – desenvolverem um material performativo intencional e perturbador. O importante grupo activista *ACT UP (AIDS Coalition to Unleash Power)*, formado em 1987, levou o público a reflectir sobre a crise na saúde, através de acções diversas como a interrupção de uma sessão da Bolsa de Valores de Nova Iorque ou simulações de mortes diante de laboratórios farmacêuticos. Tal como tinha acontecido com as revoltas às quais o construtivismo russo tinha dado cara, as manifestações voltaram carregadas com um lado teatral e performativo. A abordagem pública de temas como sexo e a morte significou uma declaração de solidariedade artística contra a reacção conservadora do início da década de 1990.

Entre o final dos anos 1980 e o início dos anos 1990, a performance era frequentemente usada como forma de protesto social, mas foi o afluxo de artistas dos países ex-comunistas ao Ocidente que permitiu ver claramente que, no Leste Europeu, a arte da performance tinha funcionado quase exclusivamente como instrumento de oposição política durante os anos da repressão. As apresentações privadas em apartamentos, em terrenos urbanos desocupados ou em centros estudantis serviam como válvula de escape contra as restrições à liberdade de expressão e de movimentação.

Na década de 1990, os caminhos da performance na União Europeia foram ditados pelas generosas verbas públicas, com a intenção de elevar o *status* cultural das grandes capitais, aproveitando a chegada à maturidade de artistas cuja formação tinha raízes na vanguarda das décadas de 1970 e 1980. Mestres em diversas disciplinas, esses artistas produziam um género sofisticado de teatro-performance que reflectia o entusiasmo e a nova energia da União Europeia.

A exploração do novo mundo digital, que começou nos anos 1980, atingiu o seu ponto alto a partir dos anos 1990. A cidade continuou a cumprir o papel de matéria de trabalho da nova performance mas, desta vez, analisada pelo poder do mundo digital nos últimos dez anos. A vida, o indivíduo e a sociedade continuam a ser o objecto de reflexão, agora como produto da nova sociedade tecnológica e financeira. O que é captado e implicitamente criticado é a cacofonia da metrópole, impregnada de média.

Inúmeros criadores, cujo período de formação acompanhou a revolução digital da década de 1980, focam o seu trabalho na posição do indivíduo neste novo mundo tecnológico e digital, colocando à sua disposição materiais e métodos desta nova era. O vídeo, a projecção, a internet e a televisão que preenchem o novo mundo, são postos ao serviço da arte. A dança e o teatro misturam-se em ambientes construídos repletos de novas técnicas. A arquitectura é posta ao serviço da nova performance. Desencadeia-se um período de contaminações entre as duas esferas. Constroem-se espaços que desafiam a percepção dos espectadores. O espaço teatral vulgar é desafiado com

construções espaciais que alteram a consciência do espectador quando este está a assistir a uma peça. Continua-se o caminho que o teatro tentou desbravar desde metade do século XX: pôr o espectador à prova num espaço desafiante de consciências. Agora, com a tecnologia a acompanhar estas ideias.

Um exemplo é o trabalho da coreógrafa e bailarina Meg Stuart que faz um cruzamento entre teatro, arquitectura e artes plásticas nas suas peças. Meg Stuart e a sua companhia *Damaged Googs* pesquisam novas formas de cooperação e de contextos de apresentação. Em 2000, criou o projecto *Highway 101*. O projecto envolveu uma equipa criativa constituída por diferentes elementos de várias áreas disciplinares, e implicou o desenvolvimento de percursos onde o movimento, o som e o material vídeo foram apresentados em estreita relação com os lugares previamente seleccionados. *Highway 101* evoluiu para um projecto cumulativo e redefinido, onde a memória, a relação com o público e a exploração de espaços não convencionais, se tornaram temas centrais de investigação.

Vários artistas põem a nova tecnologia ao serviço da sua arte e conjugam a criação de espaços arquitectónicos nas suas peças. Por exemplo, *Dumb Type*, um colectivo de artistas, arquitectos e compositores japoneses, criou uma inconfundível estética *high-tech* que oferecia aos *performers* uma matriz de realidade virtual, enquanto a *Builders Association*, em colaboração com os arquitectos nova-iorquinos Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, concebeu espaços cénicos tridimensionais com elementos arquitectónicos criados por computador, projecções de filmes e *surround-sound*.

O vídeo destaca-se como o material mais utilizado na esfera artística. Pela primeira vez se pode reproduzir na totalidade uma realidade passada e, principalmente usá-la para avaliar comportamentos. A realidade é altamente reavaliada. É esta a cultura do olhar do século XX, que está presente em trabalhos como os de Kristin Lucas que usa a sua câmara Hi-8 presa a um capacete e filma a vida nas ruas enquanto caminha por Nova Iorque ou Tóquio e de Pipilotti Rist, ex-cantora e vídeo artista, que prende a sua câmara a uma longa haste, filmando em plano picado enquanto faz compras num supermercado de Zurique.

As novas tecnologias postas ao serviço da performance permitiram igualmente intervenções como as projecções de Krzysztof Wodiczko, carregadas de crítica espacial e social [Fig.116]. O corpo do artista foi substituído pela projecção que permitia que corpo humano e corpo do edifício se unissem: "the skin of the building and the skin of the person would be background and foreground at the same time."¹²⁷ Wodiczko explorou as complexas ideologias que fundamentam as leituras e experiências da cidade. Atenta na maneira como a arquitectura da cidade e os monumentos reflectem a memória colectiva e a história. Assumindo que os edifícios funcionam como um sistema de significados, propôs destabilizar esses mesmos significados projectando imagens de corpos em edifícios específicos da cidade, de modo a revelar a linguagem de poder e autoridade que opera por detrás destes sistemas e que gere a cidade. As suas projecções trabalham para desafiar a linguagem arquitectónica, ideológica e visual da cidade. Realiza uma desordem momentânea da autoridade do símbolo, criando uma ruptura do lugar arquitectónico. Desafia o silêncio na crua monumentalidade dos edifícios e propõe um exame crítico aos direitos humanos, à democracia, à violência e à humanidade. Uma projecção que começa por ser única no tempo e no espaço, é transferida para a escala urbana, e toda a cidade é descodificada como uma projecção, pois todo o contexto urbano passa a estar em discussão. Rosalyn Deutsche descreveu as projecções de Wodiczko "as an attempt to create a democratic public space in the public spaces

127 Wodiczko, Krzysztof In 'Art in the twenty-first century – Architecture & Therapy'.



Fig.116 | Krzysztof Wodiczko, *The Hiroshima Projection*, Hiroshima, Japão, 1999.

of the redeveloped city.”¹²⁸ Wodiczko “provoke a bodily confrontation with architecture”¹²⁹, activa o corpo como participante na construção do corpo da cidade e expõe claramente o confronto entre o espectador e o edifício, de forma a revelar as mútuas construções que um infere ao outro.

Muitos destes trabalhos mostram que a transição entre a performance ao vivo e os registos média é feita numa linha de continuidade, reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da internet e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performances, MTV, publicidade e moda. Neste sistema, infinitamente interligado, com capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e oferecer ao público experiências em tempo real, a questão focada continua a ser a mesma que acompanhou a esfera artística ao longo de todo o século XX: tentar desvendar um pouco mais sobre o ser, o indivíduo e o seu espaço no mundo. O desejo de desvendar a realidade continua com a mesma força, no entanto agora esta realidade tem novos contornos. Perceber neste novo mundo digital a posição do indivíduo é o cavalo de batalha da arte do final do século XX.

No panorama nacional, o trabalho de Rui Horta reveste-se desta procura de entender onde está o corpo do indivíduo hoje no mundo. O seu trabalho caracteriza-se por uma consciência acutilante do mundo e pela tentativa constante de oferecer ao espectador uma hipótese de um segundo olhar sobre a realidade. Põe à disposição da sua arte tudo o que o mundo actual dispõe e constrói em palco verdadeiros espaços arquitectónicos de percepção. Com um apurado sentido de espaço, estimula comportamentos, onde a arquitectura em palco é posta ao serviço do corpo do espectador.

RUI HORTA | Formas arquitectónicas de percepção

O corpo na era digital

Os contornos digitais destes últimos anos possibilitaram uma nova leitura do espaço do mundo e do ser humano, como elemento integrante desse espaço. Depois de uma década de progresso e deslumbramento com as tecnologias digitais, depois de termos reaprendido a viver num novo mundo electrónico, mecânico e global, já conseguimos ganhar alguma consciência de distanciamento que nos permita olhar as transformações dos últimos anos, sem a cegueira do deslumbramento inicial. Depois do entusiasmo de uma era digital, as artes tomam o papel de repor o Homem no centro de uma sociedade representada pela moral da modernidade¹³⁰, o consumo, e não representada por valores.

A posição do indivíduo no mundo é reavaliada. O próprio entendimento do corpo já não é o mesmo. A verdade é que o corpo de hoje não é o mesmo corpo das últimas duas décadas ou mesmo da última década. O novo corpo tem de ser pensado como reagente a estes novos desafios virtuais. Cada vez menos caminhamos para a humanização do corpo pois cada vez menos nos é exigido reacções naturais. À partida, neste novo mundo é-nos proposto e esperadas determinadas formas de agir, determinados constrangimentos. Tornámo-nos num corpo funcional, porque vivemos o tempo dos objectos e da virtualidade, e existimos segundo o seu ritmo. O corpo caminha para

128 Deutsche, Rosalind – Evictions: Art and Spatial Politics. Reviewed by Martin Hayes In H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences Online. April 2007.

129 Kaye, Nick – Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 39.

130 Baudrillard, Jean – Da alienação contemporânea ao fim do pacto com o diabo. In “A Sociedade de Consumo”. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 208.

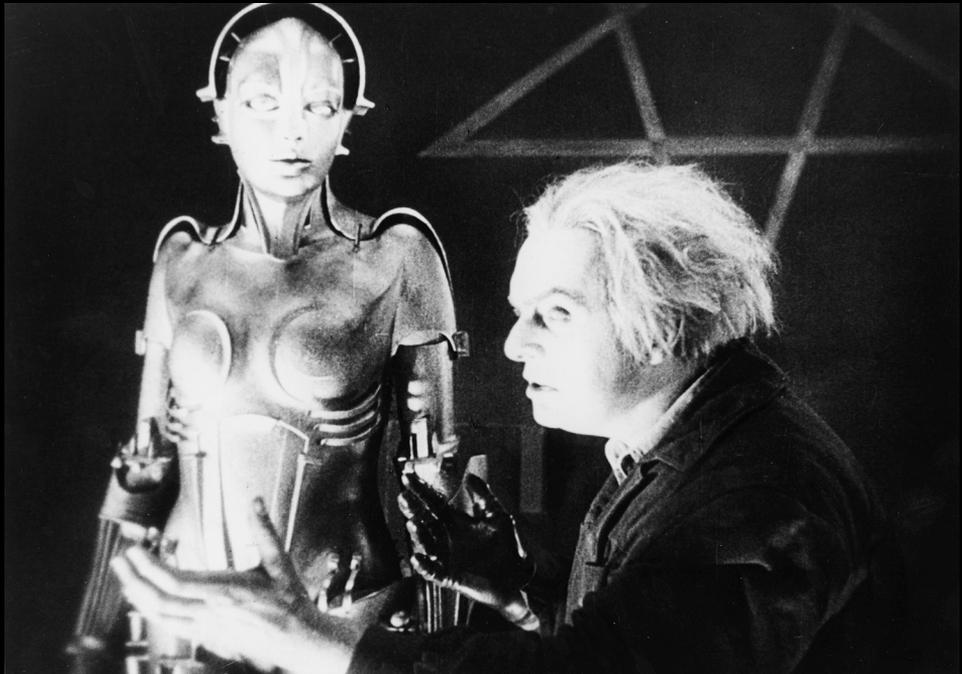


Fig.117 | Fritz Lang, *Metropolis*, 1926.

uma direcção oposta ao movimento, ao toque, à reacção. O contacto é evitado. O nosso corpo como elemento de reacção ao mundo contem-se, retrai-se cada vez mais, "...esquecemos que a nossa relação empática com esse mesmo mundo é uma relação de corpo, de tacto, de sentidos, olfacto, coisas tão simples como 'eu estou aqui, tu estás aí'. [...] As artes vivas põem o corpo no centro do discurso artístico, e considero que este é o ponto-chave da arte contemporânea: o corpo presente numa sociedade onde ele está cada vez mais ausente."¹³¹

As artes devem ser capazes de forjar novos olhares sobre o mundo: olhares novos, numa era nova. Rui Horta acredita que vivemos agora uma nova era que permite uma transgressão cultural como aconteceu na década de 1970, e que através dela poderemos ser capazes de reabilitar a esfera artística, e lançar novos entendimentos do novo corpo do indivíduo no mundo: "Sobretudo com a grande revolução dos anos 90, em que tudo se torna possível, em que tudo se discute [...]. O sistema que estava estável torna-se instável. Há novas utopias, novos caminhos, temos de nos procurar outra vez."¹³²

O trabalho de Rui Horta reveste-se de interesse pela apurada consciência de espaço. Nos trabalhos que irei estudar mais à frente, a criação de espaço adquire igual importância dos movimentos dos corpos, tornando-se um elemento essencial para o espectador reagir à peça. Em grande parte dos exemplos que estudei até aqui, os espaços da cidade, os lugares assinalados são reclamados para a esfera artística com o objectivo de proporcionar momentos de maior ligação ao real. Através de uma performance, de um *happening*, da dança ou do teatro, um lugar é activado na consciência do espectador que o utiliza, permitindo recriar vivências, memórias e experiências, sublinhando que a questão do espaço que envolve o corpo do espectador e que lhe transmite sensações é a questão central de todas as Artes do Espaço.

No trabalho de Rui Horta, este espaço que envolve o corpo e que potencia diferentes percepções e que deixa marcas em quem o experimenta, quando não existente, é produzido pelo próprio coreógrafo. Num pensamento muito próximo do pensamento arquitectónico, o espaço de actuação dos intérpretes e dos espectadores é altamente estudado. Noções de escala, de espaço de um corpo, de obstáculos e de percepções entram na construção destas formas físicas. Uma parede, uma bancada ou uma cortina podem constituir elementos decisivos no entendimento da peça por parte de quem assiste. Esta ideia que uma forma arquitectónica em palco pode interagir directamente com o nosso corpo e com a nossa razão torna-se, na minha opinião, o ponto mais entusiasmante na obra de Rui Horta.

O ensino do corpo

Um ponto marcado num espaço cria tensões. Modifica o espaço e modifica-se por estar nesse espaço. Esse ponto é o nosso corpo, onde físico e mental se juntam no mesmo invólucro. Uma máquina física que responde a estímulos mentais. É a nossa resposta mais imediata ao mundo. É o nosso reduto, o nosso sensor, a nossa defesa, a nossa casa. A ideia plástica de corpo, como elemento complexo participante no espaço do mundo, é o tema central da obra do bailarino e coreógrafo Rui Horta. Testar os limites do corpo, levar o corpo ao extremo da sua corporeidade, confrontá-lo como a presença de outro corpo e principalmente colocá-lo em permanente relação com o espaço que o cerca, são as vontades por detrás dos projectos de Rui Horta.

¹³¹ Rui Horta em entrevista Ferreira, Ana Dias – Entrevista Rui Horta. Julho 2007.

¹³² Rui Horta em entrevista Galhós, Cláudia – O corpo em constante aprendizagem e esquecimento. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

Conhecer o seu percurso académico é dar resposta e perceber o conteúdo das suas obras. A compreensão que tem do corpo e do espaço - como um corpo cria espaço e como um espaço condiciona o corpo – está intimamente ligada a todas as etapas de aprendizagem por que passou. Daí achar relevante conhecer o seu percurso de formação. Começou o seu caminho na dança em 1974 com dezassete anos na Fundação Gulbenkian. O *ballet* clássico dominou a conjuntura da dança em Portugal durante décadas, o que congelou o ensino de novas tácticas, novas experiências e principalmente impossibilitou acompanhar o que se passava no resto do mundo nas áreas artísticas, que desde o fim da década de 1960, se tinha aberto a novos usos do corpo e a novos pensamentos do indivíduo no mundo. O ensino de dança era ministrado unicamente pelo Ballet Gulbenkian, que possibilitava apenas a vertente clássica da dança, não havendo nenhuma escola no país disponível para o ensino de dança moderna ou contemporânea. As novas investidas nas artes do corpo que aconteciam em Nova Iorque no início da década de 1970, não tiveram repercussões no ensino da dança em Portugal. O país estava fechado em relação ao mundo. Nada entrava, nada saía. O orgulho da solidão estagnou a arte nacional, a educação, a cultura e a mente. E propriamente na dança, o corpo era representado como uma imagem desse período político espartilhado: “O fascismo português foi o pior que existiu. [...] Enquanto que nos outros estados totalitários se queria fazer uma exaltação do corpo humano, a grandeza, a beleza, a força, a vitalidade, (o fascismo italiano ligado ao movimento futurista e associado a movimentos de vanguarda, a Alemanha com a Leni Riefensthal, a União Soviética com os construtivistas, a China com elementos de propaganda Maoístas), em Portugal existia um fascismo inibidor, que tentava realçar a não reacção. O corpo era uma coisa subjugada, tal como a estética a ele associada.”¹³³ Prevalencia a imagem oficial do corpo, e mais preocupante, não se avistavam corajosos que pudessem vestir a dança portuguesa com outra roupagem.

Depois da esperada revolução política de 1974 a classe artística viu, pela primeira vez em décadas, a hipótese do seu campo se abrir a experiências já testadas lá fora: “A revolução do meu corpo só foi possível como corolário da revolução social. Eu e a grande parte da minha geração acordámos para as artes como fruto desta contaminação social.”¹³⁴ Em 1978 Rui Horta decide ir para a Nova Iorque. Nova Iorque tinha assumido nesta década o protagonismo do mundo artístico. A novidade e a experiência eram as principais características que faziam desta cidade a esfera ideal para testar novos contornos da arte. Na dança, o Judson Dance Theatre determinou um novo entendimento do corpo. A rejeição da teatralidade da dança de Martha Graham fez com que se explorasse uma nova relação entre o corpo e o espaço que o rodeia. Esta reacção corpo/espaço marcou definitivamente o percurso de Rui Horta.

Em Nova Iorque procurou o *swing* negro da dança *jazz* que via no cinema e na televisão. Estudou dança *jazz* no Alvin Ailey American Dance Theatre. As escolas de Nova Iorque experimentavam alcançar um nível verdadeiramente fiel ao conceito de corpo no espaço, como praticante da acção, que completa e reinterpreta o contexto físico onde se insere. Esta nova postura da dança como movimento livre representou o que Rui Horta procurou em Portugal durante anos e que se tornava impossível numa dança acostumada a uma tradição clássica sem hipóteses de experimentações.

O interesse de Rui Horta pela dança contemporânea assentava na inexistência de escolas ou estilos, como acontecia na dança moderna e clássica. Apesar de guardar a técnica da dança

133 Paulo Eno em entrevista Serigado, Susana; Vieira, Pedro – Contaminações: Performer Olaio / Eno. Revista NU _ Espectáculo. Nº 24. Outubro 2005. p. 30.

134 Horta, Rui – Não viajar sozinho. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

clássica tinha proposto esquecer todos os estereótipos desta dança: "...não quero fazer nenhum movimento que já tenha feito, não quero fazer uma coisa que seja demonstrativa, não quero pensar da mesma forma."¹³⁵ "...mais de outra coisa. Esse é o discurso da inovação."¹³⁶ As experimentações da nova dança nova-iorquina corresponderam à liberdade que Rui Horta procurava. O estudo dos limites da corporeidade foram testados neste período, por exemplo, como já referi, por Trisha Brown. A aproximação à cidade, à vida urbana e à arquitectura tentaram contrariar uma arte que insistia no *glamour* fingido e na teatralidade. Fugir de algo demonstrativo parecia ser o escudo da nova dança, que estava disposta a testar os limites do corpo, a relação entre corpos e estudar a relação corpo/ espaço. Rui Horta encontrou em Nova Iorque esta esfera disposta a partilhar novas concepções do edifício do corpo.

Em Nova Iorque estudou, ensinou e interpretou durante vários anos e, em 1984, regressou a Portugal para abrir a Companhia de Dança de Lisboa. Só havia em Portugal o Ballet Gulbenkian e a companhia de Rui Horta. "...os anos de Nova Iorque são de loucura, de solidão, de descoberta do mundo [...] e a minha fase de Lisboa uma tentativa de estruturar qualquer coisa num país sem estrutura nenhuma"¹³⁷.

Durante aproximadamente cinco anos, ensinou dança contemporânea na Companhia de Dança de Lisboa, por onde passaram muitos dos criadores e intérpretes que apareceram na década de 1980. Apesar da Companhia de Dança de Lisboa ter tido constantemente muito público, o coreógrafo sentia que "estava a repetir códigos, sem criar nada de novo."¹³⁸ No entanto, uma produção para a ACARTE possibilitou, em 1989, já com o seu próprio grupo de dança formado, *Rui Horta & Friends*, criar *Linha e Interiores*. Com estas duas obras, efectuou as suas primeiras digressões pela Europa. Durante a sua passagem pela Alemanha em 1990, é-lhe feito o convite para dirigir a companhia S.O.A.P. .

Encontrou uma Alemanha fraca e com pouca experimentação no campo da dança. Dois nomes dominavam o panorama alemão, Pina Bausch e William Forsythe. Não havia companhias pequenas que praticassem algum experimentalismo na área da dança. A dança alemã era expressionista e teatral e não havia portas abertas para testar novas linguagens. A S.O.A.P. surgiu assim com um vocabulário de movimento muito próximo do que acontecia em Nova Iorque, depois dos anos de formação americana de Rui Horta. O coreógrafo tentou, num cenário muito teatral e com poucas experimentações ao nível do corpo e do espaço, usar o que tinha aprendido das experimentações corporais da nova dança americana.

Os anos de loucura de Nova Iorque deram lugar a anos sérios de produção numa Alemanha que estava no centro do mundo, no início da década de 1990, logo depois da queda do muro de Berlim. Esteve ligado à S.O.A.P. até 1997 e nesse mesmo ano decide ir para Munique, onde começa a trabalhar para outras companhias.

A reconciliação com Portugal acontece no final da década de 1990, com colaborações com o Ballet Gulbenkian, só tendo regressado definitivamente em 2000. O Convento da Saudação em Montemor-o-Novo foi o lugar eleito para regressar. Aqui estabeleceu um centro multidisciplinar de pesquisa e criação *O Espaço do Tempo* – hoje um dos mais importantes centros de produção artística em Portugal.

135 Rui Horta em entrevista Galhós, Cláudia – O corpo em constante aprendizagem e esquecimento. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

136 Ibidem.

137 Rui Horta em entrevista Torrão, Susana – Todos Os Nomes. Notícias magazine. Nº822. 24.Fev.2008 p. 37.

138 Ibidem, p. 37.

O *Espaço do Tempo* tornou-se o laboratório do coreógrafo, que tinha vindo a marcar no seu percurso a importância da novidade e do experimentalismo. Este espaço define-se como uma estrutura transdisciplinar que serve de apoios a inúmeros criadores nacionais e internacionais e que trabalha em rede com outros espaços culturais.

A colaboração entre várias áreas artísticas surge como o principal objectivo desta estrutura. A contaminação de linguagens e os vários processos de colaboração parecem ser o caminho acertado para criar novas esferas artísticas dinâmicas, motivantes e que possibilitem a descoberta de algo novo e entusiasmante. Dança, teatro, artes plásticas, instalação, cinema, vídeo e arquitectura cruzam gestos, linguagens, posturas, num fascínio pela linguagem da comunicação do corpo. A performance como meio híbrido, com poucos limites e fronteiras, joga no campo artístico de interesses destas linguagens que não pretendem limitar nenhum gesto, nem numa experiência: “A performance, neste momento, parece ser um filho maldito, onde estão todos os que não estão em mais lado nenhum, foge a qualquer tipo de classificação, mas é aí que acontecem os objectos mais extraordinários. É onde o teatro se encontra com as artes plásticas, é onde o movimento se encontra com a arquitectura, onde as artes digitais se encontram com todas as outras formas. Estamos numa área riquíssima, completamente transdisciplinar e geracional.”¹³⁹

Rui Horta propõe um novo caminho artístico que atribua uma responsabilidade maior ao acto cultural. O que *O Espaço do Tempo* pretende é a criação de um acto cultural e social: “Um investimento nas consciências que privilegie as estratégias e os *modus operandi* e não o armazenar de mais conteúdos”¹⁴⁰, em íntima cumplicidade com toda a comunidade envolvente e colaborando activamente com todas as forças locais, como escolas, associações e instituições. Este espaço deveria ser visto como espaço de encontro, de reunião, como um espaço capaz, através da arte, de mudar formas de vida. A arte social surge como uma das principais razões para a escolha desta cidade como espaço deste projecto, o que se tornaria quase impossível numa cidade maior. A hipótese de ir para a capital, local de concentração artística, nunca foi portanto colocada. O desejo de usar o tempo num lugar protegido e distante do *mainstream* urbano fê-lo escolher Montemor-o-Novo: “Apesar da criação contemporânea ser um produto quase sempre urbano, o objecto artístico necessita da distância necessária para a reflexão. Neste aspecto, a localização do Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo é fundamental.”¹⁴¹ O tempo ganhou espaço neste lugar.

O corpo no espaço e o espaço do corpo

Desde cedo o fascínio pela forma e pelo espaço aproximou Rui Horta à arquitectura. Houve momentos na sua vida que desejou ser arquitecto, tendo mesmo sido difícil desistir dessa ideia. No entanto, a vontade de explorar o corpo, como massa interveniente no espaço despertou-lhe um interesse maior pela dança: “Eu tenho uma ligação forte com a forma e a plasticidade. Gostava muito de ser arquitecto mas o apelo do corpo sobrepôs-se.”¹⁴² Desenhar o espaço fisicamente e através de movimentos e perceber a relação de um corpo num espaço são os pilares estruturantes do seu entendimento de dança, com domínios muito próximos da arquitectura. Perceber um espaço e perceber como é possível modificá-lo através de um gesto é talvez o ponto central de todas as suas obras.

139 Rui Horta em entrevista Galhós, Cláudia – O corpo em constante aprendizagem e esquecimento. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

140 Horta, Rui – Abrir o Horizonte. In 'Portfólio – Revista da Fundação Eugénio de Almeida'. Nº2. 2006-2007.

141 Horta, Rui – O Espaço do Tempo: apresentação.

142 Rui Horta em entrevista Torrão, Susana – Todos Os Nomes. Notícias magazine. Nº822. 24.Fev.2008 p. 34.

Este entendimento do espaço onde o corpo se vai movimentar reflecte as ideias da nova performance digital, que põe ao seu serviço a totalidade das técnicas do novo mundo mecânico. A década de 1990 foi preenchida por artistas na área da performance com este apurado sentido de criação de espaço, como por exemplo Meg Stuart, que tal como Rui Horta partilhou a década de 1980 em Nova Iorque.

Analisando a obra dos dois coreógrafos, torna-se evidente o que os une: o embate entre corpo-mecânico e corpo-orgânico e uma apurada noção de espaço onde se movimentam os corpos. "...Meg Stuart, é uma coreógrafa que tem uma obra de uma grande lucidez sobre o espaço contemporâneo, sobre as cidades, sobre a forma como o espaço é habitado pelos indivíduos... sobre as tensões que a arquitectura motiva ou das quais é um fundo para os personagens. O seu trabalho [...] é um reflexo da vida contemporânea nas cidades do mundo ocidental."¹⁴³ Uma obra em especial de Meg Stuart serve de bom exemplo para estabelecer relações com a obra de Rui Horta. *Visitors Only* (2003) [Fig.118-119] é um trabalho que coloca em discussão até que ponto, com os novos valores, assolamos e colonizamos o nosso corpo. Apesar de ter sido primeiramente realizado num palco, este espectáculo já experimentou a cruzada da rua, do espaço público, e é talvez aqui que mais tenha conseguido alcançar o seu objectivo. Os intérpretes movimentam-se numa casa sem parede para o público, com dois pavimentos, com portas, janelas e passagens que não são ergonomicamente pensadas para seres humanos normais. Este espaço anormal relaciona-se intensamente com seres, aparentemente normais, mas esquizo-mecanicamente alterados pelos processos de modernização, pela tecnologia, pela sede de sucesso, pela perda da doçura e da espontaneidade. É antes de tudo, a demonstração de impotência, de extrema dissolução do mundo real, do encandeamento da materialidade da vida, de insustentabilidade de um corpo num espaço contemporâneo que combina trivialidade e virtualidade.

O produto desta nova realidade no corpo do ser humano torna-se o objecto de estudo, e acompanha as produções dos dois coreógrafos: "...a mim interessa-me explorar os efeitos daquilo que me rodeia neste meu corpo que é um receptáculo e que também participa na construção da realidade. Somos nós que criamos o que nos rodeia."¹⁴⁴ As experimentações americanas na dança na década de 1970 foram cruciais para o entendimento do corpo no espaço, marcando o desenvolvimento da dança nos anos seguintes. As acções foram pensadas tendo como cenário o espaço da própria cidade. Inicia-se um percurso que aproxima a arte performativa e a arquitectura, na criação de um teatro actual onde o espectador desfruta de um espaço perceptivo activante.

Rui Horta, como aluno da escola americana, reflecte esta noção de espaço e corpo: aproxima o corpo, edifício natural, à arquitectura das cidades, edifício construído. As cidades aparecem na sua obra como as produtoras de corpos. Como aquelas que determinam o espaço onde os corpos andam, e não só implicam o movimento desse corpo, como o definem enquanto corpo: "...hoje em dia o corpo, o *background* do corpo são paredes, é betão, é cimento, já não é a natureza."¹⁴⁵ É uma acção de ajuste, entre o inerte e o orgânico. O organismo do corpo também surge como capaz de alterar um espaço. Esta acção de modificação nas duas esferas é muito explorada na obra de Rui Horta. A dança, para Rui Horta, deverá surgir não como simples movimento de corpos, mas como o reflexo desse movimento no espaço.

¹⁴³ André Guedes em entrevista - Seixas, Ana Isabel Marques - Entrevista a André Guedes. In "Dança e arquitectura: organização do espaço performativo em três cenógrafos portugueses contemporâneos". Tese de mestrado apresentada na Faculdade de Motricidade Humana da UTL. Lisboa, 2006. p. 250.

¹⁴⁴ Meg Stuart – Na primeira pessoa: Meg Stuart. O Melhor Anjo: um blog de Tiago Bartolomeu Costa. 14 Novembro 2006.

¹⁴⁵ Rui Horta em entrevista Sobral, Sofia – Conversa com Rui Horta. In 'Ver com os pés experimentar o espaço (urbano) em diálogo com o corpo em movimento'. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2003. p. 209.



Fig.118



Fig.118-119 | Meg Stuart, *Visitors Only*, 2003.

O sentido do corpo como “edifício que, equilibradamente vai suportar a descoberta do mundo”¹⁴⁶ estrutura a pesquisa artística do coreógrafo. Os ensinamentos do corpo que Rui Horta retira das várias etapas profissionais porque percorreu são decisivos para o percurso do coreógrafo, que vê o corpo no espaço como a base de todos os seus projectos. A descoberta do “corpo como interface central onde se cruzam outras linguagens”¹⁴⁷ faz com que os trabalhos de Rui Horta balancem entre a composição do corpo e o corpo no espaço. O resultado tende a ser híbrido entre a estética, a criação de uma imagem performativa, a teatralidade, a energia, o movimento e a utilização da palavra.

Rui Horta trabalha para alcançar uma imagem no espaço, uma forma performativa visual e plástica, portanto o eco de um corpo no corpo físico de um espaço. Apesar de não ser arquitecto, continua a trabalhar com a matéria que formula o pensamento do arquitecto: o corpo. A habitação de uma casa, de um espaço público ou de um palco são muito semelhantes na medida que a escala dada pelo corpo, elemento comum a esta habitação, é determinante para o entendimento de todos os espaços. O elemento central é o mesmo: “A utopia da Arquitectura e a da Dança são muito próximas: ambas aspiram a agir sobre a Sociedade [...] É o corpo que faz a diferença essencial...O corpo como memória, depositário de uma cultura arcaica, esquecida. Mas também esse corpo que encerra as nossas emoções. Como o eco num espaço, o movimento constitui uma afirmação soberba de liberdade; ele é imparável.”¹⁴⁸

A sua ideia de construção de espaço ao qual o corpo vai reagir, permitiu-lhe em inúmeros projectos pensar e definir esse espaço: construiu efectivamente o espaço onde os corpos se movimentam e definiu posições do público. Reinventou o espaço teatral, do ponto de vista da própria percepção do espectador. O teatro é visto como uma arena de combate social e o acto teatral tem de ter resultados no espectador, caso contrário a passividade e a unidimensionalidade tomam conta deste espaço.

O objectivo, como o de qualquer esfera artística, é fornecer ferramentas para o indivíduo. Estas ideias acompanham as artes, desde a sua reforma em pleno século XX. Jerzy Grotowski (1933-1999) uma das figuras centrais do teatro de vanguarda defendeu, há quase cinco décadas, o que Rui Horta se propõe continuar a fazer agora. Segundo Grotowski “o teatro não pode constituir-se como um fim em si mesmo; assim como a dança e a música para alguns dervixes, o teatro é um veículo, um meio de análise e exploração pessoal, uma hipótese de salvação.”¹⁴⁹ Foi sempre este o caminho que a arte tentou percorrer.

Pixel, Setup e Scope

Os projectos são inúmeros depois de trinta anos de trabalho, mas escolho a trilogia de *Pixel*, *Setup* e *Scope*, para analisar, na prática, o trabalho de Rui Horta. Esta trilogia foi desenvolvida entre 2001 e 2007. Definidas pelo próprio coreógrafo como criações muito diferentes das anteriores¹⁵⁰, penso que demonstram veementemente a vontade de Rui Horta de perceber o corpo,

146 Horta, Rui – Abrir o Horizonte. In 'Portfólio – Revista da Fundação Eugénio de Almeida'. Nº2. 2006-2007.

147 Rui Horta em entrevista Galhós, Cláudia – O corpo em constante aprendizagem e esquecimento. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

148 Rui Horta – Danse et Architecture. Nouvelles de danse, Contredanse. Printemps – Éte 2000. p. 191 Cf.: Sobral, Sofia – Ver com os pés experimentar o espaço (urbano) em diálogo com o corpo em movimento. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2003. p. 48.

149 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro. 2008 p. 83.

150 Rui Horta em entrevista Torrão, Susana – Todos Os Nomes. Notícias magazine. Nº822. 24.Fev.2008 p. 38.

mas, principalmente, demonstram o apurado sentido de criação de espaço. Criação no sentido de projectar, realizar e construir um espaço onde o corpo dos intérpretes e do público é altamente estudado.

Pixel (2001) [Fig.120] é um trabalho de pesquisa sobre o corpo na nova era digital. Rui Horta propõe uma redefinição da posição do indivíduo no novo mundo, que insiste em caminhar sem o acompanhamento do nosso corpo. Que posição ocupa “o corpo como refúgio num mundo, que parece obstruído pelos sinais artificiais da vida”?¹⁵¹

Em *Pixel* o coreógrafo reavalia a experiência do nosso corpo num mundo mecânico. Interroga qual a imagem que nós hoje adquirimos do nosso próprio corpo, a sua representação. Não é uma obra “sobre o corpo em si, mas sobre aquilo que nós pensamos que o corpo é e aquilo que a sociedade impõe que nós pensamos que o corpo seja.”¹⁵² Este trabalho é uma crítica à ausência do corpo hoje e pretende perceber e questionar a relação mecanismo – corpo. Pretende testar “os limites da tecnologia, do ser humano, da ideia de tempo e dessa noção de que, como organismo, não mudámos nada, mas como mecanismo mudou tudo à nossa volta.”¹⁵³

“Eu faço arquitectura com o “Corpus”, eu crio luz, eu crio cenografias. Vês o meu palco? É um palco de arquitectura. Não tem nada a ver com abrir a cortina e fazer uma dança. Eu sempre trabalhei com linguagens cénicas, com linguagens espaciais.”¹⁵⁴ Um ecrã de quatro por três metros move-se ao longo de um túnel de dezassete metros. Rui Horta construiu, “para usar um verbo adequado aos interesses de relacionar a dança com a arquitectura que o trabalho deste criador atesta”¹⁵⁵, uma caixa negra, um túnel, encerrando o público, que está inserido neste espaço. Este túnel é um percurso usado pelos bailarinos e redefinido a cada cena pelo ecrã que avança e recua em direcção aos espectadores, alterando as proporções do túnel. Este espaço integra os movimentos dos corpos dos bailarinos reais, que dançam separados pelo ecrã, e as suas imagens são captadas em directo por câmaras e projectadas através de um computador. De um lado do ecrã dança o bailarino mais jovem, confrontado com as imagens projectadas que produz em tempo real, do outro lado um bailarino mais velho. A multimédia é usada como elemento constituinte da obra, explorando o uso de novas tecnologias associadas às artes performativas. O *high-tech* do cenário deslumbra, atrai e testa os limites em que o corpo se transforma ele próprio num corpo *high-tech*.

A separação entre público e intérpretes é apagada neste espaço. Cria-se um espaço íntimo e próximo que faz com que o espectador e o intérprete estejam ao mesmo nível, sem a distância e formalidade do palco à italiana. Esta proximidade é uma característica sempre presente nas peças de Rui Horta que pretende, nos seus espaços, limitar as barreiras que possam criar ilusão. Como António Pinto Ribeiro analisou estas disposições de público e intérpretes equacionam uma relação chegada entre o quotidiano e a arte: “Essa mistura entre intérpretes e público faz-nos perder a ilusão da sobrenaturalidade do bailarino, sendo possível ouvi-lo respirar e vê-lo transpirar. O intérprete torna-se um ser humano.”¹⁵⁶

151 Zumthor, Peter – Pensar a arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. p. 48.

152 Rui Horta em entrevista Sobral, Sofia – Conversa com Rui Horta. In ‘Ver com os pés experimentar o espaço (urbano) em diálogo com o corpo em movimento’. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2003. p. 215.

153 Rui Horta Cf.: Net Parque Arquivo - Pixel de Rui Horta em debate em Lisboa. 5 de Maio de 2002.

154 Rui Horta Cf.: Branco, Inês – Perfil de Rui Horta, Coreógrafo. Dez Minutos de Conversa. Julho 2007.

155 Carneiro, Mário; Fazenda, Maria José; Madureira, Luís; Ramos, Luísa – Um espectáculo que “alterou o cenário da dança contemporânea portuguesa”. Prémio ACARTE/Madalena de Azevedo Perdigão 2001. Texto do Júri sobre o premiado: Rui Horta, Janeiro de 2002 In Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

156 Ribeiro, António Pinto – Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. p. 127.

O mundo digital, tecnológico e mecânico é colocado na mesma esfera da arte: “O multimédia é o pressuposto desta época em que as artes se adaptam à velocidade do presente prometendo estabelecer a velocidade do que se passará imediatamente a seguir.”¹⁵⁷ Estes novos sentidos performativos activam o confronto entre corpos reais e virtuais. E este passa a ser um tema bastante explorado por Rui Horta: perceber a nova esfera digital e qual o papel do indivíduo dentro dela, enquanto corpo natural. O trabalho de Rui Horta tem sido reconhecido pelo esforço de integração de instrumentos de produções virtuais nos seus projectos de forma a potenciar os sentidos performativos. Não só a dança é reinterpretada, pois o corpo é testado com outras estruturas, como o objecto que nasce dessa intercepção é inovador.

“Falar de um novo teatro, uma nova dança ou de experimentalismo nas artes performativas é, já em si, um acto de resistência, pois o movimento e o efémero não se podem comprar. Colocar o corpo no centro deste discurso e pô-lo em diálogo com as novas tecnologias é igualmente completar este mesmo discurso e dar lugar à expressão mais vibrante e actual do ser humano.”¹⁵⁸

O segundo momento da trilogia é a obra *Setup* (2005) [Fig.121]. Uma obra sobre a comunicação. Sobre o outro, a outra pele, a outra linguagem. Estudar comportamentos de relação entre corpos foi o objectivo deste projecto. Ao público foi colocado o desafio de despir cada identidade e assumir outra, esquecendo-se de quem é, do seu próprio nome para poder ver o que se passa em palco de um outro ponto de vista, de uma outra perspectiva.

Subverte-se a relação habitual do espectador num espectáculo. Em *Setup*, mexe-se na identidade de cada espectador e joga-se com a sua posição dentro do espaço teatral. Comunicação e intimidade entre corpos são as palavras-chave desta obra de Rui Horta, por isso o público enquanto corpo físico e mental, está presente e participante na estrutura. Desafiando a percepção no espaço teatral, não há fronteiras entre público e intérpretes. O público está frente a frente, formando um corredor performativo livre para os intérpretes. Cria-se um espaço de argumentação corporal.

A palavra não estabelece comunicação. O corpo é a linguagem, “a única comunicação possível.”¹⁵⁹ Três homens disputam a própria identidade, cada um dos seus pontos de vistas e as suas diferentes percepções. A falta da verdadeira comunicação cria tensão e agressividade entre os três elementos, que disputam cada espaço próprio no palco, entre eles, e com o próprio público: “...the idea [is] the audience being caught in a confflit, in the middle of a situation, not simply as a spectator but as the protagonist of an emotional process.”¹⁶⁰

O espaço é frio, num gesto exacto de duas bancadas que colocam metade do público face a face com a outra metade, deixando no meio um espaço livre de laboratório de emoções e de experimentações de limites humanos. Tal como aconteceu em *Pixel*, em *Setup* Rui Horta constrói um espaço para o projecto. Um espaço que determina não só, a execução da obra por parte dos intérpretes, como também tem enormes repercussões no público, enquanto participante premeditado na peça. Há cortinas que se abrem e se fecham independentemente do que se passa do outro lado – o público, dependendo da sua posição, deixa (ou não) de ver o que se passa, não deixando, no entanto, de saber que se passa algo que alguém vê. Cada bancada pode ser tapada com uma cortina, deixando de participar num determinado momento da peça, jogando com as

157 Peres, Cristina – O corpo como medida. *Jornal Expresso: Cartaz*. 5 Outubro de 2001. In Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

158 Horta, Rui – Não viajar sozinho. *Rui Horta x Quatro*. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

159 Fernandes, Carla – “Como se as portas da percepção se abrissem...”. *Rui Horta x Quatro*. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

160 Horta, Rui – *The Project. Setup Creation*. 2005.



Fig.120 | Rui Horta, *Pixel*, 2001.

percepções do público de cada lado. Lança-se a questão: quem vê e quem é visto. A qualquer momento da peça o público passa de espectador passivo a elemento activo e participante na história. No fundo, há uma tela onde é projectada a amplitude, a proximidade e a distância. Constrói-se um espaço pelo corpo.

Desde o início da peça, intérpretes e público misturam os seus papéis. Quando o público entra no espaço já os intérpretes estão em actividade, comunicando entre si e depois com o público, transformando as bancadas, correndo as cortinas, ainda com o público de pé. Os espectadores dividem-se pelas bancadas, mas não conseguem perceber o que se passa do lado oposto: “O tecno está bastante alto nessa discoteca envolta em cortinas, onde as meninas distribuem etiquetas que não estão em nosso nome. Quando se abre uma cortina, não há lugar para todos nas bancadas. E não se sabe o que acontece com os outros espectadores, já que a cortina se fecha.”¹⁶¹

Rui Horta projectou um híbrido entre dança e teatro contemporâneo: numa performance participativa entre intérpretes e público. Tal como em *Pixel*, todo o espaço da performance de Setup é pensado e construído para criar determinadas percepções no público, elemento chave nas obras de Rui Horta. Torna-se importante, no actual panorama artístico, que um espectáculo deixe eco nas consciências de quem sai de casa para assistir e participar num acto criativo. Estabelecer novas relações entre indivíduos, entre corpos e entre espaços, continua sublinhado neste espectáculo do coreógrafo Rui Horta. A arquitectura do espaço cénico trabalha directamente para a percepção do público.

Scope (2007) [Fig.122-131] foi a última peça da trilogia. *Scope* pega no tema da relação entre um homem e uma mulher. Emoção, amor, repulsa, razão, confronto de corpos voltam a ser os temas com que Rui Horta desafia o público, numa prova de fogo à intimidade de cada um que assiste. Amor, talvez o tema mais difícil de apresentar inovando, e que, até agora, Rui Horta não tinha efectivamente trabalhado. Pela presença do tema na nossa vida, o coreógrafo jogou com as histórias, lembranças e vivências de cada espectador. Acredito que, ao projectar uma peça com esta estrutura, tenha considerado a imediata ligação que cada um faria à sua própria intimidade. Facilmente nos revemos no que nos está a ser transmitido. Encontramo-nos a participar na peça, sem sairmos do lugar, já que a nossa consciência inevitavelmente nos remete para situações íntimas semelhantes. A peça fala de amor, nos vaivém e desconfortos de uma relação, no gostar e odiar significar o mesmo, no físico sem busca de um amor espiritual, no espiritual sem busca de um amor físico. Tudo vale. É a exposição de uma história entre duas pessoas, na descoberta de cada um, na análise fria do gostar ou não e daquilo que isso importa. É, na sua redução, o encontro entre dois corpos.

“Quem és tu quando e onde me olhas? Quem sou eu quando te dou tempo para parares em mim o teu olhar? Como iremos usar os minutos preciosos que o nosso encontro durou? Será que essa mão estendida me quer realmente acolher? Porque não me deixas agora partir? O corpo, no qual ainda hoje nos recolhemos, é a dobradiça da porta que se abre e fecha, o ponto onde cruzamos o dentro e o fora, aquilo que vemos e sentimos. É esse, e apenas esse, o território do encontro.”¹⁶²

O espaço de representação foi, mais uma vez, desenhado por Rui Horta. A maior parte dos

161 Verrièle, Philippe – Efeitos de representações. Le journal des spectacles. 24 Agosto 2005 In Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

162 Rui Horta em entrevista Ferreira, Ana Dias – Entrevista Rui Horta. Julho 2007.



Fig.121 | Rui Horta, *Setup*, 2005.

seus espectáculos são realizados em teatros convencionais mas os espaços cénicos são sempre espaços construídos sobre um palco onde perdemos, por vezes, totalmente, as coordenadas do espaço físico do teatro. Foi o que aconteceu novamente em *Scope*. Assisti ao espectáculo no Teatro Aveirense, que já conhecia anteriormente, e, quando entrei para o espaço cénico onde se iria passar a peça, não consegui situar-me no teatro, tal era a transformação e subversão do espaço. Nesta trilogia que analiso, um dos temas mais caros ao coreógrafo é alterar a percepção do espectador no espaço do teatro. Subverter a *blackbox* para garantir um maior comprometimento com o público é o principal objectivo ao construir e lançar um espaço que põe a prova a razão e a emoção do público. Mais uma vez, Rui Horta fê-lo em *Scope*.

“Esta é uma obra sobre a percepção. A questão do espaço, como sempre no meu trabalho, é fundamental nesta obra. Mais uma vez, reinvento o espaço, ponho o público dentro do próprio universo espacial da obra, um público transformador da própria obra. Transfiro os limites da percepção para o próprio posicionamento do espectador. Isto significa que a relação espacial não é só uma questão geográfica e de geometria variável, é também uma questão psicológica.”¹⁶³

O território do amor e das relações entre opostos desperta constantemente considerações e posições. Às diferenças entre estas posições, às segundas versões da história são dadas oportunidades de se exporem. Os intérpretes, um homem e uma mulher, defendem as suas convicções, e argumentos e o público toma as suas posições neste jogo de encontros e desencontros, de raiva e paixão. Em *Scope* são dadas duas hipóteses de entender o que se está a expor naquele espaço, daí haver duas bancadas, uma para homens outra para mulheres, dois locais com visões distintas do que se está a passar. Como Peter Brook afirmou “ Tenta[r] colocar os espectadores em posições diferentes para dar origem a novas possibilidades. [...] estabelecer com o espectador uma relação interior que se vai alterando. Se o actor conseguir prender o interesse do espectador, reduzindo assim as suas defesas e coagindo-o a colocar-se numa posição inesperada ou a adquirir consciência do choque entre ideias contraditórias, ou entre contradições absolutas, então o público torna-se mas activo.”¹⁶⁴ Sendo o objectivo lançar o mote para a interrogação sobre o amor, as diferenças entre homens e mulheres são expostas claramente durante todo o espectáculo. As diferenças entre géneros não são atenuadas, pelo contrário, são sublinhadas e é-lhes dada uma importância vital durante toda a peça.

Quando entramos para o espaço onde a peça vai decorrer, são-nos colocadas pulseiras de diferentes cores para homens e mulheres. Sem percebermos qual a sua função, entramos para uma espaço totalmente iluminado, encerrado por uma cortina e onde está uma mesa de som e dois pequenos palcos, onde estão os bailarinos e um ecrã que nos avisa que o espectáculo ainda não começou. Público e intérpretes estão no mesmo espaço, muito próximos uns dos outros. Subitamente, começa uma música frenética acompanhada por um jogo de luzes psicadélico. Os bailarinos dançam vigorosamente uma dança voluptuosa, e focam directamente os espectadores, à medida que se despem. Os olhos funcionam tanto como o resto do corpo. Enquanto dançam, vão acrescentando elementos que acentuam as formas do corpo. É exposto o primeiro momento entre duas pessoas: a primeira vez que se vêem, o jogo do corpo, a corporeidade em forma de desejo, o jogo de atrair a atenção e o interesse da outra pessoa.

Depois do primeiro momento de contacto, o público é conduzido para o espaço onde se realizará a continuação da peça, que se encontrava por de trás da cortina que delimitava o primeiro espaço. Neste espaço, percebemos porque nos foram dadas as pulseiras. No chão, são

163 Rui Horta em entrevista Ferreira, Ana Dias – Entrevista Rui Horta. Julho 2007.-

164 Brook, Peter – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro. 2008 p. 187.



Fig.122



Fig.123



Fig.124



Fig.125



Fig.126



Fig.127



Fig.128



Fig.129



Fig.130



Fig.122-131 | Rui Horta, *Scope*, 2007.

projectados quadrados com as cores das pulseiras: temos de escolher um quadrado da cor da nossa pulseira, fixá-lo e segui-lo nos seus movimentos. Os quadrados levar-nos-ão para a nossa bancada. Mulheres e homens ficam separados durante o espectáculo. O desenho do espaço não permite que as bancadas se vejam. Ninguém vê a reacção da outra bancada. Há necessidade de duas perspectivas. Há sempre duas perspectivas de tudo: “Percurso sinuoso, construção virtual habitada pelos nossa próprios fantasmas, funcionando como uma verdade, algo que desloca o ‘que vemos’ para o que ‘queremos ver’. E que território de mal-entendido mau universal existirá que o amor? Cada um verá o que entender, ou melhor ainda, entenderá à sua maneira aquilo que quer ver.”¹⁶⁵ É este o papel da arte contemporânea: todos vêem a mesma coisa, mas cada um vê coisas diferentes.

Com o público já instalado, os bailarinos iniciam uma conversa no centro do palco. Num jogo sexual, os dois corpos iniciam uma dança muito física, muito musculada, preenchida por carícias fortes e provocantes. Este momento da verdade despe os bailarinos dos implantes que tinham colocado no corpo. Como és realmente. O jogo de sedução é constantemente interrompido por momentos de rejeição, de luta entre os corpos. O corpo prevalece sobre os sentimentos constantemente ao longo do espectáculo. Numa atitude quase radiográfica, o corpo é analisado minuciosamente. É o império do corpo sobre o sentimento: “ ‘Como és’ 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.”¹⁶⁶

Durante toda esta luta, os dois intérpretes vão fazendo perguntas directamente a pessoas no público. Subitamente, o público é convidado a mudar de perspectiva. É-nos dada a oportunidade de mudar para a outra bancada. O público levanta-se, cruza-se no espaço cénico e ocupa a outra bancada. A outra versão da história. Depois de danças carnavais, compulsivas e duras, chega o momento de deslumbramento e tranquilidade. Quando a peça acaba e a cortina é aberta reparamos que o público da outra bancada não está lá. A bancada masculina desapareceu do seu sítio, e encontra-se sentada na própria plateia do teatro. Rui Horta conseguiu cumprir o seu objectivo: subverter a percepção do espectador. Somos baralhados fisicamente e mentalmente. Aquele espaço que é criado transporta-nos para um local quase neutro, e nem nos recordamos que estamos num teatro convencional efectivamente. O espaço do teatro é transfigurado e é sobreposto pela construção de um espaço arquitectónico criado para produzir diferentes percepções. É verdadeiramente um espaço livre, depurado para ser um laboratório puro e preciso de emoções, sem distrações possíveis: “E sobretudo porque é um dueto e fala de comunicação, o espaço não pode estar saturado de ícones domésticos. Tem de possuir a liberdade do vazio. O lugar da inscrição do pensamento. O lugar da pureza.”¹⁶⁷

Tal como em *Pixel e Setup*, em *Scope* as tecnologias do novo mundo digital são postas à prova num confronto com o corpo real. “A integração das mais recentes tecnologias digitais nas artes performativas tem transformado o cenário do corpo ao vivo.”¹⁶⁸ Com *Scope*, fecha o ciclo da trilogia, onde se expôs a intimidade, a comunicação e a relação entre corpos. Em espaços

¹⁶⁵ Rui Horta em entrevista Ferreira, Ana Dias – Entrevista Rui Horta. Julho 2007.

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Carneiro, Mário; Fazenda, Maria José; Madureira, Luís; Ramos, Luísa – Um espectáculo que “alterou o cenário da dança contemporânea portuguesa”. Prémio ACARTE/Madalena de Azevedo Perdigão 2001. Texto do Júri sobre o premiado: Rui Horta, Janeiro de 2002 In Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

construídos, reinventando espaços estanques, a tecnologia, nomeadamente o vídeo, é usado neste jogo, que pretende colocar o corpo no centro da esfera do século XXI.

Ao público é atribuída a função merecida de concluir a obra e de a transformar. Acredito que Rui Horta defendeu da melhor maneira esta ideia de massa crítica que o público é, nas suas obras. Durante a sua formação, principalmente no estrangeiro onde acompanhou de perto a transformação da esfera artística, o sentido de público transformador foi absorvido, sendo uma constante em todos os seus projectos. Esta vontade de transmitir ao espectador uma realidade de forma a este a ampliar e criar a sua própria realidade está na base dos seus espaços cénicos. Construir um espaço diferente do habitual espaço confortável do teatro, onde se possa verdadeiramente interagir com o público enquanto massa corporal e mental tornou-se a batalha de cada espectáculo que Rui Horta encara. O espaço determina, verdadeiramente, o entendimento do espectador que pretende levar consigo novas formas de arguir a realidade. A posição física de um corpo num espaço altera esse espaço e a concepção mental desse corpo. É este jogo que Rui Horta joga com a sua arquitectura de palco.

8 | ARQUITECTURA COMO PERFORMANCE

O aumento do número de *performers* e de espaços dedicados à realização da performance, na última década, demonstram a eleição deste meio de expressão nos discursos sobre o multiculturalismo e a globalização. Revela, também, o crescente interesse e reconhecimento do mundo académico das artes performativas como uma referência importante nos estudos culturais, quer na antropologia, na arquitectura e na filosofia, tendo desenvolvido uma linguagem teórica no exame crítico do seu impacto na história intelectual.

O crescimento exponencial dos artistas performativos, os inúmeros livros e interesse pelo assunto, o grande número de museus de arte contemporânea que começaram a abrir as suas portas aos média ao vivo são indícios claros de que, nos próximos anos do século XXI, a arte da performance continuará a ter a mesma força motriz usada anteriormente pelos futuristas italianos para registar a velocidade e a dinâmica do século XX. Hoje, a arte da performance reflecte a velocidade inerente à indústria das comunicações, mas é também um antídoto indispensável para o efeito de alienação provocado pela tecnologia.

A expressão arte da performance tornou-se um signo abrangente que designa todo o tipo de apresentações ao vivo – desde instalações interactivas em museus, a desfiles de moda altamente criativos ou a apresentações de *Djs* em clubes nocturnos - obrigando o público e os críticos a deslindar as respectivas estratégias conceptuais, verificando se estas se enquadram melhor nos estudos da performance ou numa análise mais convencional da cultura popular.

Contudo, apesar da sua popularidade na década de 1980 e da sua preponderância na década de 1990, a arte da performance continua a ser uma forma extremamente reflexiva e volátil, que os artistas utilizam como resposta às transformações do seu tempo. A arte da performance continua a desafiar as definições e mantém-se tão imprevisível e provocadora como outrora.

Arquitectura Líquida^{169*}

A arquitectura, depois de décadas de autonomia auto-imposta, adquiriu recentemente um variado campo expandido. A arquitectura, tal como a escultura algumas décadas antes, encontrou novas inspirações formais e programáticas em várias disciplinas e tecnologias desde a paisagem, ao ambiente até à animação digital. Ao contrário de se encontrar a singularidade e bases essenciais da arquitectura, procura-se agora a multiplicidade e a pluralidade, os fluxos e as redes. A nova experiência arquitectónica alargou os conceitos que sublinharam a presença de um novo campo expandido da arquitectura, que procurava ultrapassar a problemática dualista que acompanhou a arquitectura durante mais de um século: forma e função, historicismo e abstracção, utopia e realidade, estrutura e volume. Durante a última década, três novos princípios emergiram: ideia de paisagem, analogias biológicas e novos conceitos de programa. Estes novos modelos conceptuais estão no entanto enraizados na história da arquitectura dos últimos dois séculos. Os novos paradigmas sugeridos pela paisagem, biologia e programa desenharam um novo campo de acção da arquitectura que conjugam forma e função com uma alargada rede de informações do mundo global de hoje.

A noção de paisagem que deriva dos jardins pitorescos do século XVIII, com as suas vistas e caminhos estudados tem sido nas últimas décadas alargada, incluindo questões de visão pontual e global das formas urbanas. O estudo das formas biológicas que influenciaram a arquitectura

169 Título de capítulo do livro de Solà-Morales, Ignasi de – Territórios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

durante o século XIX, especialmente depois da repercussão das teorias de Darwin, tendo tido o seu apogeu durante a Arte Nova, retomam, mais tarde na segunda metade do século XX, com o desenvolvimento da cibernética e os estudos de ADN e lideraram as teorias arquitectónicas que propunham formas orgânicas como a nova revolução da arquitectura. Por último, a ideia de programa evoluiu e a forma deixou de ser o entendimento detalhado da sua função. Na última década, tomou-se a ideia alargada de programa como forma de acabar com convenções do tradicional modernismo arquitectónico e criaram-se as bases para uma arquitectura que confronta a realidade política global, social e económica.

Estas práticas indicaram a expansão da experiência espacial que implicou a redescoberta do espaço urbano. A arquitectura como protagonista urbana foi tencionada por tal influxo. De facto, se, como observou Solá-Morales, a arquitectura esteve sempre presa a “Firmitas expresa la consistencia física, la capacidad de estabilidad y permanencia que desafian el paso del tiempo.”¹⁷⁰, o que a contemporaneidade parece indicar, é a falência deste modelo, que também ele experimentou a expansão do seu campo. Em *Arquitectura Líquida*, texto de Solá-Morales, o arquitecto critica precisamente toda a rigidez do objecto arquitectónico e a importância da sua colocação no espaço físico e propõe o princípio cinestésico, onde o espaço que define a arquitectura será o temporal, repercutindo-se desta forma as dinâmicas e velocidades urbanas. Nas palavras de Morales, “Una arquitectura líquida, en vez de una arquitectura sólida, será aquella que sustituya la firmeza por la fluidez y la primacía del espacio por la primacía del tiempo.”¹⁷¹ Assim tal como ocorrera na escultura e demais práticas artísticas, tal deslocamento do campo da prática ocorreu também na arquitectura.

“Hoy parece más claro que nunca que nuestra civilización ha abandonado la estabilidad con la que el mundo se presentó en el pasado para, por el contrario, asumir el dinamismo de todas las energías que configuran nuestro entorno.” Na estrutura da nossa cultura contemporânea, a mudança, a transformação e a mobilidade regem a actividade e criam o novo campo de operação da arquitectura, que dá forma física a uma experiência temporária e de mudança. Actualmente uma arquitectura que funcione entre o espaço e o tempo seguirá os valores explorados pelo mundo actual.

Metamorfose espacial

As condições de mudança do mundo contemporâneo implicam que a arquitectura seja vista para além do domínio da construção, mas também como uma prática especializada capaz de gerar ideias e conceitos efémeros, ideias e conceitos que respondem a uma noção cada vez mais expandida da mobilidade nas sociedades contemporâneas.

Hoje, a mobilidade já não é só física e ligada a necessidades infra-estruturais, mas é também social, política, económica ou mental. As mudanças rápidas dos usos e modos de vida urbanos, as inconstâncias do comércio e das identidades pessoais e colectivas, ou mesmo, a eminência de catástrofes súbitas que destroem o que se julgava estável e definitivo, atestaram à arquitectura a responsabilidade social de dar resposta aos problemas variados que emergem destas novas formas de mobilidade. A efemeridade que os futuristas viram há cem anos atrás, principalmente como um resultado da guerra, hoje passou a ser uma condição do consumo e da progressão vertiginosa das tecnologias.

170 Solá-Morales, Ignasi de – Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 125.

171 Ibidem, p. 127.

A impermanência da paisagem actual deve ser compreendida como um espaço de performance dos seus usuários. Os *Archigram* compreenderam-no há quarenta anos atrás (1961-1974). Exploraram um mundo modificado pelas novas relações de produção e consumo, um novo espaço de transitoriedade, um espaço performativo onde a estética tecnológica sugeria um carácter ficcional como resposta a novas necessidades. Trabalhos como *Walking City* (1964) e *Plug-in-City* (1962-64) foram projectados para uma sociedade orientada para o consumo, altamente informatizada e nómada. Representaram a confiança no poder libertador da tecnologia, recuperando o espírito heróico das vanguardas do início do século XX. Além da exaltação da técnica, tratou-se principalmente do compromisso com o espírito do novo espaço-tempo. Daí a necessidade da reformulação da arquitectura, que compreendesse a nova vida urbana e a sua mobilidade, metamorfoses e contemplatesse o novo nomadismo possível com a evolução dos transportes. Os inovadores contornos do novo mundo deveriam reflectir-se numa arquitectura descartável, móvel, mutável e aberta.

O tempo e a mudança são os motores do mundo de hoje. A uma arquitectura firme, sólida e simbólica propõe-se agora uma arquitectura de gestos significantes mutáveis que caminhe a par do mundo actual, na sua transformável evolução. “Una arquitectura líquida significa, ante todo, un sistema de acontecimientos en los que espacio y tiempo están simultáneamente presentes como categorías abiertas, múltiples, no reductivas, organizadoras de esta apertura y multiplicidad no precisamente desde una voluntad de jerarquizar e imponerles un orden sino como composición de fuerzas creativas, como arte.”¹⁷²

A arquitectura efémera surge, nesse contexto, como uma resposta à mobilidade dos valores, dos ambientes e das necessidades mais urgentes. A arquitectura passa da dimensão de um serviço estático, associado à lentidão tradicional da construção física da cidade ou da mutação das identidades locais, à dimensão de uma performance, isto é, a uma capacidade dinâmica de resposta perante as exigências mais rápidas e extremas da cultura urbana contemporânea. Neste caso, o sentido da palavra performance remete a uma eficiência técnica e económica a que, afinal, a arquitectura está obrigada a responder.

A experiência do instante e do tempo real surge como catalisador de intenções, quer na arquitectura quer na arte. É “Un tiempo colectivo, anónimo y envolvente en el que el arte se sublima en puro devenir inclusivo y en el que el espacio es constantemente producido por el instante y devorado por la acción.”¹⁷³ A performance, ligada à representação finita no tempo e espaço usa o factor tempo como suporte material das suas apresentações, como acções entendidas no seu valor temporal limitado. O tempo real, experimentado, é o fio condutor fundamental sem necessidade de abstracções. Desenvolve a radicalidade da crítica e uma sensibilidade particular face ao espaço contemporâneo mediático, metropolitano e consumista. A prioridade da performance é o instante, ocasional, imprevisível e fugaz, contra o permanente e o durável.

A sua capacidade de performance deve contribuir para que a arquitectura, como prática cultural, adquira um papel social mais crítico face às modificações da sociedade. A própria tradição das artes performativas permite que a arquitectura associada à performance, combine a sua herança artística com um sentido apurado de responsabilidade e crítica social. Esta arquitectura deve sublinhar problemas sociais urgentes, tal como a performance também se revela um instrumento político eficiente para intervir rapidamente nos contextos urbanos.

A apropriação para o campo arquitectónico da dimensão social e culturalmente interventiva

172 Solà-Morales, Ignasi de – Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 130.

173 Ibidem, p. 133.

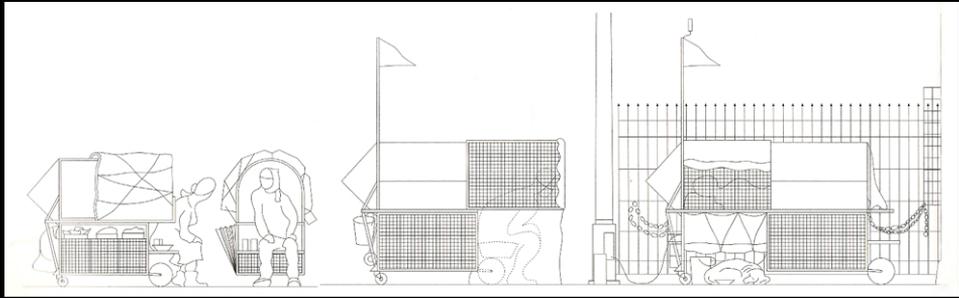


Fig.132

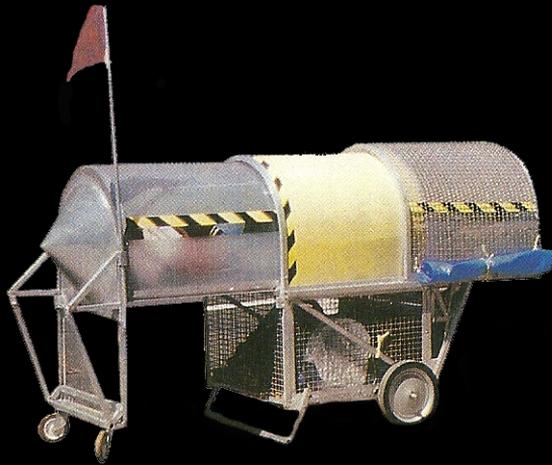


Fig.133



Fig.132-134 | Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988-89.

das práticas performativas permitiria um “questionamento das atitudes e instrumentos críticos do arquitecto perante uma realidade a intervir.”¹⁷⁴ Efectivamente a postura crítica à contemporaneidade não é uma posição segura, nem para o arquitecto nem para qualquer profissão que tenha como material o social. No entanto a prática de natureza crítica demonstra-se a mais urgente e eficaz, revelando-se resposta imediata aos contornos do novo mundo.

“Em termos gerais, perante a condição fragmentada e múltipla da pós-modernidade, a exploração de uma contaminação intensa e hibridização activa entre a produção arquitectónica e as práticas artísticas tem que ser encontrada não meramente na esfera das aparências e similitudes dos seus resultados, mas principalmente nas estratégias ‘processuais’ e ‘conceptuais’ que as potenciam. Se a arte contemporânea há muito investiu nesse contacto crítico e partilha de processos com o campo arquitectónico, só recentemente a arquitectura começou a interessar-se mais profundamente pelas práticas artísticas da segunda metade do século XX e a apropriar de forma mais alargada todo um manancial de experimentações que os movimentos radicais dos anos 60 e 70 tinham iniciado. No limite, só através desse enfoque intencional nas práticas artísticas, nas ligações estruturantes das suas lógicas e metodologias, pode a arquitectura contemporânea reorientar a redefinir significativamente o seu campo de actuação num mundo globalizado e mediatizado.”¹⁷⁵

Projectos performativos

Estimular a discussão acerca da representação política e da participação democrática na sociedade corrente, foi sendo o objectivo dos trabalhos de Krzysztof Wodiczko, que ficou conhecido pelas suas projecções carregadas de significado político e social. Treinado como designer industrial, usou o desenho de objectos operativos que pelo uso dos seus participantes estimularam à análise crítica da sociedade. *Podium* (1977-79) e *Homeless vehicles* (1988-89) são projectos desenvolvidos para grupos específicos, como imigrantes e sem abrigo, e propunham ir ao encontro de necessidades urgentes das novas cidades. Estudando as condições que produziam a situação crítica dos desalojados, Wodiczko desenhou ferramentas performativas, que por um lado lhe permitia pensar na solução concreta, mesmo sabendo que esta não seria capaz de resolver o problema real, e por outro como uma forma de focar a atenção no problema.

Homeless Vehicles [Fig.132-134] é a resposta à situação dos sem abrigo na cidade de Nova Iorque. O veículo-abrigo tenta funcionar utilitariamente no contexto de rua nova-iorquina: “the presence of homeless people in New York’s public places today is the most acute symptom of the uneven social relations that determined the shape of the city throughout the 1980’s, when it was redeveloped not, as promoters of redevelopment claimed, to fulfil the natural needs of a unitary society but to facilitate the restructuring of a global capitalism”¹⁷⁶. O seu ponto de partida é a

174 Gadanho, Pedro – Posologia para um Breve Encontro: 17 Ensaios Mínimos sobre Arte, Arquitectura e Contaminações, in Contaminantes / Comunicantes: 10 artistas + 10 Arquitectos, Lisboa, Secção Regional Sul – Ordem dos Arquitectos, 2000. Cf.: Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura. *Arq/a: Arquitectura e Arte*. Lisboa. Nº 63. Novembro 2008. p. 7.

175 Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura. *Arq/a: Arquitectura e Arte*. Lisboa. Nº 63. Novembro 2008. p. 7.

176 Deutsche, Rosalyn – Evictions: Art and Spatial Politics. Reviewed by Martin Hayes In H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences Online. April 2007.

estratégia de sobrevivência que os nómadas urbanos usam hoje em dia. O objectivo é preencher as necessidades dos sem abrigos como um meio de transporte e abrigo, incluindo dormir, lavar e cozinhar e criar um estatuto de visibilidade para os seus utilizadores, no discurso da sociedade, que não reconhece estes elementos como membros legítimos da comunidade urbana.

O arquitecto luso-francês Didier Fiúza Faustino participou na 7ª Bienal de Arquitectura de Veneza em 2000, apresentando o projecto *Body in Transit* [Fig.135-138], um contentor moldado para o transporte do corpo de um imigrante ilegal. Tal como Wodiczko, este projecto não só encarna uma incontornável dimensão performativa, como endereça também as questões de mobilidade política e social dos imigrantes ilegais, produto da evolução feroz de uma sociedade que assenta em pilares financeiros e económicos mal repartidos. Reflectindo no próprio tema da Bienal, *Menos Estética, Mais Ética*, Fiúza Faustino debruçou-se sobre o papel eficaz do arquitecto, e propôs uma arquitectura mais dirigida à acção do que à contemplação. Fiúza Faustino reivindicou a emergência do papel cívico e político do arquitecto na sociedade. A consciência da problemática política e social é uma necessidade para mais eficazmente responder à esfera onde operamos. “A arquitectura pode constituir um instrumento que provoque os nossos sentidos e desenvolva a nossa consciência da realidade que tende a desaparecer sob a pressão da hiper-rapidez e da overdose de informação. EXPERIENCIAR A FRAGILIDADE...”¹⁷⁷

Em *Body in Transit*, a noção de existência mínima e de arquitectura corporal, guiou os pressupostos do projecto. A questão da clandestinidade deu início ao trabalho: “como é que numa situação de alto risco entre dois destinos, um de ida e outro de chegada, numa situação de perigo total por causa de um ideal, se poderia proteger um corpo, uma vida?”¹⁷⁸ Num desenho simples, de uma posição quase fetal, submete-se à importância de um ser humano com espírito e não somente ao próprio corpo. A lógica performativa confirma-se aqui no facto de que só o trânsito real de um corpo nesta arquitectura embrionária e ergonómica faz com que o projecto faça pleno sentido. Materializa-se o papel do arquitecto na sociedade e intensifica-se a necessidade de posições centrais eficazes na sociedade. Esta tem de ser lida como um território de relações humanas onde o arquitecto actua produtivamente.

A “investigação do corpo como território privilegiado para compreender criticamente e enfrentar afirmativamente a condição existencial contemporânea”¹⁷⁹, reveste-se de importância nas práticas arquitectónicas experimentais. A abordagem conceptual contemporânea à arquitectura deveria manifestar-se através da experiência corporal do espaço, ao mesmo tempo físico, psíquico e social: “...o problema tem sido a relutância da prática arquitectónica em olhar para o *corpo* e para o *espaço* como construções interdependentes, inseparáveis das forças culturais que as configuraram. A arquitectura recusa admitir que o espaço já está construído antes de ser materializado – codificado legal, política, moral e socialmente. O espaço não pode deixar de ser ‘contratual’ e está prescrito em avanço em relação à arquitectura.”¹⁸⁰ A ideia que a arquitectura se centra criticamente na experiência

177 Faustino, Didier Fiúza, Texto escrito para a 7ª Bienal de Veneza Cf.: Couceiro, Joana; Pedro, Marta; Baía, Pedro – Didier Fiúza Faustino: vers une architecture d'action. Revista NU _ Viagens. Nº 15. Dezembro 2003. p. 24.

178 Didier Fiúza Faustino em entrevista com Couceiro, Joana; Pedro, Marta; Baía, Pedro – Didier Fiúza Faustino: vers une architecture d'action. Revista NU _ Viagens. Nº 15. Dezembro 2003. p. 27.

179 Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: Diller Scofidio+Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 6.

180 Elizabeth Diller; Ricardo Scofidio - Architectural Probes, in *Flesh*, New York, Princeton architectural Press, 1994, p.39 Cf.: Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: Diller Scofidio+Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 6.

**HANDLE
WITH
CARE**
body in transit



ITEM VALUE ONE LIFE

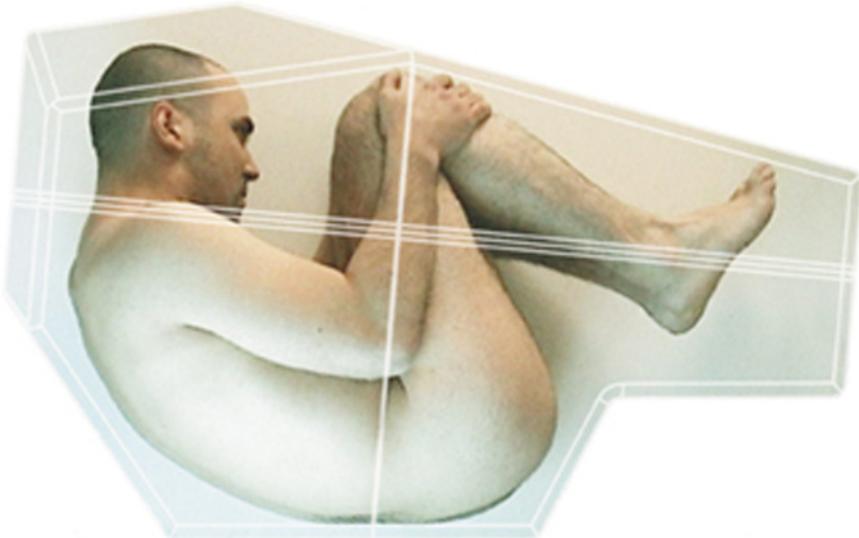


Fig.135



Fig.136



Fig.137



Fig.135-138 | Didier Fiúza Faustino, *Body in Transit*, 2000.

da realidade concreta é ameaçada pelo descentramento do corpo, instrumento indispensável para essa experiência, inerente à condição existencial contemporânea. De facto, esta noção da nova condição corporal do ser humano permite repensar as novas possibilidades de habitação das cidades.

Fiúza Faustino usa com ponto de partida para os seus projectos esta nova realidade urbana ficcional, e *Hygienapolis*, surge como uma verdadeira alegoria ao destino arquitectónico das sociedades tardio-capitalistas: "There is a city where bodies no longer exist. Of course, this city is peopled with living, walking beings, but actual bodies no longer have their place here. This is Hygienapolis. In Hygienapolis, everything is polished and smooth, everything is product, everything looks the same. [...] Hygienapolis, as you will have gathered, is both everywhere and nowhere. [...] To counter this Hygienapolis I propose antibodies. Antibodies for the body. Antibodies for space."¹⁸¹

One Square Meter House (2006) [Fig.139-141] de Fiúza Faustino apresenta-se como uma hipótese de repensar a noção de habitat urbano na contemporaneidade, promovendo uma visão crítica da especulação imobiliária: "A unidade mínima do terreno, 1,00 m², vai servir de base para construir uma casa. Pode ser construída em qualquer lugar, é sempre a mesma, o que muda é o preço do terreno."¹⁸² Ao reduzir o espaço de habitação à sua unidade mais pequena, o arquitecto subverte a própria noção de habitabilidade e de adaptabilidade, assim como materializa uma crítica acutilante aos novos valores individuais que imperam no mundo global: "Uma armadilha que leva o narcisismo contemporâneo ao seu mais absurdo"¹⁸³. Ao focar o acto de habitar na sua redução ao mais essencial e mínimo, sublinha o espaço público como o único território possível para a interacção social.

A arquitectura da performance está a emergir para invadir os interstícios e os vazios sociais da cidade contemporânea. Com *Demo-Polis (2006)* [Fig.142-145], os Moov entram na dimensão individual da cidade, ocupando espaços urbanos sub-utilizados numa acção que preconiza a ocupação das suas tendas por quem delas necessitar. Através desta instalação espelham o mosaico humano que se encontra nas cidades, onde os indivíduos são pequenos microcosmos ocupando fracções do espaço cada vez mais curtas sem no entanto perderem a sua individualidade. Propõe-se uma perspectiva de alojamento improvisado e temporário no Pátio Garret, no Chiado, em Lisboa, um dos quarteirões mais caros por m² da Europa. Os Moov exploraram o contraste entre um modo de vida consolidado mas fechado por estar isolado da rua, com um modo de vida precário mas gerador de relações.

Estes projectos são exemplos dos contágios entre disciplinas caracteristicamente performativas e arquitectónicas. O sentido social crítico das artes performativas é reclamado para a esfera da arquitectura, porque à arquitectura, reforçado pelo mundo actual, se exige um sentido de acutilância em todos os parâmetros sociais, assim como à performance se exige cada vez mais um produto físico. Arquitectura e performance são esferas que produzem material intimamente ligado ao social, à sociedade e ao homem, sendo por isso a cooperação entre as duas fortemente construtiva. Uma prova da aposta nos resultados desta cooperação será a Trienal de Hamburgo de 2009, que dará especial atenção à ligação entre arquitectura e artes performativas, com *PerformanceArchitecture / PerformingArchitecture*.

181 Faustino, Didier Fiúza – Against A Hygienapolis.

182 Didier Fiúza Faustino em entrevista com Couceiro, Joana; Pedro, Marta; Baía, Pedro – Didier Fiúza Faustino: vers une architecture d'action. Revista NU _ Viagens. Nº 15. Dezembro 2003, p. 28.

183 Faustino, Didier Fiúza - Protótipo de Habitação Individual "One Square Meter House", Paris. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 34.

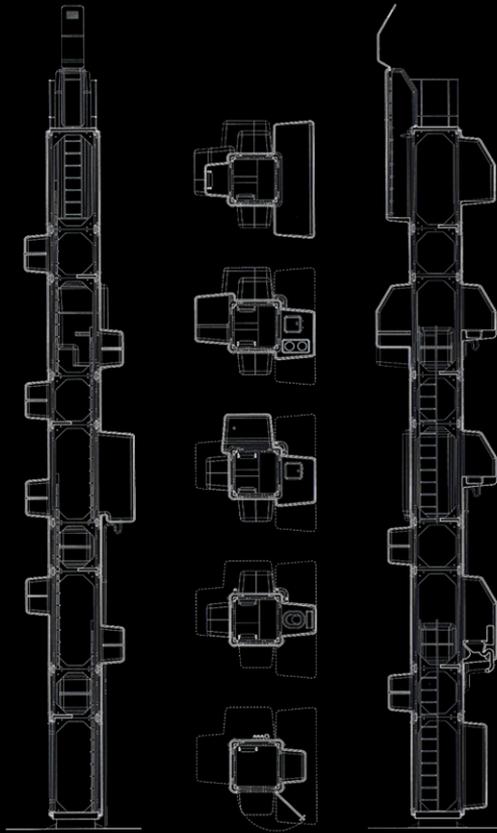


Fig.139



Fig.140

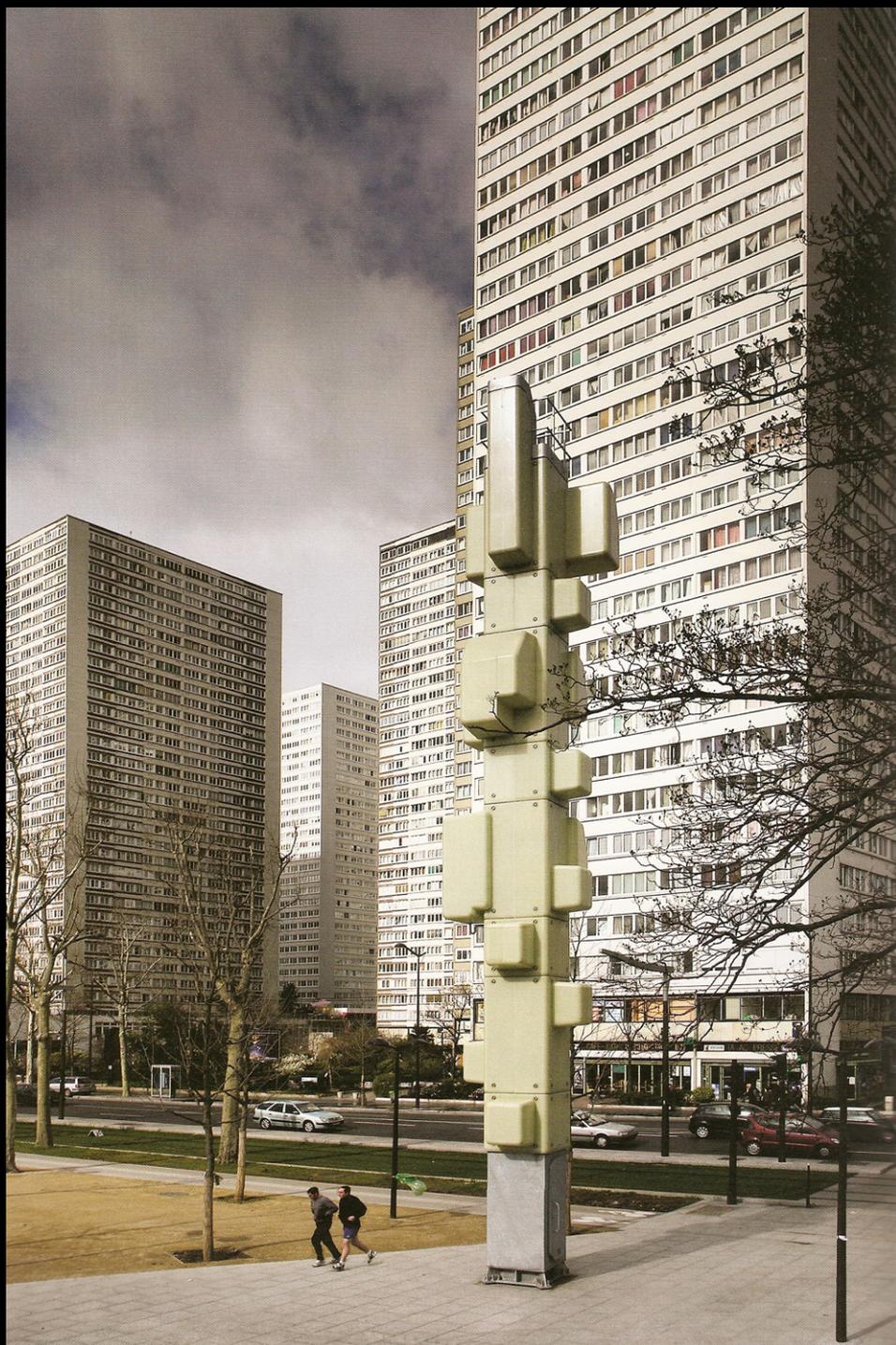


Fig.139-141 | Didier Fiúza Faustino, *One Square Meter House*, 2006.



Fig.142



Fig.143



Fig.144



Fig.142-145 | Moov, *Demo-Polis*, 2006.

Considerações Finais

As artes performativas e todas as artes do espaço serviram, neste trabalho, como um ponto de partida para reflectir sobre a arquitectura nas suas múltiplas dimensões.

Na introdução do livro *Architecture and Disjunction*, Bernard Tschumi coloca a arquitectura na esfera da acção. Sublinha que arquitectura não é autónoma, não é forma pura, nem uma questão de estilo ou linguagem¹⁸⁴. As ideias que Tschumi desenvolve ao tentar alcançar uma definição de arquitectura remetem-nos para além dos limites da construção, da singularidade de um edifício ou de uma praça, ultrapassando a projecção tridimensional de estruturas urbanas. Se pensarmos na junção entre espaços e actividades, aproximamo-nos mais de uma tentativa de clareza para o conceito de arquitectura: "...architecture is about two mutually exclusive terms – space and its use or, in a more theoretical sense, the concept of space and the experience of space."¹⁸⁵ A experiência do espaço que Tschumi reveste de importância é a base de qualquer arte do espaço, cujo objectivo principal é incutir no observador e utilizador um significado novo que transforme a sua forma de entender, viver e perceber aquele espaço.

O estudo das relações entre espaço e a esfera artística da segunda metade do século XX permitiu-me perceber a importância da activação e da significação que um espaço pode adquirir quando experienciamos algo nele. Assim como perceber que as relações espaciais, características do domínio da arquitectura, podem ser postas ao serviço de outras artes e contribuir para activarem formas argumentativas de pensar, e que podem efectivamente mudar a percepção de um observador. Os espectáculos a que escolhi assistir enquanto realizava este trabalho, permitiram-me experimentar, no meu próprio corpo, estas mudanças de percepção e de entendimento com o espaço.

Como estudante de arquitectura, tenho consciência que a minha percepção está inevitavelmente treinada para atentar nas características de um lugar. No entanto, tornou-se interessante, ao longo do estudo para este trabalho, notar que a minha noção de espacialidade se alterou. Se já acreditava que a arquitectura só cumpria o seu pleno dever quando confrontada com o corpo, com o uso e com a experiência do espaço, depois deste estudo, o meu conceito de arquitectura superou totalmente a simplicidade de algo materialmente concretizável, tendo ficado sublinhada a importância da vivência e da utilização de um espaço, como remate do seu significado. Arquitectura sem corpo, sem vivência, sem programa, sem acção ou evento é somente construção: a realização física de um pensamento sobre o espaço. Para esse espaço ser activado falta o seu operador: o corpo humano em actividade: "...the body [...] the starting point and point of arrival of architecture."¹⁸⁶ Qualquer pensamento sobre qualquer coisa só ganha consistência se for relacionado e produzido em relação a outra coisa. Assim se a arquitectura surge primeiramente como pensamento sobre o espaço onde actua o corpo e o ser humano, só ganha significado se for colocado em confronto com esse corpo e esse ser.

As artes do espaço pretenderam e pretendem ainda hoje estabelecer com a espacialidade urbana uma relação marcante e íntima através da qual o espaço se possa reconfigurar ganhando novos significados e permitindo que estes últimos se conheçam através da transformação dos seus

184 Tschumi, Bernard – *Architecture and Disjunction* Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997. p. 3.

185 *Ibidem*, p. 16.

186 *Ibidem*, p. 110.

próprios significantes materiais. Apela para que a espacialidade urbana se abra para uma ideia de interação entre actuanes e utilizadores e para a necessidade de alargamento do universo daqueles que agem e criam na cidade.

Estas contaminações e importações de argumentos de outras disciplinas permitem sublinhar o papel da arquitectura na produção de cultura e o seu contributo para a sua evolução. As trocas acontecem nos dois sentidos. Há importações e exportações nas esferas que mexem com o social. Cada vez mais interessa promover complementaridades do que apontar diferenças. Daí que actualmente as variadas disciplinas se tornem cada vez menos puras e cada vez mais mescladas.

“Those who say that architecture is impure if it must borrow its arguments from other disciplines not only forget the inevitable interferences of culture, economy, and politics but also underestimate the ability of architecture to accelerate the workings of culture by contributing to its polemic. As practice and as theory, architecture must import and export.”¹⁸⁷

As artes do espaço tornaram-se o meio artístico por excelência do século XX, que tentaram aproximar arte, espaço e vida urbana. Este meio artístico conseguiu conjugar arquitectura, cidade, indivíduo e colectivo, em formas produtivas de questionar a vida. Hoje em dia, os seus caminhos continuam a ser desenhados nesse sentido, numa arte cada vez mais conectada com o mundo móvel, tecnológico e digital actual.

187 Tschumi, Bernard – *Architecture and Disjunction* Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997. p. 17.

Bibliografia

- AA.VV.** Extra[muros] - Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. ISBN 972-95656-4-3
- Baudrillard, Jean** – Da alienação contemporânea ao fim do pacto com o diabo. In “A Sociedade de Consumo”. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 199-210. ISBN 978-972-44-1408-9
- Baudrillard, Jean** – Pop: arte de consumo? In “A Sociedade de Consumo”. Lisboa: Edições 70, 2007. p. 123-127. ISBN 978-972-44-1408-9
- Berman, Marshall** – A Década de 60: Um Grito na Rua. In “Tudo o que é sólido se dissolve no ar: a aventura da modernidade”. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 241-263.
- Brook, Peter** – Le diable c’est l’ennui. 1991. Tradução de Carlos Porto – O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro. Edições ASA. 2003. ISBN 972-41-1196-2
- Brook, Peter** – O Espaço Vazio. Lisboa: Orfeu Negro, 2008. ISBN 978-989-95565-1-5
- Carlos, Isabel; Gomes, Paulo Varela; Pinharanda, João Lima; Tostões, Ana Cristina** – História da Arte Portuguesa: Sentimento, Autoria, Conceito. A Velocidade da Moda e as Vanguardas. Círculo dos Leitores, 2008. Vol. 10. ISBN 978-972-42-3963-7
- Cohen, Renato** - Work in Progress na Cena Contemporânea. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004. ISBN 85-273-0168-7
- Crimp, Douglas** – Photographs at the End of Modernism. In “On the Museum’s Ruins”. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005. p. 2-31. ISBN 0-262-03209-0
- Debord, Guy** – A Sociedade do Espectáculo. Lisboa: Edições Afródite, 1972.
- Deutsche, Rosalyn** – Agoraphobia. In “Evictions: Art and Spatial Politics”. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. p. 269-327. ISBN 0-262-04158-8
- Deutsche, Rosalyn** – Men in Space. In “Evictions: Art and Spatial Politics”. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1996. p. 195-202. ISBN 0-262-04158-8
- Fazenda, Maria José** - Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções. Lisboa: Celta Editora, 2007. ISBN 978-972-774-246-2
- Frémont, Armand** – Terceira Parte: Inadaptações e ultrapassagens. Capítulo II – O espaço vivido. In “A região, espaço vivido”. Coimbra: Livraria Almedina, 1980. p. 336-354.
- Goldberg, Roselle** - A arte da performance: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007.

ISBN 978-989-95565-0-8

Kaprow, Allan - Essays on the Blurring of art and life. California: University of California Press, 2003. ISBN 978-0-520-24079-7

Kaye, Nick - Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. ISBN 0-415-18558-0

Koolhaas, Rem – Nova York Delirante. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2008. ISBN 978-84-252-2248-1

Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. ISBN 0-262-11265-5

Le Corbusier – Por uma Arquitectura. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. ISBN 85-273-0142-3

Lefebvre, Henry – Social Space. In “Production of the Space”. Oxford: Blackwells, 1991. p. 68-168. ISBN 0-631-18177-6

Lynch, Kevin – A imagem do meio ambiente. In “A Imagem da Cidade”. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 11-23. ISBN 972-44-0379-3

Mackintosh, Ian – Architecture, actor & audience. London: Routledge, 2002. ISBN 0-415-03182-6

Montaner, Josep Maria – O lugar metropolitano da arte. In “A Modernidade Superada: arquitectura, arte e pensamento do século XX”. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2001. ISBN 84-252-1895-0

Pais, Ricardo - Brites - bando - cenários - moral e artefactos. In AA.VV. “O Bando: monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário”. Palmela: Grupo de Teatro O Bando, 1994. p. 187-208.

Regatão, José Pedro – Arte Pública e os novos desafios das intervenções no espaço urbano. BOND, 2007. ISBN 978-989-8060-05-1

Ribeiro, António Pinto – Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica. Edições Cosmos: Lisboa, 1997. ISBN 972-762-074-4

Ribeiro, António Pinto – Dança temporariamente contemporânea. Lisboa: Veja, Passagens, 1994. ISBN 972-699-433-0

Ribeiro, António Pinto - Por exemplo a cadeira: ensaio sobre as artes do corpo. Lisboa: Cotovia, 1997. ISBN 972-8028-84-9

Ribeiro, António Pinto; Machado, Ana – O Bando: Máquinas de Cena / Scene Machines. Porto: Campo das Letras, 2005. ISBN 972-610-953-1

Sandford, Mariellen - Happenings and other acts. London: Routledge, 1995. ISBN 0-415-09935-8
Sasportes, José; Ribeiro, António Pinto – História da Dança. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1991. ISBN 972-27-0441-9

Solà-Morales, Ignasi de – Territorios. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 84-252-1864-0

Tschumi, Bernard – Architecture and Disjunction Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1997. ISBN 0-262-20094-5

Vaz-Pinheiro, Gabriela (coordenação de ed. e trad.) – Curadoria do local: algumas abordagens da prática e da crítica. Torres Vedras: ArtinSite, 2005. ISBN 1645-8478

Zumthor, Peter – Pensar a arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. ISBN 84-252-2059-9

Artigos

ArtinSite – Relvinha. Cbr_X: Introdução. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 32-33. ISSN 1645-8478

ArtinSite – Semear Relvinhas: entrevista com Jorge Vilas. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 34-39. ISSN 1645-8478

Aillaud, Gilles – A propósito do cenário de teatro. Revista Artista Unidos. Lisboa. Nº8. Julho 2003. p. 67-69. ISSN 0874-7881

Baía, Pedro; Couceiro, Joana; Marta, Pedro – [entrevista] Didier Fiúza Faustino: vers une architecture d'action. Revista NU _ Viagens. Nº 15. Dezembro 2003. p. 22-29. ISSN 1645-3891

Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: A natureza processual e conceptual da contaminação entre arte e arquitectura. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 63. Novembro 2008. p. 6-7. ISSN 1647-077X

Baptista, Luís Santiago – Performances Artísticas: Diller Scofidio+Renfro e Didier Fiúza Faustino/Bureau des Mesarchitectures. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 6-7. ISSN 1647-077X

Bentivoglio, Leonetta – Café Muller: a impossibilidade de um contacto profundo. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 54. ISSN 1646-9658

Borges, Eugénio; Pinto, Vera – Colar é introduzir fragmentos descontextualizados. Revista NU_ Colagens. Nº 19. Abril 2004. p. 26-31. ISSN 1645-3891

Caeiro, Mário – Habitar o espaço público: da prática crítica da arte urbana. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 57. Maio 2008. p. 22-27.

Capela, José – Inter-acção criativa _ Mala Voadora. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes. Guimarães. Nº10. Dezembro 2005. p. 13-25. ISSN 1645-6114

Capela, José – Os Espaços d' A Capital pelos Artistas Unidos. Laura – Revista de Cultura Arquitectónica. Guimarães. Nº0. Outubro 2003. p. 48-52. ISSN 1645-832X

Capela, José – Utilidade da Arquitectura: 0+6 Possibilidades. In “Opúsculo 1 | Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura.” Porto: Dafne Editora, Janeiro 2007. ISSN 1645-5253

Carvalho, Mário – [contaminações] Pina Bausch _ danças ocultas. Revista NU _ Tempo. Nº 8. Fevereiro 2003. p. 32-33. ISSN 1645-3891

Cruz, Carla – Arte Pública. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes. Guimarães. Nº9. Junho 2005. p. 7-17. ISSN 1645-6114

Cruz, Carla – O público como performer. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes. Guimarães. Nº7/8. Dezembro 2004. p. 26-47. ISSN 1645-6114

Fazenda, Maria José – Cosmogonia Olga Roriz: Múltiplos olhares sobre a obra da coreógrafa. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 56-57. ISSN 1646-9658

Fazenda, Maria José – Do corpo como objecto ao corpo afectivo. Jornal Público. 21 de Setembro, 1997. p. 24-25.

Firmino, Luís; Guerreiro, Nelson; Brás, Rui – Boca-a-boca: André Guedes em entrevista. ArtinSite. Torres Vedras. Nº0. Outubro 2003. p. 26-34. ISSN 1645-8478

Gadinho, Pedro – Arquitectura como performance. Dédalo: O arquitecto no labirinto. Porto. Nº2. Março/Abril 2007. p. 24-29.

Galhós, Cláudia – Pina Bausch: um festival de dança-teatro. Actual/Expresso. Abril 2008. Nº1852. p. 4-8.

Hespanha, Tiago – Art Out Site. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 42-57. ISSN 1645-8478

Mata, Virgínia – Turkish Delight. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 53. ISSN 1646-9658

Peres, Cristina – Lisboa Morna. Obscena. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 52. ISSN 1646-9658

Peres, Cristina – Nomear antes de ter o nome dado. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 55. ISS 1646-9658

Pessoa, Carlos – Quando estiver lá em cima estará completamente à vontade. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 58-67. ISSN 1645-8478

Pinheiro, Gabriela Vaz – Ceci n'est pas un Monument: Sobre a Ideia de Arte Pública Processual. Margens e Confluências: um olhar contemporâneo sobre as artes. Guimarães. Nº9. Junho 2005. p. 75-89. ISSN 1645-6114

Pinheiro, Gabriela Vaz – Da especificidade à transferibilidade. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 10-29. ISSN 1645-8478

Ribeiro, António Pinto – Cidades re-desenhadas. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 50-51. ISSN 1646-9658

Ribeiro, António Pinto – Madalena Victorino. La fascination des lieux. Alternatives Théâtrales. 1991. Nº39. p. 65-67.

Ribeiro, João Mendes – Espaço Convertido. ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 68-71. ISSN 1645-8478

Santos, David – Vito Acconci: A palavra e o corpo. Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 78-83. ISSN 1647-077X

Sardo, Delfim – Arte Loves Arquitectura. Arquitectura e Vida. Lisboa. Nº 94. Junho 2008. p. 72-74.

Serigado, Susana; Vieira, Pedro – Contaminações: Performer Olaio / Eno. Revista NU _ Espectáculo. Nº 24. Outubro 2005. p. 27-30. ISSN 1645-3891

Torrão, Susana – Todos Os Nomes. Notícias magazine. Nº822. 24.Fev.2008 p. 34-39.

Wesseman, Arnd – As questões de Pina Bausch. Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 48-49. ISSN 1646-9658

Artigos e textos disponíveis na internet

Adolphe, Jean-Marc – A necessidade e a utopia. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 28-29.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Attlee, James – Towards Anarchitecture: Gordon Matta-Clark and Le Corbusier. Tate Research – Tate Papers. Spring 2007.

[Consultado 1 Julho 2008]. Disponível na internet: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>

Azevedo, Manuela de – A Companhia Trisha Brown. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 36.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Branco, Inês – Perfil de Rui Horta, Coreógrafo. Dez Minutos de Conversa. Julho 2007.

[Consultado 3 Setembro 2008]. Disponível na internet: <http://dezminutosdeconversa.blogspot.com/search?q=rui+horta>

Brown, Trisha – Accumulation with Talking. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 38-39. [Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Brown, Trisha - Improvisações e Estruturas. Nova lorque, 1975. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 30-35.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Brown, Trisha; Yvonne Rainer – diálogo publicado originalmente na revista October. Nº 102. Vol. 10. 1979. In Obscena – revista de artes performativas. 2007. Nº 7. p. 130-132.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Correia, André de Brito – Teatro de Rua Radical: arte, política e espaço público urbano. Centro de estudos Sociais. Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

[Consultado 20 Setembro 2008]. Disponível na internet: <http://www.ces.fe.uc.pt/publicacoes/oficina/192/192.pdf>

Costa, Tiago Bartolomeu – Na primeira pessoa: Meg Stuart. In 'O Melhor Anjo: um blog de Tiago Bartolomeu Costa'. 14 Novembro 2006.

[Consultado 25 Agosto 2008]. Disponível na internet: <http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/11/na-primeira-pessoa-meg-stuart.html>

Faustino, Didier Fiúza – Against A Hygienapolis.

[Consultado 17 Dezembro 2008]. Disponível na internet: <http://mesarchitecture.org/?cat=12>

Fernandes, Pedro Relógio – Do Sono ao Sonho: Trisha Brown Company em Portugal. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 37.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Ferreira, Ana Dias – Entrevista Rui Horta. Julho 2007.

[Consultado 9 Agosto 2008]. Disponível na internet: <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/SCOPE.pdf>

Flores, Patrícia – Performance: uma mistura de artes. In 'Places like nowhere: arquitetura e Urbanismo EA e UFMG'. 4 Março 2008.

[Consultado 10 Agosto 2008]. Disponível na internet:
<http://nandachagas.blogspot.com/2008/03/performance.html>

Gonçalves, Gabriela – Artes do Espaço: Arquitectura/Cenografia. Arte Capital. Arquitectura e Design. 2 de Abril de 2007.

[Consultado 22 Setembro 2008]. Disponível na internet: http://artecapital.net/arq_des.php?ref=15

Hayes, Martin. – Reviewed Rosalynd Deutsche– Evictions: Art and Spatial Politics. H-Net Reviews in the Humanities & Social Sciences Online. April 2007.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=966>

Horta, Rui – Abrir o Horizonte. In 'Portfólio – Revista da Fundação Eugénio de Almeida'. Nº2. 2006-2007.

[Consultado 10 Agosto 2008]. Disponível na internet: http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=rui_artigos&t=1

Horta, Rui – O Espaço do Tempo: apresentação.

[Consultado 9 Agosto 2008]. Disponível na internet: http://www.oespacodotempo.pt/pt/esp_tem.php?idpan=conceito

Horta, Rui – The Project. Setup Creation. 2005.

[Consultado 3 Setembro 2008]. Disponível na internet: <http://www.oespacodotempo.pt/setup/>

Krauss, R. – Sculpture in the Expanded Field. Spring 1979. October, Vol.8. p. 30-44.

[Consultado 6 Julho 2008]. Disponível na internet: http://www.situations.org.uk/_uploaded_pdfs/Krauss.pdf

Kuster, Eliana; Pechman, Robert – Maldita Rua. Rio de Janeiro. Brasil. Instituto de Pesquisa e Planeamento Urbano e Regional. Universidade Federal do Rio de Janeiro – Brasil.

[Consultado 30 Setembro 2008]. Disponível na internet: http://seu2007.saau.iscte.pt/Actas/Actas_SEU2007_files/KUSTER_PECHEMAN2.pdf

Net Parque Arquivo - Pixel de Rui Horta em debate em Lisboa. 5 de Maio de 2002.

[Consultado 3 Setembro 2008]. Disponível na internet: <http://www.netparque.pt/NPShowStory.asp?id=329530>

Obscena - Duas noites singulares: Trisha Brown em Serralves para cinco peças especiais. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 42-43.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Passos, Graça - [CENTA na OBS]. Revista OBS do Observatório das Actividades Culturais. Abril de 2007. Nº15.

[Consultado 5 Outubro 2008]. Disponível na internet: <http://centa-tojeira.blogspot.com/2007/11/centa-um-espao-improvvel-no-meio-do.html>

Paxton, Steve – Carta a Trisha. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 40-41.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

PUC – Rio de Janeiro. Introdução ao Campo ampliado das Artes.

[Consultado em 12 Junho 2008]. Disponível na internet:

http://www.maxwell.lambd.ele.puc-rio.br/cgi-bin/PRG_0599.EXE/9183_2.PDF?NrOcoSis=28138&CdLinPrg=pt

Ribeiro, António Pinto – A Face Oculta. Obscena – revista de artes performativas. Nº 10. Março 2008. p. 96-97.

[Consultado 12 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.revistaobscena.com>

Sperling, David; Sardinha, Ruy – Deslocamentos da experiência espacial: de earthwork a arquitectura líquida. São Paulo. p. 423-427.

[Consultado 13 Junho 2008]. Disponível na internet: http://cumincades.scix.net/data/works/att/sigradi2007_af93.content.pdf

Tate Modern – Century City: Art and Culture in the Modern Metropolis | New York 1969-1974: City as a Stage.

[Consultado 23 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/centurycity/ccnewyork.htm>

Vidler, Anthony – Architecture's expanded field. Find Articles. Art Forum. April 2004.

[Consultado 13 Junho 2008]. Disponível na internet: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_8_42?num=5&opg=n6080054

Victorino, Madalena – O Mundo sem Nós _ Como a dança pode influenciar o curso das coisas. Comunicação integrada na Conferência nacional de Educação Artística. Porto. Outubro 2007.

[Consultado 1 Julho 2008]. Disponível na internet:

<http://www.educacao-artistica.gov.pt/intervencoes/M%20Vitorino%20CNEA%202008.pdf>

Watts, Graham – Trisha Brown Dance Company: 'Man Walking Down the Side of a Building'. Ballet. co. May 2006.

[Consultado 23 Junho 2008]. Disponível na internet: http://www.ballet.co.uk/magazines/yr_06/sep06/gw_rev_trisha_brown_0506.htm.

Wodiczko, Krzysztof In 'Art in the twenty-first century – Architecture & Terapy.'

[Consultado 13 Junho 2008]. Disponível na internet: <http://www.pbs.org/art21/artists/wodiczko/clip2>.

Trabalhos Académicos

Almeida, Joana Fraga de - Entrevista a João Brites. In "Arquitectura e Cenografia – Cenários Projectados". Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2008. p. 117-129.

Almeida, Joana Fraga de - Master Class de Rui Horta. In "Arquitectura e Cenografia – Cenários Projectados". Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2008. p. 55-72.

Girão, Paulo Alexandre Dias de Lemos - Conversa com João Brites. In "O Arquitecto no Teatro". Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Trabalho apresentado no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Janeiro 1999. p. 11-19.

Ribeiro, João Mendes - Reforma do Espaço Cénico. In "Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço". Trabalho de síntese apresentado ao Departamento de Arquitectura da FCTUC. Coimbra. 1998. p. 12-25.

Seixas, Ana Isabel Marques - Entrevista com André Guedes. In "Dança e arquitectura: organização do espaço performático em três cenógrafos portugueses contemporâneos". Tese de mestrado apresentada na Faculdade de Motricidade Humana da UTL. Lisboa. 2006. p. 232-251.

Sobral, Sofia – Conversa com Rui Horta. In "Ver com os pés experimentar o espaço (urbano) em diálogo com o corpo em movimento". Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 2003. p. 206-222.

Urbano, Luís – A Cidade no Cinema - Movimento Moderno. In "Arquitectura e Cinema: Da Câmara Escura a Celebration 34747". Prova Final de Licenciatura em Arquitectura FCTUC, 1998. p. 106-112.

Catálogos

AA.W. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

Vídeos

Fernando Lopes - Pina Bausch, Lissabon Wuppertal Lisboa. (1998) [DVD] Lisboa: Coleção Documentários Midas. 2006. DVD Registo IGAC: 15371/2006.

- [Fig.1-3] Fotografia © Dan Graham, fotografia DMF, cortesia Ellipse Foundation.
- [Fig.4-5] Fotografia propriedade de Gordon Matta-Clark © ARS, disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>
- [Fig.6] Fotografia propriedade de Gordon Matta-Clark, cortesia de David Zwirner, disponível em <http://www.artnet.com/Magazine/FEATURES/smyth/smyth6-4-3.asp>
- [Fig.7] <http://theluckycharm.files.wordpress.com/2008/06/smyth6-4-4.jpg>
- [Fig.8] <http://www.flickr.com/photos/arbolsoul/2444361236/>
- [Fig.9-13] Fotografia propriedade de Gordon Matta-Clark © ARS, disponível em <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07spring/attlee.htm>
- [Fig.14] http://doublenegative.tarasen.net/img/doublenegative/double_negative_1.jpg
- [Fig.15] <http://www.marin.cc.ca.us/art107/images/HeizerDoubleNegativeAerialP.jp>
- [Fig.16] <http://www.mattress.org/media/02.turrell.roden.01%5B1%5D.jpg>
- [Fig.17] <http://www.marin.cc.ca.us/art107/images/TurrellRodenCraterSection.jpg>
- [Fig.18] <http://www.njn.net/artsculture/starts/pressroom/2402/SmithsonSpiralJetty.jpg>
- [Fig.19] http://farm4.static.flickr.com/3240/2625067322_6c92fe54ed_o.jpg
- [Fig.20] http://www.nyc.gov/html/thegates/images/photos/03_valley_curtain.jpg
- [Fig.21] <http://www.lancs.ac.uk/depts/philosophy/awaymave/407/images/running%20fence.jpeg>
- [Fig.22] <http://www.artnet.com/Magazine/features/cone/Images/cone8-6-9.jpg>
- [Fig.23] Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 62. Outubro 2008. p. 79.
- [Fig.24] Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 15.
- [Fig.25] http://jameswagner.com/mt_archives/Weiner_Lawrence_A_Re-Creation.jpg
- [Fig.26-27] Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 17 e 16, respectivamente.
- [Fig.28] Kaye, Nick - Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 207.
- [Fig.29] http://www.artsalive.ca/upload/dan/mereditymonk_juice2_full.jpg
- [Fig.30] http://www.artsalive.ca/upload/dan/mereditymonk_juice_full.jpg
- [Fig.31-32] Kaye, Nick - Site -specific art: performance, place and documentation. London: Routledge, 2006. p. 207.
- [Fig.33-36] Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 20, 21, 23 e 22, respectivamente.
- [Fig.37] <http://diselabia.files.wordpress.com/2008/05/metropolis20tower20of20babel1.jpg>
- [Fig.38] <http://i57.photobucket.com/albums/g233/absinto01/berlinsinfonie1.jpg>
- [Fig.39] <http://www.eskimo.com/~noir/ftitles/sunset/sunset03.jpg>
- [Fig.40] <http://images1.fanpop.com/images/photos/1400000/Original-Rear-Window-alfred-hitchcock-1498999-500-364.jpg>
- [Fig.41] <http://files.blog-city.com/files/aa/48142/p/f/playtime003.jpg>
- [Fig.42] Goldberg, Roselle - A arte da performance: do futurismo ao presente. Lisboa: Orfeu Negro, 2007. p. 162.
- [Fig.43] <http://artnews.org/files/0000015000/0000014224.jpg/happeningUndFluxus0.jpg>
- [Fig.44] Kaprow, Allan - Essays on the Blurring of art and life. California: University of California

Press, 2003. p. 21.

[Fig.45-47] http://www.metmuseum.org/toah/hd/phef/ho_2002.334,5,6.htm

[Fig.48] http://www.hackitectura.net/escuelas/show_image.php?id=797

[Fig.49] http://news.bbc.co.uk/1/shared/spl/hi/pop_ups/06/in_pictures_future_city/html/5.stm

[Fig.50] http://www.minnpost.com/client_files/alternate_images/3967/mp_main_wide_Planes452.jpg

[Fig.51] <http://www.ontheglobe.com/scans/not/brown2.jpg>

[Fig.52] <http://www.tate.org.uk/modern/thelongweekend/brown/credits.htm>

[Fig.53] http://www.artsalive.ca/upload/dan/trisha_brown_man_walking_full.jpg

[Fig.54] <http://whitneylive.files.wordpress.com/2008/06/trisha-brown-walking-on-wal.jpg>

[Fig.55] <http://www.artsci.washington.edu/news/WinterSpring04/Photos/Trisha%20Brownroofpiece.jpg>

[Fig.56-61] Fotografias cedidas por Fundação Serralves © Ana Luandina.

[Fig.62] Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 52.

[Fig.63] Obscena – revista de artes performativas. Nº 11/12. Abril/Maio 2008. p. 50.

[Fig.64-65] Fotografias cedidas pelo Centro Cultural de Belém.

[Fig.66] http://khiasma.blogspot.com/2008_05_01_archive.html

[Fig.67] <http://www.matthias-zoelle.de/Tanz-Bilder/Masurca-Fogo.jpg>

[Fig.68] <http://www.stagemagazine.co.kr/gnuboard4/data/cheditor/0802/wm2c4540.jpg>

[Fig.69] http://www.nac-cna.ca/media/dance0708/series_a/photos/nefes_1.jpg

[Fig.70] http://www.nac-cna.ca/media/dance0708/series_a/photos/nefes_5.jpg

[Fig.71-72] <http://www.ernestodesousa.com/?p=81>

[Fig.73-74] Ribeiro, António Pinto; Machado, Ana – O Bando: Máquinas de Cena / Scene Machines. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 63.

[Fig.75-79] Fotografias cedidas pelo grupo de teatro O Bando.

[Fig.80] Ribeiro, António Pinto; Machado, Ana – O Bando: Máquinas de Cena / Scene Machines. Porto: Campo das Letras, 2005. p. 91.

[Fig.81-87] Fotografias cedidas por Madalena Victorino.

[Fig.88-92] Fotografias cedidas pela CENTA (Centro de Estudos de Novas Tendências Artísticas).

[Fig.93-96] Fotografias cedidas por Madalena Victorino © Guilherme Silva.

[Fig.97-99] Fotografias cedidas por Madalena Victorino.

[Fig.100] Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 71.

[Fig.101] Kwon, Miwon - One place after another: site-specific art and locational identity. Massachusetts: MIT Press, 2004. p. 90.

[Fig.102] AA.VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p.147.

[Fig.103-108] AA.VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p.170-173.

[Fig.109] AA.VV. Extra]muros[- Lisboa Capital do Nada, Marvila, 2001: Criar, debater, intervir no espaço público. Palmigráfica. p.174-175.

[Fig.110-115] ArtinSite: arte vs local. Torres Vedras. Nº 1. Julho 2004. p. 58-66.

[Fig.116] <http://www.pbs.org/art21/slideshow/popup.php?slide=709>

[Fig.117] http://www.msfilmmfestival.fi/dimages/1114509250_Metropolis1.jpg

[Fig.118] <http://www.flickr.com/photos/kwaadbloed/492341936/>

[Fig.119] <http://www.flickr.com/photos/kwaadbloed/492341900/>

[Fig.120] AA.VV. Rui Horta x Quatro. Centro de Edições do TNSJ, Outubro 2006.

[Fig.121] http://orelhadoano.no.sapo.pt/set%20up_3guys.jpg

[Fig.122-131] <http://www.oespacodotempo.pt/media/index.php?cat=11>

[Fig.132-134] Echavarría M., Pilar - Arquitectura Portátil – entornos impredecibles. Barcelona, Espanha: Structure. p. 192, 195, 194, respectivamente.

[Fig.135] http://www.visions.jp/ex/ex03_03/images/02_BODYIN~1.jpg

[Fig.136] http://farm1.static.flickr.com/33/47118026_d718614d31_o.jpg

[Fig.137] <http://revistadedalo.blogspot.com/2007/06/arquitectura-como-performance-pedro.html>

[Fig.138] <http://nuances-oslugaresdaarquitectura.blogspot.com/>

[Fig.139-141] Arq/a: Arquitectura e Arte. Lisboa. Nº 64. Dezembro 2008. p. 34 e 36, respectivamente.

[Fig.142-145] Fotografias cedidas por Moov © Mário Baú.

Agradecimentos

Aos meus pais, à minha irmã, ao Gonçalo e à minha avó, por tudo o que aprendemos a construir juntos. E à tia Teresa e ao seu lápis azul.

Às histórias elaboradas do Miguel e à doçura na voz da Leonor quando me chama.

À Carla e à Carolina, por ontem, por hoje e pela certeza do amanhã.

À Vera, porque um abraço de amiga nunca vem tarde.

À Telma, à Inês e à Ana, porque durante cinco anos foram o nosso aconchego. E aos anexos, Concha e Gominha.

À Joana, porque as dificuldades de um espaço ou tempo diferentes não são um problema.

Ao Zé Café, que entre tantas obras de arte ainda teve tempo para fazer a minha da capa.

E ao Miguel, porque duas linhas paralelas seguem sempre lado a lado. E porque o quadrado da hipotenusa é igual à soma do quadrado dos catetos.

