



Universidades Lusíada

Neves, Ana Margarida Mendes, 1989-

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro

<http://hdl.handle.net/11067/1850>

Metadados

Data de Publicação	2016-01-27
Resumo	Propomo-nos com a presente dissertação, definir os limites que distinguem estas duas disciplinas, arquitetura e cenografia, tanto concetualmente como metodologicamente. Para isso, elegemos quatro casos de estudo, da autoria do arquiteto João Mendes Ribeiro, que testemunham o contributo dos dois mundos, nas suas obras. Deambulando entre as arquiteturas cénicas e as cenografias arquitetónicas de João Mendes Ribeiro, procurámos descobrir o que separa e aproxima estas duas disciplinas (arquitetura e...
Palavras Chave	Arquitectura - Portugal, Cenografia - Portugal, Ribeiro, João Mendes, 1960- - Crítica e interpretação
Tipo	masterThesis
Revisão de Pares	Não
Coleções	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-12-28T00:39:37Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA
Faculdade de Arquitetura e Artes
Mestrado Integrado em Arquitetura

**Entre a arquitetura e a cenografia de
João Mendes Ribeiro**

Realizado por:
Ana Margarida Mendes Neves

Orientado por:
Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Constituição do Júri:

Presidente: Prof. Doutor Horácio Manuel Pereira Bonifácio
Orientador: Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Arguente: Prof. Doutor Arqt. Bernardo D'Orey Manoel

Dissertação aprovada em: 20 de Janeiro de 2016

Lisboa

2015



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes
Ribeiro

Ana Margarida Mendes Neves

Lisboa

Novembro 2015



UNIVERSIDADE LUSÍADA DE LISBOA

Faculdade de Arquitetura e Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes
Ribeiro

Ana Margarida Mendes Neves

Lisboa

Novembro 2015

Ana Margarida Mendes Neves

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e
Artes da Universidade Lusíada de Lisboa para a
obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves

Lisboa

Novembro 2015

Ficha Técnica

Autora Ana Margarida Mendes Neves
Orientador Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves
Título Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro
Local Lisboa
Ano 2015

□

Mediateca da Universidade Lusíada de Lisboa - Catalogação na Publicação

NEVES, Ana Margarida Mendes, 1989-

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro / Ana Margarida Mendes Neves ; orientado por Rui Manuel Reis Alves. - Lisboa : [s.n.], 2015. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa.

I - ALVES, Rui Manuel Reis, 1964-

LCSH

1. Arquitectura - Portugal
2. Cenografia - Portugal
3. Ribeiro, João Mendes, 1960- - Crítica e interpretação
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Teses
5. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architecture - Portugal
2. Scene painting - Portugal
3. Ribeiro, João Mendes, 1960- - Criticism and interpretation
4. Universidade Lusíada de Lisboa. Faculdade de Arquitetura e Artes - Dissertations
5. Dissertations, Academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA1333.R53 N48 2015

“[...] o espaço não é só cavidade vazia, “negação de solidez”: é vivo e positivo. Não é apenas um facto visual: é, em todos os sentidos, e, sobretudo num sentido humano e integrado, uma realidade vivida.”

ZEVI, Bruno (1989) – Saber ver a Arquitectura. São Paulo : Martins Fontes Editora Ltda. p. 186.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em particular aos meus pais sempre presentes, pelas oportunidades e apoio incondicional.

Ao meu professor orientador, Prof. Doutor Arqt. Rui Manuel Reis Alves, pela notável orientação, pela de transmissão de conhecimento, pela dedicação, disponibilidade, atenção e profissionalismo ao longo deste percurso.

Ao Prof. Doutor Arqt. João Mendes Ribeiro um especial agradecimento, pela prontidão na cedência de informação sempre que solicitada, acompanhado pela minha sincera admiração.

À Catarina Graça, pela prestabilidade e disponibilidade incondicional.

A todos os colegas e amigos que me acompanharam e ajudaram mais de perto.

APRESENTAÇÃO

Entre a arquitetura e a cenografia de João Mendes Ribeiro

Ana Margarida Mendes Neves

Propomo-nos com a presente dissertação, definir os limites que distinguem estas duas disciplinas, arquitetura e cenografia, tanto concetualmente como metodologicamente. Para isso, elegemos quatro casos de estudo, da autoria do arquiteto João Mendes Ribeiro, que testemunham o contributo dos dois mundos, nas suas obras.

Deambulando entre as arquiteturas cénicas e as cenografias arquitetónicas de João Mendes Ribeiro, procurámos descobrir o que separa e aproxima estas duas disciplinas (arquitetura e cenografia), numa tentativa de explicar as diferenças claras que as distinguem, e também com a mesma importância, perceber onde estas se cruzam e se misturam, e que as torna, por isso, tão íntimas.

Palavras-chave: Cenografia, Arquitetura, Espaço, Habitar, Organização, Tempo.

PRESENTATION

In Between Architecture and Scenography of João Mendes Ribeiro

Ana Margarida Mendes Neves

The principal aim of this dissertation, is to define the boundary between these two disciplines, architecture and scenography, both conceptually and methodologically. For that, we chose four study cases, from the architect João Mendes Ribeiro, that evidence the contributions of these two subjects, within his work.

Searching among his scenic architecture and his architectonic scenography's, we are striving to find in his work, the differences that tell apart architecture from scenography, and at the same time, the similarities that fuses them and makes them so intimate.

Keywords: Scenography, Architecture, Space, Dwell, Organization, Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Espaços Rítmicos, Adolphe Appia, ca. 1906-1928. (Appia, 2001).	34
Ilustração 2 – Espaços Rítmicos, Adolphe Appia. (Chevrier, 2013).	34
Ilustração 3 – Modelação tridimensional de um dos cenários desenhados por Appia. (Love, 2010).	35
Ilustração 4 - “The Steps, II mood”, Edward Gordon Craig, (Craig, 1913, p. 42).	39
Ilustração 5 - “The Steps, IV mood”, Edward Gordon Craig, (Craig, 1913, p. 42);	39
Ilustração 6 - “Hamlet”, estudo para a cena final, Edward Gordon Craig. (Craig, 1913, p. 84).	41
Ilustração 7 – Manipulação do espaço com projeções lumínicas, László Moholy-Nagy 1924. (Artemuseum.net, 2000).	45
Ilustração 8 – “W. Gropius: Teatro Total”. (Rodrigues, 1989, p. 151).	49
Ilustração 9 – Corte Longitudinal, Walter Gropius, 1927. ([adaptado a partir de:] Harvard Art Museums, 1927).	50
Ilustração 10 – “O. Schlemmer: esquema para uma dança, 1926”. ([adaptado a partir de:] Rodrigues, 1989, p 1.24).	53
Ilustração 11 - “Oskar Schlemmer: Dança das Varas, 1927”. ([adaptada a partir de:] Rodrigues, 1989, p. 125)	55
Ilustração 12 – “ Oskar Schlemmer: O guarda-roupa do “Ballett Triádico” na revista “Wieder Metropol”, 1926 no Teatro Metropolitano de Berlim”. (Droste, 1994, p. 102).	57
Ilustração 13 – Luz como matéria, Josef Svoboda. (Douaire, 2015?a).	61
Ilustração 14 – O espaço cénico/arquitetónico, Josef Svoboda. (Douaire, 2015?b).	63
Ilustração 15 – “Rhinoceros”, cenografia do autor Robert Wilson, foto de Julian Mommert, 2014. (Wilson, 2014).	65
Ilustração 16 – “Pelléas et Mélisande”, cenografia do autor Robert Wilson, foto de Javier del Real, 2015. (Wilson, 2015).	68
Ilustração 17 – “Tycho White, 1967”. (Turrell, 2015).	70
Ilustração 18 – “The Return of Ulisses to his Homeland”. (Wilson, 2011).	70
Ilustração 19 – “Casa de chá”, fotografia de Edgar Martins. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).	81
Ilustração 20 –Planta e corte de implantação da Casa de Chá no Castelo de Montemor o-Velho. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).	84
Ilustração 21 – Casa de Chá. (Ilustração nossa, 2015).	85
Ilustração 22 – Planta da Casa de Chá e ruínas envolventes da Alcáçova. ([Adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).	87
Ilustração 23 – Corte longitudinal da Casa de Chá. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).	88
Ilustração 24 – “Escadas Banco Lateral”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).	89
Ilustração 25 – As escadas das ruínas e a relação com o pátio. (Ilustração nossa, 2015).	89
Ilustração 26 – “Corredor”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).	90

Ilustração 27 – “Canto Escada ao Fundo”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).....	90
Ilustração 28 – Planta programática da Casa de chá. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).....	91
Ilustração 29 - Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).....	92
Ilustração 30 – Maquinaria da Casa das Caldeiras. (Ilustração nossa, 2015).....	94
Ilustração 31 – As Caldeiras e o Bar (Ilustração nossa, 2015).....	95
Ilustração 32 – Planta de implantação da Casa das Caldeiras, Alta de Coimbra. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).....	97
Ilustração 33 - Alçado frontal, relação da encosta com o novo edifício da Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).....	98
Ilustração 34 – Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	99
Ilustração 35 - Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	99
Ilustração 36 – Axonometria da Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).....	101
Ilustração 37 – Desenhos técnicos, corte AA’ e BB’, Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).....	102
Ilustração 38 – Desenhos técnicos, corte CC e DD’, Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).....	103
Ilustração 39 - Desenhos técnicos, Corte EE’ e FF’, Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).....	104
Ilustração 40 – Sala do Carvão, Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).....	105
Ilustração 41 - Salas de aula do novo volume, Casa das Caldeiras, Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	106
Ilustração 42 – Salas de aula do novo volume, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	106
Ilustração 43 – Laboratórios de fotografia, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	106
Ilustração 44 – Escadas do novo edifício, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	107
Ilustração 45 – Sala de exposição, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).....	107
Ilustração 46 – Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).....	108
Ilustração 47 – Vista aérea da localização do Centro de Artes Visuais, Coimbra. (Prof. Godin, 2009).....	109
Ilustração 48 – Centro de Artes Visuais, módulo dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).....	111
Ilustração 49 - Ilustração 50 – Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).....	113
Ilustração 51 Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).....	113
Ilustração 52 - Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).....	113
Ilustração 53 – Escadas de acesso ao primeiro piso do CAV, fotografia de Fernando Guerra. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).....	115

Ilustração 54 - Escadas de acesso ao primeiro piso do CAV. (Ilustração nossa, 2015).....	115
Ilustração 55 – Exterior da caixa de escadas/lanternins do CAV, primeiro piso, fotografia de Luís Alves. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).....	116
Ilustração 56 – Interior da caixa de escadas/lanternim do CAV, fotografia de Fernando Guerra (Ribeiro, 2015b).	116
Ilustração 57 – Instalações sanitárias no volume dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra (Ribeiro, 2015b).....	117
Ilustração 58 – Volume dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).	117
Ilustração 59 - Axonometria da Centro de Artes Visuais. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).	118
Ilustração 60 – Desenhos técnicos do Centro de Artes Visuais. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).....	119
Ilustração 61 – Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).....	120
Ilustração 62 – Estantes modulares/divisórias de espaços, CAV, fotografia de Luís Alves. (Ribeiro, 2015b).	120
Ilustração 63 – Estrutura acessível da cobertura, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015, 2015b).....	121
Ilustração 64 – Esquissos dos volumes cénicos para as novas necessidades programáticas, CAV. (Ribeiro, 2015b).....	122
Ilustração 65 – Vazio da memória, Museu Judaico de Berlim, Daniel Libeskind, foto de Cyrus Penarroyo. (Kroll, 2010).	124
Ilustração 66 – Cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015).	124
Ilustração 67 – Cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015).	126
Ilustração 68 – Axonometria do cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).....	127
Ilustração 69 – Vermelhos, Negros e Ignorantes. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).	128
Ilustração 70 – Máscaras de ferro, vazio da memória, Museu Judaico de Berlim, Daniel Libeskind, fotografia de Cyrus Penarroyo. (Kroll, 2010).....	128
Ilustração 71 – Axonometrias, alçado, planta e cortes do cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes, ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).	129
Ilustração 72 - Esquissos do cenário para “Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015a).	130
Ilustração 73 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).	131
Ilustração 74 – Desenhos técnicos do módulo para a coreografia Propriedade Privada. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).....	133
Ilustração 75 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).	134
Ilustração 76 - Propriedade Privada, Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).	135
Ilustração 77 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).	136

LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

CAV - Centro de Artes Visuais

EUA - Estados Unidos da América

SUMÁRIO

1	Introdução	23
2	Breve contextualização histórica da evolução da cenografia ao longo do século XX.....	27
2.1	Richard Wagner - os contributos teóricos.....	27
2.2	Adolphe Appia – a reforma cénica.....	29
2.3	Edward Gordon Craig - o cenário simbólico	36
2.4	Bauhaus - no teatro.....	44
2.4.1	László Moholy-Nagy - o teatro da totalidade	44
2.4.2	Walter Gropius e Erwin Piscator - o conceito de Teatro total.....	46
2.4.3	Oskar Schlemmer - o corpo no espaço	50
2.5	Josef Svoboda - as possibilidades da luz	58
2.6	Robert Wilson - a nova estética teatral	64
3	A arquitetura cénica de João Mendes Ribeiro	73
3.1	Dicotomia entre as duas disciplinas: arquitetura e cenografia.....	73
3.2	Diálogo entre as duas disciplinas: arquitetura e cenografia	77
4	Casos de Estudo: 3 arquiteturas + 2 cenografias de João Mendes Ribeiro .	81
4.1	Casa de Chá do Paço das Infantas	81
4.2	Casa das Caldeiras.....	92
4.3	Centro de Artes Visuais	109
4.4	Vermelhos, Negros e Ignorantes	123
4.5	Propriedade privada.....	131
5	Considerações finais	139
	Referências.....	143

1 INTRODUÇÃO

A presente dissertação, pretende explorar quais as características que distinguem arquitetura e cenografia, o que as singulariza, o que as torna tão íntimas e ainda o que as aproxima e afasta tanto a nível metodológico, como conceptual ou físico. Perceber essas ténues fronteiras é o objectivo fundamental desta dissertação.

Como resultado desta ideia, pensamos que é de grande importância, antes de mais, apresentar uma breve contextualização histórica da evolução da cenografia ao longo do século XX., explorando os trabalhos dos cenógrafos que preconizaram esta arte, com a particularidade de serem, quase todos eles, também arquitetos. Os conceitos intrínsecos à arquitetura, foram sem dúvida fundamentais para a evolução da cenografia, aproximando-a cada vez mais da arquitetura ao longo deste século.

Em primeiro lugar, estudámos os contributos teóricos de Richard Wagner, e de que forma os seus conceitos sobre a totalidade nas obras de arte, incitaram a transformação do palco cénico do século XX.

Como consequência direta do trabalho teórico de Wagner, surge Adolphe Appia, pondo em prática muitas das suas teorias e contrapondo outra parte. Isto faz com que Appia seja considerado por muitos, a figura pioneira e responsável pela reforma cénica do século XX.

Edward Gordon Craig, segue-se como terceiro cenógrafo da nossa cronologia. Craig vem aprofundar o trabalho de Appia, e explora conceitos espaciais próprios da arquitetura, como a volumetria, a luz/sombra e o espaço mutável, introduzindo-os no espaço cénico.

A escola da Bauhaus, surge revolucionária em todos os campos artísticos. Ela sem dúvida interpreta os conceitos de Arte Total defendidos por Wagner, mas sempre com a tecnologia e a máquina como elemento fundamental do processo evolutivo. Neste subcapítulo discutimos a importância da luz e da cor como elementos fundamentais na modelação de espaço, defendidos por László Moholy-Nagy. Abordamos ainda o projeto do Teatro Total de Walter Gropius e Erwin Piscator, que tinha como objectivo principal integrar o espectador no drama, projetando para isso um espaço arquitetónico que se adaptasse às necessidades de qualquer acontecimento cénico. Em último lugar, ainda na Bauhaus, estudamos Oskar Schlemmer que, não sendo arquiteto, foi quem mais desenvolveu a estética do teatro da Bauhaus. Para além do espaço, forma, cor, som, movimento e luz, introduz-se a geometria e a matemática, como geradoras principais

do desenho do espaço cénico, onde o corpo humano, é a unidade de medida da sua conceção. Integra ainda em várias experimentações, ao nível do corpo humano, onde são os seus movimentos mecânicos que geram espaços controlados. A síntese do seu trabalho, é concretizada no Ballet Triádico.

Josef Svoboda, também ele arquiteto, é considerado mais um autor na evolução das teorias wagnerianas, sendo a síntese do seu trabalho, a mais perfeita união entre cenografia, iluminação, projeções fílmicas e performance. Com influências claras de Craig, o seu trabalho acrescenta à arte da cenografia o conceito da quarta dimensão, à que ele chama espaço cinético. Além disto, vem aprofundar e criar mecanismos, inovando a tecnologia teatral, permitindo novas manipulações da luz.

Finalizando o capítulo de contextualização histórica, exploramos o trabalho do cenógrafo e arquiteto Robert Wilson. São discutidos neste subcapítulo os conceitos patentes tanto à arquitetura como à cenografia. A luz, acima de tudo, depois o espaço, a cor, a escala e as formas. Considerando Wilson um artista de fusão, e encontrando nos resultados do seu trabalho a simbiose perfeita de arquitetura e cenografia, ele torna-se o artista ideal para fazer a ponte para o capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, é abordado o outro lado, o lado da arquitetura, a arquitetura essa que é, ou pode ser também, muito cénica. Para isso, e a fim de focar o trabalho em obras concretas, escolhemos as obras do arquiteto João Mendes Ribeiro (cenógrafo e arquiteto) para representar o propósito do nosso trabalho, deambulando entre as suas arquiteturas cénicas e as suas cenografias arquitetónicas.

Entre estas duas disciplinas, cenografia e arquitetura, que à partida têm naturezas distintas, surge o trabalho de João Mendes Ribeiro apoiado nestes dois alicerces, que se cruzam e complementam, e isso traduz-se num trabalho enriquecido pelas características dos dois mundos, tornando os seus trabalhos, tanto os de arquitetura como os de cenografia, muito particulares.

Nesta ordem de ideias, escolhemos cinco casos de estudo, do arquiteto João Mendes Ribeiro: três arquiteturas e duas cenografias. O objectivo foi estudá-los individualmente e perceber em que aspetos fundamentais eles se cruzam e em quais se distinguem.

As arquiteturas escolhidas foram a Casa de Chá do Paço das infantas, em Montemor o-Velho, onde a oposição entre o passado e o presente é notável. O segundo caso de estudo escolhido, foi a Casa das Caldeiras que teve a intenção de encontrar uma

simbiose entre o passado e o presente, ao contrário do primeiro caso. O terceiro caso de estudo escolhido foi o Centro de Artes Visuais, também ele localizado em Coimbra.

Os dois primeiros revelam estratégias diferentes, mas partilham o facto dos elementos preexistentes funcionarem como os elementos cénicos de ambos, a partir dos quais os projetos se desenrolam. Na Casa de Chá, a preexistência, tem uma leitura de dentro para fora, contemplada como cenário envolvente ao novo volume edificado. Na Casa das Caldeiras, o processo é inverso, pois a leitura do elemento cénico preexistente, as caldeiras, é por sua vez contemplado de fora para dentro, ou seja do exterior para o interior. O terceiro caso de estudo, o centro de Artes Visuais, foi escolhido por se tratar de um projeto que se encontra equilibradamente entre a arquitetura e a cenografia, considerando-o por isso, um projeto híbrido. Queremos com isto dizer que, consideramos o Centro de Artes Visuais (CAV), um projeto que tem tanto de arquitetura como de cenografia revelando-se estas equitativamente distribuídas, e por isso se encontra na fronteira de transição entre as duas disciplinas. Neste projeto, são muito claras as contaminações entre as duas disciplinas e os seus limites são também eles muito ténues.

Paralelamente, explorámos outras duas obras da sua autoria, mas desta feita, no âmbito da cenografia. Assim, estudamos em primeiro lugar, a peça "Vermelhos, Negros e Ignorantes", que foi escolhida por se aproximar fisicamente da arquitetura em todas as suas vertentes, desde a escala, até aos materiais e aos conceitos.

Elegemos como segundo caso de estudo, no âmbito da cenografia, a cenário para "Propriedade Privada" que, no que toca à influência da arquitetura no espaço cénico, se revela como um excelente exemplo na abordagem de conceitos intrínsecos à arquitetura do quotidiano: do que é privado e do que é público, do que é interior e do que é exterior, do que é nosso e do que não é. Concretiza-se num cenário mutável, transformando-se ao longo da performance em espaços de carácter público, a rua, ou de carácter limitador, o muro, chegando a ser possível habitar a própria parede.

A metodologia utilizada para a realização desta dissertação, foi a pesquisa bibliográfica enriquecida com visitas *in loco* às obras do arquiteto João Mendes Ribeiro, abordadas nesta dissertação. Essas visitas permitiram-nos, para além de alguns registos fotográficos, uma melhor compreensão das obras em estudo.

2 BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA EVOLUÇÃO DA CENOGRRAFIA AO LONGO DO SÉCULO XX.

2.1 RICHARD WAGNER¹ - OS CONTRIBUTOS TEÓRICOS

Para poder tratar o tema central desta dissertação, é impossível deixar de desenhar uma breve trajetória histórica na arte da cenografia ao longo do século XX, onde deverá ser incluindo primeiramente um olhar analítico sobre as contribuições teóricas da obra de Richard Wagner e as suas consequências na arte da cenografia ao longo do século XX.

Gesamtkunstwerk, é um conceito utilizado originalmente por Karl Friedrich Trahdorff², filósofo alemão, que significa Arte total. Trahdorff, cria este conceito quando na sua obra *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* [Estética ou teoria da crença e arte], assume que “[...] as quatro artes, [...] a arte do som da palavra, da música, da mímica (teatro) e da dança, reúnem a possibilidade de coalescência para se tornarem uma única produção artística”, introduzindo assim um novo conceito que se define pela natureza global e totalizante de uma obra de arte, e a possibilidade que ela tem de combinar em si mesma todas as outras artes, formando um único produto artístico.

Posteriormente, Wagner leva o conceito de Arte Total a um outro nível, afirmando que a ópera é o grande exemplo de união entre todas as artes. Segundo Wagner, é na ópera que é possível observar o culminar de todos os géneros de arte numa só produção artística, sendo a música a arte de excelência e unificadora de todas as outras.

A partir do seu ideal de unificação de todas as formas de arte, Wagner escreve e publica *Das Kunstwerk der Zukunft* [A obra de arte do Futuro], onde explica os seus fundamentos teóricos e reflete as grandes questões estéticas que definem o que será a obra de arte do futuro. As contribuições teóricas de Wagner vêm assim revolucionar a criação musical, instaurando novas fórmulas estéticas para as suas encenações,

¹**Richard Wagner (1813-1883)** – Músico, maestro, compositor, diretor de teatro e ensaísta alemão. A sua influência, além da música, é também sentida na filosofia, literatura, artes visuais e teatro. Traz inúmeras inovações para a música, tanto em termos de composição quanto em termos de orquestração. Em 1849 publica *Das Kunstwerk der Zukunft* [A obra de Arte do futuro], uma obra notável pelos seus conceitos teóricos e consequências na concepção da cenografia. Nesta obra explica o conceito estético *Gesamtkunstwerk* [Obra de arte total].

²**Karl Friedrich Trahdorff (1782-1863)** – Filósofo e teólogo alemão. Publica ao longo da sua vida algumas obras filosóficas, onde marca claramente a sua oposição em relação ao racionalismo teológico. Na sua obra *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* [Estética ou teoria da crença e arte], publicada pela primeira vez em 1827, Trahdorff introduz o conceito *Gesamtkunstwerk* pela primeira vez.

estruturadas pela sua concepção de teatro total. Para compreendermos o ideal de Wagner é importante referir um dos seus pensamentos:

O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte *colectiva* [...] A verdadeira aspiração de arte é, pois, aquela que tudo abrange [...]. [por isso] a obra de arte colectiva superior é o drama: na riqueza que lhe é possível, o drama só pode existir quando nele cada modalidade artística existir na sua máxima riqueza.

O drama verdadeiro só é pensável enquanto produto do impulso colectivo de todas as artes para a mais imediata comunicação a um público colectivo: modalidade artística singular só consegue abrir-se ao completo entendimento do público colectivo por meio da sua comunicação colectiva com as restantes modalidades artísticas do drama, pois que a intenção de cada modalidade artística singular só se obtém inteiramente no agir conjunto de todas as modalidades artísticas, no qual elas se dão a entender e se entendem mutuamente. (Wagner, 2003, p. 177 - 178)

Assim, podemos depreender que o drama wagneriano define a arte como um produto homogéneo que resulta da união de todas as artes, apresentando ao homem a imagem do mundo através da obra de arte total.

Porém no que diz respeito ao uso da cenografia, Wagner ainda estava preso aos antigos moldes, onde a pintura era o principal elemento de construção cenográfica, criando paisagens e espaços bidimensionais, que não permitam o êxtase de uma cena dramática. Do ponto de vista da cenografia, Wagner não conseguiu alcançar um lugar que correspondesse às suas novas propostas, pois a “sua música era revolucionária e profética, mas a sua cenografia era antiga e referia-se a encenações de cunho antigo” (Nero, 2009, p. 218) Nas óperas de Wagner, já se verifica a intenção de colocar o corpo do ator em relação direta com um cenário tridimensional, mas a verdade é que, quando o desenho do cenário era pintado em tela, o corpo do ator perdia imediatamente essa relação, pois a bidimensionalidade da tela limitava de imediato essa possibilidade.

Wagner procurou ele próprio, executar as suas ideias teóricas sobre a arte do futuro, concebendo e construindo a sua própria ópera, localizada em Bayreuth, Alemanha, pensada fora do contexto habitual de um edifício de ópera, projetado especificamente para as suas óperas, que vieram, por sua vez, a influenciar todo o percurso cénico que viria a surgir no resto da Europa, como veremos mais à frente.

Mesmo a sua utopia de criar teatros grátis para todos influenciou a criação de “teatros livres” como o de Antoine, em Paris (1887), o Frei Buhne de Otto em Berlim (1889), ou a criação por Stanislavki do Círculo Alexeiv, [...] As suas ideias são reconhecíveis também na escola que em 1919 passou a chamar-se Bauhaus, onde se defendia uma arte total e universal baseada no espírito anti-individualista e de intervenção na comunidade e

onde o teatro foi ganhando um papel de relevo na formação geral do artista [...] (Monteiro, 2010, p. 219).

Com os simbolistas, que estudaremos mais à frente, a ideia de obra de arte total, é adaptada e substituída pela sinestesia e pelo símbolo, pois acreditam que a união total dos sentidos pode ser interpretada por símbolos: “[se] os sentidos correspondem uns aos outros na caixa de ressonância que é a experiência sensorial humana, cada arte, por si mesma, pode fazer apelo a esse diálogo interno da sensibilidade, a fim de despertar a humanidade das origens” (Lista *apud* Monteiro, p. 220). Assim o conceito de Arte Total, começa a ser questionado, levantando questões estéticas que introduzem uma exploração simbólica da imagem na cena, abrindo portas para uma busca intensa da imagem visual, explorando agora o poder da imagem, que será para eles o verdadeiro unificador de todas as artes.

É sobre a análise do drama wagneriano, e particularmente sobre o conceito de arte total, que Adolphe Appia³ se debruça e alicerça a sua teoria da arte cénica dramática. Appia propõe novos parâmetros estéticos, que ainda hoje são utilizados, e desenvolve uma determinada alternativa ao realismo, procurando uma nova estética em palco que colmate o facto dos cenários de Wagner não conseguirem articular-se harmoniosamente na obra total que ele defendia.

O pensamento teatral de Appia tem por fonte uma admiração e uma insatisfação: admiração pela obra de Wagner, na qual ele vê, no plano poético como no musical, o futuro do teatro; insatisfação diante da timidez e do tradicionalismo das concepções cenográficas de Wagner, [...] que se limitavam a adaptar – bem ou mal – a esse universo novo os hábitos do espetáculo imitativo que vigoravam na encenação da ópera no século XIX. (Roubine, 1998, p. 133)

2.2 ADOLPHE APPIA – A REFORMA CÉNICA

Ainda que o naturalismo realista tenha atraído consciência, racionalidade e o sentido de hierarquia e gestão ao teatro no final do século XIX, a sua existência essencialmente pictórica e o seu fundamentalismo levou a que dramaturgos, encenadores e atores fossem confrontados com defeitos do movimento, e denunciasses a sua falência. Seguindo os princípios do simbolismo, o ato de rejeição do realismo material cenográfico revela a luta contra a realidade material do homem, e confessa a procura de uma linguagem que venha a satisfazer a carência de um teatro que não descreva a realidade, mas sim que a sugira (Rebello, 1964, p.100).

³**Adolphe Appia (1862-1928)** – Arquiteto, encenador, artista gráfico, cenógrafo, diretor teatral e escritor de arte, nascido na Suíça. No final do século XIX, inspirado pelos dramas musicais de Richard Wagner, desenvolveu suas teorias revolucionárias que são base do cenário e da direção do teatro moderno, aplicando-as no Teatro Dalcroze.

É incontornável abordar o percurso de Adolphe Appia e as suas contribuições para o palco moderno, pois ele é sem dúvida o eixo de viragem na conceptualização e evolução do espaço cénico que se operou a partir da primeira metade do século XX que, até então, “se limitava a um espaço viciado e estagnado nas clássicas representações bidimensionais de telas pintadas” (Nero, 2009, p. 219). Perante esta situação, Appia dá os primeiros passos na transformação do espaço cénico bidimensional, recorrente até então, para “um espaço tridimensional, libertando-se dos vícios da caixa cénica italiana. Substitui a tela pintada, e o volume substitui a superfície plana” (Nero, 2009, p. 220), resolvendo a disparidade entre as cenografias bidimensionais e a tridimensionalidade do corpo do ator que se observava. Appia reforma aspectos formais essenciais para um novo desenho cénico, como a introdução de volumetria.

Para além da influência de Richard Wagner no trabalho de pesquisa de Appia, é também indiscutível a influência de Emile Jaques-Dalcroze⁴ no seu trabalho, pois foi com ele que Appia conseguiu conceber as suas próprias ideias da relação do corpo do ator no espaço cénico.

Emile Jaques-Dalcroze é conhecido como o fundador de um sistema de ensino do ritmo musical através do movimento corporal (Euritmia). Nas suas aulas de solfejo leitura e percepção musical, Dalcroze apercebeu-se de muitas deficiências rítmicas na aprendizagem da música por parte dos seus alunos, sabendo que instintivamente as pessoas possuem um sentido rítmico, ele sabia que a falha estava na coordenação motora do corpo do músico. Neste sentido, Dalcroze procura um novo método de ensino da música, reconhecendo a importância da consciência do movimento, associada ao desenvolvimento auditivo, motor, expressivo e criativo dos alunos. Ele propõe um ensino da música que privilegie a relação entre os movimentos do corpo, o ritmo musical, e a capacidade de imaginação entre os movimentos naturais do corpo, o ritmo musical, e a capacidade de imaginação e reflexão. O seu método realça a musicalidade e a consciência física e motora necessária à performance artística, afirmando que todo o elemento musical poderia ser realizado corporalmente e que todo o pensamento intelectual deve ser precedido por experiências sensoriais (Moreira, 2003, p. 3 - 10).

⁴ **Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950)** – Compositor e músico suíço. É conhecido por ter desenvolvido um método de aprendizagem musical, Método Dalcroze, que consistia em aprender e experimentar a música através do movimento do corpo, de maneira a que o aluno ganhasse consciência física da música, através de todos os sentidos.

Embora Jaques-Dalcroze tenha consolidado o seu método, havia no entanto uma falha para que a relação que ele defendia, entre ritmo, música e movimento, funcionasse: um espaço que suportasse e salvaguardasse esta relação.

É neste ponto que a intervenção de Appia é fundamental. Appia vem assim elaborar, em conjunto com o trabalho que Jaques-Dalcroze desenvolvia, uma série de desenhos que conseguissem resolver um palco apropriado para albergar os seus trabalhos rítmicos corporais/musicais, os quais Appia intitula como Espaços Rítmicos, desencadeando uma nova estética teatral, onde a expressividade da cenografia está concentrada na relação entre os elementos inertes (módulos, os painéis e as escadas) e a música e o movimento do corpo do intérprete (ilustrações 1 e 2).

A linguagem corporal e musical une o espaço e o tempo, e o corpo humano surge como fonte de todas as ideias musicais e dos movimentos. Esta influência é muito clara no trabalho de Appia, pois é quase literal, sendo que o corpo humano passa a ser fonte de todas as ideias espaciais e o movimento manipulador da percepção espacial.

Na sequência dos seus estudos, em 1921, Appia publica a obra L'Oeuvre d'art vivant [A obra de arte viva], onde expressa a essência dos mesmos e desenvolve os novos conceitos teatrais, reformando toda a estética e técnica teatral.

Os dramas wagnerianos foram essenciais para a conceptualização das suas teorias cénicas. Appia considerava a música e os textos de Wagner livres de convenções impostas pela sociedade do mundo real. Por outro lado as representações teatrais ainda estavam presas às influências convencionais, onde a cenografia apenas se definia por uma tela pintada meramente representativa e que por isso se destoava de toda a nova ideologia que se pretendia para a arte. Esta falha é o ponto de partida da sua obra na procura do novo espaço cénico do século XX.

No princípio da sua obra, Appia questiona o conceito de “Arte Total” desenvolvido por Wagner, onde a arte dramática deveria surgir da união de todas as artes, e contrapondo esta ideologia, propõe então estudar individualmente, a essência de cada arte, para deste modo conseguir esmiuçar os elementos cénicos que realmente constituem a arte dramática e, portanto, a essência da cenografia: “se a arte dramática deve ser a reunião harmoniosa, a síntese suprema de todas as artes, já não compreendemos nada, então, de cada uma dessas artes, e muito menos ainda, da arte dramática: o caos é completo” (Appia, 1959, p. 9).

A partir da obra Wagneriana, Appia conclui e resume os três principais elementos conflitantes no espaço cénico, são eles o corpo vivo e tridimensional do ator em movimento, a paisagem pintada vertical e o piso horizontal.

Os elementos cénicos: espaciais e temporais

Appia faz uma abordagem individual a cada linguagem constituinte da arte dramática, fazendo-se existir no palco com a soma de elementos espaciais e temporais. Os elementos que constituem o **espaço dramático** são, segundo o autor, a **pintura**, a **escultura** e a **arquitetura** que, por serem elementos estáticos e imóveis, escapam ao tempo.

A **pintura** assume em si o movimento, por meio da forma e da cor, mas nunca deixando de ser uma reprodução plástica desse movimento, nem nunca deixando de ser um produto bidimensional, que por isso mesmo, nunca dialogará em plenitude com a plasticidade do movimento do corpo tridimensional.

A **escultura**, por sua vez, consegue colmatar a falha da pintura pois apesar de também ser uma representação plástica, ela é o resultado de uma produção artística tridimensional, que embora estática, já consegue exprimir o contexto do movimento do corpo humano, também ele tridimensional.

Por último, surge a **arquitetura**, a mais completa das belas artes. O elemento arquitectónico contém na sua essência, o tempo e o espaço, que são enaltecidos pelo movimento do corpo, que os une. É o elemento cénico que “contém o espaço por definição e o tempo na sua aplicação, portanto a mais favorecida das belas artes” (Appia, 1959, p. 18).

Por sua vez, os elementos que constituem o **tempo dramático** são a **poesia** e a **música**, e que, “no espaço, a duração, exprimir-se-á por uma sucessão de formas, portanto pelo movimento. No tempo, o espaço exprimir-se-á por uma sucessão de palavras e de sons, isto é, por durações diversas que ditam a extensão do movimento” (Appia, 1959, p. 11).

A **poesia** modifica as durações do nosso pensamento, enquanto que “a música corresponde às durações da nossa vida interior” (Appia, 1959, p. 25). Então, a duração do corpo vivo do ator é “a arte de exprimir simultaneamente, no espaço e no tempo, uma ideia essencial. Consegue-o através das formas vivas do corpo humano e a sucessão das durações musicais, solidárias umas com as outras” (Appia, 1959, p. 27).

O movimento não é para o autor um elemento cênico, mas uma maneira de estar, porém é possível “desenhá-lo” sendo representado na cena através do corpo vivo, móvel e plástico, do ator, tornando-se o elo de ligação de todos os elementos cênicos, espaciais ou temporais.

O corpo vivo

O pensamento cenográfico de Appia, não parte de princípios meramente estéticos. A sua reforma do espaço teatral nasce a partir de um estudo metucioso do corpo humano dentro do espaço cênico, do ator enquanto elemento mutável na cena em movimento, e a sua relação com o espaço e os elementos cênicos envolventes que o compõem. Podemos dizer que toda a teoria sobre a arte dramática de Adolphe Appia, está estruturada no estudo do corpo tridimensional do ator e na sua relação com o espaço. Com este pressuposto, Appia vem defender que o artista deve conseguir observar o reflexo dos movimentos do seu próprio corpo, nos movimentos dos corpos dos outros, e viver no outro a sua própria expressão, pois “de uma justa pedagogia corporal dependerá o futuro da nossa cultura artística e, até, a existência da própria arte viva” (Appia, 1959, p. 68).

A disciplina da beleza faz com que o corpo possa ser o resultado da nossa própria arte, o corpo e a vida integral que ele deverá exprimir, pois a experiência da beleza é a própria chave da nossa personalidade. Isto se aplica ao nosso desejo primeiro de viver a arte e não apenas gozá-la (Vinícius, 2013).

A cenografia do espaço dramático precisa do corpo vivo para se regular. É este corpo, o corpo do ator com todos os seus movimentos associados, que permite descobrir a definição do desenho da cenografia e da cena. Os cenários, os elementos temporais e espaciais da cena, são desenhados pelo corpo do ator, a partir de um processo de exploração e investigação do corpo no palco, com o fim de descobrir os melhores elementos cênicos para suportar o seu comportamento e movimentos, sempre com a perspectiva de tirar o melhor partido dramático da cena. “A cenografia é regulada pela presença do corpo vivo; é esse corpo que se pronuncia sobre as possibilidades de realização; tudo o que se opõe à sua presença justa é impossível e suprime a peça” (Appia, 1959, p. 94).

Para Appia, o ritmo entre música, corpo e espaço é uma disciplina de união orgânica. Para dar valor à plasticidade do corpo humano, ele concebe os espaços rítmicos compostos de volumes horizontais e verticais, de degraus que chegam a planos elevados e inclinados, os quais ilumina com parcimônia [precaução] (Nero, 2009, p. 221).

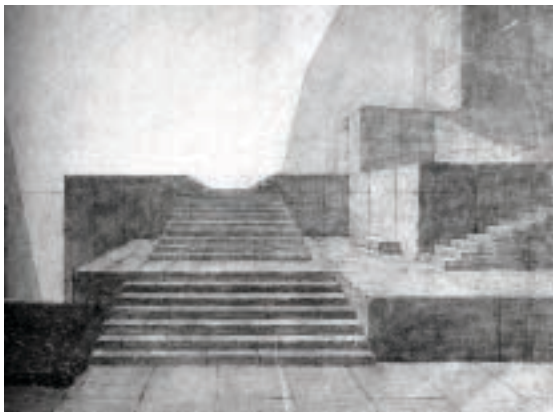


Ilustração 1 – Espaços Rítmicos, Adolphe Appia, ca. 1906-1928. (Appia, 2001).

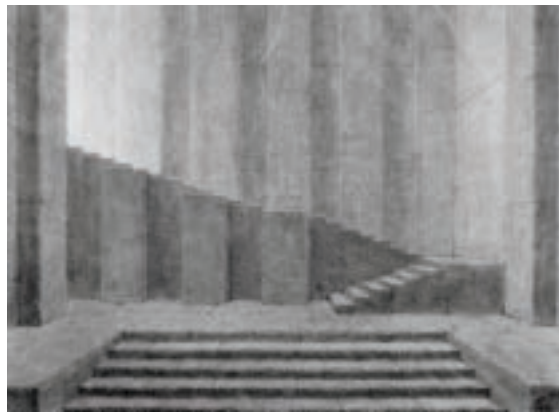


Ilustração 2 – Espaços Rítmicos, Adolphe Appia. (Chevrier, 2013).

O espaço vivo

Para Appia, o conceito de espaço, está inteiramente ligado ao corpo humano, sendo um espaço cénico um produto preparado para os movimento dos corpos dos atores, onde “os movimentos são a interpretação do corpo na duração” (Appia, 1959, p. 31). É a música que determina as durações sucessivas do corpo do ator. O corpo passa a ser o interprete da forma física e visível da música, e transmite ao espaço físico essas durações. O tempo afirma assim, a sua existência física no espaço.

O espaço vivo será, portanto, aos nossos olhos, e graças à intervenção intermediária do corpo, a placa de ressonância da música, poder-se-á mesmo avançar o paradoxo de que as formas inanimadas do espaço, para se tornarem vivas, têm que obedecer às leis de uma acústica visual. (Appia, 1959, p. 32)

Appia percebeu que o espaço cénico bidimensional colocava demasiadas limitações na arte dramática, pois não conseguia responder a todas as necessidades físicas que o ator precisa, pois a tridimensionalidade física intrínseca à natureza humana, dificulta o diálogo com a bidimensionalidade da tela pintada, que por si só também não favorece o movimento, a plasticidade e a forma do corpo, perdendo-se então a carga dramática associada. “A presença viva do ator parece a Appia incompatível com as superfícies planas pintadas” (Nero, 2009, p. 218). A reforma dos conceito e dos elementos cénicos era agora urgente. Appia propõe uma renúncia às telas pintadas e acentua que um cenário deve nascer a partir do corpo plástico e vivo do ator, assim como do movimento que ele desenvolve em cena, com o fim de acentuar o dramatismo da cena em questão. Para isso é essencial, para além da imaginação gráfica do cenógrafo, descobrir o desenho cénico a partir da experimentação corporal e os seus comportamentos anatómicos no espaço cénico.

O corpo e o espaço vivo: o cenário

O cenário ideal segundo Appia, seria um que fosse absorvido pela cena, ocupado, onde os elementos plásticos deveriam estimular a criação cénica. Então, ao projetar seus cenários, de maneira a anular a bidimensionalidade da tela, “Appia propunha diversos planos e profundidades. Os acessos aos diferentes planos eram conseguidos por escadas de vários degraus. Dessa forma, ele intitula os seus cenários de “rítmicos”, pois favoreciam e estimulavam o movimento dos corpos dos atores pelo espaço” (Vinícius, 2013).

Por outro lado, Appia afirma também que, para além da bidimensionalidade da tela pintada, a cor usada não era real, não era “viva” e não conseguia coexistir com o corpo vivo do ator, nunca com a mesma intensidade que o corpo arquitetónico consegue. Então passa a ser comum o uso maciço da cor, a monocromia aplicada diretamente nos elementos arquitetónicos e só assim a cor ganhava vida no espaço cénico, pois “a cor viva é a negação do cenário pintado. Quais serão, para a arte dramática, as consequências de tal renúncia?” (Appia, 1959, p. 39). Perante esta analogia, Jean-Jaques Roubine⁵ defende o seguinte:

Decorativismo que, como é notório, se apoia principalmente no uso da cor. Ainda assim, seria um equívoco acreditar que Appia ignorava ou negligenciava as possibilidades sugestivas da cor. Simplesmente, ele lhe destinava novas funções, adaptadas à sua teoria do espetáculo (Roubine, 1998, p. 138).



Ilustração 3 – Modelação tridimensional de um dos cenários desenhados por Appia. (Love, 2010).

⁵ **Jean-Jaques Roubine (1929-1990)** – Teatrólogo francês, doutorado em letras, lecionou teatro na Universidade de Paris. Publica diversos livros onde aborda diferentes temas entre os quais 'as seis tentações do teatro', relacionadas ao papel do diretor, à força do texto, às formas dramática e épica, ao sonho litúrgico, às exigências da arte e à teatralização do teatro.

Appia foi também um dos primeiros cenógrafos a entender o potencial da iluminação no palco, tanto no desenho do cenário como na intensificação da carga dramática e do corpo do ator. A iluminação passa a ser um elemento integrante dos cenários modernos, como forma de produzir nos volumes arquitetônicos, sombras, profundidade e intensidade dramática. A cor que Appia não considerava “viva”, passa a sê-lo, não na tela, mas através da introdução e controlo da iluminação, que traz em si mesma cor, com mais ou menos intensidade, diferentes direções, criando ambientes e atmosferas nunca antes criadas.

As contribuições de Adolphe Appia para a cenografia e a iluminação ainda hoje são tomadas como paradigmas na construção da cena contemporânea. As proposições e os projetos de Appia dividiram as águas da cenografia na história do teatro e influenciaram diversos encenadores e cenógrafos até a atualidade.

2.3 EDWARD GORDON CRAIG⁶ - O CENÁRIO SIMBÓLICO

Once upon a time, stage scenery was architecture. A little later it became imitation architecture; still later it became imitation artificial architecture. Then it lost its head, went quit mad, and has been in a lunatic asylum ever since.⁷ (Craig, 1913, p. 6)

Quando em 1914, Zurique recebe a Exposição de arte Teatral, Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, cenógrafos contemporâneos, descobrem o trabalho um do outro. Ambos reconhecem uma proximidade das suas pesquisas e teorias teatrais, desenvolvendo uma admiração pelo trabalho um do outro.

Porém, há um ponto essencial onde as ideias de Craig divergem das de Appia. Como já havíamos visto anteriormente, Appia defende que o centro do drama deve ser concentrado no corpo do ator, pois sem ele a ação não existe, sendo a principal função do cenógrafo “revelar a realidade do ator em cena, o cenário não pode conter elementos que dispersem a atenção do público da figura do ator”. (Lima, 2006, p. 19)

Em contraponto, Craig defende que a cena não é definida pela representação, nem pelo texto ou dança. A cena é definida pelos “diversos elementos que a compõem: o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores, que são a própria existência do cenário; o ritmo, que é a essência da

⁶ **Edward Gordon Craig (1872-1966)** – Cenógrafo, ator e encenador modernista inglês. Publicou dois livros de sua autoria: *On the Art of Theatre* e *Towards a New Theater*. Nestas obras explora conceitos espaciais próprios da arquitetura, como a volumetria, a luz/sombra e o espaço mutável, introduzindo-os no espaço cênico, aprofundando o trabalho de Appia.

⁷ “Em tempos, a cenografia era arquitetura. Mais tarde tornou-se imitação da arquitetura; mais tarde ainda a imitação da arquitetura artificial. Então perdeu a cabeça, ficou louca, e tem sido um manicômio desde essa altura” (tradução nossa).

dança” (Rebello, 1964, p.20). Nesta linha de pensamento, as teorias de Craig propõem a eliminação do ator no teatro. Ele justifica que o ator, enquanto ser humano comporta em si mesmo uma tendência para a liberdade. A liberdade do gesto, da palavra, do improvisado e a própria liberdade do erro. “O ator está à mercê das suas emoções” (Craig, 1911, p. 56), e por isso, o corpo do ator enquanto material físico teatral é inútil, pois não é possível ser controlado na sua totalidade pelo encenador, sendo ele quem controla a totalidade do drama, nos pressupostos de Craig.

Baseado nas suas crenças simbolistas, Craig procura um novo corpo para substituir o corpo vivo do ator, que veio a ser definido como “Über-marionette: uma figura inanimada, o descendente das imagens de pedra dos antigos templos” (Craig, 1911, p. 82). “O objectivo da Über-marionette, não seria o de competir com a vida, mas ultrapassá-la” (Gerould, 2000, p. 391). Este conceito não era para ser entendido integralmente, mas sim como uma metáfora de uma busca de um ator ideal, sem erros, sem emoções, que refletisse apenas as emoções do público. As personagens no drama simbolista, passam a ser a materialização de ideais abstratos e não um corpo vivo como defendia Appia.

Esta reação contra o corpo vivo do ator em cena, está na linha de pensamento teatral simbolista, na qual Craig se define e onde abdica da visão natural da realidade, apoderando-se de elementos simbólicos que originam uma procura de significado no inconsciente de cada espetador. Podemos então afirmar que o simbolismo é assim, uma arte abstrata, que pretende exprimir o inexplicável, sendo esta a forma que Craig encontra para reagir ao naturalismo e realismo presentes no final do século XIX, encontrando assim o verdadeiro objetivo da arte cenográfica. “Está, com base nos seus fundamentos, diretamente ligado à semiótica, na medida em que o significado sugerido por um objecto inanimado nos leva à criação de uma representação mental, e de uma interpretação pessoal” (Silva, 2012, p. 46).

“O simbolismo é na verdade, muito convencional; é saudável, é metódico e está universalmente espalhado. Não tem nada de teatral, se por isso se entende qualquer coisa de ostensivo, e, no entanto, é a própria essência do Teatro se desejamos fazer figurar a Arte de Teatro em seu lugar, entre as Belas-Artes. [...] Alguns têm medo do simbolismo [...] essas pessoas coram e pretendem que não gostam mesmo nada do simbolismo [...] porque ele tem qualquer coisa de mórbido e de desprezível em si. [...] Porque não apenas o simbolismo é a origem de qualquer arte, mas também a própria fonte de toda a vida; só com a ajuda de símbolos a vida nos é possível e não deixamos de recorrer a eles.” (Craig *apud* Castilho, s.d.)

Uma arte segundo o autor, acessível e compreensível por todos.

“If the stage scene should no longer exist in order to imitate or impersonate a pre-existing material reality, then what should it look like?”⁸ (Baugh, 2005, p. 46). Assim como em Appia, podemos também reconhecer os elementos cênicos principais que compõem as atmosferas criadas por Edward G. Craig, sendo eles a volumetria, a mutação e a luz. Estes elementos formais deveriam mostrar todo tipo de objetos, sensações e referências através do uso da sugestão, nunca da representação.

A volumetria

[...] desenvolve-se uma concepção da cenografia radicalmente diferente. Ela pretende considerar o espaço cênico nas suas três dimensões, e propõe-se à função de estruturar esse espaço, a não mais à de decorá-lo. Trata-se, em suma, de elaborar um sistema coerente de volumes e de planos, [...] por oposição ao cenário de pintor, que se vale das combinações de cores dentro das características bidimensionais, temos aqui os rudimentos de uma nova teoria, que dá início ao *cenário de arquiteto*. (Roubine, 1998, p. 132)

A volumetria que se pode observar nos vários esboços e desenhos cenográficos elaborados por Craig, é muito simples, embora muito abstrata. Vários volumes são introduzidos no espaço sem uma relação direta com o texto dramático. Assim, cabe ao espectador fazer a interpretação desses volumes meramente simbólicos, e a sua ligação com o ato dramático. Craig deixa deliberadamente, esta leitura em aberto e por definir.

No âmbito da volumetria nos cenários de Craig, há que salientar um dos elementos mais explorados pelo autor: as escadas. Em 1913, em *Towards a New Theatre*⁹, Craig publica uma série de desenhos onde é visível a sua obsessão na exploração das escadas como elemento cênico dramático. “As examples, he created four designs simply titled *The steps*, each representing a “mood”. Experiments with the opportunities for movement provided by steps had long occupied him, [...]”¹⁰ (Innes, 1998, p. 138).

Each of the four “acts” or “moods” had the same setting: a long, board flight of steps that filled the whole stage between two high walls. But different colors and angles of Light, harmonizing with the expressive movement a positioning of human figures, were designed to create Sharp changes in emotional effect. The brightness of morning was set against the shadows of evening, groups of children against single actors, leaping

⁸ “Se a cenografia não deve continuar a existir com a o propósito de imitar uma realidade material que já existe, então qual deve ser a sua imagem?” (tradução nossa)

⁹ *Towards a New Theatre* – Livro publicado em 1923, de autoria de Edward Gordon Craig, onde mostra o seu trabalho teórico, que foi crucial para o desenvolvimento do teatro moderno.

¹⁰ “Como exemplo, ele criou quatro desenhos intitulados *Os degraus*, onde cada desenho representa um “ambiente”. Experiências com a volumetria das escadas que proporcionassem oportunidades de movimento na cena, foi desde sempre uma das suas grandes ocupações”. (Tradução nossa)

dances against solemn, flowing gestures, to create visual rhythms of counterpoint and parallels¹¹ (Innes, 1998, p. 139).

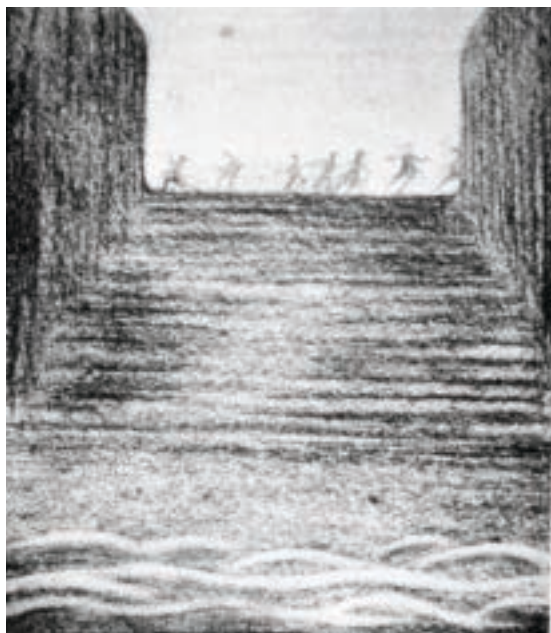


Ilustração 4 - "The Steps, II mood", Edward Gordon Craig, (Craig, 1913, p. 42).



Ilustração 5 - "The Steps, IV mood", Edward Gordon Craig, (Craig, 1913, p. 42);

A partir deste estudo, e na sequência também dos estudos do seu antecessor Adolphe Appia, Craig afirma que o poder dramático de, e apenas, uma simples escadaria é muito maior do que alguma vez foi alcançado pelas telas pintadas bidimensionais: Le Corbusier assume as escadas como "máquinas de emocionar" (Le Corbusier *apud* Graells, 2011, p. 173).

Mas de todos os sonhos que o arquitecto já fez, nenhum é mais valioso para mim do que aqueles vãos de escadas, que sobem e descem. O interesse pela arquitectura, próprio da minha arte, levou-me a reflectir na maneira em que poderia fazê-los viver (não falar) como elementos dramáticos (Craig *apud* Graells, p. 173).

Nas ilustrações 4 e 5, é visível a imponência do enquadramento volumétrico imposto pelo dois muros paralelos, que confinam entre si a escadaria que "[...] faz do palco a continuação arquitetónica do próprio auditório" (Stanislavski, 1924, p. 511). O dinamismo deste cenário, não está na mudança constante de cenário, até porque o cenário tem uma configuração constante. O dinamismo revela-se na possibilidade

¹¹ "Os quatro "atos" ou "ambientes" tinham a mesma configuração: um longo percurso de degraus que preenchiem todo o palco, confinado entre dois altos muros. Apenas diferentes cores e ângulos de luz diferentes, harmonizados com o posicionamento de figuras humanas e o seu movimento expressivo, foram projetados para criar mudanças bruscas de ambiente e criar diferentes efeitos emocionais. O brilho da manhã estava projetado contra as sombras da noite, grupos de crianças sobrepõem-se ao corpo do ator individual com uma dança que as glorifica, com gestos e movimento fluidos para criar ritmos visuais em contraponto, espacial e visualmente, aos do ator individual." (Tradução nossa)

infinita de criação de *moods*¹², que definem atos distintos, através das inúmeras possibilidades de efeitos de iluminação sobre a volumetria do cenário e a possibilidade do movimento do corpo do ator no mesmo (ao contrário de Appia, que desenha o espaço a partir do movimento do corpo vivo do ator no espaço, Craig desenha o espaço e define o movimento a partir dele).

Filho do arquiteto Edward W. Goodwin, a influência do pensamento arquitetônico de Craig, está profundamente enraizado na criação dos seus cenários. Facilmente conseguimos perceber que, a abolição dos cenários meramente representativos e de caráter bidimensional, tem a ver principalmente com a possibilidade de criar um percurso em cena, possibilitando assim a relação da dimensão do espaço físico com a do corpo do ator.

“I wish to remove the Pictorial Scene but to leave in its place the Architectonic Scene” (Craig *apud* Baugh, 2005, p. 145).

A mutação

“But what of that infinitive and beautiful thing dwelling in space called Movement? [...] I like to remember that all things Spring from movement; even music”¹³ (Craig, 1911, p. 47). Um dos elementos mais inovadores para a nova estética da arte cênica, é a introdução de praticáveis como parte integrante do cenário. Os praticáveis são estruturas planas dispostas na vertical em relação ao palco, funcionando como painéis, que facilitam a movimentação do ator em cena, ajudando a destacar planos de cena distintos. Com estes novos elementos, a boca de cena¹⁴ tem agora um melhor aproveitamento e uma disposição mais controlada, e mais variada, pois a particularidade dos praticáveis é a de se poderem mover em qualquer direção, são independentes mas articulam-se entre si podendo, com os mesmos praticáveis, criar disposições diferentes. Estas estruturas autoportantes podem ainda ser usadas pelo próprio ator, relacionando-se com o seu movimento, ganhando vida através da performance e do uso da iluminação, alterando gradualmente a ambiência do cenário no decorrer da cena.

¹² **Moods** – Palavra inglesa que significa “humor” ou “estado de espírito”, mas no contexto, Craig confere-lhe outro significado: ambiências.

¹³ “Mas e aquele elemento belo e infinito que vive no espaço chamado movimento?(...) Eu gosto de me lembrar que todas as coisas têm origem no movimento; até a música.” (Tradução nossa)

¹⁴ Boca de cena – é a frente do palco. No teatro italiano por exemplo é onde o ator representa.



Ilustração 6 - "Hamlet", estudo para a cena final, Edward Gordon Craig. (Craig, 1913, p. 84).

O cenário tradicional altera-se, deixa de ser estático e passa a ser mutável, plástico, enriquecido pelas suas inúmeras possibilidades, ao contrário do espaço cénico estático que se praticava até então. O cenário com praticáveis, pode por isso ser definido como um espaço com uma arquitetura de carácter mutável, equiparado por Craig ao movimento que fundamenta a música ou a dança. Como Stanislavski¹⁵ referiu,

It seemed that nothing simpler than the screens could be imagined. There could be no better background for the actors. It was natural, it did not hurt the eyes, it had three dimensions, just like the body of the actor, it was picturesque, due to the endless possibilities of lighting its architectural convexities which gave freedom of play to light, half-tone and shadow...The screens were to serve as the architectural continuation of the auditorium and were to harmonise with it¹⁶ (Stanislavski *apud* Baugh, 2005, p. 51).

Seguindo a linha de pensamento simbolista, “[...] os praticáveis de Craig não tentam reproduzir os elementos de um local preexistente, mas sim representar os espaços que a ação dramática requer” (Baugh, 2005, p. 51). “They stand on the stage just as they are; they do not imitate nature, nor are they painted with realistic or decorative designs”¹⁷ (Craig, 1911, p. 47). Isto vem sublinhar os ideais simbolistas onde as reproduções da vida real são negadas, apenas os símbolos importam como tradutores de outra realidade, menos tangível porém mais verdadeira: a do pensamento subjetivo. Os elementos dos cenários tradicionais, são abolidos do drama simbolista.

¹⁵ **Constantin Stanislavski (1863-1938)** – Foi um ator, diretor, pedagogo e escritor russo de grande destaque entre os séculos XIX e XX. Um dos conceitos mais importantes que introduziu na arte dramática foi o de “subtexto” é aquilo que não está escrito explicitamente no texto dramático e é colocado nele a partir da análise do texto pelo ator, estabelecendo o estado motivacional da personagem e também uma distância entre o que é dito no texto e o que é mostrado pela cena, podendo inclusive contradizer ou aprofundar aquilo que a ação da personagem.

¹⁶ “Parece que nada mais simples que os praticáveis podia ter sido imaginado. Não podia haver melhor cenário para os atores. Eram naturais, não magoavam os olhos, tinham três dimensões assim como o corpo ator, eram pitorescos, devido às infinitas possibilidades de iluminação das suas fisionomia arquiteturais, dando liberdade aos jogos de luz, meios tons e sombras... os painéis praticáveis serviam como continuidade da arquitetura do espaço do auditório fundindo-se com ele.” (tradução nossa)

¹⁷ “Eles são dispostos no paco tal como são; eles não imitam a natureza, nem são pintados com desenhos que imitam a realidade.” (tradução nossa)

A luz

É impossível deixar de referir a importância da luz nos cenários de Craig. É visível que a luz se torna central na conceptualização das suas teorias cénicas. Há uma constante preocupação na tentativa de criar a melhor ambiência cénica, que está presente em todos os seus cenários, onde a luz/sombra são sempre desenhadas.

Tal como foi referido anteriormente, apenas um cenário com uma determinada volumetria cénica, pode trazer inúmeras possibilidades de ambientes e cargas dramáticas a uma peça, apenas pelo uso de diferentes tipos, direções e intensidades de luz.

“When Drama went indoors, it died; and when Drama and Architecture must have the sun on the to live”¹⁸ (Craig, 1913, p. 7). Na sua obra é possível identificar uma profunda admiração pelos cenários ao ar livre que se praticavam na Grécia antiga, onde a arquitetura, e o suporte cénico utilizado, era enaltecida pela passagem do sol durante a peça, e o seu dramatismo inalcançável por nenhum outro meio luminoso: “The sun did not know how beautiful its light was, until it was reflected off this building”¹⁹ (Louis Kahn *apud* Wallace Stevens, p. 227). É indissociável a importância da luz nas criações de Craig pois sem a luz, a arquitetura e por sua vez o drama, não vivem e como Louis Kahn uma vez disse “Architecture appears for the first time when the sunlight hits a Wall. The sunlight did not know what it was before it hit a wall”²⁰. (Louis Kahn *apud* Feuerman, 2015, p. 183)

Os cenários simbolistas de Craig procuram oferecer sugestões de um ambiente, não representações de uma realidade exata. O surgimento da luz elétrica tornou-se essencial para Craig, como forma de colmatar a falta de luz natural dentro dos teatros. Craig é assim pioneiro na manipulação da luz teatral. A luz é pensada e desenhada, de maneira a acentuar profundidade e determinadas perspectivas. As cores são reflectidas ganhando qualidade e importância no espaço. A iluminação passa a ser o principal elemento criador de atmosferas nos espaços dramáticos criados por Craig. Também Peter Zumthor²¹, vem reforçar esta ideia dizendo que: “[...] a luz sobre as coisas me toca de uma forma quase espiritual. De manhã, (...) surge então esta luz que não

¹⁸ “Quando o drama foi para o interior de um espaço, morreu; O drama e a arquitetura precisam do sol para existirem” (tradução nossa)

¹⁹ “O sol não sabia quão belo era, até ser refletido por um edifício” (tradução nossa)

²⁰ “A arquitetura surge quando o sol interceptou a sua forma. A luz do sol não sabia a razão da sua existência até encontrar a arquitetura” (tradução nossa)

²¹ **Peter Zumthor (1943-)** – Arquiteto suíço, vencedor de vários prémios de arquitetura, entre os quais o prémio *pritzker* em 2009.

parece vir deste mundo! Não percebo esta luz. Tenho a sensação de que existe algo maior, que eu não percebo” (Zumthor, 2006, p. 63).

Era intenção de Craig, que a luz fosse também ela, portadora de cor, que conferisse ao espaço uma ambiência quase palpável, diferentes matizes às volumetrias existentes, fazendo sobressai-las em contraponto às sombras que daí também resultavam. Todo o jogo luminoso que se cria no palco, altera a percepção do espaço e dos volumes que o compõem. “No scene painter could ever paint the illusion of a shadow that was as dark as the shadow created by the absence of light”²² (Baugh, 2005, p. 25).

A iluminação difusa percorre as cenas idealizadas por Craig, num ambiente suspenso e intemporal, onde a dicotomia luz/sombra dita os pontos focais e evidencia a volumetria imponente e sugestiva que pesa no ambiente resultante. As suas ilustrações não são imagens de um cenário, mas sim uma representação das qualidades que um cenário pode criar (Baugh, 2005, p. 56).

Aos poucos, a evolução da sua reflexão [...] leva Craig a sonhar com um teatro liberto das múltiplas limitações impostas pelo autor [...]. Nesse teatro utópico, a cenografia tornar-se-ia o próprio centro do espetáculo, revelando um espaço em constante mutação, graças a um jogo conjugado da iluminação e de volumes móveis (Roubine, 1998, p. 140).

²² “Nenhum pintor de cenários poderá pintar a ilusão de uma sombra tão escura como a sombra criada pela ausência de luz”. (Tradução nossa)

2.4 BAUHAUS²³ - NO TEATRO

2.4.1 LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY²⁴ - O TEATRO DA TOTALIDADE

László Moholy-Nagy, arquiteto húngaro, foi um dos seguidores das ideias teóricas apresentadas por Craig. Enquanto docente da Bauhaus, Moholy-Nagy usou a escola como um laboratório onde levou a cabo uma série de experiências no campo da arte, explorando os princípios formais da abstração na pintura, na fotografia e na escultura, sendo visível nos seus trabalhos, o forte impacto das novas tecnologias existentes na altura. Em 1922 Moholy-Nagy escreveu: “We must therefore replace the *static* principle of classical art with the *dynamic principle of universal life* ... dynamic construction (vital construction and force *relations*) must be evolved in which the material is employed only as *the carrier of forces*”²⁵ (Moholy-Nagy *apud* Long, 2006, p. 50).

“He used transparent planes arranged at angles to the picture plane to dynamically construct the effect of Light passing through mater and time, the effect of movement through space. For Moholy-Nagy Light was both cosmological and scientific [...]”²⁶ (Long, 2006, p. 51)

²³ **Bauhaus** - A Bauhaus, escola Estadual de Weimar nasceu de outra Escola de arte da mesma cidade, criada pelo belga Henri Van de Velde e dirigida por Gropius desde 1915. Foi fundada por Walter Gropius em 1919. Em 1925, a Bauhaus desloca-se para Dessau, onde, em 1928, Gropius se demite do cargo, cedendo-o a Hans Meyer. A Bauhaus proporcionou o desenvolvimento de uma ideologia que defendia a escola como cerne de educação para formar uma sociedade democrática, e o próprio nome escolhido, Bauhaus, que significa *Casa da Construção*, denota a utopia de que, construindo uma cidade bem idealizada, a própria sociedade se construiria de forma funcional, democrática e não hierárquica. Inspirada num funcionalismo que possibilitasse melhor qualidade de vida através de processos artísticos que garantissem a forma ideal. Grandes artistas como Kandinsky, Klee, Schlemmer, Moholy-Nagy, ao lado de arquitetos e artesãos de vanguarda, foram mestres de uma elite de estudantes talentosos que deixaram a sua marca nas artes do século XX. A Bauhaus foi uma das maiores e mais importantes expressões do que é chamado Modernismo no design e na arquitetura, sendo a primeira escola de design do mundo. A ascensão do nazismo determinaria o fechamento da escola em 1932, porém, já sob a direção de Mies Van de Rohe tentou dar continuidade aos trabalhos na cidade de Berlim. Mas as imposições da Gestapo determinaram o encerramento da Bauhaus em Julho 1933. (Lima, p. 20)

²⁴ **László Moholy-Nagy (1895-1946)** – Arquiteto, escultor, pintor e designer visual, Húngaro. Fortemente influenciado pelo construtivismo russo e defensor de uma integração das novas tecnologias e indústrias criação das novas obras de arte. Mestre da forma no atelier de metal. Como chefe do curso preliminar da escola da Bauhaus, deu aulas de “materiais e espaço”. Dirigiu um estúdio de design gráfico em Berlim. Faz também projetos para a Ópera Kroll, para o Teatro Piscator, e complementou a sua primeira escultura cinética, o *Modulador Luz-Espaço*, em 1930.

²⁵ “Devemos portanto substituir o princípio estático da arte clássica pelo princípio dinâmico da vida universal... construções dinâmicas (construção vital e força de relações) devem ser envolvidas pelas naturezas diferentes de cada material que é aplicado, pois cada é portador de uma força particular.” (Tradução nossa)

²⁶ “Nas suas obras, usava planos transparentes dispostos em ângulos específicos em relação à tela, com o objetivo de criar um efeito dinâmico das luzes sobre a matéria e o tempo, o efeito do movimento no espaço. Para Moholy-Nagy, a luz tinha tanto de cósmico como de científico.” (Tradução nossa)

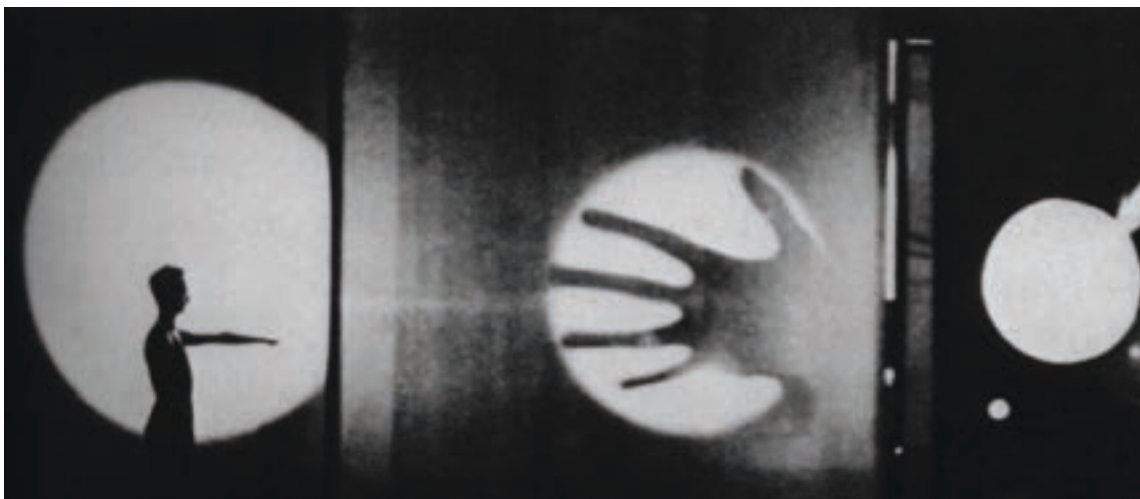


Ilustração 7 – Manipulação do espaço com projeções lumínicas, Lázló Moholy-Nagy 1924. (Artmuseum.net, 2000).

Nesta perspectiva, Moholy-Nagy procura também no teatro desenvolver um novo rumo nas artes cénicas, a partir da exploração dos princípios formais essenciais na composição do espaço cénico: espaço, composição, ação, som, movimento e luz. O conceito de Teatro Total de Wagner, é agora reinterpretado por Moholy-Nagy quando expõe o Teatro da totalidade como uma síntese das artes, o qual é compreendido como um organismo vivo, que só existe em conjunto com todas as artes. Tal como refere Craig, a palavra e a presença do ator, não teriam a importância máxima na cena, estariam no mesmo plano de importância da cenografia, iluminação, música e composição visual. Defende ainda a luz como meio de composição e criação de ambientes, fazendo inúmeras experiências com os efeitos de diversas projeções luminosas, alegando que “a ação da luz utilizada em seus contrastes máximos é, na técnica atual, um meio de composição de valor igual a todos os outros. Pode-se imaginar uma iluminação feérica da sala combinada com uma extinção progressiva ou súbita das luzes sobre o palco” (Moholy-Nagy, *apud* Lima, 2006, p. 20).

É também de interesse referir a estrutura metálica construída por Moholy-Nagy, à qual ele chamou de “Light space modulator” [Modulador de espaço e luz], um objeto composto por três corpos, de metal e vidro móveis, dispostos sobre um disco giratório formando o núcleo do modelador, que produz inúmeros efeitos de luz, coloridas e brancas, e sombras no espaço, alterando a sua percepção.

Este mecanismo revela-se muito importante nos estudos plásticos e cénicos do Teatro Piscator, revelando que a tecnologia tem também nos estudos cénicos, uma grande importância, sendo isso visível na intenção do uso exaustivo de meios mecânicos, como estratégia para acentuar a ação cénica, elementos como elevadores, passadiços e planos articuláveis.

Moholy-Nagy defendia “um teatro total” como um “grande processo rítmico-dinâmico, capaz de comprimir as grandes massas ou acumulações de técnicas contraditórias – no sentido de tensões qualitativas e quantitativas – até à forma elementar”. “Nada [...], impede a utilização de MECANISMOS complexos como o cinema, o automóvel, o elevador, o avião e outras máquinas, bem como instrumentos ópticos, reflectores e assim por diante. Chegou a hora de produzir um tipo de actividade cénica que não reserve às massas o papel de espectadores passivos, permitindo que se fundam com acção no palco.” (Moholy-Nagy *apud* Goldberg, 2007, p. 147).

Para Moholy-Nagy a pureza da expressão e da forma, é oferecida pela presença da cor e da máquina. O fenómeno da cor (explorados por muitos pintores na Bauhaus), levou Moholy-Nagy a aprofundar e explorar a percepção da luz como uma força distinta e como conceito de dramaturgia:

“This will constitute the new ACTION OF LIGHT, which by means of modern technology will use the most intensified contrasts to guarantee itself a position of importance equal to that of all other theatre media [...] light could create a very much more intense effect if it could be controlled to the same degree as painting with pigment. And that is indeed the future problem for the visual arts: the creative use of direct Light”²⁷ (Moholy-Nagy *apud* Baugh, 2005, p. 124).

As propostas vanguardistas de Moholy-Nagy desenvolvidas na Bauhaus, são claros resultados de influências das propostas já antes apresentadas por Appia e Craig.

2.4.2 WALTER GROPIUS²⁸ E ERWIN PISCATOR²⁹ - O CONCEITO DE TEATRO TOTAL

Para Walter Gropius, fundador da Bauhaus, a cidade não é um conjunto de funções. A fábrica não era apenas um espaço de trabalho, a escola não era só um espaço de ensino, assim com o teatro não era apenas um espaço para um mero divertimento. É o dinamismo da função que determina a forma artística (Lima, 2006, p. 22). Nesta perspectiva Gropius defende que a escola é um núcleo formativo de sociedade, assim como o teatro, é um centro educativo-social. A sua ambição era tornar a arte o grande motor unificador de uma sociedade democrática e participativa, influenciando o pensamento cénico teatral que viria a ser lecionado na Bauhaus, e no qual o público

²⁷ “Isto constitui a NOVA AÇÃO DA LUZ, que através dos novos mecanismos tecnológicos conseguirá atingir os mais intensificados contrastes que lhe garantem por si mesma, uma posição de destaque igualando-a a qualquer outra ferramenta de criação artística [...] a luz consegue criar efeitos muito mais intensos, se ela puder ser controlada assim como se controla os pigmentos de cor de uma pintura. E isso é sem dúvida o futuro problema das artes visuais: o uso criativo da luz direta” (Tradução nossa).

²⁸ **Walter Gropius (1883-1969)** – Arquiteto alemão. Foi o fundador e primeiro diretor da escola da Bauhaus, sendo o responsável pelas principais adições ao corpo docente da escola. Com a ascensão do nazismo, emigrou para os EUA. na década de 1930 onde, criou um atelier próprio e trabalhou com Marcel Breuer. Foi nos EUA. que acabou por desenvolver maior parte da sua obra. Foi também diretor do curso de arquitetura na Universidade de Harvard.

²⁹ **Erwin Piscator (1893-1966)** – Foi diretor e produtor teatral alemão. Distingue-se na história do teatro, devido ao ênfase que dá ao contexto sociopolítico através da arte dramática.

para além de espectador é parte integrante e participativa do espetáculo, fazendo do teatro um espaço para novos espetáculos de agitação social e propaganda política.

Paralelamente às teorias de Gropius, também Erwin Piscator desenvolvia novas teorias teatrais “[...], por volta de 1919, idealiza o teatro proletário, ou seja, usa o teatro como meio de propaganda política [...], ele promove a relativização interna e recíproca do drama político social e enfatiza-a, no plano espacial, “pelo palco simultâneo”, empregado de diversas formas” (Lima, 2006, p. 23). Na sequência desta ideia, Piscator procura a possibilidade de criação de um edifício multifuncional, que funcionasse como uma grande máquina teatral, que permitisse a utilização de estratégias estéticas contemporâneas.

Foi este impulso ideológico que levou Gropius e Piscator a trabalharem juntos na criação de um edifício que pudesse responder às necessidades deste teatro polivalente, o Teatro Total³⁰. O palco tradicional era considerado restritivo, o que levou a que Gropius projetasse um edifício que permitisse a multifuncionalidade espacial, podendo ser utilizado como arena, anfiteatro ou palco lateral, com o intuito de modificar as formas de relação entre a cena e o público.

Antecipando Brecht, o teatrólogo utilizou o teatro como instrumento da luta de classes, ao propôr que também fosse um meio de ensinar às multidões. O projeto refletia igualmente o pensamento de Gropius, que traduziu para a arquitetura, acreditando que, no ambiente urbano, o teatro tem uma função preponderante de promover a comunhão social, eliminando praticamente a distinção entre palco, plateia, atores e espectadores (Lima, 2006, p. 23).

Para Gropius, o teatro era o meio artístico mais forte para fazer participar o espectador nas questões atuais da sociedade. Nesta perspectiva, Gropius define três aspetos fundamentais que a seu ver, necessitavam ser reformulados em prol da concretização do Teatro Total: acabar com a hierarquização do tipo público na plateia; abolir a divisão entre o palco e a plateia, e por sua vez, entre os atores e o público, passando a ser um só elemento, um só espaço, mas mesma função; e por isso, a ação em palco deve ser feita na sua totalidade com a participação da audiência.

The aim of the ‘total theatre’ is to draw the spectator into the drama. All technical means have to be subordinate to this aim and should never become an end in themselves. [...] The principles for the theatre of the future and its form are the following: Complete coordination of all architectural elements leads to a unity between actor and spectator. No separation between stage and auditorium. Application of all possible spatial means capable of shaking the spectator out of his lethargy, of surprising and assaulting him and

³⁰ **Teatro Total** – Conceito definido primeiramente por László Moholy-Nagy, no qual se referia a esta ideia como teatro da totalidade, uma reinterpretação do conceito de Wagner de teatro total, que foi adotado mais tarde por Gropius e Piscator.

obliging him to take a real, living interest in the play³¹ (Gropius *apud* Giedion, 1992, p. 151-154).

Para materializar a sua ideia de Teatro Total, Gropius desenvolve um edifício, ligeiramente ovalado, possuindo um auditório com um palco giratório. “In my ‘total theatre’, which was originally planned for Erwin Piscator, I have tried to create an instrument so flexible that a director can employ any one of the three stage-forms by means of simple, ingenious mechanisms: deep stage, proscenium stage or circular arena”³² (Gropius *apud* Giedion, 1992, p. 156).

Propôs ainda, uma espécie de palco periférico onde a ação poderia decorrer com a participação do público. Segundo Gropius :

A complete transformation of the building occurs by turning the stage-platform and part of the orchestra through 180°. Then the former proscenium stage becomes a central arena, entirely surrounded by rows of spectators! This can even be done during the play. This attack on the spectator, moving him during the play and unexpectedly shifting the stage area, alters the existing scale of values. Presenting to the spectator a new consciousness of space and making him participate in the action³³ (Gropius *apud* Giedion, 1992, p. 157).

Gropius pretendia também eliminar o efeito de bidimensionalidade que o teatro tradicional produzia ao emoldurar a cena na caixa italiana habitual. “O atual palco em profundidade, que leva o espetador a olhar para o outro mundo representado no palco como se olhasse através de uma janela, ou que separa dele por uma cortina, praticamente eliminou a arena central que havia no passado” (Gropius *apud* Goldberg, 2007, p. 144). O teatro total vem nesta medida, apurar uma relação entre a cena e o público, conseguindo unir dois elementos de duas naturezas diferentes, num só.

³¹ “O objetivo do ‘teatro total’ é absorver o espetador no drama. Todos os meios técnicos têm de estar subordinados a esse objetivo e nunca devem ser limitadores. [...] Os princípios do teatro do futuro e a sua forma são os seguintes: a coordenação completa de todos os elementos arquitetónicos que conduzam à unidade entre ator e espetador. Abolição da separação física entre palco e plateia. Aplicação de todos os meios arquitetónicos possíveis, capazes de fazer o espetador abandonar o seu estado letárgico, através da surpresa e agitação, criando um verdadeiro interesse na peça dramática.” (Tradução nossa)

³² “No meu ‘teatro total’, que foi originalmente projetado para Erwin Piscator, tentei criar um instrumento tão flexível, que o encenador consegue aplicar à cena qualquer uma das três concepções de palco base, por mas de simples mas engenhosos mecanismos: palco à italiana, anfiteatro e arena circular.” (Tradução nossa)

³³ “Uma transformação completa do edifício é obtida ao se fazer a plataforma do palco e parte da orquestra girar cento e oitenta graus. Em seguida, o palco italiano anterior transforma-se numa arena central totalmente cercada por fileiras de espetadores! Isto pode ser feito inclusive durante a representação. (...) Esse ‘ataque’ ao espetador, alterando sua posição quando a peça está sendo encenada e mudando inesperadamente a área do palco, transforma a escala de valores vigente, colocando o espetador diante de uma nova consciência do espaço e fazendo com que ele participe da ação.” (Tradução nossa)

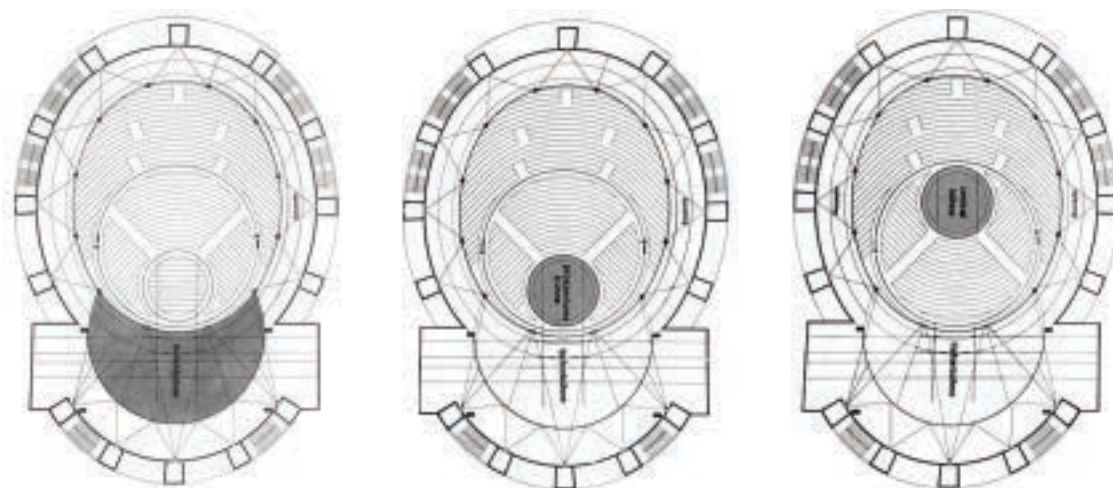


Ilustração 8 – “W. Gropius: Teatro Total”. (Rodrigues, 1989, p. 151).

A flexibilidade do Teatro Total, possibilita uma infinidade de possibilidades de usos espaciais. O encenador não ficava limitado pelo palco estático, pois os múltiplos espaços que o palco giratório permitia, a reversibilidade e a possibilidade de deslocamentos da cena, torna-o cinético. O espaço cénico passa a ser tridimensional, dispondo o público dentro ou fora da cena, conforme a vontade do encenador. As paredes e os tectos são mutáveis, o seu posicionamento, na vertical e horizontal, visava apresentar cenas simultâneas e ainda possibilitar projeções nas suas faces. Nos doze pilares em que assentava a cobertura, estavam ocultados ecrãs de projeção de modo a que a cenografia e a ação pudessem envolver, totalmente, os espetadores. Segundo Gropius, o dinamismo rítmico promovido por este espaço conversível estimularia o público a sair do estado passivo que geralmente é encontrado no edifício tradicional.

[...] With the design on the Total Theatre, Gropius made an effort to achieve a “unity on the scene of action and the spectator”, the “mobilization of all three-dimensional means to shake off the audience’s intellectually directed apathy, to overwhelm them, stun them, and to force them to participate in experiencing the play” [...]”³⁴. (Wingler, 1978, p. 419)

³⁴ “[...] Na definição do desenho do Teatro Total, é visível o esforço de Gropius na tentativa de alcançar a melhor solução para que a ação, a cena e o espectador fossem uma só unidade. A mobilização das três dimensões, permitia a surpresa do espectador, o espanto perante toda a dinâmica criada, que seriam inevitavelmente obrigados a participar na peça, fazendo também eles parte da mesma [...]” (Tradução nossa)

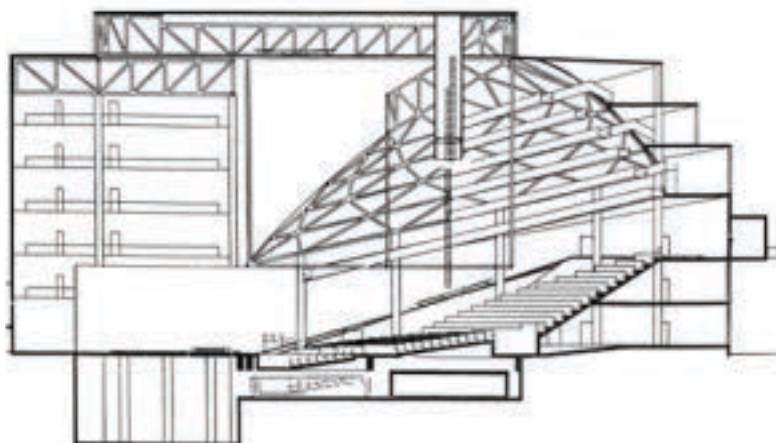


Ilustração 9 – Corte Longitudinal, Walter Gropius, 1927. ([adaptado a partir de:] Harvard Art Museums, 1927).

“A Obra Teatral, enquanto unidade orquestral, está intimamente ligada à Obra Arquitetônica” (Gropius *apud* Michaud, 1978, p. 255). Perante esta afirmação, é possível referir que o Teatro Total, conseguiu expandir os horizontes da obra de arte total, introduzida primordialmente por Wagner, revelando um profundo estudo das suas possibilidades sobre elementos cênicos como movimento, cor e luz: “A Bauhaus foi a oportunidade ideal de atingir a síntese *Gesamtkunstwerk*” (Droste, 1994, p. 103).

Porém, o projeto de teatro Total, que começou a ser delineado por volta de 1926, nunca se viria a concretizar, pois foi condicionado pelo seu ideal de agitação social e política, e perante as imposições da Gestapo³⁵ na ascensão do regime fascista nazi, a sua concretização foi impossibilitada.

2.4.3 OSKAR SCHLEMMER³⁶ - O CORPO NO ESPAÇO

Espaço, forma, cor, som, movimento e luz

A principal aspiração da Bauhaus enquanto escola, era dar aos estudantes a formação mais global possível, com o objetivo de atingir novas formas e tendências artísticas e

³⁵ **Gestapo**- O nome é uma abreviação de *Geheime Staatspolizei* [Polícia Secreta do Estado], organização que investigava, torturava e prendia opositores ao regime nazista [Reich] da Alemanha, entre 1933 e 1945. A atuação da Gestapo era baseada no Decreto para a Proteção do Povo e do Estado, assinado em 1933 pelo presidente alemão, Paul von Hindenburg, após um atentado incendiário contra o Parlamento alemão. Sob pretexto de defender o país contra atos violentos (supostamente causados por comunistas), o texto restringia direitos civis, como a liberdade de expressão e a de imprensa. Assim, sob proteção legal, agentes secretos podiam agir como bem entendessem. Eles não precisavam de mandados judiciais para interrogar, aprisionar e até enviar supostos opositores políticos do Reich para campos de concentração, sob controlo de outra organização nazista, a SS [sigla alemã para Tropa de Proteção].

³⁶ **Oskar Schlemmer (1888-1943)** – Pintor e escultor alemão. Em 1921 foi nomeado por Walter Gropius como um dos primeiros mestres da Bauhaus. Contribuiu significativamente para as áreas de design de parede, pintura, escultura, impressão gráfica, publicidade e do palco. Diretor do departamento de Teatro da Bauhaus entre 1923 e 1929. A sua maior contribuição para a Bauhaus foi o *Triadisches Ballet* [Ballet Triádico].

artesanais, por meio de uma educação dos sentidos, na perspectiva de dar uma nova ordem ao gosto e ao estilo, baseada em novos modelos e concepções.

Estas aspirações estenderam-se na composição de um novo espaço cénico, onde o homem e o espaço eram a origem de tudo. “No que tange ao teatro, trabalhar a relação do homem com o espaço que o cerca e com os objetos que ele produz foi a preocupação primordial da Bauhaus” (Lima, 2006, p. 24).

Porque as tendências da Bauhaus coincidem com as do nosso teatro, concentraremos o nosso interesse sobre os seguintes elementos: o espaço (que faz parte de um todo mais complexo) e a estrutura. A arte teatral é uma arte espacial, e o será cada vez mais no futuro. Porque o palco é, sobretudo, um conjunto arquitetura-espaço onde todos os acontecimentos estão em reação direta com o referido conjunto. A forma plana ou plástica é uma divisão do espaço; a cor e a luz são partes da forma (Schlemmer *apud* Lima, 2006, p. 25).

As principais propostas cénicas no percurso teatral da Bauhaus, são da autoria de Oskar Schlemmer, que tinha sido convidado para o departamento de teatro da Bauhaus pelas suas qualidades de pintor e escultor. As suas capacidades pictóricas, foram a base do seu trabalho cénico, apropriando-se delas como ponto de partida e convertendo-as em performances inovadoras. O trabalho de Schlemmer foi imediatamente reconhecido pois a sua sensibilidade artística foi aliada a recursos mecânicos, que nunca tinham sido utilizados em palco, e isto refletia o espírito artístico e tecnológico que a Bauhaus abraçava.

[...] For the stage is after all architectonic: its ordered, and planned, and it provides a setting for form and color in their liveliest and most versatile form. [...] the understanding of the origin of the theatrical play, its conditions and laws. We are breaking conventions where they seem to be already shaky, and we are experimenting with creating new forms. Where can we create such new forms? In our particular field, with our particular means, by providing the eyes, with that is due them: everything in the realm of the visual, the show. The elements of that realm are form, color, light, space, and movement. The inherent laws of these elements, both the mathematically precise as well as the intangibly metaphysical, will aid our understanding of related and complementary elements, such as language, word, tone and sound. Our work is to serve research experiments, for which there is neither time nor inclination in the bustle of today's business scene. [...] Let's not complain about mechanization, but rather let us delight in mathematics!³⁷ (Wingler, 1978, p. 117)

³⁷ “[...] Porque o palco é no fundo arquitetura: é ordenado e definido, e ele dispõe uma composição de formas e cores nos seus estados mais vivos e versáteis [...] compreendendo a origem do teatro, as suas condições e leis. Nós estamos a quebrar as convenções que nos são impostas, que já pareciam estar frágeis, e por isso estamos a experimentar novas formas. Mas onde podemos nós criar novas formas? No nosso campo de trabalho em específico, com os meios físicos com que trabalhamos, aplicando-os no palco, providenciando os olhos com o que lhes é devido: tudo o que faz parte do campo do visível, o espetáculo. Os elementos visíveis do espetáculo são a forma, a cor, a luz, o espaço e o movimento. As leis inerentes a estes elementos, tanto a matemática exata como a metafísica imaterial, vão ajudar a nossa compreensão dos elementos complexo e complementares como a linguagem, a palavra, o som e

Conseguimos depreender a partir da citação acima referida, que para Schlemmer a nova arte teatral consiste na renúncia das convenções estéticas que tinham vindo a ser impostas à cena. Era preciso uma reforma urgente para uma cena que se encontrava em decadência, e onde a qualidade dramática perdia por isso qualidade. Como consequência, levou a que Schlemmer se questionasse quanto ao grau de importância dos diversos componentes que formam um espaço cénico, separando-os em **elementares**, dos quais fazem parte a forma, a cor, a luz, o espaço e o movimento, e os **complementares**, a linguagem (física e verbal), a palavra, o som e entoações. Os componentes elementares apenas juntam à cena informação adicional, que completam e unificam um todo. São os primeiros componentes, os elementares, que são a preocupação e objecto de trabalho no desenho cénico de Schlemmer, exigindo a “exploração dos elementos básicos da criação e do design teatral: espaço, forma, cor, som, movimento e luz” (Schlemmer *apud* Drost, 1994, p. 158).

O desenho do espaço: a geometria e a matemática

Para Schlemmer, a arte teatral e a composição do desenho da cena, são questões de equilíbrio matemático. O estudo exaustivo da geometria do palco e do movimento do corpo do ator em cena, solidificaram as principais ideias base do autor, e por sua vez, foi o ponto de partida para a construção da cena *bauhausiana*.

Compreendemos com isto que, o corpo humano e sua relação com o espaço é a base de todo o desenvolvimento cénico do palco da Bauhaus, como podemos observar na ilustração 10, que por sua vez, vem transformar o corpo humano num produto completamente modelado e manipulado pelo encenador. Schlemmer afirma que, há quatro leis fundamentais na sua transformação: a lei do espaço cúbico circundante; a lei da funcionalidade do corpo humano e a sua relação com o espaço; a lei da movimentação do corpo humano no espaço e a forma metafísica de expressão.

A proposta é de uma cena onde o homem é transformado em função do espaço abstracto. As leis do espaço cúbico são a reserva invisível das linhas de relações planialtimétricas e estereométricas. A essa matemática corresponde aquela inerente ao corpo humano. Ela cria equilíbrio pelos movimentos que, em sua essência, são mecanismos condicionados pela inteligência. É a geometria dos exercícios do corpo, rítmica e da ginástica. São os efeitos corporais (aos quais se acrescenta a estereotomia do rosto), que se experimentam no equilibrista competente e nos movimentos de conjunto da arena. A cena para a Bauhaus era arte em movimento (Lima, 2006, p. 27).

entoações. O nosso trabalho é proporcionar meios de pesquisa, explorando-os, para os quais não há tempo nem dedicação nos dias de hoje em relação à arte dramática. [...] Não nos queixemos da mecanização, mas deleitemo-nos com a matemática!” (tradução nossa)

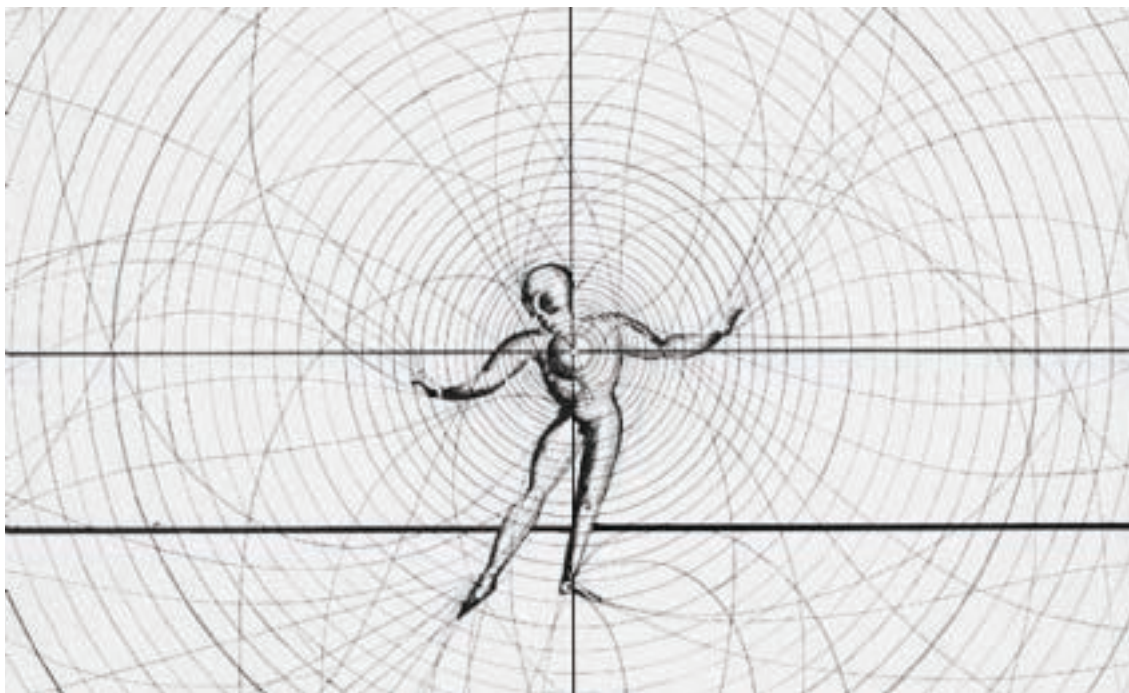


Ilustração 10 – “O. Schlemmer: esquema para uma dança, 1926”. ([adaptado a partir de:] Rodrigues, 1989, p 1.24).

As divergências das forças, entre o plano horizontal do palco, a verticalidade do fundo da cena e a profundidade da caixa cênica, sempre representaram uma preocupação complexa para os cenógrafos e encenadores, como já vimos anteriormente com Appia e Craig, e continuava a representar uma questão fundamental na concepção do desenho cênico da Bauhaus. Schlemmer definia o espaço como um “volume percebido”³⁸, e foi esta sensação do espaço a principal instigador das suas produções de dança, resolvendo as oposições dos diferentes planos que dificultavam a relação dos elementos cênicos, explicando que:

[...] a partir da geometria plana, da procura da linha recta, da diagonal, do círculo e da curva desenvolve-se uma estereometria do espaço através da linha vertical móvel do bailarino”. A relação entre a “geometria do plano” e a estereometria do espaço poderia ser sentida se imaginássemos “um espaço preenchido por uma substância macia maleável em que as figuras criadas pela sequência dos movimentos dos bailarinos solidificassem sob forma negativa. (Schlemmer *apud* Goldberg, 2007, p. 134).

O movimento e o corpo mecânico: a abstração do corpo humano

Nesta exploração exaustiva de geometrias perfeitas desenhadas pelo movimento do corpo do ator no palco, o palco cênico transforma-se na matéria e no conteúdo destinado a receber o organismo vivo humano. Porém, a relevância do corpo do

³⁸ **Volume percebido** - sendo o espaço o elemento comum dos diferentes estudos artísticos da Bauhaus, era também o motivo de discussão entre os vários docentes na sua definição. Na década de 1920, foi introduzido o conceito “Raumempfindung” [sensação de espaço], ou seja, entender o espaço como um “volume percebido”, que gerou claro muita discussão mas que também serviu como base de muitos trabalhos para muitos autores como é o caso de Oskar Schlemmer.

homem enquanto ator é agora trabalhada em igualdade com o corpo da máquina, pois como já foi referido, a sensibilidade da arte e a frieza tecnológica andam de mãos dadas nos estudos da Bauhaus. Deste modo, quando falamos da relação Homem/Máquina no teatro da Bauhaus, é visível a tentativa da transformação do corpo humano num objecto mecânico com a introdução dos figurinos altamente destorcidos da forma humana, desenhados pela oficina de teatro da Bauhaus, condicionando propositadamente os movimentos tradicionais de dança, em movimentos mais estilizados, mais mecânicos. “[...] Bauhaus performances re-create the human body – literally and symbolically, on stage and off – in the shape of the doll [...]” The artificial figure permits any movement, any position for any desired duration, [...] the variable scale of the figures: significant large, insignificant small”³⁹ (Schlemmer *apud* Koss 2006, p. 91). Schlemmer vê o homem como uma máquina e o seu corpo como um mecanismo.

Mas não foi só a aparência e os movimentos do corpo humano em si que foram manipulados. O preciosismo de Schlemmer leva-o a desenhar inclusive o movimento do corpo dentro do espaço cénico, movimento este que é desenhado dentro das normas geométricas e matemáticas que estavam na base do desenho cénico de Schlemmer.

Paralelamente a uma concepção mecanicista do corpo humano [...], haverá uma concepção biológica que começa pela história do embrião e do seu desenvolvimento e toda a química psiquiátrica e orgânica. As relações das dimensões do homem com o mundo exterior constituem uma iniciação aos problemas do alojamento e a sua organização.” Apesar de introduzir vários planos de observação da imagem do homem [...] Oskar Schlemmer não conseguiu impedir uma óptica excessivamente mecânica que se reflectia também na estereotipação da sua dança artística e no tipo de teatro que desenvolveu. (Rodrigues, 1989, p. 124)

Com isto, Schlemmer impunha o pretendido efeito mecânico no corpo humano, e conseguia a concretização que vinha acentuar a ténue qualidade objetual do corpo humano. O encenador chega mesmo a afirmar que os bailarinos poderiam ser “marionetas verdadeiras, movimentados por cordões, ou, melhor ainda, autopropulsionados por algum mecanismo preciso, praticamente livres da intervenção humana [...]” (Schlemmer *apud* Goldberg, 2007, p. 136).

³⁹ “[...] As performances da Bauhaus recriam o corpo humano – literalmente e simbolicamente, dentro e fora do palco – pela forma do boneco [...] “A figura artificial permite qualquer movimento, em qualquer posição durante o tempo que se deseja, [...] e em inúmeras formas e tamanhos: significativamente grandes ou significativamente pequenos.” (Tradução nossa)



Ilustração 11 - "Oskar Schlemmer: Dança das Varas, 1927". ([adaptada a partir de:] Rodrigues, 1989, p. 125)

Esta ideologia vai ao encontro dos ideais teóricos da Über-marionette (já referida na obra de Craig), que seria a materialização de ideais abstractos num corpo inanimado controlado fora da cena. O ideal da marioneta em palco de Schlemmer, como podemos observar na ilustração 11, também se envolve com a teoria das marionetas de Heinrich von Kleist⁴⁰ que, já em 1810, referia que:

Cada marioneta em movimento tem um ponto de convergência, um centro de gravidade, e, quando esse centro se move, os membros obedecem sem necessidade de qualquer manuseio adicional. Os membros são pêndulos que repetem automaticamente o movimento do centro. De cada vez que o centro de gravidade é movido em linha recta, os membros descrevem curvas que complementam e ampliam os movimentos elementares (Kleist *apud* Goldberg, 2007, p. 137).

“O “novo homem” tornara-se uma “marioneta”, controlada por uma força não humana, indomável” (Eric Michaud *apud* Droste, p. 103), que representava a síntese do homem através do exagero standardizador das suas formas. Os movimentos tradicionais da dança, são transformados no contexto e apropriados em movimentos mecânicos fazendo com que esse movimento seja ele próprio a arte do teatro da Bauhaus.

⁴⁰ **Heinrich von Kleist (1777-1811)** - Dramaturgo, escritor, letrista, e publicitário alemão, é um dos nomes maiores da literatura alemã do séc. XIX e um importante dramaturgo do Romantismo alemão, considerado o precursor do teatro moderno. Além disso, escreveu poesia, novelas, contos e ensaio, entre os quais “Sobre o Teatro de Marionetas e Outros Escritos”, onde reúne alguns textos de reflexão, escritos entre 1799 e 1811, de natureza estética, que denotam uma enigmática abordagem das questões metafísicas discutidas pelos grandes filósofos da época.

O Ballet Triádico⁴¹: a síntese.

Schlemmer teve a capacidade de reunir e resumir todos os seus ideais artísticos na criação de um único produto, o Ballet Triádico. Esta obra é a síntese do trabalho que desenvolveu na Bauhaus, e que possibilitou uma nova arte total.

Os estudantes do teatro da Bauhaus, tinham vindo a preparar durante o seu percurso académico, uma série de produções próprias para apresentar ao público, dando sempre mais ênfase à mecanização e automatização do corpo do ator. Contudo, foi com as intervenções estéticas que Schlemmer introduziu e explorou, que o grupo de teatro da Bauhaus conseguiu o grande reconhecimento do público (Droste, 1994, p. 101).

Uma das grandes revoluções estéticas do teatro da Bauhaus, foi a abstração da forma normal do corpo humano. “Because the *abstraction* of the human form...creates an image in higher sense, [...] it does not create a *natural human being*, but an *artificial* one: it creates an *metaphor*, a *symbol* of human form” (Droste, 1994, p. 97).

“O ballet triádico de Schlemmer é, na verdade, uma peça anti-dança, uma forma de construtivismo dançante que só podia ter sido criado por um pintor escultor” (Droste, 1994, p. 101). Ao contrário, por exemplo, da Dança das Varas (Ilustração 11), o Ballet Triádico já não tem na sua base de expressão e criação, apoiada simplesmente no corpo humano e nos seus movimentos, mas sim nas invenções figurativas específicas. O disfarce e os figurinos eram de tal forma dominantes, que agora, o corpo e o movimento, apenas serviam para eles brilharem:

Bauhaus dolls – after school’s initial years – were not marionettes controlled by someone who, as Kleist had written, ideally “imagines himself at the puppet’s centre of gravity” to create the “path of the dancer’s soul” in the movement of its limbs [...]. The Bauhaus director was now more likely to perform as a doll than to hold to strings behind the scenes. Creator and performer became theoretically interchangeable, dissolving the fundamental distinction between them that the traditional theatre maintained both physically and conceptually⁴² (Koss, 2006, p. 96).

⁴¹ **Ballet Triádico** – Ballet triádico, porque o três é o número dominante (como explicaremos mais à frente). Podemos considerar este Ballet, o resumo de todos os ideais artísticos de Schlemmer, que trabalhava nesta peça desde 1914 e estreou-a em Estugarda em 1922.

⁴² “As bonecas da Bauhaus – após os primeiros anos da escolar abrir – não eram marionetas controladas por alguém que, como Kleist tinha escrito, idealmente “imagina-se a marioneta em movimento, com um centro de gravidade” para criar o “caminho da alma do bailarino” através do movimento dos seus membros [...]. O diretor da Bauhaus era agora mais propenso a criar a marioneta viva, em forma de boneca, sem a necessidade de cordas e de controlo de outrem. As criações e as performances tornaram-se únicas, atenuando as barreiras, físicas e conceptuais, fundamentais do teatro tradicional” (Tradução nossa).



Ilustração 12 – “Oskar Schlemmer: O guarda-roupa do “Ballet Triádico” na revista “Wieder Metropol”, 1926 no Teatro Metropolitano de Berlim”. (Droste, 1994, p. 102).

Através da abstração da forma humana, Schlemmer procura atingir uma arte mais global e metafísica, que conseguisse harmonizar os elementos básicos da forma e da geometria com o homem e o espaço, porque “[...] the *abstraction* of the human form...creates an image in higher sense, [...] it does not create a *natural human being*, but an *artificial one*: it creates an *metaphor*, a *symbol* of human form”⁴³ (Koss, 2006, p. 97).

Assim como Schlemmer, também Tadeusz Kantor⁴⁴, considerava o espaço como a matéria prima do teatro, sendo ele o orientador de toda a dinâmica da cena dramática, afirmando que “[...] A arte do teatro é primeiramente uma arte do espaço “[...] e o espaço não é um recipiente neutro, no qual misturamos os objetos, as formas [...] o espaço é ele mesmo objeto (de criação), e o principal!” (Kantor *apud* Lopes, 2013).

Porquê o ballet triádico? Porque o três é um número eminentemente dominante, no qual o eu unitário e o seu oposto dualista são superados, começando então o colectivo. Depois dele vem o cinco, depois o sete, e assim por diante. O ballet deve ser entendido como uma dança da tríade, a troca do um, com o dois, com o três. Uma bailarina e dois bailarinos: doze danças e dezoito trajes. Mais além, a tríade é: forma, cor, espaço; as

⁴³ “[...] a abstração da forma humana...cria uma imagem de maior sentido, [...] não cria a forma normal de um ser humano, mas uma artificial: cria uma metáfora, um símbolo da forma humana” (tradução nossa).

⁴⁴ Tadeusz Kantor (1915-1990) – Pintor, artista plástico, encenador e cenógrafo. Estudou Cenografia e pintura com um dos maiores cenógrafos polacos do século XX, Karol Frycz, que por sua vez, foi aluno de Edward Gordon Graig. Kantor desenvolveu a ideia de um necessário radicalismo artístico e da recusa de qualquer compromisso. Admirava os processos artísticos criados na Bauhaus, principalmente os de Moholy-Nagy e Oscar Schlemmer.

três dimensões do espaço: altura, profundidade e largura. As formas fundamentais: esfera, cubo e pirâmide; as cores fundamentais: vermelho, azul e amarelo. A tríade de dança, traje e música. (Schlemmer *apud* Heitlinger, 2007).

A arte do palco, é a arte do espaço. As relações do gesto arquitetónico estão intimamente ligadas ao gesto do desenho cénico : são indissociáveis !

A Bauhaus é para mim um caso paradigmático, enquanto campo de experimentação e cruzamento de áreas disciplinares distintas. No que respeita à cenografia conforme entendida pela Bauhaus, esta caracteriza-se por alguns princípios de organização de espaço próximos da arquitectura. O espaço tem que ser lido sempre em três dimensões, e neste caso mais; tem que ser lido com uma quarta dimensão – o tempo – que é a forma como os bailarinos, ou como os actores, percorrem o espaço. Quanto à caracterização dos espaços cenográficos, nomeadamente no que toca aos diversos elementos que compõem a cenografia, também eles se aproximam, não apenas em termos, mas também processuais e construtivos das matérias específicas da arquitectura. (Ribeiro, 2002b, p. 14)

2.5 JOSEF SVOBODA⁴⁵ - AS POSSIBILIDADES DA LUZ

Nesta trajetória histórica, é impossível não referir o nome de Josef Svoboda. Este cenógrafo operou uma revolução cenográfica que o coloca hoje ao lado dos grandes nomes que a história do teatro conheceu, tendo sido um explorador incansável, dos efeitos da luz na cenografia, e das suas repercussões dramáticas. Essa exploração, foi o ponto de partida para o desenvolvimento posterior de todo um conjunto de materiais e técnicas que vieram a marcar a memória da cenografia moderna.

Josef Svoboda mais um autor na evolução das teorias wagnerianas, sendo a síntese do seu trabalho, a mais perfeita união entre cenografia, iluminação, projeções fílmicas e performance. Uma nova obra de arte total, portanto, e neste sentido vem afirmar que “o teatro é uma profissão magnífica que combina todas as outras profissões, [...] desenvolvi desde cedo uma apetência quase obstinada para querer saber tudo, para querer mexer em tudo. Fui poeta, escultor, músico, fotógrafo, pintor e arquiteto” (Svoboda *apud* Pedro, 2000).

No trabalho de Svoboda, são claras as influências dos ideais vanguardistas do espaço cénico moderno iniciado por Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Afirmando a sua

⁴⁵ **Josef Svoboda (1920-2002)** - Nascido, em Caslav, atual República Checa e formado na Academia das Artes de Praga, estudou Arquitetura e Design Teatral, Josef Svoboda iniciou a sua carreira no teatro em 1943. Foi secretário-geral da Organização Internacional de Cenógrafos e Técnicos de Teatro durante mais de 20 anos e foi, desde a década de 50, diretor de cenografia do Teatro Nacional de Praga. Concebeu mais de 700 cenografias para teatros e óperas de todo o mundo, e criou um método assente em sistemas de polivisão e poliecrã que mistura 'performances' ao vivo com o cinema e que viria a dar origem ao grupo Lanterna Mágica, co-fundado com os encenadores Alfredo Radok e Otomar Krejca. Sob a sua direção, o Lanterna Mágica de Praga ficaria conhecido como "o teatro dos milagres" (Pedro, 2000).

influência no seu trabalho, refere : “Of course I was influenced by Craig – he was an artist who understood the necessity of the imagination, and the necessity that theatre is an art. Europe needs many, many, many more Craigs today!”⁴⁶ (Svoboda *apud* Baugh, 2005, p. 83)

Svoboda vem assim, com o seu trabalho, dar continuidade às questões iniciadas por estes autores, honrando-os com a criação de cenários onde as grandes escadarias tomam um lugar central, como nas cenografias desenhadas por Appia e realizando o sonho de Craig, aprofundando a cinética do espaço, explorando as estruturas móveis às quais era fiel.

Por outro lado, a estética que a Bauhaus tinha vindo a explorar, foi também definitiva na orientação do trabalho de Svoboda, na medida em que o seu trabalho era fruto de uma profunda relação entre a tecnologia e a cenografia, conseguindo a partir desta relação, ampliar e manipular os limites do espaço de encenação.

A tecnologia

Se Wagner tentou criar novos instrumentos para a sua orquestra em busca de uma nova sonoridade, também Svoboda criou novos equipamentos de luz, na tentativa de criar mecanismos, que conseguissem reproduzir novos efeitos lumínicos, criando novas narrativas e ambiências, desenvolvendo uma série de técnicas que marcaram profundamente a cenografia moderna, como a utilização de espelhos, lasers e projeções cinematográficas.

[...] Svoboda's belief that the stage should use technologies to retain a sense of distance from representation. In other words, he consciously used the strangeness, the mystery of effects and their frequently complex technologies to keep the scenography on the level of the inner feelings and meaning of the play. Svoboda's stage existed as a place of transformation and magic, a place that would employ high technology to generate mystery and to create metaphors of complex human experience, although he did not use the stage to valorise technology or simply to display its powers. His fundamental concern was to use technology to reveal the human condition of the drama⁴⁷ (Baugh, 2005, p. 88).

⁴⁶ - “Claro que fui influenciado por Craig – ele era um artista que entendia a necessidade da imaginação, e da necessidade de o teatro ser ele próprio uma arte. Hoje, a Europa precisa de muitos, muitos, muitos mais Craigs” (Tradução nossa)!

⁴⁷ “A crença de Svoboda era que o palco deveria fazer uso das tecnologias para manter um distanciamento da representação. Noutras palavras, ele conscientemente utiliza a estranheza e o mistério dos efeitos da tecnologia, frequentemente complexos, para que através na cenografia esteja intrínseco o significado e a ambiência certa para a cena. O palco de Svoboda existe como um lugar de transformação e magia, um lugar que emprega alta tecnologia para gerar mistério e que cria metáforas de experiências humanas complexas, porém, não usa o palco para valorizar a tecnologia ou para exhibir os seus poderes. A sua preocupação fundamental era usar a tecnologia para revelar a condição humana do drama” (Tradução nossa).

Um dos mecanismos, ainda hoje utilizado, é o *Svoboda*, ganhando o nome do seu inventor. Trata-se de um mecanismo que foi concebido para criar um cenário dramático usando apenas a iluminação, gerando feixes de luz extremamente brilhantes, mas suaves ao mesmo tempo. O mecanismo é composto por nove lâmpadas, com a possibilidade de controlar independentemente cada uma delas, tanto a nível da intensidade, cor e direção. Os feixes de luz que este mecanismo gera, dão a possibilidade de criar as conhecidas cortinas de luz (ou paredes de luz), que posicionadas em vários pontos do palco, têm a capacidade de manipular a percepção da volumetria e profundidade da caixa cénica.

Foi com o grupo de teatro Lanterna Mágica⁴⁸, do qual era cofundador, que Svoboda começou a fazer os seus ensaios experimentais, utilizando novas tecnologias como lasers e holografia, aplicando-as nas performances, projetando-as em várias telas, permitindo a multiplicidade da cena. No decorrer destas experiências, Svoboda desenvolve os conceitos de *poliecrã* e *polivisão* que consistia em combinar em projeções fílmicas com a performance do palco (conceito que veio a influenciar fortemente o trabalho de Robert Wilson, como analisaremos mais à frente), indo ao encontro da multidisciplinidade estética que melhor caracteriza o trabalho de Svoboda

A ideia era associar uma série de imagens e sons distintos como veículo de criação de uma envolvência cénica absoluta. Foi uma revolução na altura, que teve literalmente de impingir aos directores artísticos. O teatro que então se fazia recorria quase sempre à ideia do ecrã único típica do cinema, e demorou um pouco até que conseguisse habituá-los à ideia de utilizar múltiplos dispositivos de projecção de imagem como novo veículo de expressão dramática. O poliecrã é no fundo uma forma diferente de dizer as coisas (Svoboda *apud* Pedro, 2000)

A luz como matéria.

Como sempre os maiores problemas do teatro estão na forma, na luz e o movimento que os une, ou seja, os mesmos problemas do impressionismo. Estes problemas, que têm sido estudados pela física sob outros pontos de vista, estruturam a capacidade de adaptação e de percepção que o olho humano tem experimentado com as cores, a perspectiva e a ilusão de óptica (Svoboda *apud* Nero, 2009, p. 68 - 68).

⁴⁸ **Lanterna Mágica** – Trata-se de um projeto teatral, que após a sua apresentação na Expo '58 de Bruxelas, foi transferido para Praga, aí estabelecido, fundado assim um novo grupo de teatro, pelo diretor Alfréd Radok e pelo codiretor Josef Svoboda. Este projeto foi pioneiro na utilização de diversas novas técnicas, introduzidas na performance teatral (como técnicas de cinemas, o poliecrã, que se define como projeções paralelas em telas múltiplas. Josef Svoboda foi responsável por estas explorações e introduções, de foro tecnológico, apropriando-se deste projeto como um laboratório, onde efetuou inúmeras experiências neste campo. Estas inovações foram fulcrais para todo o teatro que se veio a reproduzir depois dos seus contributos.



Ilustração 13 – Luz como matéria, Josef Svoboda. (Douaire, 2015?a).

Como sempre os maiores problemas do teatro estão na forma, na luz e o movimento que os une, ou seja, os mesmos problemas do impressionismo. Estes problemas, que têm sido estudados pela física sob outros pontos de vista, estruturam a capacidade de adaptação e de percepção que o olho humano tem experimentado com as cores, a perspectiva e a ilusão de óptica (Svoboda *apud* Nero, 2009, p. 68 - 68).

“A luz é o elemento fundamental de criação no espaço teatral. Em minha opinião não há separações entre a profissão do cenógrafo e o iluminador” (Josef Svoboda *apud* Nero, 2009, p. 90). A luz é o elemento fundamental no trabalho de Svoboda, designando-a como o elemento transformador, essencial na manipulação do espaço. A sua matéria prima é o escuro.

“I perceive Light physically, not only visually. For me, Light became a substance”⁴⁹(Svoboda *apud* Baugh, 2005, p. 119).

A ausência de luz é compreendida como um corpo físico em estado bruto, compacto. Numa estratégia de subtração de matéria, dissecando esse escuro, a luz é trabalhada, como se de uma escultura se tratasse. O escuro é o corpo físico dessa escultura e a luz a ausência da sua matéria. Svoboda entende que a luz, através de diferentes tratamentos, diferentes qualidades e soluções de iluminação, consegue por si só criar diferentes ambiências e estados dramáticos, num único espaço físico.

Svoboda introdujo en la escenografía procedimientos modernos, basados en una novedosa percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz como factores dramáticos. Exploto hasta lo imposible las posibilidades de la dramaturgia de la luz, es decir, el cómo poder contar estados emocionales y dramáticos a través de distintas calidades y soluciones lumínicas⁵⁰ (Ursini Ursic, Martínez Roger, 2009).

⁴⁹ “Eu compreendo a luz fisicamente, não visualmente. Para mim a luz tornou-se matéria” (Tradução nossa).

⁵⁰ “Svoboda introduziu na cenografia procedimentos modernos, baseados numa nova percepção do espaço, tempo, movimento e luz como fatores dramáticos. Explorou ao pormenor as possibilidades da dramaturgia da luz, ou seja, como poder contra estados emocionais e dramáticos através das distintas qualidades e soluções lumínicas. (tradução nossa).

O papel da luz no teatro é agora entendido como o elemento integrante do desenho cénico, o mais importante e distinto no que toca à percepção do espaço, e no controlo da intensidade da carga dramática, manipulando através dela, da luz, a sua leitura. Agora, a luz tem uma leitura ela mesma, existindo por si só como elemento cénico. “Where the other arts says, ‘that means’, music says ‘that is’. When forms and colours seek to express something, light says ‘I am; forms and colours will come into being only through me’ ”⁵¹ (Appia *apud* Baugh, 2005, p. 94).

O espaço cinético – a quarta dimensão

Outra das características essenciais no seu trabalho, sob total influência das teorias de Craig, como o próprio admitiu, é a cinestesia do espaço. “Actors move, narrative moves. Emotions, feelings and actions move and, of course, meaning and significance move and change within performance. If the scene aspires to be a true machine for and of performances, then it too should be capable of movement”⁵² (Baugh, 2005, p. 86).

But for Svoboda this was a space that, through performance, would be transformed in time as the performance progressed. [...] his kinetic scenography converted the box on proscenium arch stage into an architectonic structure that was fitting and apt for the presentation of the play, and that kinetically reflected the emotional movement of the drama – what he termed a “psycho-plastic space”. Svoboda said that he always began his work of making a scenography by staring into the void of the empty stage. He would attempt to project himself and his thoughts about the drama into the “possibilities of the void” – [...] to make a space that would become the dramatic space of their performances, it could not remain static space; it had to be one that would continuously reflect the movement of the drama.⁵³ (Baugh, 2005, p. 87)

Quando, na citação anterior, Svoboda refere que, quando começa a pensar uma cenografia, parte da possibilidade do vazio do espaço, é clara a presença do pensamento arquitetónico no seu trabalho. Isso revela a sua racionalidade na definição de um determinado espaço cénico, do seu desenho perante as necessidades da peça,

⁵¹ “Enquanto as outras artes dizem ‘Eu significo’, a musica diz ‘ Eu sou’. Enquanto as formas e as cores procuram expressar alguma coisa, a luz diz ‘Eu sou; as formas e as cores apenas serão através de mim” (Tradução nossa).

⁵² “Os atores movem-se, a narrativa move-se. Emoções, sentimentos e ações, todas de movem, significando claro, alteração, mudança e movimento na performance. Se a cena aspira ser uma verdadeira máquina para performances, ou não, então deve ser também capaz de se mover.” (Tradução nossa)

⁵³ “Mas para Svoboda este era um espaço que, através da performance, seria transformado no tempo, no decorrer da cena. [...] a sua cenografia cinética, convertia a caixa de cena, numa estrutura arquitetónica apropriada para a peça e que refletia o movimento emocional do drama – ao qual ele chamou “espaço psico-plástico”. Svoboda dizia que sempre começava a pensar uma cenografia, olhando simplesmente para o vazio do palco. Ele tentava pensar as “possibilidades do vazio” na criação da cenografia. – [...] para criar um espaço dramático para as suas performances, esse mesmo espaço não poderia permanecer estático; também ele tinha que refletir continuamente o movimento e o desenrolar do drama.” (Tradução nossa)

partindo de um vazio, para um todo. Esse todo nasce da necessidade imposta pela cena, como a arquitetura nasce das necessidades impostas pelo sítio onde se insere.

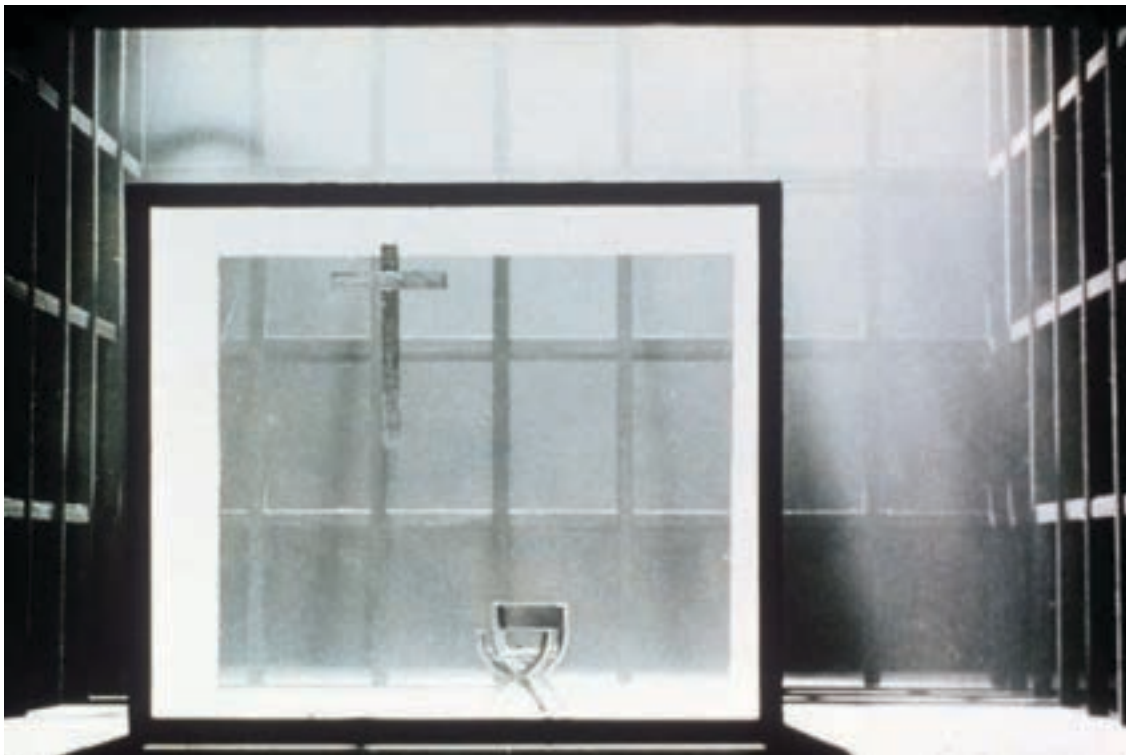


Ilustração 14 – O espaço cênico/arquitetônico, Josef Svoboda. (Douaire, 2015?b).

Por outro lado, Svoboda tinha também em conta o próprio edifício teatral, onde a peça era apresentada, como influência na definição da cenografia. As suas cenografias eram verdadeiras arquiteturas, não havia uma receita, um modelo que se pudesse repetir em todos os palcos. Cada cenografia era única, apropriada ao edifício que a recebia, compreendendo-o como a preexistência (ou como o *sítio* da cenografia), ao qual não poderia ficar indiferente na criação do desenho cênico.

Antes de começar a criar um espaço dramático sempre reflito sobre a fachada, a planta e os cortes do edifício teatral. [...] Estou seguro que sem considerarmos as leis da arquitetura não será possível criar uma cenografia funcional. A cenografia deve expressar-se através dos conhecimentos fundamentais sobre as qualidades do espaço que se apresenta. [...] Trata-se da ciência da arquitetura e de sua comunicação ao mesmo tempo importante e vital. A ciência oferece à arte a base racional e a ajuda a refletir seu futuro (Svoboda *apud* Nero, 2009, p. 68).

O espaço é a matéria prima para Svoboda. A principal. O espaço é ele mesmo objeto de criação, ele já é cenografia por si só. Assim como Appia e Craig, também Svoboda considerava os elementos espaço, tempo, ritmo e luz, os elementos centrais para

caracterizar e estruturar uma qualquer cenografia, os quais ele classificou como “[...] ‘dramatic space’, ‘dramatic time’, ‘dramatic rhythm’ and ‘dramatic light’ – what Svoboda calls the four dimension of the stage – since dramatic movement implicates both space and time”⁵⁴. Paralelamente às três dimensões que o espaço físico comporta (altura, largura e profundida), Svoboda define “quatro novas dimensões”, que definem o espaço do palco moderno: espaço dramático, tempo dramático, ritmo dramático e luz dramática, sugerindo assim uma realidade diferente, que foge às dimensões físicas impostas pelo espaço comum.

“A cenografia é o entreato do espaço, do tempo, do movimento e da luz” (Svoboda *apud* Nero, 2009, p. 69).

2.6 ROBERT WILSON⁵⁵ - A NOVA ESTÉTICA TEATRAL

É impossível terminar esta trajetória, sem fazer referencia a um dos cenógrafos contemporâneos mais completos de sempre, Robert Wilson. Não é simplesmente um cenógrafo, ou um encenador, é acima de tudo um visionário da imagem, alguém que conseguiu transformar a ideia de espetáculo em experiência e por isso, um dos raros encenadores que pode ser considerado criador de uma nova estética teatral. Wilson é também ele um artista total (na sequência do termo *Gesamtkunstwerk*).

Arquitetura, espaço e tempo.

Robert Wilson frequentou a escola de artes Brooklyn Pratt Institute, em Nova York, para estudar Arquitetura. Porém é conhecida a sua aversão pela escola, tendo mantido uma espécie de cruzada contra o ensino formal: “A noção de aprendizagem, de certa forma, não se coadunava com a minha personalidade”, diz Wilson. Contudo, como Luísa Costa Gomes⁵⁶ refere, “[...] a verdade é que ele encontrou um novo uso para a Arquitetura”. (Clérigo, 2013?)

⁵⁴ “[...] ‘espaço dramático’, ‘tempo dramático’, ‘ritmo dramático’ e ‘luz dramática’ – as chamadas quatro dimensões do espaço do palco, para Svoboda – pois o movimento dramático implica tanto de espaço como de tempo” (Tradução nossa).

⁵⁵ **Robert Wilson (1941-**) – Encenador, escultor, pintor e dramaturgo norte-americano. Também trabalhou como coreógrafo, iluminador e sonoplasta. Realizou montagens dos trabalhos dos poetas e músicos como Allen Ginsberg, Tom Waits, Lou Reed, ... Em 1992, fundou o seu centro Watermill em Long Island, em Nova York. Este centro funciona como um laboratório de performance, onde são exploradas novas abordagens artísticas.

⁵⁶ **Luísa Costa Gomes (1954-**) – Professora do ensino secundário, tradutora e escritora de contos, romances e teatros. Destacam-se também a realização de trabalhos em parceria, como é o caso do romance “O Defunto Elegante”, com Abel Barros Baptista, a escrita do libreto para o “Corvo Branco”, ópera de Philip Glass com encenação de Bob Wilson, estreada durante a Expo 98, em Lisboa. Recebeu vários prémios entre os quais, o Prémio Máxima de Literatura pela escrita de “Olhos Verdes”. Estreou-se em 2010 com a encenação da peça de Heinrich von Kleist “O Príncipe de Homburgo”.



Ilustração 15 – “Rhinoceros”, cenografia do autor Robert Wilson, foto de Julian Mommert, 2014. (Wilson, 2014).

“I do not have a message. What I do is an architectural arrangement”⁵⁷ (Shevtsova, 2007, p.52). A influência da arquitetura no trabalho de Wilson é visível. É uma constante e uma premissa para o seu trabalho, sendo reconhecida e perante a qual ele afirma que, o seu trabalho são simplesmente arranjos arquitetónicos: arquitetura na sua plenitude. Wilson trabalha a arquitetura, não na sua variante mais comum, não na conceção e construção de um edifício, ou de uma peça de design. Ele explora as suas valências arquitetónicas em fenómenos não menos importantes:

[...] ‘architecture’, ‘construction’, ‘structure’, ‘composition’ and ‘form’ are virtually synonymous for him. [...] He uses ‘architecture’ not for a building or design, but for such varied phenomena as counterpoint on music, shafts of Light, lines traced in space by moving bodies or placement of props – all ‘forms’ in some sense of the word. At times his vocabulary is simply cryptic⁵⁸. (Shevtsova, 2007, p.53)

Então podemos defender que a arquitetura, para Wilson, é o grande suporte para as suas criações de espaço cénico, sendo que para ele arquitetura:

It’s a way of construction time and space. It’s in a decision you make. There can be more or less tension between the vertical and the horizontal, but exists in everything.

⁵⁷ “Eu não tenho uma mensagem. O que eu faço são arranjos arquitetónicos”. (Tradução nossa)

⁵⁸ “[...] ‘arquitetura’, ‘construção’, ‘estrutura’, ‘composição’ e ‘forma’ são sinónimos para ele. [...] Ele usa a ‘arquitetura’ não para a conceção de um edifício ou design, mas para variados fenómenos.

Architects designs buildings and cities – megastructures – but I’m more interested how you fill in those megastructures. Filling in the form is what you experience, which, to me, is the more important thing.⁵⁹ (Wilson, 2000, p. 56)

Wilson refere numa entrevista, depois de ter apresentado a sua peça Einstein on a Beach, que o seu objectivo no teatro baseava-se apenas nos arranjos arquitetónicos que conseguia criar entre espaço e tempo (dois conceitos fundamentais que definem o seu trabalho) (Shevtsova, 2007, p.53). Para ele, o texto é apenas um pretexto para uma construção arquitectónica. É o que menos interessa e o que menos o motiva nos seus espetáculos. Ele é movido pela força arquitectónica das formas, das linhas, das cores e pela intensidade cénica que consegue criar entre si. Tudo para ele é geometria pura.

O espaço vazio, o espaço livre é o seu ponto de partida, a sua inspiração “Em geral começo como um livro completamente em branco. Começo primeiro com o movimento, [...] e ao repetir certas coisas torna-se muito formal. Depois é estruturado e é-lhe dada uma forma” (Clérigo, 2013?). A forma nasce do vazio, pois Wilson, à semelhança de Svoboda, entende o vazio como matéria, que pode ser esculpida, trabalhada e manipulada pela adição de objetos. “Eu gosto de espaços vazios. Para mim não há nada mais belo do que um espaço vazio. Pormos lá alguma coisa é quase demais”. (Clérigo, 2013?)

Uma das preocupações de Wilson é promover o movimento das estruturas. À semelhança de Craig, Wilson define que as suas estruturas sejam móveis fazendo com que um espaço que à partida é estático, possa ser também dinâmico, adaptando-se e transformando-se em diferentes outras espacialidades, e através deste processo, também a sensação de tempo é manipulada. Ainda assim, o desenho das suas geometrias e os seus volumes são tão imponentes que os cenários se assemelham muito mais aos de Appia.

Wilson, like Appia, explores scenographically the three dimensions of architecture, and he is particularly interested in the tension between this three-dimensional space and the two-dimensional space of pictures and backdrops, that is, between depth and surface [...].⁶⁰ (Shevtsova, 2007, p. 54)

⁵⁹ “É uma maneira de construção de espaço e tempo. É uma decisão que é nossa. Pode haver mais ou menos tensão entre as forças verticais e horizontais, mas a tensão existe sempre. Os arquitetos desenham edifícios e cidades – megaestruturas – mas eu estou mais interessado em como preenchemos essas mega estruturas. A forma preenchida é o que experienciamos, e isso para mim é o mais importante.” (Tradução nossa)

⁶⁰ “Wilson, como Appia, explora cenograficamente as três dimensões da arquitetura, e é particularmente interessado na tensão que existe entre o espaço de três dimensões, com o espaço das duas dimensões, onde se encontram as pinturas e imagens de fundo, entre a profundidade do palco e o seu primeiro plano [...]” (Tradução nossa)

Para Wilson, forma e estrutura significam arquitetura, e por isso, quando desenha uma determinada cenografia, começa por organizar o espaço através das forças geradas pela tensão entre as forças verticais em oposição às forças horizontais. Ao analisarmos o seu trabalho, é perceptível a intensa relação, executada ao milímetro, entre a tensão vertical, horizontal e diagonal. Estas três forças, criam o espaço, e a sua perceção é alterada dependendo de todos os outros elementos que Wilson adiciona no espaço, que transformam a perceção visual (elementos como a forma, cor, luz, movimento, dinamismo, o corpo, ...).

As possibilidades de conjunto entre estes eixos fundamentais da arquitetura, são imensuráveis, e portanto, as possibilidades de espaço também. Quando Wilson procura a relação básica entre a linha e o espaço, nasce uma forma, e nisto ele revela uma abordagem extremamente analítica e racional, na precisão das escolhas que faz quando procura determinados pontos de interseção dos vários vetores que compõem o espaço cénico: não são ao acaso, é matemático!

Wilson apoia grande parte do seu trabalho no seu conhecimento da arquitetura clássica, na simetria que a suporta e na sua estética visual muito lógica, puramente geométrica. Este conhecimento revela-se na concretização de espaços cénicos, minuciosamente organizados, apoiados em geometrias rigorosas, criando uma realidade que contrasta com as imagens e figuras que habitam esse espaço (de natureza surreal de um imaginário muito pessoal). Este é o segredo dos espetáculos de Robert Wilson: a contradição. O poder dos seus espetáculos está nos contrastes, está na capacidade cénica de conjugar forças e realidades completamente antagónicas, complexas e opostas: vertical e horizontal, silêncio e ruído, luz e sombra, rápido e lento,... (Clérigo, 2013?)

Espaço, luz e cor

A letter for Queen Victoria was based on a diagonal [...] After a performance [...] an audience member buttonholed the director. 'Mr. Wilson, your show is beautiful, but I don't get it. What's the subject?' 'Space', Wilson replied laconically. 'Space? What does it say about space?' queried the befuddled spectator. 'It doesn't say anything about space. It takes place in a 540-square-foot trapezoid.' The director answered wearily.⁶¹ (Holmberg, 1996, p. 83 - 85)

⁶¹ " 'Carta para a Rainha Victoria foi baseada numa diagonal [...] Depois do espetáculo [...] um espetador intercedeu o encenador. 'Mr. Wilson, o seu espetáculo foi lindo, mas eu não o percebi. Qual era o assunto?' 'Espaço', responde Wilson assertivamente. 'Espaço? O que é que se falou sobre espaço?' reforçou o confuso espetador, 'Não se fala nada sobre espaço. Mas a peça toma lugar num trapézio de 50 metros quadrados.' Respondeu estranhamente o encenador." (Tradução nossa)



Ilustração 16 – “Pelléas et Mélisande”, cenografia do autor Robert Wilson, foto de Javier del Real, 2015. (Wilson, 2015).

“No momento em que alguém achar que compreende uma grande criação artística, essa criação morre” (Clérigo, 2013?). Não há um significado para tudo. As coisas são o que são, sem serem mais nada do que isso. Uma linha é uma linha. Um quadrado é um quadrado. Não há mensagens subliminares. Como Wilson refere na citação anterior, muitas vezes os seus espetáculos são simplesmente sobre espaço, sem sequer haver a necessidade de o referir. Os espaços e ambiências que ele consegue criar existem por si.

Se falar é uma forma de comunicar, o silêncio é outra, e nele, não há barreira linguística. E talvez por isso, os seus primeiros espetáculos fossem mudos e longos. Não há um assunto, nem interesse na palavra, quando o verdadeiro objectivo de um espetáculo é comunicar espaços e ambientes, físicos ou psicológicos.

O tempo e o silêncio, são conceitos chave na obra de Robert Wilson, e o espaço e a luz também. “Podemos dizer que, se o desenho se faz com um lápis, os cenários de Wilson fazem-se com luz. A importância da luz no espetáculo dele é fundamental” (Clérigo, 2013?).

‘Without light, no space. Without space, no theatre.’ [...] Wilson’s variations on this axiom consistently stress the crucial importance of light. Thus: ‘Light in my work is something special. To me, the most important element in theatre is light because it’s the

element that helps us to see and hear. Without light there's no space'. And consider this: The theatre is 'architecture of space and light'.⁶² (Wilson *apud* Shevtsova, 2007, p. 63)

A luz é provavelmente o elemento mais básico e elementar da existência humana. Sem luz, não só não haveria a percepção do espaço e do mundo que nos rodeia, como principalmente não haveria vida humana. A luz sempre inspirou artistas, começando no século XIX, com o impressionismo, a ser deliberadamente representada, numa tentativa de criar o efeito das três dimensões sobre a bidimensionalidade da tela. Nos anos 60, vários artistas começaram a focar-se nas possibilidades da luz, principalmente da luz colorida, e os efeitos e manipulações possíveis do espaço através dela. O pináculo deste desenvolvimento, do uso deliberado da luz passando a ser arte em si, é a essência de Robert Wilson.

“Eu começo com a luz. E isso cria o espaço. É a primeira coisa que faço. Se estou num ensaio, mesmo que haja só algumas luzes, tento ver como isso afecta o espaço, [...], se a luz é luminosa ou escura, ou se é verde ou azul, ou se é cinzenta... faz tudo parte da mesma construção arquitectónica” (Clérigo, 2013?). A sua relação com a luz é permanente durante toda a execução do objeto cénico, pois Wilson entende a luz, por si só, ele como um objeto cénico: “A luz não é uma reflexão tardia. É algo arquitectónico, estruturado, pensado desde o início, é parte do livro, é como um ator, portanto não é uma decoração” (Clérigo, 2013?).

O que frequentemente acontece no teatro é que o que vemos, é apenas uma ilustração do que ouvimos. Chama-se: decoração cénica. [...] O TEATRO DEVE SER AQRUIECTÓNICO. Deus deu-nos olhos [...] e ouvidos. E o que vemos é tão importante como o que ouvimos. O teatro deve ser algo que vemos e algo que ouvimos. E o que vemos não deve ser uma decoração ao que estamos a ouvir. (Clérigo, 2013?)

Esta perspetiva, parte da sua formação em arquitetura, no que toca à importância do espaço experienciado por todos os sentidos, que conseqüentemente o levam a defender a não fazer decoração nem ilustração. Mais que imagens, Wilson cria ambientes. Como já foi referido anteriormente, o texto é um pretexto para a conceção das suas cenografias, e as suas cenografias não têm uma mensagem subentendida, é simplesmente geometria, forma, é arquitetura. “When I make a play, I start with a form,

⁶² “ ‘Sem luz não há espaço. Sem espaço, não há teatro.’ [...] A preocupação constante de Wilson sobre o tema da luz, salientou a importância crucial deste elemento nos seus trabalhos. Assim: ‘A luz no meu trabalho é algo especial. Para mim, o elemento mais importante no teatro é a luz, porque é o elemento que nos deixa ver e ouvir. Sem luz não há espaço’. Assim: o teatro é “a arquitetura do espaço e da luz’.” (Tradução nossa)

even before I know the subject matter. I start with a visual structure, and in the form I know the content. The form tells me what to do. I begin to fill in the form. I can diagram all my plays”⁶³ (Robert Wilson *apud* Holmberg, 1996, p. 84). No que toca à matéria de espaço e luz, podemos comparar o trabalho de Wilson com o de James Turrell⁶⁴, pois este concentra no seu trabalho as relações básicas, entre espaço e luz, e nas suas consequências sobre as perceções visuais. O trabalho de Turrell é uma manifestação do seu interesse pela percepção dos ambientes criados pelo uso da luz, incidente num determinado espaço, manipulando a sua intensidade, e a sua cor.

In all of his works, Turrell fashions ethereal visual spaces using pure Light. [...] He encourages viewers to see in ways that are haptic, as if they could feel light with their eyes, like pressure on the skin of visual perception [...] “In working with Light, what is really important to me is to create an experience of wordless thought, to make the quality and sensation of Light itself something really quite tactile. It has a quality seemingly intangible, yet its physically felt. Often people reach out and try to touch it.” [...] in his work, light itself takes on substance. [...] He uses light not to disclose the observable structures of the world, but demonstrate light’s own presence and power⁶⁵ (Adcock, 1990, p. 1-2).

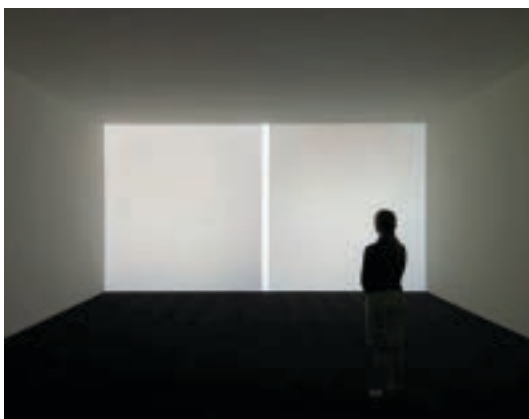


Ilustração 17 – “Tycho White, 1967”. (Turrell, 2015).



Ilustração 18 – “The Return of Ulisses to his Homeland”. (Wilson, 2011).

À semelhança de Turrell (ilustração 17), Wilson orienta o seu trabalho partindo sempre da luz como elemento estrutural (ilustração 18). Quando numa entrevista lhe perguntam

⁶³ “Quando eu começo uma peça, eu começo pela forma, mesmo antes de saber o assunto da peça. Eu começo com a estrutura visual, e na forma eu venho a reconhecer o conteúdo. A forma diz-me o que fazer. Eu começo por preencher a forma e assim desenho toda a peça.”

⁶⁴ **James Turrell (1943-)** - Artista plástico americano. Estudou psicologia, e aprofundou os seus estudos, realizando uma pós-graduação no âmbito das artes. O seu trabalho foca-se principalmente na relação da luz e o espaço, da importância da luz, em todos os seus componentes, na percepção do espaço. Turrell é um artista altamente galardoado, tendo recebido inclusive prémios de arquitetura.

⁶⁵ “Em todos os seus trabalhos, Turrell transforma espaços comuns em ambientes celestes, usando a simplesmente a luz como matéria. [...] Ele encoraja o espetador a ver a luz como objeto palpável, como se pudessem sentir com os olhos, como uma pressão na pele da percepção visual. [...] No trabalho da luz, o que é realmente importante para mim é criar uma experiência de outro mundo, que consiga transmitir a ideia da luz como matéria táctil. A luz tem um carácter aparentemente impalpável, embora muito perceptível. Muitas vezes as pessoas tentam tocar na luz.” [...] No seu trabalho, a luz em si, torna-se matéria. [...] Ele usa a luz, não para realçar as formas do mundo, mas para realçar a presença da própria luz, o seu poder.” (Tradução nossa)

qual a relação que a arquitetura partilha com o seu trabalho de cenógrafo (sendo ele considerado o cenógrafo mais arquiteto de sempre), Wilson responde:

Well, everything begins with light – without light there’s no space. And space can’t exist without time: They are part of one thing. For me, time is a vertical line that goes to the centre of the earth and to the heavens, and space is a horizontal line. This cross of time and space is the basic architecture of everything.⁶⁶ (Wilson, 2000, p. 57)

⁶⁶ “Bem, tudo começa com a luz – sem luz não existe espaço. E sem espaço o tempo não pode existir: o tempo e o espaço fazem parte de um todo. Para mim, o tempo, é representado através de uma linha vertical que atravessa o centro da terra até ao infinito, e o espaço é representado através de uma linha horizontal. Este cruzamento entre espaço e tempo, é o princípio básico da arquitetura de tudo.”

3 A ARQUITETURA CÉNICA DE JOÃO MENDES RIBEIRO⁶⁷

Propomo-nos com o estudo das obras de João Mendes Ribeiro, definir os limites que distinguem arquitetura da cenografia, tanto conceptualmente como metodologicamente.

Para isso, escolhemos o arquiteto João Mendes Ribeiro, como principal foco de estudo no nosso trabalho de pesquisa, deambulando entre as suas arquiteturas cénicas e as suas cenografias arquitetónicas. Elegemos para isso quatro casos de estudo: três arquiteturas e duas cenografias. O objectivo principal foi analisá-los individualmente, e também perceber em que aspectos essenciais se unem e em quais se separam.

Antes de nos debruçarmos sobre os casos de estudo escolhidos para interpretar e fundamentar o tema em análise, é importante tentar explicar as diferenças claras que distinguem as duas disciplinas e também, com a mesma importância, onde estas se cruzam e se misturam, desde a ideia à concretização física das propostas.

3.1 DICOTOMIA ENTRE AS DUAS DISCIPLINAS: ARQUITETURA E CENOGRAFIA

O tempo. Entre a perenidade e a efemeridade.

Para Mendes Ribeiro há uma distinção clara entre as duas artes, desde a sua natureza, ao seu processo de criação. Um dos elementos que as distingue particularmente, é o tempo. O tempo em todas as suas vertentes. O tempo de criação, o tempo de concretização e o tempo da duração, distinguindo a arquitetura pela sua perenidade, ou durabilidade, da cenografia pela sua natureza transitória e efémera.

⁶⁷ O arquiteto João Mendes Ribeiro, nasceu em 1960, em Coimbra. Licenciado em Arquitetura em 1986 na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Iniciou nesta mesma faculdade a carreira de docente em 1989. Em 1990 funda com os arquitectos Carlos Reis Figueiredo e José António Bandeirinha, o gabinete de arquitetura, *Arquitetos da Beira*, Lda, que integra até 1998. Inicia também por esta altura, as primeiras cenografias para a Escola da Noite, com 'Amado Monstro' de Javier Tomeo e 'Divisa da Cidade de Coimbra' de Gil Vicente.

Colabora com Olga Roriz com diversas cenografias, assim como com a companhia Nacional de Bailado, com outros coreógrafos também, como Rui Lopes Graça, Armando Maciel e David Fielding.

João Mendes Ribeiro definiu sempre o seu percurso num diálogo constante entra a cenografia e a arquitetura. Durante a sua carreira, tem tido a maior aclamação, como provaram os prémios Architécti, em 1997 e 2000; o Premis FAD d'Arquitectura i Interiorisme, em 2004, Barcelona; a nomeação para o European Union Prize for Contemporary Architecture – Mies van der Rohe Award, em 2001 e 2005, e o Golden Medal for Best Stage Design, na 11ª quadrienal de Cenografia e Arquitetura de Praga, em 2007 – ano em que recebeu o prémio AICA da associação Internacional de Críticos de Arte pelo conjunto da sua obra. Em 2006 foi distinguido pela Presidência da República com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique.

Desde 1991, lecciona a disciplina de projeto no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. Desenvolveu a sua tese de Doutoramento sob o tema "Arquitectura e Espaço Cénico", orientado por Mário Krüger.

Num projeto de arquitetura a questão do tempo pode revelar-se um entrave à sua materialização. No que toca à duração excessiva e inexplicável dos processos burocráticos, assim como os vagarosos processos de construção, que por vezes parecem não ter fim, Mendes Ribeiro revela-se insatisfeito: “Eu às vezes não tenho paciência para um projeto de arquitetura...” (Ribeiro, 2002b, p. 9).

Para além desta faceta do tempo, temos ainda o tempo de vida de um determinado objecto. Quando se cria um objecto arquitetónico, por consequência da sua natureza, é-lhe implícito à partida perenidade. Ou seja, um objecto arquitetónico, “por vezes vê-se nascer, mas quase nunca se vê morrer... Um edifício vive, normalmente, o tempo que o seu corpo, o seu esqueleto, os seus materiais aguentarem, permitindo vivências e experiências variadíssimas, conforme os diferentes usos e usufruidores” (Ribeiro, 2002b, p. 9).

Na cenografia, por outro lado, o objecto cénico tem um propósito específico, num determinado período de tempo e espaço, que ao contrário da arquitetura, é muito mais curto. Quando esse pequeno período de tempo termina, o objecto cénico, chega também ao fim da sua vida, a sua habitabilidade termina ao mesmo tempo que o seu propósito chega ao fim. Este fenómeno é inverso, mas igualmente interessante à perenidade da arquitetura, pois o objecto cenográfico nunca chega a tornar-se obsoleto e por isso “a efemeridade também tem as suas vantagens... não chegas a perceber o envelhecimento do objecto... desaparece de repente e tu guardas boas memórias” (Ribeiro, 2002b, p. 9).

Estratégia. Da metodologia à concretização.

Em relação à metodologia usada em cenografia e em arquitetura, João Mendes Ribeiro revela também caminhos distintos, que se concretizam portanto, em respostas distintas. Se em arquitetura, a execução do projeto é uma fase separada da execução do mesmo, em cenografia estas duas fases funcionam em conjunto. Então podemos admitir que a arquitetura nasce da idealização de uma ideia, que se projeta, e que só se materializa quando é finalizada. Já a cenografia, nasce de um processo de experimentação, ou seja, a ideia nasce e é experimentada, e das experimentações é alterada e afinada conforme as necessidades.

[...] Na prática de arquitectura, o projecto é separado da execução: a obra só tem início após estar totalmente definida a forma a construir e as técnicas a utilizar na sua construção. O tempo de concepção é distinto do tempo de construção. No teatro estes tempos aproxima-se e, nalguns casos, são mesmo coincidentes. A sucessão das várias etapas do processo de elaboração de uma cenografia, da concepção à construção, é

significativamente menos rígida do que em arquitectura. Parte-se do princípio de que tudo tem de ser experimentado em palco, numa relação directa com os intérpretes. (Ribeiro, 2007, p. 26)

Neste sentido, a metodologia usada na conceção de uma cenografia, é muito diferente da que é usada em arquitetura. Claro que há que ter em conta que, ao contrário da arquitetura, a execução de uma cenografia não obedece a nenhuma imposição legal ou funcional, imposições essas que condicionam até os métodos que se praticam. A prática da cenografia é muito mais livre, liberta das restrições do quotidiano que são exigidas à arquitetura e, por isso, permite o processo da experimentação simultânea com o ato de projetar onde a resposta final só é dada depois de vários testes e afinações.

[...] A prática assenta num processo de contínua experimentação com a totalidade das matérias envolvidas na construção de espaço cénico. Em cenografia, experimentar as soluções no palco é, simultaneamente, um acto de projectar. Assim, para além da maquete inicial, onde se ensaiam formas, dimensões e luz, e se definem as primeiras marcações de percursos no palco, numa fase posterior, pode-se chegar a construir protótipos, à escala real, para aferir a volumetria dos objectos no palco e a sua adequação às marcações de cena. De facto, o trabalho de cenografia implica um processo de confirmação simultânea a partir da experimentação, que vai sendo progressivamente desenvolvido nos ensaios com encenadores ou coreógrafos, intérpretes, técnicos e mestres construtores. [...] A libertação face aos requisitos e restrições do quotidiano, contribui para que a cenografia se afirme como corpo ideal de experimentação. Nesse sentido, soluções que em arquitectura dificilmente são exequíveis, podem figurar na imaginação do desenhador de cena. (Ribeiro, 2007, p. 26)

Neste sentido, podemos dizer que a cenografia face à arquitetura, é muito mais precisa nas respostas que dá. Primeiro por se tratar de objetos desenhados especificamente para uma determinada apropriação de um determinado corpo, fatores que são conhecidos previamente. Por outro, a resposta de um projeto cenográfico antevê um processo experimental e progressivo, e que por isso tem a possibilidade de ser minuciosamente corrigido se houver essa necessidade.

Se, no que toca à arquitetura, se considera o livre arbítrio do usuário e se desenham espaços para usos imprevisíveis, em cenografia projecta-se para uma “realidade” conhecida, para acontecimentos dramáticos que, [...] são sempre uma acção prevista e controlada. (Ribeiro, 2007, p. 28)

A resposta. Entre o concreto e a ilusão.

Os campos disciplinares são distintos e as suas especificidades manifestam-se, quer na sua natureza, quer nos respectivos processos de criação. As diferenças entre as duas disciplinas não se resume à dicotomia entre a perenidade da arquitetura e a efemeridade do teatro. Os territórios em que se inserem identificam objectos de concepção próprios. O teatro trabalha com textos, encenações e representações, consumadas pelos gestos e expressões dos actores, inscritos no espaço. A

arquitetura, por sua vez, opera espaços edificados, através de um sequencial representativo cujo o objecto é construção. O teatro está associado a uma concepção mental e imaginária vinculada à ilusão. A arquitetura faz-se essencialmente de matérias duráveis e prende-se com a vida real. Nesse sentido, a distinção entre construção e imagem, entre realidade ilusão, assinala abordagens específicas no plano do conhecimento, próprias de cada “ofício”. O teatro não trabalha com argumentos funcionais, característicos da arquitetura; trabalha fundamentalmente, com argumentos da imaginação, espaços mentais, consubstanciados numa estética da presença, segundo uma matriz, essencialmente simbolista. Mediante recursos poéticos e metafóricos, evoca espaços não necessariamente reconhecíveis,” mas paisagens mentais”, dispositivos visíveis para um imaginário. Assim, a cenografia assenta na capacidade dos objectos abrirem portas para um universo impalpável que só existe em potência. Diante dos espectadores, um cenário constitui-se como um espaço sugestivo, um objecto físico que desafia ou potencia uma narrativa imaginária, apenas passível de ser construído no plano do pensamento. O espaço cenográfico não remete necessariamente para um lugar de acção preciso; constitui um espaço sugerido, por vezes, mais metafórico que concreto. (Ribeiro, 2007, p. 25)

De acordo com a citação anterior, podemos também distinguir as duas disciplinas, pela matéria que cada uma trabalha. Na cenografia, podemos admitir como seu objeto de trabalho (ou o impulsionador da sua concretização) os textos, as encenações e representações, e para que estas ações aconteçam, desenha-se um espaço específico, para que elas sejam objeto de contemplação, e desenha-se uma cenografia que as acolha e enalteça como obra de arte que são: um espaço, com um propósito específico, para ações previstas e limitadas à ordem do encenador. Portanto, a cenografia trabalha a ilusão de um espaço, através de elementos sugestivos, nunca impositivos. Um espaço cénico, não define um lugar de ação em concreto, remete o espectador a um espaço mental num universo que potencia uma narrativa imaginária.

A cenografia assenta, sobretudo, na capacidade de os objectos abrirem portas para um universo impalpável que só existe em potência. O cenário, diante dos espectadores, constitui-se como um espaço sugestivo, um objecto físico que desafia ou que potencia uma narrativa imaginária, que é apenas passível de ser construído no plano do pensamento. O espaço cenográfico não remete necessariamente para um lugar preciso: constitui um espaço sugerido, mais metafórico do que concreto. Nesse sentido, podemos afirmar, que ao contrário da arquitetura, que se traduz numa realidade física concreta, o teatro acentua a ideia de ausência de materialidade concreta. No meu trabalho [...] procura-se reflectir sobre a passagem de um espaço destinado apenas à percepção visual para um espaço vivencial, centrado no corpo do intérprete em movimento. [...] a verdade dos materiais e a evidência construtiva empregues na construção de cenários exprimem, com naturalidade e força, o sentido do espaço, das formas e dos usos. (Ribeiro, 2009b, p. 79)

Por sua vez, a arquitetura trabalha um todo, o objeto edificado. Como refere João Mendes Ribeiro, a arquitetura faz-se essencialmente de matérias duráveis e prende-se com a vida real, trabalhando argumentos funcionais. A arquitetura, responde antes de mais, às necessidades impostas por um determinado quotidiano, e às funções

concretas por ele exigidas. Por consequência, em arquitetura, a função dos vários elementos que constituem um espaço, condiciona a sua concepção, a sua escala e a sua utilização. Por exemplo, umas escadas implantadas num determinado projeto, existem acima de tudo, para permitir o acesso entre cotas diferentes. Porém, umas escadas numa determinada cenografia, não têm necessariamente que o fazer. Podem existir por si só, funcionam como uma sugestão apenas, entendida conforme a vontade do espetador. Surgem na cenografia muitas vezes, apenas como um elemento metafórico.

[...] Enquanto que a arquitectura envolve espaços físicos construídos e implica o quotidiano dos seus utilizadores, o “fazer teatral” torna presente o impensável pela via da imaginação, onde uma imagem “presente” faz pensar uma imagem “ausente”. (Ribeiro, 2007, p. 25)

3.2 DIÁLOGO ENTRE AS DUAS DISCIPLINAS: ARQUITETURA E CENOGRAFIA

Entendo o trabalho entre disciplinas não como uma acumulação parcial de saberes e experiências, mas sim como uma partilha... não me interessam as divisões e separações, interessam-me as áreas de intersecções e sobreposição de linguagens. Sinto que aí crescemos imenso. (Ribeiro, 2002b, p. 8)

Na organização. No habitar.

Tentaremos explicar num discurso sucinto o conceito de “habitar”, no sentido amplo da palavra, tendo como base os pressupostos teóricos explorados por Martin Heidegger⁶⁸, que se revelam essenciais nesta definição.

Nas palavras de Heidegger, habitar é o “traço fundamental do ser-homem” (Heidegger, 2012). E no habitar, vem a necessidade de construção, de organização do espaço que o rodeia. O habitar, nasce portanto na necessidade de ordenar o vazio, criando nesse vazio pontos de referência que identifiquem esse lugar, e a partir dos quais são possíveis ser feitas apropriações afetivas pelo homem, criando relações e memórias com esse mesmo lugar. Consequentemente, o homem constrói. Cria limites, numa tentativa de dar sentido físico à sua existência. Reconhece-se como ser que é, nessa construção do espaço em que habita. Segundo Heidegger, a essência de construir é “deixar habitar”. E portanto, o homem constrói para habitar, e habita para “ser-homem”.

⁶⁸ **Martin Heidegger (1889-1976)** - Filósofo alemão. Escreveu vários ensaios particularmente nos domínios da fenomenologia existencial, desenvolvendo uma filosofia inovadora e influente. O seu livro mais emblemático, *Sein und Zeit* [Ser e tempo], influenciou profundamente a filosofia do século XX, principalmente no âmbito do pensamento existencialista. No campo da arquitetura, Heidegger redigiu o ensaio intitulado “Construir, Habitar e Pensar” na tentativa de explicar, o que é a arquitetura, através de uma relação sensível e intelectual com o espaço construído, fugindo às questões específicas e técnicas.

Em determinado momento, Fernando Távora terá dito [...] Arquitectura é isto: imaginem um deserto, espetam-se dois paus e depois alguém passa. Na enorme simplicidade desta definição reside a enorme simplicidade do que é a arquitectura e também a sua enorme complexidade. Para além da ideia da essencialidade da arquitectura enquanto modeladora de espaço que esta definição transmite aqui, numa grande subtileza, reside o que faz da arquitectura arte. (Olaio, 2002, p. 18)

E isto faz também da cenografia arte. Faz da cenografia também arquitectura: o propósito de habitar, e conseqüentemente, de organizar o espaço, para que se inscrevam gestos, expressões e movimentos. O cenário surge, tal como a arquitectura, como a possibilidade de organizar um espaço, condicionando-o, e conseqüentemente condicionando as vivências e o sentido dos movimentos dos corpos que o habitam. Tal como refere Fernando Távora:

[...] o espaço organizado não é apenas condicionado mas também condicionante [...]. Uma casa, por exemplo, é condicionada na medida em que terá de satisfazer determinado programa, constituir-se com determinada quantia, assentar em determinado terreno, enquadrar-se em determinado ambiente, [...] mas, uma vez realizada, uma vez traduzida em forma organizadora de espaço, a mesma casa, que para existir teve de obedecer a um tão grande número de factores, passa a ser elemento condicionante, passa a constituir também circunstância [...] (Távora, 2006, p. 23)

Portanto, é neste ponto fundamental que a cenografia e arquitectura se unem e se tornam tão íntimas. A necessidade de um cenário, é a necessidade de um espaço organizado, de um espaço condicionado, para que os gestos, os movimentos dos corpos que se inscrevem, tenham sentido. Sem um espaço que condicione, esses mesmos gestos, esses mesmos corpos, tornam-se sem sentido, vazios e insignificantes. Neste sentido, Mendes Ribeiro refere:

No contexto das artes cénicas o conceito de espaço compreende um sentido bastante mais abrangente do que aquele associado à definição arquitectónica. No teatro, como na dança, entende-se espontaneamente como espaço um acontecimento entre duas pessoas. Nesse sentido, as possíveis propostas de organização do espaço cénico não se baseiam numa resposta estritamente arquitectónica, mas procuram integrar o corpo na capacidade de se inscrever e gerar espaço, em composições e estruturas que traduzem essa interacção. (Ribeiro, 2007, p. 28).

No entanto, para mim, uma ideia de espaço, independentemente da disciplina envolvida – teatro, dança ou arquitectura - deve ter em conta a implicação dos corpos em gestos tão simples como colocar, medir, abrir, fechar. Nesse sentido, entendo a arquitectura como elemento mediador para a organização dos corpos no espaço e, como diz Didier Fiúza, para “organizar tajectórias”. (Ribeiro, 2007, p. 28).

A arte do palco, é a arte do espaço. As relações do gesto arquitectónico estão intimamente ligadas ao gesto do desenho cénico e por isso, são indissociáveis. Então por isso, podemos dizer que a cenografia determina a organização do palco, e

consequentemente, organiza as ações e as trajetórias dos corpos nesse palco. Conta uma história por si só, e influencia a história contada. Assim, a necessidade de um espaço organizado é a matéria prima tanto para a arquitetura como para a cenografia.

O espaço cénico é essencial ao discurso que pretende comunicar, atribuindo à cenografia uma influência determinante, na organização do espaço cénico e na forma como os intérpretes habitam o palco. Gerador de acção, como meio formal que vincula as suas referências estéticas. Constituem a matéria prima para a encenação ou coreografia. (Ribeiro, 2007, p. 26)

4 CASOS DE ESTUDO: 3 ARQUITETURAS + 2 CENOGRAFIAS DE JOÃO MENDES RIBEIRO

4.1 CASA DE CHÁ DO PAÇO DAS INFANTAS⁶⁹



Ilustração 19 – “Casa de chá”, fotografia de Edgar Martins. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

Através dos vestígios arqueológicos que foram encontrados no Castelo de Montemor o-Velho, pertencente ao distrito de Coimbra, é definida como primeira referência à sua fortificação, edificações que remontam ao século IX.

No ano de 990, Almançor⁷⁰ tomou o Castelo durante o seu período de conquista de território na Península Ibérica. Porém, no ano 1006, o Castelo volta a ser reconquistado. Entre 1088 e 1095, D. Afonso VI de Castela ordena a reedificação do Castelo. (Montemor o-Velho, 2015)

Hoje em dia, é reconhecida a mistura de épocas na composição arquitetónica do Castelo. As partes mais antigas, são a base da torre de menagem que remontam à Idade Média. Encontram-se também as duas torres junto à Porta do Rosário que se pensava terem sido erguidas na época das Infantas assim como os traçados do castelejo e da cerca principal, que remontam ao século XI ou XII, que podem ter pertencido à reforma que foi ordenada por D. Teresa e o seu filho D. Afonso Henriques.

⁶⁹ - 1º prémio no concurso por convite para o Projeto da Casa de Chá, Paço das Infantas, Castelo de Montemor o-Velho. O cliente do projeto foi o Instituto Português do Património Arquitectónico, da Câmara Municipal de Montemor o-Velho, e foi realizado em 1997. A sua construção realizou-se entre o ano 1999 e o ano 2000.

⁷⁰ **Almançor (938-1002)** – Governador árabe. O seu governo marcou o auge do seu império na Península Ibérica, conquistando grande parte do território.

Nesta altura, o Castelo é enriquecido com a construção da Igreja da Alcáçova. Dentro destas alterações arquitetónicas é importante salientar também que :

O Infante D. Pedro mandou-o ampliar com uma faixa de muralhas, pela encosta do monte até ao sopé, pelo lado Poente. O príncipe D. Afonso IV tomou-o na rebelião contra D. Dinis. No século XIV, o Castelo deve ter tido uma reforma geral, sendo provavelmente desta época, a barbacã e o cerco Norte. [...]No ano de 1877, [...] foi construída a torre do relógio. Em 1936, realizou-se a reconstrução dos panos de muralha; em 1940, a consolidação e reconstrução de paredes; em 1958, a instalação eléctrica; em 1969, reparação do poço do Abade João e muralhas próximas, libertação da muralha e sondagens arqueológicas; e em 1986 sofreu obras de beneficiação. Na década de 90 do nosso século, foi instalada uma casa de chá, entre os muros que restam do Paço das Infantas, obra do Arquitecto João Mendes Ribeiro [...]. (Montemor o-Velho, 2015)

Pensa-se que a Alcáçova⁷¹ de Montemor o-Velho, implementada entre o século XI e XII dentro das muralhas do Castelo e que, durante o século XIII, tenha sido alvo de disputa entre D. Afonso II, e as suas irmãs, as infantas D. Teresa, D. Sancha e D. Mafalda, e por isso ser conhecido hoje em dia como Paço das Infantas. Na ilustração 20, é possível analisar a relação da Igreja da Alcáçova, com a ruína do Paço das infantas e por sua vez com a Casa de Chá aí implementada, assim como as suas disposições em relação á muralha envolvente.

A intervenção de Mendes Ribeiro não se resume a uma mera reabilitação das ruínas da Alcáçova, dispersas num território descaracterizado com o tempo. A Casa de Chá, constitui-se como uma intervenção no património que vai além da conservação dos esqueletos da antiga estrutura.

Por um lado, esta intervenção apresenta um claro o respeito e consideração pelo passado da Alcáçova, que se revela hoje frágil pelos fragmentos dispersos das ruínas que ainda sobrevivem. Valoriza também a leitura do edifício no seu todo, procurando revelar a “transparência entre o existente e o novo, entre o passado e o presente” (Ribeiro, 2001a, p. 173), clarificando o existente e deixando clara a sua evolução histórica.

Por outro lado, trata-se de um projeto que caracteriza e materializa, a união das duas disciplinas, em que podemos balizar o trabalho de João Mendes Ribeiro: arquitetura e cenografia, compreendendo a arquitetura, no novo corpo que interpreta a Casa de Chá, num diálogo constante com as ruínas que a limitam. Esta estratégia demonstra uma

⁷¹**Alcáçova** – Palavra de origem árabe (al-qasba), que significa, fortaleza com residência soberana no seu interior.

consciência da natureza ficcional das ruínas, revelando o seu carácter essencialmente cenográfico. (Ribeiro, 2001a)

[...] entende sempre aquelas ruínas como cenografia. Isto é, eu sinto duas coisas em relação à Casa de Chá: por um lado, um profundo respeito pelo passado e daí tentar sempre tocar-lhe o menos possível; por outro lado [...] acho aquelas ruínas muito artificiais e têm um carácter muito cenográfico. E portanto, se eu queria que as próprias ruínas fossem as paredes da casa de Chá, também me apetecia distanciar delas, reforçando o seu carácter cenográfico. (Ribeiro, 2002b, p. 11)

A nova intervenção, é adaptada às novas necessidades, conservando os valores que identificam e caracterizam o edifício preexistente. A ruína, deixa de ser assim uma ruína, no seu estado bruto, passando a fazer parte integrante de um novo corpo arquitetónico. As ruínas são reutilizadas pelo novo edifício dando-lhes novas valências arquitetónicas, sem nunca descuidar a integridade e a coerência do conjunto preexistente, tanto a nível formal, como compositivo e construtivo.

As ruínas da antiga Alcáçova são portanto, as protagonistas neste projeto, tanto pela sua carga dramática e cénica, como pelo seu peso histórico, e por isso são fundamentais e determinantes na organização do projeto. Mendes Ribeiro entende este projeto como uma intervenção no património e por isso refere:

A minha opção de intervenção passa pela valorização da leitura do edifício no seu todo, deixando clara evolução histórica. [...], entendo que as intervenções no património devem basear-se no princípio da mínima intervenção e evitar a reconstrução dentro do estilo do edifício ou de partes inteiras do mesmo. A reconstrução deve ser feita em partes limitadas e, tratando-se da incorporação de novos elementos arquitectónicos, por motivos conceptuais ou para adequar o edifício a novas funções, esses elementos devem reflectir a linguagem da arquitectura actual. Nesse sentido, procuro evidenciar as diversas épocas da construção do edifício e integrar no conjunto os novos elementos projectados, assim como aqueles destinados a substituir partes destruídas ou em falta, distinguindo-os claramente das partes originais. (Ribeiro, 2007, p. 29)

Neste sentido, Mendes Ribeiro, procura com esta intervenção, distinguir claramente o passado do presente, tanto pelos materiais, como pelas técnicas de construção e linguagem. Assim, consegue evidenciar as diversas épocas de construção, assumindo e distinguindo a preexistência, mas integrando-a e realçando-a no conjunto dos novos elementos projectados.

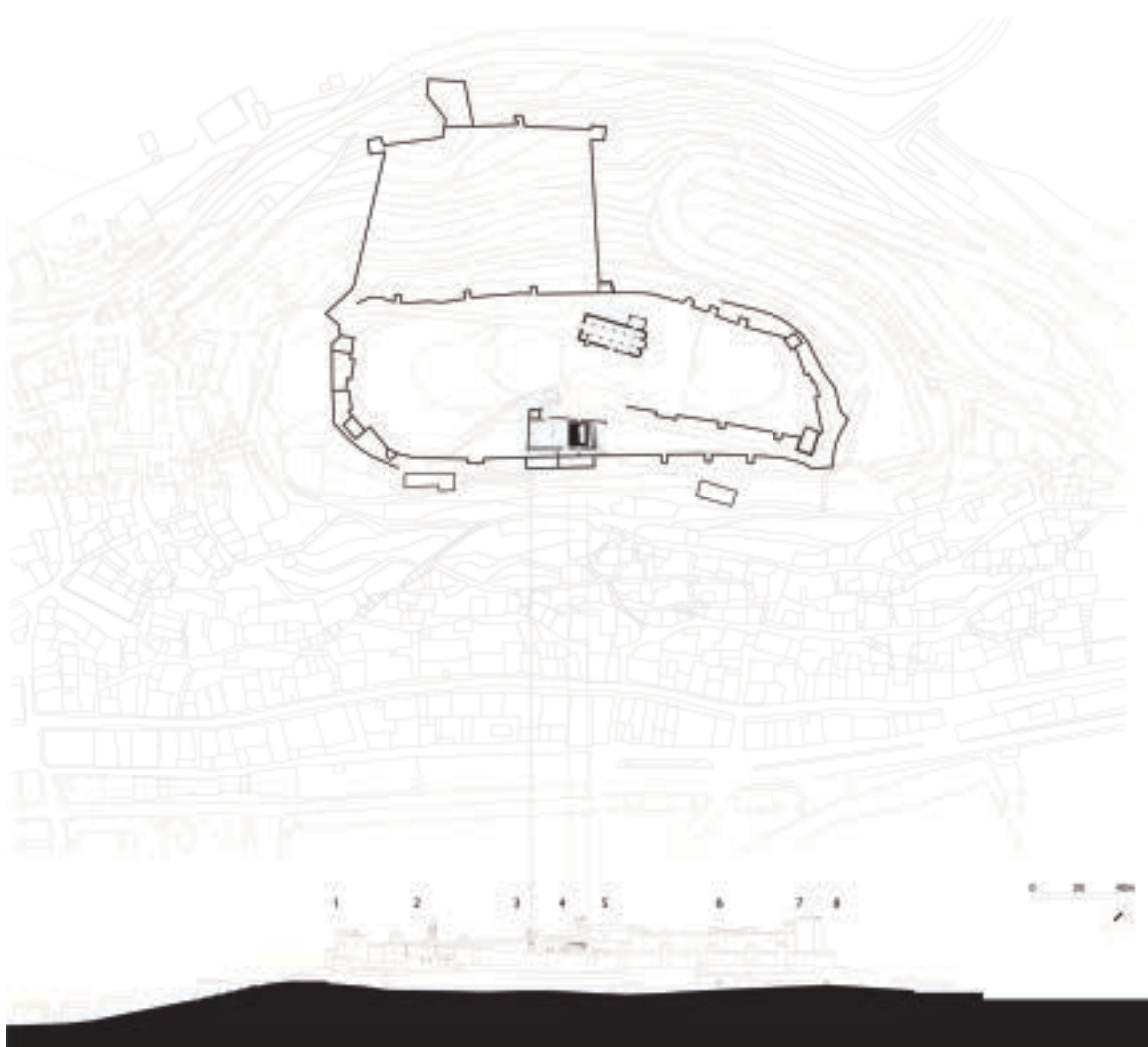
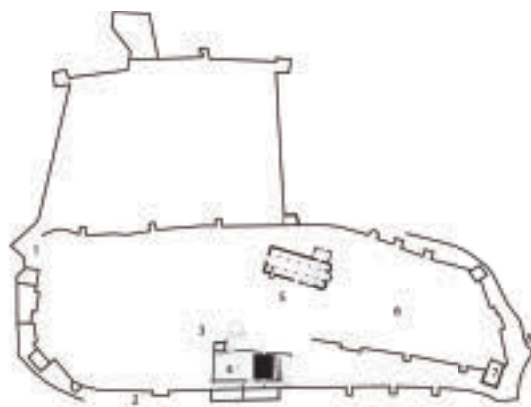


Ilustração 20 –Planta e corte de implantação da Casa de Chá no Castelo de Montemor o-Velho.⁷² ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

⁷² Legenda da **ilustração 20** – 1- Porta da N^a. Sr^a. Do Rosário; 2 – Torre do Relógio; 3 – Posto de informação; 4 – Ruínas do Paço das Infantas/Casa de Chá; 5 – Igreja de Santa Maria da Alcáçova; 6 – Castelejo; Torre de Menagem; 8 – Porta da Peste/entrada principal. (legendagem nossa)

As opções de implantação da Casa de Chá revelam, por um lado, a afirmação intencional de clarificar renovadas interpretações da envolvente edificada e, por outro, a certeza de deixar em aberto a leitura actual da ruína.

É, assim, nossa intenção ocupar o espaço interior da ruína do Paço das Infantas com uma edificação leve, tornada perfeitamente inócua pelo modo geometrizado como se solta das paredes das referidas ruínas. (Ribeiro, 2001b, p. 55)

Perante estas premissas, a linguagem utilizada no novo edifício é muito pouco expressiva, na tentativa de interferir o menos possível com a paisagem envolvente, acabando por se traduzir num objeto com uma grande carga poética. A sua proposta revela-se então, num corpo arquitetónico que é fortemente marcado por dois planos horizontais (a cobertura e o pavimento), que pela sua força horizontal, cria a tensão necessária com a verticalidade das paredes frágeis e sem apoios das ruínas, e controlando assim a sua escala perante o que a envolve.

Essa edificação é marcada por alguns elementos maciços, a saber: dois planos horizontais substancialmente fortes – cobertura e pavimento – unidos por um paralelepípedo cromaticamente distinto, que corresponde às áreas de serviço da Casa de Chá. (Ribeiro, 2001b, p. 55)



Ilustração 21 – Casa de Chá. (Ilustração nossa, 2015).

O novo corpo arquitetónico procura definir-se pela sua leveza, como se flutuasse, num contraste com o peso imposto pelas pedras das ruínas, desprendendo-se do solo e das paredes das ruínas, que articulam e condicionam o novo edifício, mas não lhe “toca”, e por isso “a laje de pavimento e o estrado da esplanada ficaram levemente erguidos, reforçando ainda mais, a imagem das estrutura que não se prende a nada do existente, nem tão pouco ao solo.” (Ribeiro, 2001b, p. 55).

Ainda na pretensão da ideia de leveza, importa referir a caixa de vidro, abstrata e quase virtual, que fecha a Casa de Chá criando um lugar mais íntimo. A dura geometria deste volume, distingue claramente o passado e o presente, e sendo de vidro, permite a visão ininterrupta dos fragmentos de ruínas envolventes e também, inversamente, a visão do interior da Casa de Chá. Além disso, tem a particularidade da sua fachada que, sendo de vidro, tem a particularidade de refletir a sua envolvente, as ruínas, permitindo à Casa de Chá a sua camuflagem, passando por isso desprecebida, evocando mais uma vez a ideia de leveza requerida pelo arquiteto:

Os parâmetros verticais serão em vidro simples, modulado e liberto de prumos de caixilharia, com excepção das portas, que assim ficarão marcadas por aro e caixilho de ferro.

Os pilares da estrutura de suporte das lajes de pavimento e de cobertura são em perfis de ferro e funcionam pelo interior. Por um lado, para os afastar da ruína e, por outro, para que a imagem da ruína, integrando-a num contexto mais compreensível, pela entreposição da estrutura da Casa de Chá. (Ribeiro, 2001b, p.55)

A Casa de Chá, surge assim, no espaço delimitado pelos fragmentos de Alcáçova que sobreviveram ao tempo, integrando dentro desse espaço o novo corpo arquitetónico contido dentro dos limites das ruínas preexistentes, numa tentativa de as valorizar organizando-as, perante a Casa de Chá, como objeto de contemplação, e fazendo com que o espaço entre elas deixe de ser considerado um vazio exterior, mas sim um pátio encerrado pela Casa de Chá.

A implantação do edifício, revela a intenção de sublinhar os perímetros da ruína que se desenvolvem a Noroeste, Nordeste e Sudeste, sendo esses os fragmentos da ruína que se encontram mais deteriorados, e que por isso perderam a sua imponência vertical. O corpo da casa de Chá, vem por isso colmatar o desgaste provocado pela incomplacência do tempo, encerrando um espaço que estava desqualificado pelo tempo, conferindo-lhe agora um carácter de pátio.

“A questão do interior/exterior é sempre um dos meus temas preferidos porque eu gosto muito desta ambiguidade.” (Ribeiro, 2002b, p. 11). Como podemos verificar na ilustração 22, o novo corpo arquitetónico, ocupa dois terços do espaço vazio que as ruínas delimitavam, numa tentativa de transformar, aquele espaço exterior e vazio, num pátio encerrado, interior e contido:

[...] Acho que se um pátio, se for muito comunicante, como os do Mies van der Rohe ou do Eduardo Souto Moura, é um espaço exterior mas lê-se como espaço interior. É um espaço completamente contido, íntimo e encerrado, não tem cobertura mas nem por isso se deixa de ler como um espaço interior. A Casa de Chá é um exemplo. O que eu

queria era voltar a habitar o Paço das Infantas, que não se lia como espaço interior e, com pequenos gestos, tentei reforçar essa ideia; voltar a habitar aquele espaço, mas de uma forma contemporânea, actual, e num contraste evidente com as preexistências, porém estabelecendo ligações [...] (Ribeiro, 2002b, p. 11)

A casa de Chá abre-se então para Sudoeste, face à ruína menos destruída que por se revelar mais vertical que as outras, tem ainda a capacidade de a proteger de algumas intempéries e ainda quem habita o interior desse pátio e, por isso, a Casa de Chá avança pelo pátio adentro, com o seu resguardado platô de esplanada.

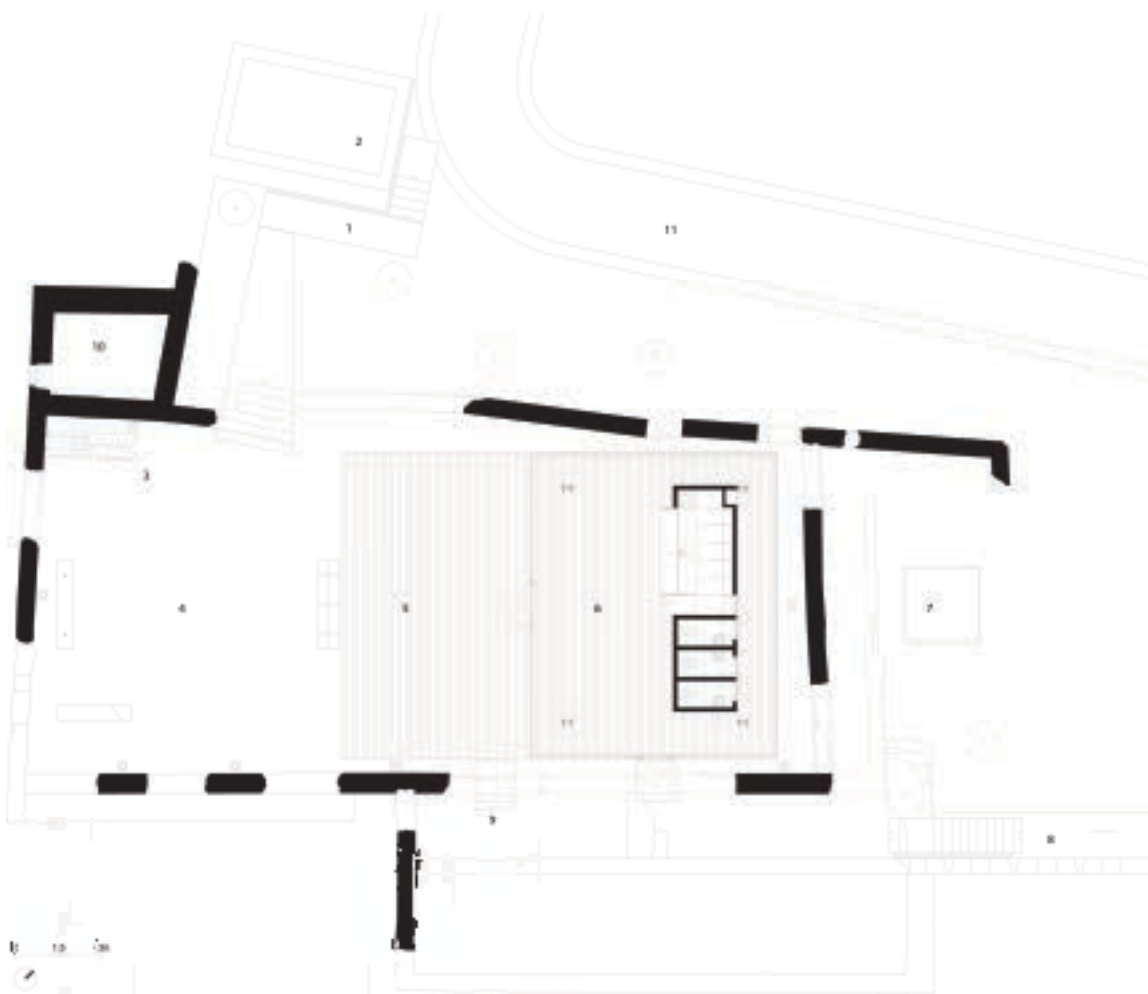


Ilustração 22 – Planta da Casa de Chá e ruínas envolventes da Alcáçova.⁷³ ([Adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

Mendes Ribeiro pretende ainda reforçar a antiga entrada principal do Castelo, definindo um percurso que a liga diretamente ao Paço, percurso este que nasce entre a torre de menagem e a muralha, a antiga entrada principal, que se desenvolve paralelamente ao desenrolar da muralha a Sudeste. Este percurso acontece alternativo, sem interromper propositadamente, um outro percurso de calçada também ele contemporâneo, que

⁷³ Legenda da **ilustração 22** – **1** – percurso de acesso; **2** – tanque de água; **3** – escadas cénicas; **4** – pátio; **5** – esplanada; **6** – salão de chá; **7** – fosso de ar condicionado; **8** – percurso de acesso; **9** – acesso lateral ao salão de chá; **10** – posto de informações; **11** – percurso principal do Castelo, ligando a Porta da Peste à Igreja de Santa Maria da Alcáçova. (legendagem nossa)

atravessa diagonalmente o espaço inscrito na muralha, que privilegia por sua vez o acesso entre a Igreja de Santa Maria da Alcáçova e o Castelejo, sem interferir com as ruínas. Pretende-se com o novo percurso criar um eixo entre a antiga entrada principal, a muralha e o acesso directo à Casa de Chá, funcionando como elo de ligação, “deixando que a serena axialidade do edifício proposto sirva como momento fletor de chamamento para a sua própria utilização” (Ribeiro, 2001a, p. 177).

A entrada dentro do pátio que se cria no diálogo entre as ruínas e a Casa de Chá, faz-se a Noroeste, descendo um breve lance de escadas que desemboca no tal pátio, onde somos recebidos no meio desse diálogo, como se fossemos esperados. Desta maneira entramos em cena como atores, num espaço que se revela quando corpo do homem o habita, relacionando-se e valorizando-se pela sua presença, pela sua escala e movimentos. Neste ponto, é facilmente perceptível a relação da arquitetura e cenografia neste projeto. Essa relação revela-se principalmente pelo trabalho de Mendes Ribeiro no plano da ruína que se contrapõem ao plano frontal da Casa de Chá.



Ilustração 23 – Corte longitudinal da Casa de Chá. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

Pensei sempre a casa de Chá com algum sentido experimental, não queria que fosse demasiadamente limitado pelo programa, mas queria que fosse suficientemente aberta para se poder fazer muitas coisas. [...] O que eu acho é que essa escada, tendo declive acentuado, é um elemento muito cenográfico. Não é uma escada confortável, mas não o é de propósito. Eu não vou construir uma escada confortável para chegar a um espaço mínimo onde só se sentam duas pessoas na espessura de uma parede, e a ideia é criar um grau de dificuldade no uso daquela escada [...] Deve ser das coisas que mais toca às pessoas, e toca não por ser cenográfico mas porque acrescenta algo mais. E toda a gente reconhece que não é uma escada funcional, é difícil subir aquela escada; e é ainda mais difícil descer. (Ribeiro, 2002b, p. 12)

Na citação anterior, Mendes Ribeiro refere a presença de uma escada específicas. Essa escada, foi pensada e posicionada estrategicamente, fazendo a ligação do pátio com o vão que se inscreve na parede da ruína. Como o arquiteto refere, essas escadas não são para ser confortáveis, não são para estar dentro das normas regulamentares (ilustrações 24 e 25). Elas apresentam-se como um elemento cénico, o seu propósito é

exclusivamente esse, embora permitam o acesso ao vão inscrito nas ruínas. Porém, Mendes Ribeiro adverte que quem quer aceder a esse vão tem que se sujeitar às medidas desconfortáveis que elas apresentam (47 centímetros de espelho e 26 centímetros de cobertor, não sendo medidas nada aprazíveis de se experienciar quando subimos umas escadas).



Ilustração 24 – “Escadas Banco Lateral”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).



Ilustração 25 – As escadas das ruínas e a relação com o pátio. (Ilustração nossa, 2015).

Esta leitura cenográfica, também permite que aquele espaço seja muito versátil e adaptável a diversos usos, pois sugere inúmeras possibilidades. Para além disso, a função da Casa de Chá como tal, não é imediatamente reconhecida, pois é propositadamente um espaço com carácter muito abstrato, uma vez que não há elementos que identifiquem claramente o seu uso a que se destina.

[...] E depois a leitura cenográfica tem um pouco disto que vos disse, eu não quis identificar aquele espaço com coisíssima nenhuma a não ser quando fosse habitado e caracterizado pelo mobiliário. Isto é, há imagens da Casa de Chá, que vocês já viram nas revistas, que não têm mobiliário, não se percebe para que é que aquilo serve, tão abstracto, porque não há sinais identificadores do uso, de uma função. Mesmo o corpo de serviços está camuflado. É só pela colocação do mobiliário, e depois pelo uso, mesas, carrinhos de chá, que tu percebes a utilização ; e isso foi intencional – partir de uma abstracção para depois deixar ser habitado e ser ocupado de forma a que esse processo de aproximação do espaço o caracterize e identifique o seu uso. (Ribeiro, 2002b, p. 12)

Como já havíamos referido anteriormente, os dois planos horizontais que correspondem à cobertura e ao pavimento, criam uma tensão intencional, quando do seu afastamento resulta um vazio. Neste vazio nasce um paralelepípedo aparentemente fechado em si mesmo, funcionando como núcleo do edifício, que é cromaticamente distinto, e recuado em relação aos planos de vidro que fecham a Casa de Chá. Nele, apoiam-se os dois planos, e desenvolvem-se as áreas de serviço : três instalações sanitárias, a cozinha, o balcão e os arrumos (ilustração 28). Compreendendo a Casa de Chá como uma célula, sendo o seu núcleo as áreas de serviço. Consequentemente, podemos então considerar toda a sala de estar, o citoplasma desse célula, pois esta desenvolve-se em torno do seu núcleo. O acesso às instalações sanitárias e à cozinha é permitido pelo corredor (ilustração 26), que serve de limite da parte tardoz do edifício que de se desenvolve paralelamente a uma das paredes da ruína, com uma proximidade muito grande. Quase que é tocada.



Ilustração 26 – “Corredor”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).



Ilustração 27 – “Canto Escada ao Fundo”, foto de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2015a).

Por sua vez, a sala de estar prolonga-se além dos ténues limites da membrana de vidro, que fecha a sala delicadamente, transforma-se por sua vez na esplanada, numa transição quase impercetível entre o interior e exterior, assinalando marcadamente o diálogo entre as ruínas e a Casa de chá (ilustração 27).



Ilustração 28 – Planta programática da Casa de chá.⁷⁴ ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

Como Mendes Ribeiro refere, a distribuição dos espaços é necessariamente simplificada pela minimização das áreas disponíveis em programa, que se manifestam em 90 metros quadrados, dispendo-se da seguinte maneira:

⁷⁴ Legenda da **ilustração 28** - **P1** – porta de entrada principal; **P2** – porta de entrada lateral; **1** – salão de chá; **2** – balcão exterior; **3** – cozinha; **4** – arrumos; **5** – hall de acesso à cozinha; **6, 7 e 8** – instalação sanitária; **9** – lavatório. (legendagem nossa)

A concentração das áreas de serviço, num corpo único, recuado relativamente às paredes envolventes, permite a desejável manutenção da transparência da Casa de

Chá, criando desse modo, um nível de leitura mais abstratizante e, por consequência, mais consentâneo com as intenções de clarificar o existente, enquanto invólucro de um conteúdo existente renovado – a proposta. (Ribeiro, 2001b, p. 55)

O novo corpo arquitetónico surge então como uma homenagem aos fragmentos sobreviventes, evocando-os e caracterizando-os e, sem precisar de estar fisicamente agregado a eles, relaciona-os num diálogo já há muito perdido, permitindo voltar a habitar este lugar. “Por isso, a presença estimulante do passado não resulta aqui um peso nem uma carga, mas uma possibilidade extrema de essencialização” (Ribeiro, 2001b, p. 50).

Esta é a ideia fundamental da Casa de Chá: criar a ilusão de voltar a habitar o Paço das Infantas mantendo o elemento da ausência. O facto de não tocar nas ruínas e no solo, permite criar um corte no tempo, uma interrupção fixada um cenário onde se presente algo não concluído, um objecto em suspenso (Ribeiro, 2009b, p. 80).

4.2 CASA DAS CALDEIRAS⁷⁵



Ilustração 29 - Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).

A construção da Casa das Caldeiras em Coimbra, “[...] teve início em 1941, no âmbito da modernização e da ampliação das infraestruturas geradoras de energia térmica para o funcionamento dos Hospitais da Universidade” (Universidade de Coimbra, 2014).

⁷⁵ - O projeto da Casa das Caldeiras teve como cliente, a Universidade de Coimbra. Realizou-se em parceria com a arquiteta Cristina Guedes, entre o ano de 1999 e o ano 2000, integrando-se no plano de pormenor projetado para a alta de Coimbra . A sua construção realizou-se muito mais tarde, entre o ano 2006 e o ano 2008.

Porém, com a transferência do antigo Hospital da Universidade para outra zona da cidade, em 1987, teve como consequência o encerramento das instalações da Casa das Caldeiras. Porém, um ano depois, o edifício que nesta altura estaria em estado devoluto, permitiu acolher o “[...] 9º Encontro de Fotografia de Coimbra, com uma exposição dedicada ao trabalho de Robert Frank, organizado pelo Centro de Estudos de Fotografia da Associação Académica de Coimbra” (Universidade de Coimbra, 2014). Esta exposição, veio a revelar-se um grande acontecimento no domínio das artes visuais e devido ao seu sucesso, surge então a ideia da instalação do Centro de Estudos de Fotografia, no edifício das antigas Caldeiras.

O projeto da Casa das Caldeiras, para a implementação do novo Centro de Estudos de Fotografia, foi executado entre 1999 e 2002 (construído entre 2006 e 2008), e tem a autoria do arquiteto cujas obras constam neste estudo, João Mendes Ribeiro, em parceria com a arquiteta Cristina Guedes. O resultado deste projeto é um claro exercício de diálogo entre o passado e o presente, distinguindo por isso dois tempos e portanto, dois volumes edificados distintos (ilustração 29).

Por um lado, a história de um passado, que se lê na preservação das duas caldeiras que se encontram na sua posição original, no antigo edifício que é reabilitado, onde funcionava a Central Térmica do Hospital da Universidade de Coimbra, evocando a memória da sua função. As estruturas arquitetónicas originais do corpo preexistente foram mantidas, tais como: “[...] a disposição interior, os acessos, as amplas janelas e a alta chaminé, assim como a maioria da maquinaria, com as duas caldeiras de grande porte, adquiridas em 1939 à firma inglesa S.E. de C. Babcock & Wilcox” (Universidade de Coimbra, 2014) como podemos verificar na ilustração 30.

Por outro lado, o presente, que se revela no novo volume edificado, implantado numa estratégia de adição, agregando-se ao edifício preexistente. A sua linguagem (material e formal), é claramente distinta do volume preexistente, revelando a intenção deliberada em distinguir os dois volumes.

À semelhança da Casa de Chá, Mendes Ribeiro procura evidenciar e distinguir assertivamente as diferentes épocas da construção dos edifícios em causa, baseando-se no princípio da mínima intervenção possível sobre as preexistências, mas requalificando-as e caracterizando-as, dando-lhes um novo valor funcional, urbano e arquitetónico. Na dualidade que se verifica no conjunto destes volumes tão distintos, procura-se atingir o maior equilíbrio e intimidade possível.



Ilustração 30 – Maquinaria da Casa das Caldeiras. (Ilustração nossa, 2015).

Inicialmente, como já havíamos referido, o projeto da Casa das Caldeiras foi desenvolvido para acolher o Centro de Estudos de Fotografia da Universidade de Coimbra, porém:

[...] Decorridos cerca de dez anos, a obra da Casa das Caldeiras foi concluída e o edifício entregue à Faculdade de Letras, para funcionamento dos cursos pós graduados de Estudos Artísticos. Não obstante a alteração do uso e do programa do edifício, as características fundamentais do projecto foram integralmente mantidas. (Ribeiro, 2009a, p.77)

Embora o uso do edifício tivesse sido alterado, o interesse fundamental deste projeto pervalece, pois não deixa de representar um notável exemplo de recuperação do património industrial. Dado as suas dimensões, seria impossível inscrever todo o programa exigido, dentro somente do edifício preexistente.

A necessidade de outro edifício foi imprescindível, pois sem ele a distribuição dos usos e das áreas programáticas que o Centro de Estudos de Fotografia necessitava, seria impossível. Então, o edifício desenvolve-se como já referimos, em dois volumes distintos. O novo edifício, que se desenvolve na vertical e onde funciona a maior parte do programa, e do qual falaremos mais à frente. O segundo edifício é preexistente e representa o passado. Este, em relação ao novo edificado, desenvolve-se na horizontal. Desta maneira, foi possível trabalhar o edifício preexistente, como um espaço expositivo, onde o elemento em exposição são as próprias Caldeiras.

A remodelação do edifício preexistente onde se encontram as antigas Caldeiras, pode ser caracterizada pela sua intervenção minimal, isto é, uma intervenção quase invisível com o intuito de clarificar, tanto a nível formal como funcional, o espaço onde estas se encontram, enaltecendo-as, numa tentativa de atenuar as disparidades arquitetónicas que resultaram das intervenções a que o edifício foi sujeito ao longo dos tempos.



Ilustração 31 – As Caldeiras e o Bar (Ilustração nossa, 2015).

“Nesse sentido, a intervenção consistiu, apenas, no restauro do edifício, na preservação da maquinaria estrutural das caldeiras e na criação de condições de climatização e iluminação adequadas ao novo programa: cafetaria e livraria de arte” (Ribeiro, 2009a, p.77), que dinamizam e dão um novo uso a todo o espaço que envolve as caldeiras, posicionando-as como elemento central do espaço conferindo-lhes o protagonismo da cena. Na ilustração 31, é visível esta intenção. As caldeiras situam-se no centro da nave preexistente, mantendo a sua cor e estrutura original intactas. O bar da Casa das Caldeira, desenrola-se paralelamente a estas, sem intrometer na sua leitura. Todo o espaço interior envolvente das caldeiras, incluindo o balcão do bar e todo o mobiliário existente, são pensados em a cor negra. A intenção seria, primeiro evocar a memória da foligem do carvão que outrora fazia parte deste espaço. Depois, porque desta maneira, há um maior contraste a nível de tonalidades, criando assim um maior impacto visual. “O projecto permitiu, por um lado, requalificar o edifício existente,

valorizando-o no contexto histórico da arqueologia industrial e, por outro lado, clarificar a sua integração no tecido urbano” (Ribeiro, 2009a, p.77).

A nível urbano, o novo edifício foi projetado com a intenção de servir a ligação entre a parte baixa da cidade (Rua Padre António Vieira) e a parte alta (onde se encontram os edifícios Universitários do polo I). Porém, esta passagem não acontece hoje em dia. Projetualmente, a intenção destas ligações urbanas foram decisivas nas intervenções exteriores o edifício, servindo de guião para o desenho urbano e para a sua requalificação, sendo factores determinantes no desenho do projeto, pois condicionam os elementos edificados nas suas relações e organizações espaciais interiores e também com o exterior.

O muro de suporte que delimita a rua foi prolongado para o interior do lote, paralelamente à fachada lateral da Casa das Cladeiras foi construída uma plataforma em pedra que permite nivelar a entrada do edifício com a cota da rua. Esta plataforma cria um embasamento estável ao edifício, onde é possível instalar uma esplanada, abrindo, assim, o edifício à rua (Ribeiro, 2009a, p.77).

Adjacente ao muro de suporte, desenvolve-se o prolongamento da rua, que seria para ligá-la diretamente ao novo corpo do edifício, intersetando a antiga chaminé (ilustração33), através de uma escadaria que acede a uma estreita plataforma à sua cota de entrada, e que faria a ligação ao jardim da Associação Académica e as Escadas Monumentais através de um percurso na base da encosta, como podemos verificar na ilustração 32 :

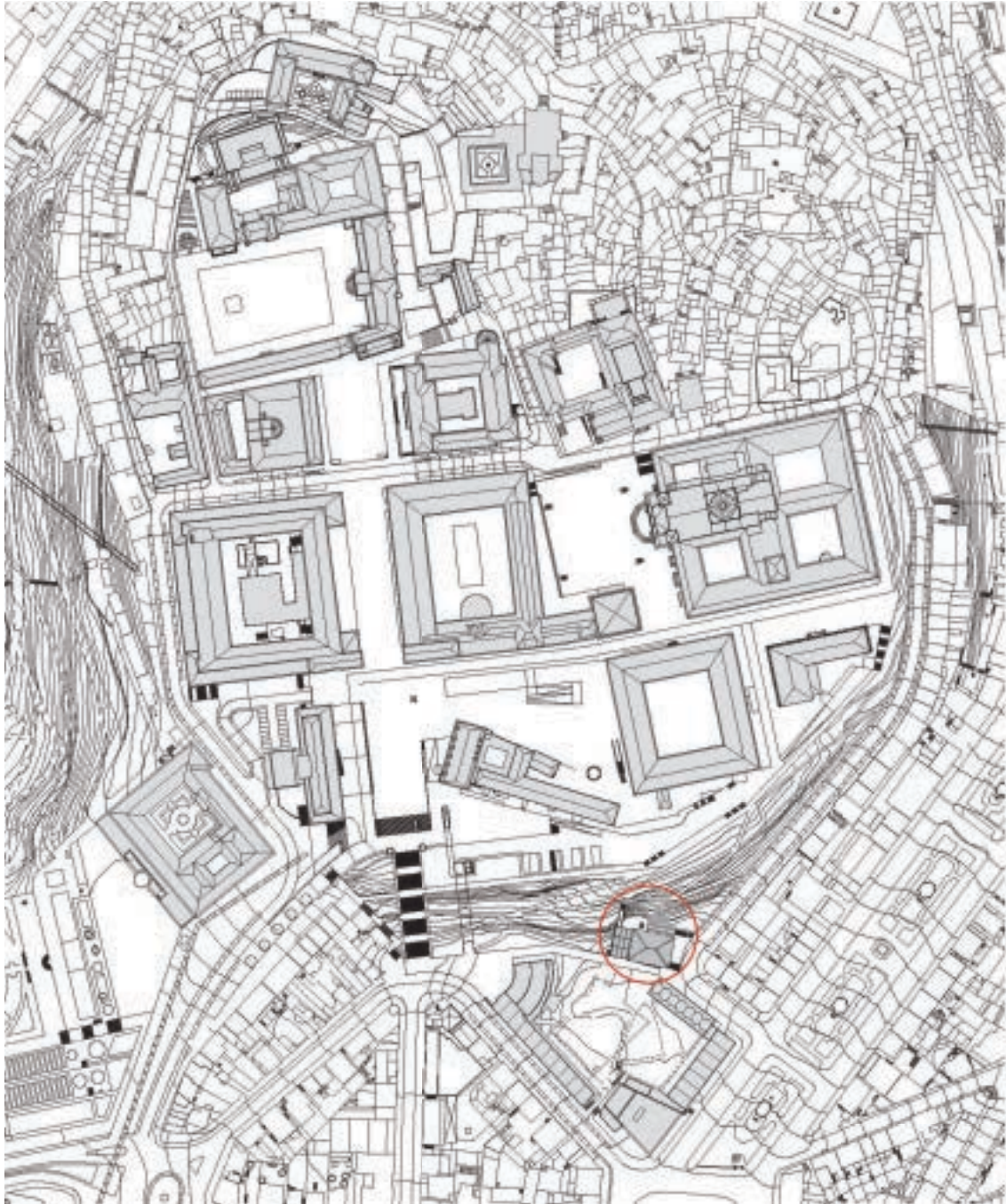


Ilustração 32 – Planta de implantação da Casa das Caldeiras, Alta de Coimbra. (adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).

[...] adjacente à fachada Poente da Casa das Caldeiras, promove-se a relação entre a Rua Padre António Vieira, o jardim da Associação Académica e as Escadas Monumentais, através do percurso na base da encosta Nascente, conforme previsto no plano para a alta de Coimbra, da autoria do arquitecto Gonçalo Byrne. (Ribeiro, 2009a, p.77).



Ilustração 33 - Alçado frontal, relação da encosta com o novo edifício da Casa das Caldeiras. (adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

Embora a intenção de projeto fosse ligar a parte baixa da cidade, integrando-a com a parte Alta, tanto a nível de acessos, como de usos, essa ligação não acontece hoje em dia. A Casa das Caldeiras, pertencente à parte baixa (onde funcionam agora os cursos de pós graduação de Estudos Artísticos pertencentes à Faculdade de Letras). Ela pertence ao polo I da Universidade da parte alta da cidade, mas não fisicamente, pois embora inserindo-se no novo plano de pormenor para a alta de Coimbra, a Casa das Caldeiras não acontece como foi projetada inicialmente : como “transição” entre a modernidade e a monumentalidade histórica dos colégios das Artes e dos Jerónimos.

A resposta contemporânea do plano de Pormenor para a Alta de Coimbra, de autoria de Gonçalo Byrne⁷⁶, “passa por: melhorar substancialmente os acessos à Alta, descongestionar e disciplinar os estacionamento, requalificar os espaço públicos, recuperar, reconverter e criar novo património arquitetónico com base em projetos de qualidade” (Byrne, p. 20), como é caso da proposta para a remodelação e amplificação da casa das Caldeiras de Mendes Ribeiro, integrando-a nos pressupostos deste plano. O plano permite inverter o processo de saturação e degradação da parte Alta de Coimbra, onde se encontra o polo I da Universidade, salvaguardando as condições para a recuperação e valorização do património que é a Universidade de Coimbra.

⁷⁶ **Gonçalo Byrne (1941-**) – Arquiteto português, responsável por uma vasta realização da obra arquitetónica, e foi galardoado com vários prémios nacionais e internacionais. Dentro da área de planeamento urbano que realizou os planos detalhados para as áreas circundantes de Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa, para a Cidade Universitária Superior, em Coimbra, para o "Cava do Viriato" no âmbito do Programa Polis, em Viseu, bem como o Plano para a cidade de Trancoso, esta no âmbito do Programa para as Aldeias Históricas de Portugal.

Com a criação de um patamar que antecede a casa das Caldeiras, como se observa na ilustração 33, é criado um novo pequeno centro urbano, que permite novos encontros e desencontros, pelas possibilidades de percurso que passam a permitir novos fluxos urbanos e novas dinâmicas sociais, organizando uma estrutura clara do território, adaptando-se à topografia e à envolvente. Como já havíamos referido, adjacente ao muro de suporte, desenrola-se o prolongamento da rua, através de uma escadaria que acaba numa plataforma (Ilustração 33, 34 e 35), que seria para aceder à entrada do edifício e também, para aceder à alta de Coimbra. Este acesso não acontece, mas sob as escadas e essa plataforma, é permitido o desenvolvimento das áreas de serviço, como a cozinha e as instalações sanitárias, que são fisicamente separadas pelo embasamento que se cria, entre o corpo que sustem a plataforma (ao qual fazem parte), e o volume que integra a caldeira. Esse embasamento, deixa-se invadir pela rua, passando a fazer parte dela, numa relação dúbida entre público e privado.



Ilustração 34 – Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

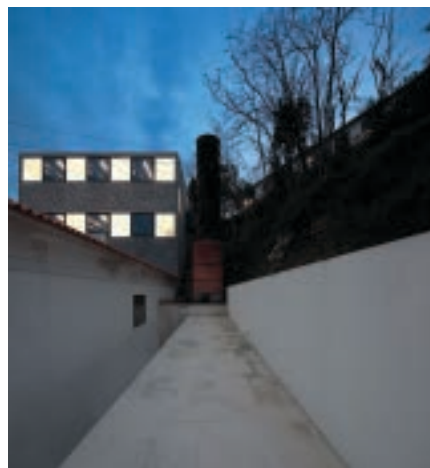


Ilustração 35 - Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

O novo volume.

Para além da nova definição do desenho urbano, e da reabilitação do antigo edifício das Central térmica, o projeto define-se ainda pela adição de um novo volume.

Este novo volume foi introduzido na proposta, pois a maquinaria industrial, que representa o maior valor patrimonial do conjunto, inviabilizava o uso interior do edifício preexistente. Por consequência, o espaço onde a maquinaria se encontra, foi tratado como um espaço “pavilhão”, onde a maquinaria é protagonista e, por isso, houve a necessidade da adição de um novo volume, que conseguisse responder a todas as necessidades programáticas do projeto.

Este novo edifício, é totalmente construído em betão aparente, sendo uma materialidade deliberadamente neutra com o intuito de fazer realçar o volume principal do edifício das Caldeiras. O contraste de materiais é uma estratégia evidente na intenção de distinguir as diferentes temporalidades e usos, entre os quais, o distinto tijolo de burro, que se encontra apenas na chaminé industrial, os muros rebocados e brancos que delimitam rua, a plataforma revestida a pedra onde assenta a Casa das caldeiras, o betão que materializa e distingue o novo volume, onde se inscrevem três grandes vãos (alinhados aos vão da preexistência, como podemos verificar na ilustração 33). Em relação às fachadas e respetivos vãos do novo volume, podemos dizer que, “as fachadas Nascente e Poente são totalmente “cegas” e a fachada Norte é recortada por janelas quadradas que proporcionam iluminação natural no interior do edifício” (Ribeiro, 2009a, p.77).

Por conveniência programática, o novo edifício desenvolve-se na vertical, decompondo-se em três espaços verticais distintos, os três de secção quadrada em altura. “O seu desenho tem por base a configuração e a volumetria da antiga “sala do carvão” e, tal como esta, a sala no piso térreo é totalmente pintada a negro e sem luz natural.” (Ribeiro, 2009a, p.77), sendo a sala do carvão a única ligação interna, entre o edifício preexistente, onde se inscrevem as Caldeiras, e o novo volume, que se desenvolve verticalmente, a partir da geometria da sala do carvão (ilustração 40). A largura do novo edifício é acertada com a largura da Casa das Caldeiras, assim como a sua altura é acertada com a altura da antiga chaminé industrial (que faz também parte da Casa das Caldeiras). Por consequência, o novo edifício atinge uma altura considerável, verticalizando assim todo o conjunto, o que lhe permite relacionar-se mais gradualmente entre o nível da rua de implantação e a Alta de Coimbra, conferindo à cidade uma maior urbanidade (como podemos observar nas seguintes ilustrações, desenhos técnicos e axonometria).

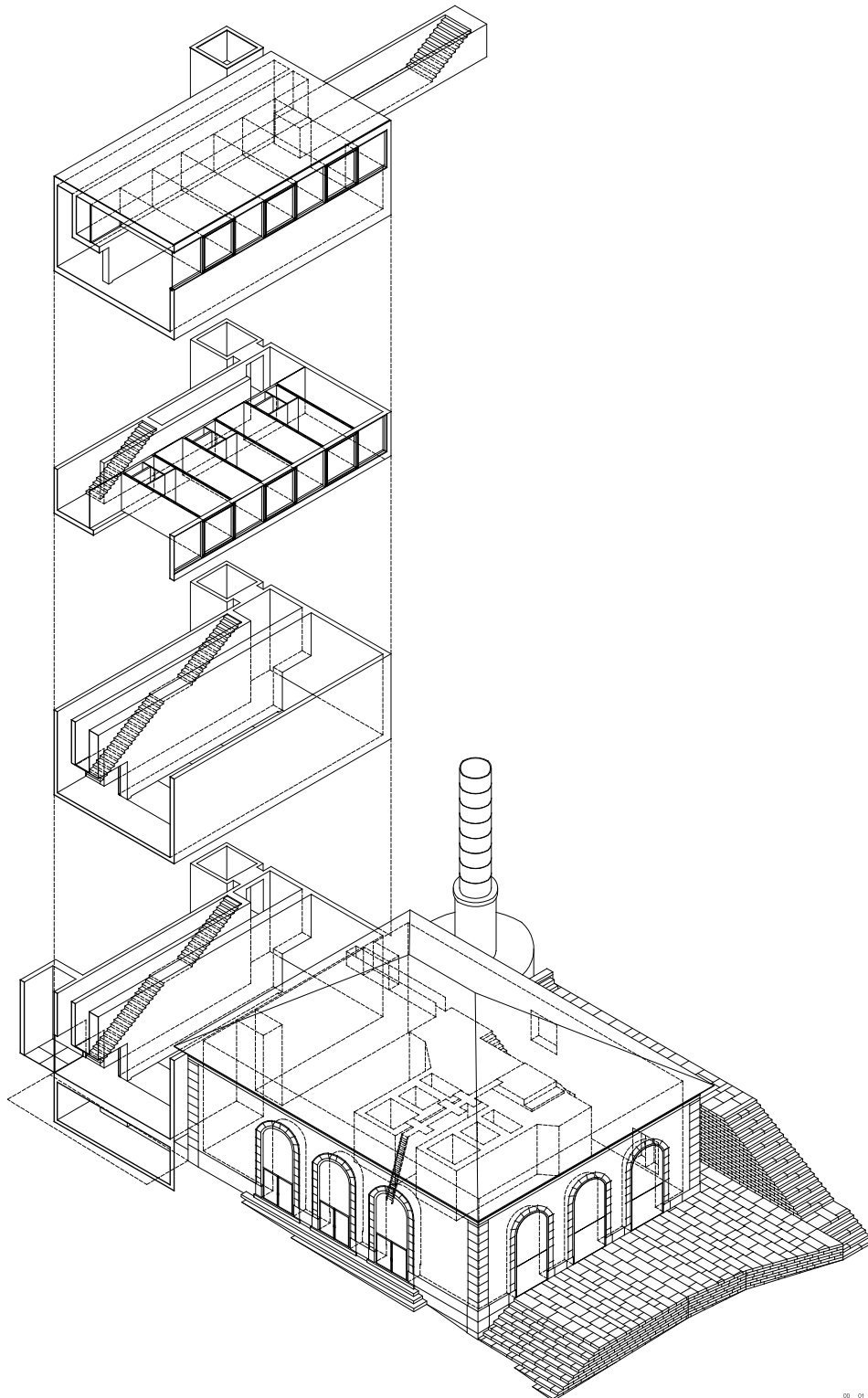


Ilustração 36 – Axonometria da Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).



Ilustração 37 – Desenhos técnicos, corte AA' e BB'', Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).

⁷⁷ Legenda da **ilustração 37** – 1 - elevador; 2 - entrada do piso térreo; 3 - sala do carvão; 4 - sala de estar; 5 - estrutura das Caldeiras; 6 - balcão do bar; 7 - zona de refeição; 8 - esplanada; 9 - escadaria de acesso ao jardim académico; 10 - Instalações sanitárias; 11 - instalação sanitária de serviço; 12 - copa; 13 - chaminé; 14 - acesso à sala de carvão/casa das caldeiras; 15 - acesso ao exterior pela sala do carvão; 16 - salas de aula; 18 - sala de aula para audiovisuais e arrumos; 20 - jardim da associação; 21 - rua Padre António Vieira. (Legendagem nossa)



Ilustração 38 – Desenhos técnicos, corte CC e DD', Casa das Caldeiras.⁷⁸ ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

⁷⁸ Legenda da **ilustração 38** – **1** - elevador; **2** - entrada do piso térreo; **3** - sala do carvão; **4** - sala de estar; **5** - estrutura das Caldeiras; **6** - balcão do bar; **7** - zona de refeição; **8** - esplanada; **9** - escadaria de acesso ao jardim académico; **13** - chaminé; **16** - salas de aula; **17** - laboratórios de fotografia; **18** - sala de aula para audiovisuais e arrumos; **20** - jardim da associação; **21** - rua Padre António Vieira (legendação nossa).

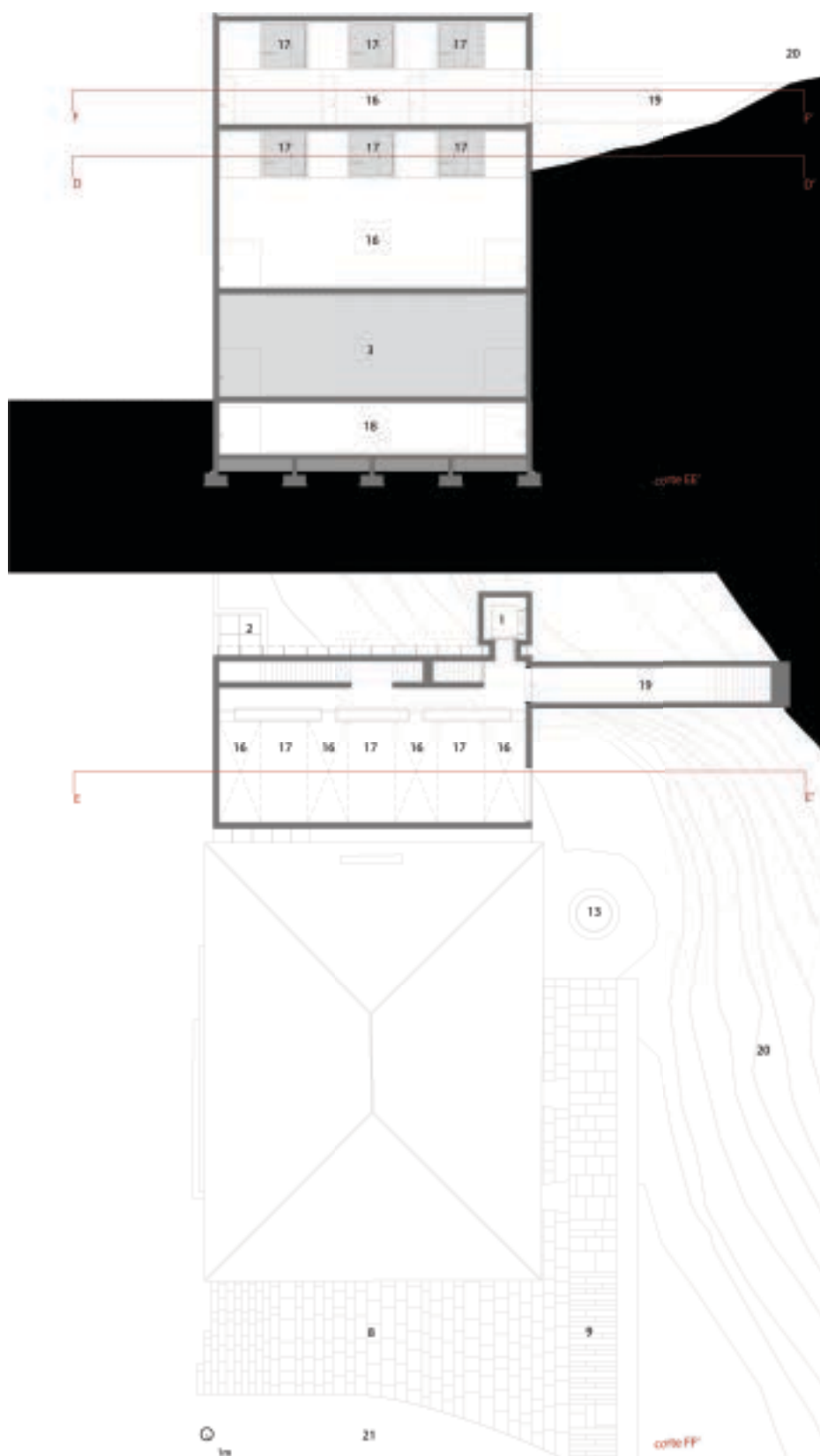


Ilustração 39 - Desenhos técnicos, Corte EE' e FF'⁷⁹, Casa das Caldeiras. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015a).

⁷⁹ Legenda da **ilustração 39** – 1- elevador; 2 - entrada do piso térreo; 3 - sala do carvão; 8 - esplanada; 9 - escadaria de acesso ao jardim académico; 13 - chaminé; 16 - salas de aula; 18 - sala de aula para audiovisuais e arrumos; 19 - acesso pedonal, ligação do 3º piso da Casa das Caldeiras ao jardim da associação académica; 20 - jardim da associação; 21 - rua Padre António Vieira (legandagem nossa).

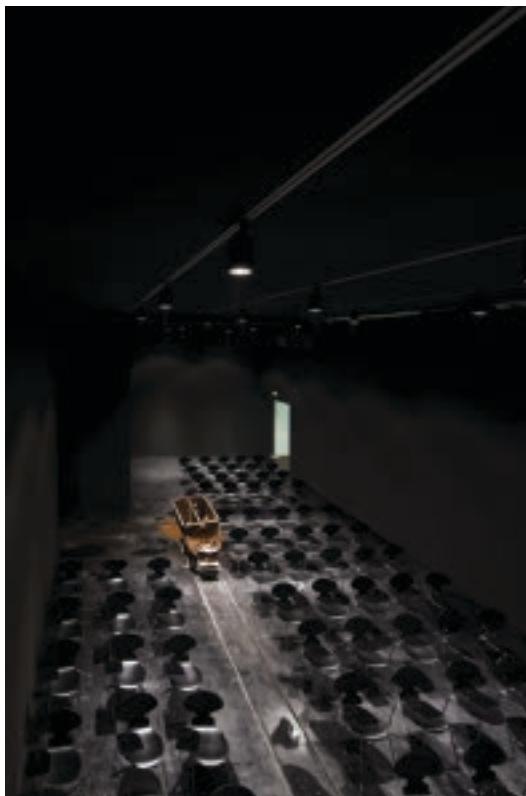


Ilustração 40 – Sala do Carvão, Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).

O caráter taciturno e contido, pela falta propositada de luz natural, permite a criação de uma ambiência muito densa, evocando a memória da antiga sala do carvão, onde a luz artificial é projetada pontualmente, mas em pontos específicos, de maneira a criar um espaço cénico em todas as suas valências, conferindo a sensação, a quem o habita fazer parte da “cena”, e de que algo está na eminência de acontecer. A ambiência cénica e o suspense que lhe é intrínseco, são por isso muito bem conseguidos. Por estas características, esta sala foi inicialmente pensada para instalar a sala para projeções e instalações multimédia, porém, hoje em dia dá lugar ao auditório. Por sua vez,

As salas de exposição, no primeiro e terceiro piso, deram lugar ao espaço polivalente da biblioteca e às salas de aulas e de reuniões, respectivamente [ilustrações 41, 42 e 44]. Os espaços consignados aos laboratórios e às residências temporárias para artistas, foram redesenhados de modo a acomodar os gabinetes de trabalho no segundo e quarto pisos. (Ribeiro, 2009a, p.77).

Até mesmo a nível da tonalidade, o novo volume revela-se contrastante à preexistência. Se a sala do carvão e das caldeiras foram propositadamente pensadas em preto, evocando o seu passado, o interior do novo volume assume-se em branco, revelando em contraste a sua modernidade.

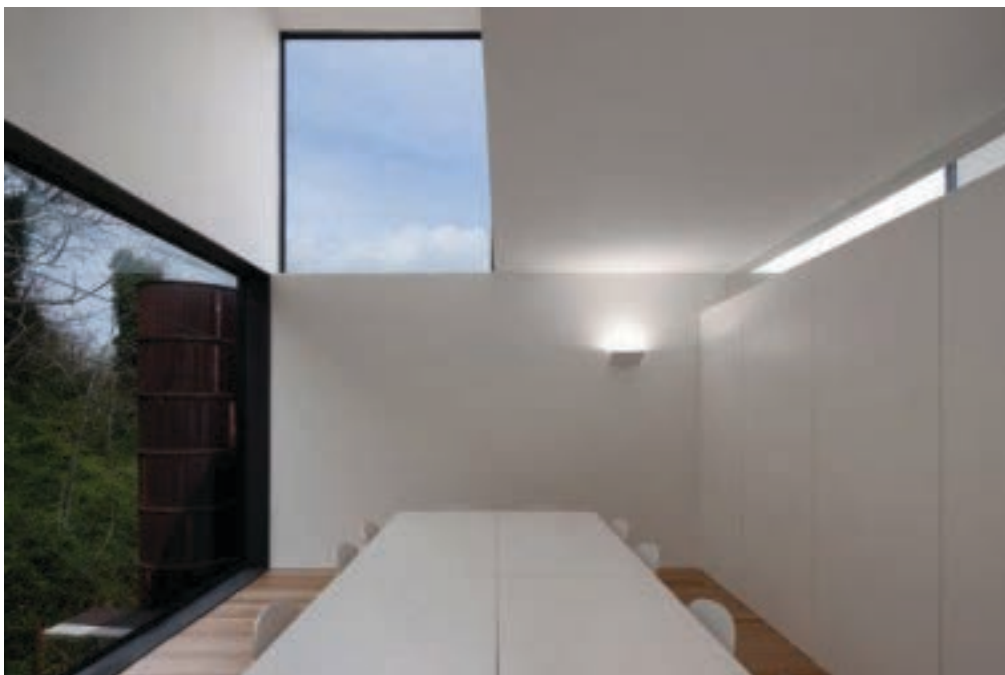


Ilustração 41 - Salas de aula do novo volume, Casa das Caldeiras, Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

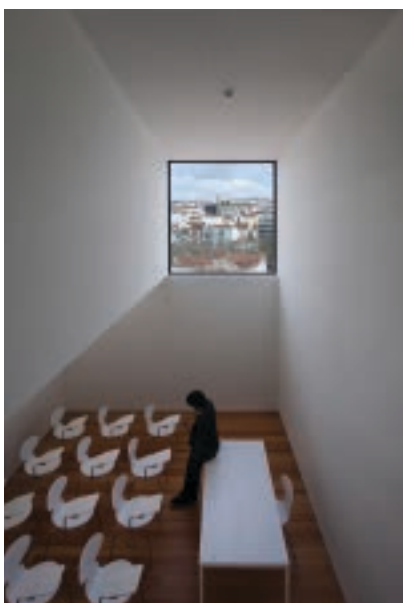


Ilustração 42 - Salas de aula do novo volume, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).



Ilustração 43 - Laboratórios de fotografia, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

O novo programa distribui-se a verticalmente dentro do novo volume :

[...] Começando por um espaço de arquivo na cave e duas salas de exposições de distintos pés-direitos, no piso térreo e no piso 1. Nos níveis seguintes, situam-se os laboratórios de fotografia, introduzindo um ritmo entre cheios vazios que se tratuz na fachada principal, quebrando a textura expressiva do betão [...] (Pedro, 2011, p. 43).

O novo volume desenvolve-se em 4 pisos distintos. Um piso subterrâneo onde se encontram, hoje em dia, salas de arrumos e de equipamentos técnicos, e também salas onde funcionam as aulas dos audiovisuais. O piso térreo, é onde se inscreve a sala do

carvão (ilustração 40), que serve agora como auditório à Faculdade de Letras e que faz passagem, entre o novo volume e o novo edificado. E no piso térreo que, existe a entrada ao edifício pelo exterior. Esta entrada que é usada hoje em dia, projetualmente não seria a entrada principal (a entrada principal seria à cota do patamar criado entre a encosta e o edifício, que daria acesso ao quarto piso, o que não se verifica hoje em dia).

A partir do piso térreo o volume repete-se a nível de geometria, espaços e proporções. Os pisos vão-se intercalando no acesso às salas de aula e laboratórios de fotografia, que hoje dão lugar à redação de um jornal local. Os pisos 1 e 3, dão acesso às salas de aula, e conseqüentemente, os pisos 2 e 4 aos supostos laboratórios (três laboratórios por piso), que no seu interior, ao contrário do restante espaço, apresentam uma tonalidade completamente negra (ilustração 43). Os laboratórios surgem como volumes paralelepípedicos, que atravessam o edifício, sendo possível observar este atravessamento a partir das salas de aula.

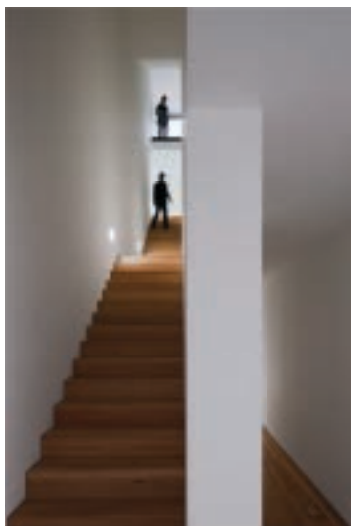


Ilustração 44 – Escadas do novo edifício, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

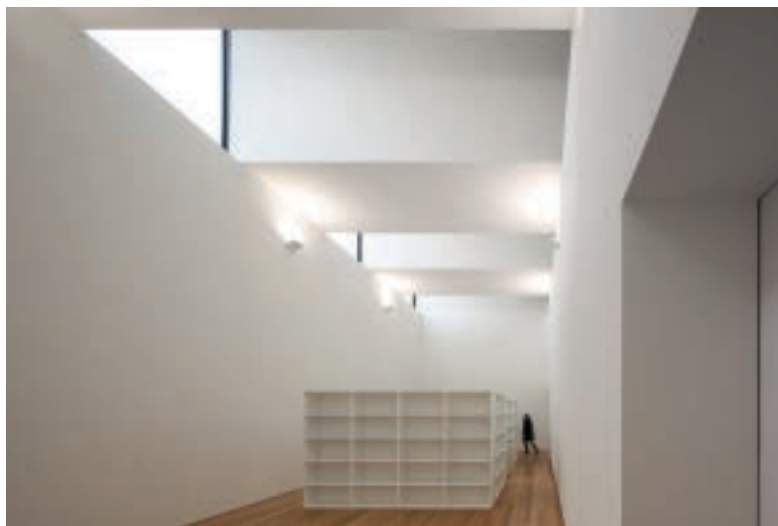


Ilustração 45 – Sala de exposição, Casa das Caldeiras, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015a).

Estes atravessamentos revelam, pés-direitos distintos e intercalados, consoante se verifique ou não a existência de um gabinete de fotografia, no piso superior contíguo. As salas de aula, “ora têm pé-direito duplo, quando existe um laboratório de fotografia suspenso, ora têm um pé-direito triplo e recebe luz natural a partir desse nível” (Ventura, 2003, p. 125) (ilustração 45). Paralelamente a todos os pisos, desenvolve-se o acesso vertical, umas escadas que permitem a circulação contínua entre todos os níveis do edifício, que se desenvolve em torno de uma parede-courette com 35cm de espessura e onde se incluem as infraestruturas (ilustração 44).

Podemos dizer que, entre o projeto em questão e o anterior (a Casa de Chá), há uma característica fundamental que partilham em pleno: **a preexistência, como elemento cénico contemplativo**. Se na Casa de Chá, temos as ruínas como preexistência, na Casa das Caldeiras, temos as próprias caldeiras. Ambas condicionam e direcionam o desenrolar das respectivas arquiteturas, de que passam a fazer parte, e onde se constituem protagonistas e elementos contemplativos.

Porém, há uma diferença que as distingue claramente. Na Casa de Chá, tomam-se as ruínas como os limites do próprio projeto, encerrando-o e envolvendo-o, que permite a existência de um pátio íntimo entre elas e do volume edificado da Casa de Chá. Como a ruína envolve a Casa de Chá, passa a ter uma leitura de dentro para fora, contemplada como cenário envolvente ao novo volume edificado, do interior para o exterior. Na Casa das Caldeiras, o processo é inverso. Tomam-se as caldeiras, como elemento central do projeto: o seu núcleo e toda a arquitetura se desenvolve em seu redor. O elemento cénico preexistente, as caldeiras, é por isso contemplado de fora para dentro ou seja, do exterior para o interior.



Ilustração 46 – Casa das Caldeiras. (Ribeiro, 2015a).

4.3 CENTRO DE ARTES VISUAIS⁸⁰

Como terceiro caso de estudo, e antes de falarmos das cenografias, elegemos o Centro de Artes Visuais, por se tratar de um projeto que se encontra equilibradamente entre a arquitetura e a cenografia, considerando-o por isso, um projeto híbrido. Queremos com isto dizer que, consideramos o Centro de Artes Visuais (CAV), um projeto que tem tanto de arquitetura como de cenografia revelando-se equitativamente distribuídas, e por isso se encontra na fronteira de transição entre as duas disciplinas. Neste projeto, são muito claras as contaminações entre as duas disciplinas e os seus limites são também eles muito ténues.

Não sei se há limites precisos. Há sim, um espaço híbrido em que os contornos se esbatem e os territórios se imiscuem produtivamente. Na colaboração com diferentes criativos transgride-se o âmbito disciplinar mais restrito da arquitetura para integrar contaminações, experiência e permutas de outros campos de conhecimento. (Ribeiro, 2007, p. 30)



Ilustração 47 – Vista aérea da localização do Centro de Artes Visuais, Coimbra.⁸¹ (Prof. Godin, 2009).

O Centro de Artes Visuais situa-se na Baixa de Coimbra, integrado no antigo Colégio das Artes, junto ao Mosteiro de Santa Cruz e à Rua da Sofia em Coimbra. Através do

⁸⁰ Projeto de 1º prémio do concurso público para a execução do projeto de Criação e Requalificação do Espaço Público da Zona do Pátio da Inquisição, Jardim da Cerca de S. Bernardo e Reconversão da Ala Poente do Antigo Cozslégio das Artes – Centro de Artes Visuais. O cliente do projeto foi a Câmara Municipal de Coimbra, e foi realizado entre 1997 e 1998. A construção do mesmo, realizou-se entre 2001 e 2003.

⁸¹ Legenda da **ilustração 47** – 1- Rua da Sofia; 2- Pátio da Inquisição; 3- Centro de Artes Visuais; 4- Pátio do Colégio das Artes; 5- Teatro Cerca de São Bernardo. (legendagem nossa).

Pátio da Inquisição, faz-se a passagem para o pátio do Colégio das Artes, que dá lugar à entrada principal do CAV. Antes da intervenção de Mendes Ribeiro, “o edifício era, nessa altura, mais um espaço residual, oculto no interior de um quarteirão esquecido [...]” (Ventura, 2003, p.147).

Porém, o que é hoje em dia o Centro de Artes Visuais, teve outrora diferentes usos. Trata-se de mais um projeto de João Mendes Ribeiro, de intervenção delicada numa forte envolvente preexistente.

Em 1548, em plena reforma renascentista da Universidade de Coimbra, Dom João III mandou instalar junto ao Mosteiro, o Colégio das Artes, cuja autoria é atribuída a Diogo de Castilho. Pouco tempo depois, com a transição do Colégio para a Alta, passou a acolher o Tribunal do Santo Ofício. Até à sua extinção em 1821 com a Revolução Liberal, encontravam-se aí os seus cárceres, as suas celas de tortura e os seus tribunais. (Ribeiro, 2015b)

Além do anteriormente referido, assinalamos ainda que, “entre 1935 e 2001, esteve em funcionamento neste edifício a Casa dos Pobres de Coimbra. Antes das obras ainda funcionava no piso térreo uma garagem” (Pedro, 2011, p. 32). Ora, o que foi inicialmente o Colégio das Artes, passou a ser o Tribunal do Santo Ofício (Integrado na Pátio da Inquisição), e depois a Casa dos Pobres, e que dá hoje em dia lugar ao Centro de Artes Visuais de Coimbra. É claro que, como em qualquer outra obra, o tempo e as mudanças do uso que se faz num edifício, tem consequências físicas e formais para o mesmo e que por sua vez se revelam nas constantes alterações que se vão fazendo em prol de um uso mais eficaz (alterações como adições e subtrações de matéria, ou reorganização dos espaços, adaptando-os num processo de “remendos”). Neste sentido, “foi adoptada uma estratégia de adequação que passou por uma linguagem inequivocamente contemporânea que procura a transparência entre o existente e o novo, entre o passado e o presente” (Ribeiro, 2015b).

A estratégia para implementar a nova intervenção procura, à semelhança da Casa das Caldeiras, atenuar as disparidades arquitetónicas que resultaram das intervenções a que o edifício foi sujeito ao longo dos tempos. Então, antes de trabalhar o programa que foi proposto, a intervenção passa primeiro por uma “limpeza” estrutural de maneira a evidenciar a estrutura original, clarificando-a e permitindo uma leitura inequívoca de todo o conjunto, distinguindo claramente o que é passado e o que é presente. Esta estratégia vem permitir um melhor aproveitamento do espaço, assim como uma melhor articulação do novo programa, tentando tirar partido das qualidades físicas do edifício original, intervindo o mínimo possível sobre as estruturas originais, (caraterística presente em todos os trabalhos de Mendes Ribeiro). Nesta “limpeza” estrutural,

podemos assinalar a remoção do forro do teto falso (colocado num dos usos anteriores do edifício), deixando visível a estrutura da cobertura e de suporte, criando uma alteração na percepção do espaço, que agora se revela mais amplo.



Ilustração 48 – Centro de Artes Visuais, módulo dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).

Claro que, a estrutura de suporte da cobertura preexistente, não estaria nas melhores condições para continuar a ser por si só o único elemento estrutural, pois já revelava algum desgaste e fragilidade, pelo que houve necessidade de fazer um reforço estrutural, sem nunca descurar a preexistência, visualmente assumida.

Resumidamente, podemos admitir que, o que é preexistente teve uma intervenção mínima. Nas paredes, foi aplicada uma “pele” branca que reveste todo o edifício preexistente, uniformizando-o e atenuando as disparidades arquitetónicas de que foi alvo ao longo do tempo. A estrutura de madeira que suporta a cobertura, foi desmascarada e reforçada, sendo visível a olho nu permitindo assim uma leitura melhor do conjunto do edifício. Toda a nova intervenção, foi proposta com uma materialidade propositadamente diferente das outras : diferenciando materiais, diferenciam-se tempos e usos, “tal como sucedeu com a remoção do forro do teto falso que deixou visível a estrutura da cobertura, explorando o contraste entre os espaços acabados e a precariedade das estruturas de suporte.” (Ribeiro, 2007, p. 30)

Outra característica interessante no trabalho de Mendes Ribeiro é o facto de não considerar o programa um dado a trabalhar à priori. Não o considera menos importante, mas existem outras características mais significativas a considerar antes de intervir, principalmente quando se trabalha em preexistências. Por esta ordem de ideias, o arquiteto considera o programa inicial a integrar no antigo Colégio das Artes, pouco apropriado face ao carácter do edifício preexistente, e por isso, sentiu necessidade de o alterar de acordo com o carácter formal do edifício e dos usos para ele pretendidos.

[...] no caso do Antigo colégio das Artes no Pátio da Inquisição, em Coimbra, o programa foi profundamente alterado em função da análise da tipologia do edifício : da sua evolução e significado histórico, da sua lógica formal e construtiva, da sua relação com a envolvente. Após a apreciação criteriosa do edifício e das sucessivas transformações a que foi sujeito, verificou-se a inadequação do programa proposto, e nesse sentido reinterpretemos o programa à luz da inserção do edifício no lugar e da sua vocação com os usos pretendidos. (Ribeiro, 2007, p. 28)

Se nos casos de estudo anteriores, na Casa de Chá e na Casa das Caldeiras, a preexistência é o elemento cénico do projeto, no Centro de Artes Visuais é a nova intervenção que se revela cénica, a preexistência é apenas o palco para a nova intervenção acontecer.

Este projeto surge então como prova, da viabilidade de coexistência entre o património com experiências cenográficas. O projeto divide-se assim em dois espaços essenciais que permitem estas experiências e que se desenvolvem em dois pisos.

Piso térreo – sala de exposições.

No piso térreo foi criado um espaço para exposições com painéis giratórios que permitem tipologias diferenciais : em corredor ou pequenas salas. Os vestígios arqueológicos foram preservados e recobertos com pavimentos desmontáveis que permitem visitar as alas subterrâneas. (Ribeiro, 2015b)

O piso térreo, acontece por cima dos vestígios arqueológicos das salas subterrâneas. Neste piso desenrola-se um espaço de exposições, que revela ainda a estrutura antiga do edifício, assim como as antigas arcadas e pilares metálicos, que serviram de referência para a modulação das disposições dos espaços expositivos. O espaço de exposições permite várias tipologias. Assim, o espaço adapta-se à exposição e não o contrário, como muitas vezes acontece, facilitado diferentes ambiências e percursos, podendo o artista manipular à vontade a perceção da exposição.

Este espaço flexível, só é possível pois “foram colocados painéis giratórios com a espessura de paredes, que permitem criar tipologias diferenciadas de espaços, isto é,

salas/corredores paralelos ou várias salas de menores dimensões” (Pedro, 2011, p. 32) como é representado nas seguintes ilustrações.



Ilustração 49 - Ilustração 50 – Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).

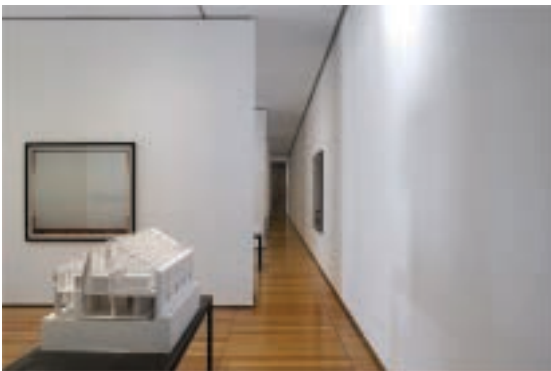


Ilustração 51 Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).



Ilustração 52 - Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).

É devido a esta estratégia, associada a um espaço transmutável e flexível, que a arquitetura deste projeto se aproxima tanto das cenografias de Mendes Ribeiro. Podemos ainda compará-lo às cenografias elaboradas por Edward Gordon Craig (anteriormente abordado), que eram basicamente compostas por painéis verticais (os referidos praticáveis) e que possibilitavam um cenário flexível, mutável e plástico, enriquecido pelas suas inúmeras possibilidades de articulação e, portanto, de diferentes espaços. O caráter mutável que Craig procurava apresentar nas suas

cenografias, é facilmente reconhecível neste espaço de exposições, onde os painéis giratórios têm a mesma função : possibilitar a encenação de diferentes ambientes.

O interior do piso inferior transfigura-se em cada mutação de qualquer um dos nove enormes painéis móveis, que dividem e subdividem o espaço, permitindo a criação efêmera de espaços tipológicos diferenciados : em corredor ou em pequenas salas. A flexibilidade do espaço contemporâneo e a sua capacidade de transformação está presente nos antigos vãos através de dispositivos que controlam a luminosidade e servem de suporte para exposição de obras. O mesmo sistema reintroduz a leitura de vãos – entretanto descobertos na remoção de rebocos antigos – e uma outra complexidade no ritmo dos próprios materiais, provenientes quer dos diferentes métodos construtivos dos sucessivos tempos, quer das diferentes texturas que passam também elas uma matéria plástica. A contínua descoberta de elementos de tempos anteriores é um convite próprio do espaço que se prolonga na sua flexibilidade : o pavimento amovível permite a conservação e a visita dos vestígios arqueológicos nas salas subterrâneas. (Ventura, 2003, p. 147).

Ainda no piso térreo, podemos constatar que o pavimento que se aplicou por cima dos vestígios arqueológicos das salas subterrâneas, é desmontável permitindo o acesso a esses vestígios, através de uma rampa (ver axonometria na ilustração 59), traduzindo novamente a noção de instalação efêmera, que a qualquer altura pode ser retirada, frisando novamente o caráter transeunte que se pretendia e que se trabalhou para este espaço.

Parece-nos importante também assinalar a existência das novas paredes que revestem o espaço, que embora não sendo estruturais, conferem-lhe uma maior homogeneidade, seguindo a ideia inicial de clareza do espaço, permitindo também esconder todos os elementos técnicos patentes a todas as obras arquitetónicas, intrefirindo o menos possível na preexistência.

O novo pavimento é desmontável permitindo aceder aos vestígios arqueológicos. Ainda no piso térreo criaram-se novas paredes, ligeiramente afastadas das paredes existentes de modo a colocar todas as infra-estruturas necessárias, acedendo-se através de portas, colocadas em frente aos vãos existentes. Este “filtro” permite, não só conduzir e ocultar todos os elementos técnicos procurando ferir o menos possível a preexistência, como também domesticar a luz natural, necessidade essencial num espaço expositivo. (Pedro, 2011, p. 32)

Primeiro piso – Laboratório de fotografia

O acesso ao piso superior da sala de exposições, faz-se através de uma caixa de escadas particular. As escadas de estrutura metálicas e pavimento em gradil metálico, são implantadas atrás do balcão de recepção da CAV, permitindo que o piso térreo esteja sempre visível, mantendo permanente a relação de transparência.



Ilustração 53 – Escadas de acesso ao primeiro piso do CAV, fotografia de Fernando Guerra. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).



Ilustração 54 - Escadas de acesso ao primeiro piso do CAV. (Ilustração nossa, 2015).

No processo de “limpeza” estrutural que foi realizado para atenuar as disparidades arquitetónicas que o edifício revelava, como já referimos anteriormente, foram encontrados os esqueletos de dois lanternins que o teto falso da cobertura escondia. Pensa-se que, no local onde se encontram estes dois lanternins, era onde se encontrava a cozinha do Antigo Colégio de Artes, e por isso, assume-se que estes dois esqueletos tenham sido outrora, as estruturas das suas chaminés. Os seus esqueletos foram requalificados, e servem agora de lanternins ao espaço interior, funcionando como clarabóias.

A caixa de escadas que Mendes Ribeiro projeta, nasce de uma reinterpretção desses mesmos lanternins. À sua semelhança, nasce um volume modular de madeira (um novo lanternim), que é implementado no primeiro andar, como se fosse uma instalação cénica. Se observarmos as ilustrações que se seguem, percebemos o carácter cénico novo lanternim. No seu interior (ilustração 56), é encenada uma arquitetura perene e maciça, encenando um ambiente específico. Por outro lado, no seu exterior (ilustração 50), o volume apresenta-se com o carácter inacabado, onde a estrutura é propositadamente visível, assemelhando-se aos painéis de cenografia. Nesta perspetiva, o arquiteto refere o seguinte:

O que encontro de semelhante com algumas ideias desenvolvidas em projectos de cenografia, é a definição de dois lados antagónicos : de um lado, a frente, revestida de materiais lisos e reflectores de luz e, do outro, o verso, deixado deliberadamente inacabado, onde se revela a estrutura. (Ribeiro, 2007, p. 30)

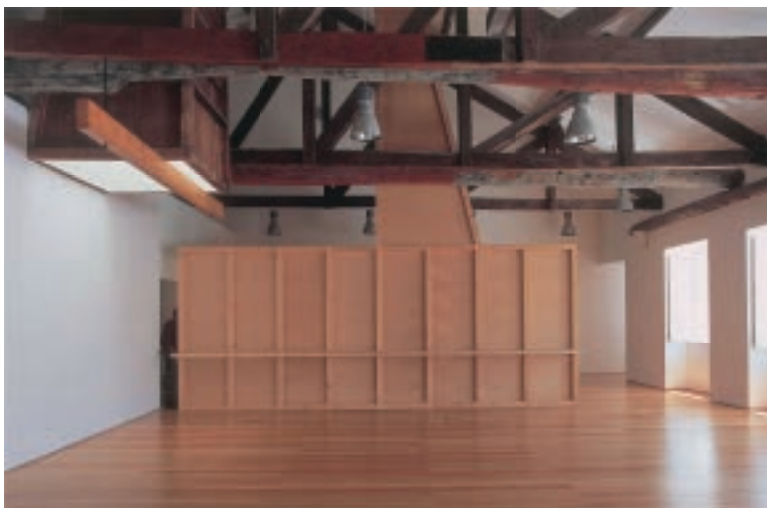


Ilustração 55 – Exterior da caixa de escadas/lanternins do CAV, primeiro piso, fotografia de Luís Alves. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).



Ilustração 56 – Interior da caixa de escadas/lanternim do CAV, fotografia de Fernando Guerra (Ribeiro, 2015b).

Porém, embora o carácter cénico que é conferido à caixa de escadas seja indiscutível, não podemos deixar de mencionar que, não existe apenas para encenar ou reproduzir as antigas estruturas. A existência deste lanternim resulta antes de mais, de uma necessidade programática (patentes à arquitetura), na existência de uma caixa de escadas. Neste sentido, aliou-se a esta necessidade uma,

[...] resposta simples, próxima da noção de “instalação”, inspirada nas qualidades extraordinárias dos espaços desnudados. Tentando tirar o máximo partido das qualidades físicas e estéticas do edifício, utilizou-se o espaço existente sem pretender transformá-lo radicalmente, nem “encenar” novos e inusitados ambientes. (Ribeiro, 2007, p. 30)

Podemos então dizer que este projeto se revela híbrido, pois resulta de uma combinação de linguagens patentes tanto no campo da cenografia como da arquitetura. Se por um lado a arquitetura trabalha com matérias duráveis e se prende com a vida real, e tem que objetivamente responder a necessidades do quotidiano, a cenografia pertence encenar, trabalhando a ilusão de um espaço, através de elementos sugestivos, nunca impositivos. No caso desta caixa de escadas, usou-se os lanternins preexistentes como pretexto para o desenho de uma réplica que solucionasse a necessidade programática de um acesso vertical ao primeiro piso.

Em relação a esta dualidade entre a arquitetura e cenografia, João Mendes Ribeiro refere :

A revelação do esqueleto de dois lanternins que o tecto da cobertura escondia serviu de pretexto para o desenho de uma espécie de réplica que configura o volume de caixa de escadas. Este volume, encerrado e iluminado a partir da cobertura, resulta de uma necessidade programática e não se destina meramente a enfatizar figuras arquitectónicas destituídas de qualquer função. Traduz uma realidade física e concreta, de pertença a um lugar. Trata-se de um dispositivo utilitário que usufrui da qualidade plástica dos materiais e processos construtivos. A cenografia, por seu lado, desvia-se do funcionalismo e da racionalidade estrita da arquitectura, operando no domínio simbólico e da ausência de finalidade imediata [como acontece nas escadas metálicas da Casa de Chá]. Implica um processo de distorção da realidade em que mesmo a representação do quotidiano é uma permanente distorção e reconfiguração da experiência arquitectónica. (Ribeiro, 2007, p. 30)

No primeiro andar do CAV, para além do novo lanternim que corresponde à caixa de escadas, todo o resto da intervenção tem um carácter de instalação, muito próprio dos dispositivos cénicos desenhados pelo arquiteto João Mendes Ribeiro. Neste piso, é claramente visível a relação das novas intervenções, com a cenografia da peça “Propriedade Privada” como veremos mais à frente.

O acesso que se faz ao primeiro andar, desemboca num pequeno hall que permite o acesso a todos os espaços. A estrutura da cobertura é propositadamente revelada – à vista estão as asnas, madres e barrotes que suportam a cobertura - numa perspectiva de ampliar o espaço e acentuar a ideia de instalação dos novos volumes como podemos observar na axonometria (ilustração 59).

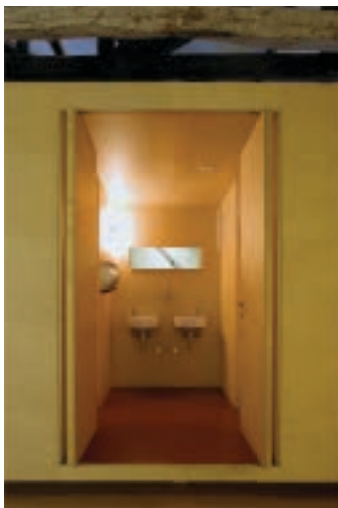


Ilustração 57 – Instalações sanitárias no volume dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra (Ribeiro, 2015b).

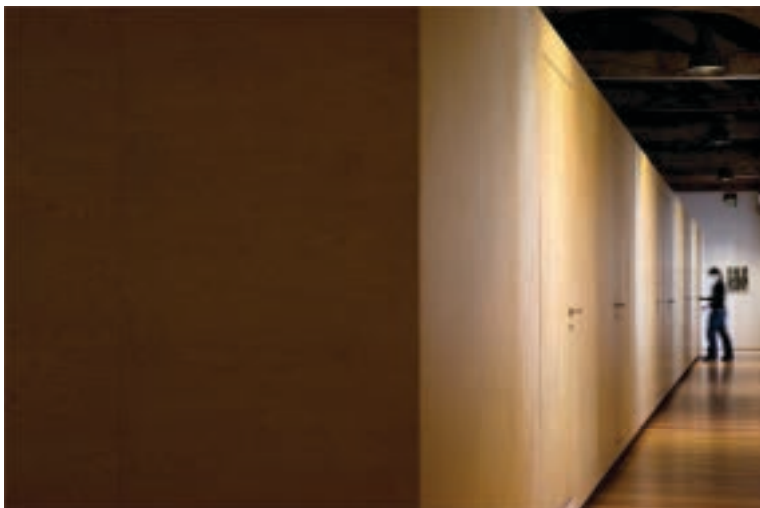


Ilustração 58 – Volume dos laboratórios de fotografia, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).

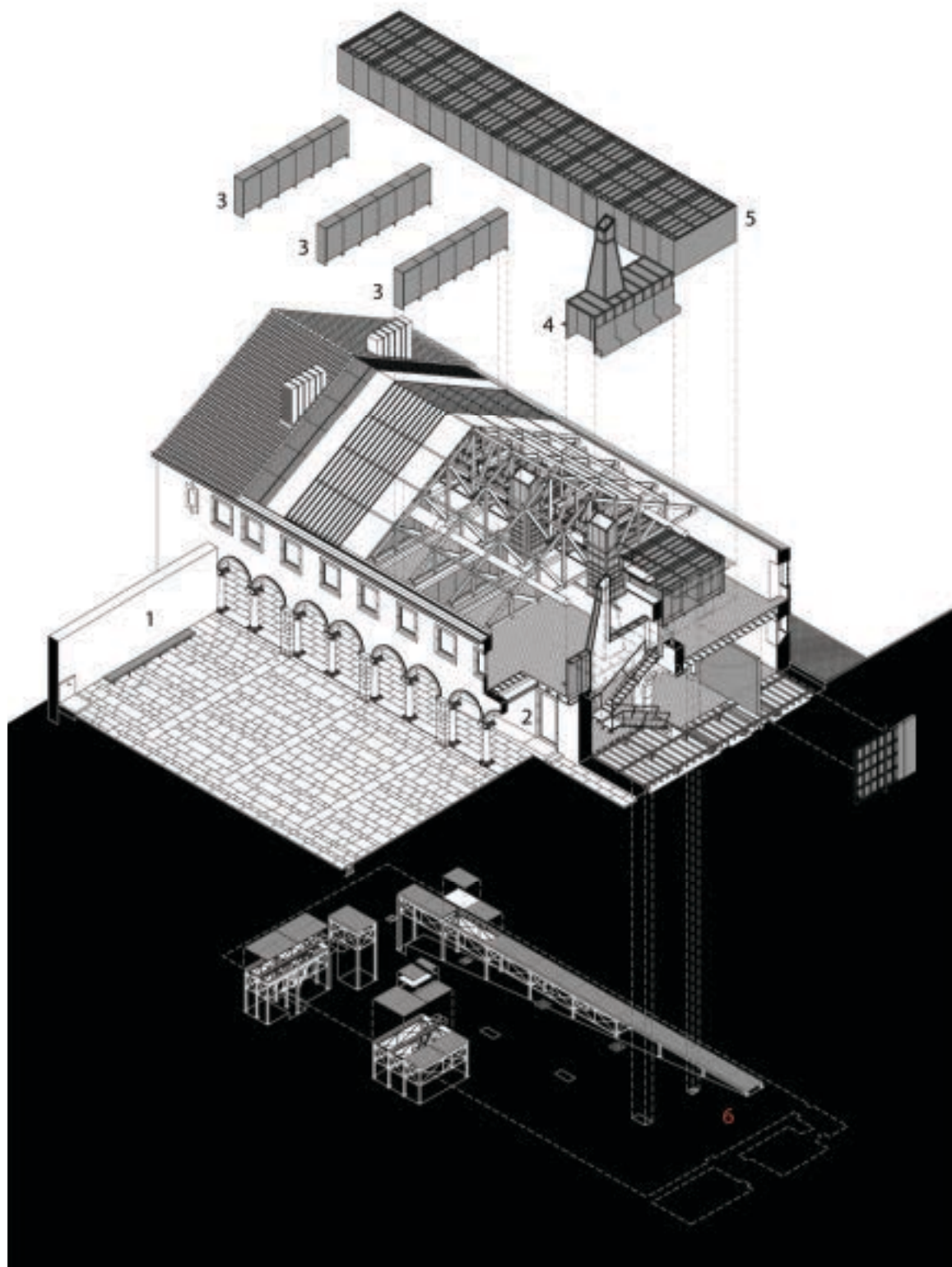


Ilustração 59 - Axonometria da Centro de Artes Visuais.⁸² ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).

⁸² Legenda da **ilustração 59** – **1** - Pátio sul da ala poente do antigo Colégio das Artes; **2** - entrada principal do CAV; **3** - módulo/estante; **4** - caixa de escadas/lanterim; **5** - módulo dos laboratórios de fotografia; **6** - antigas fundações/vestigios arqueológicos.

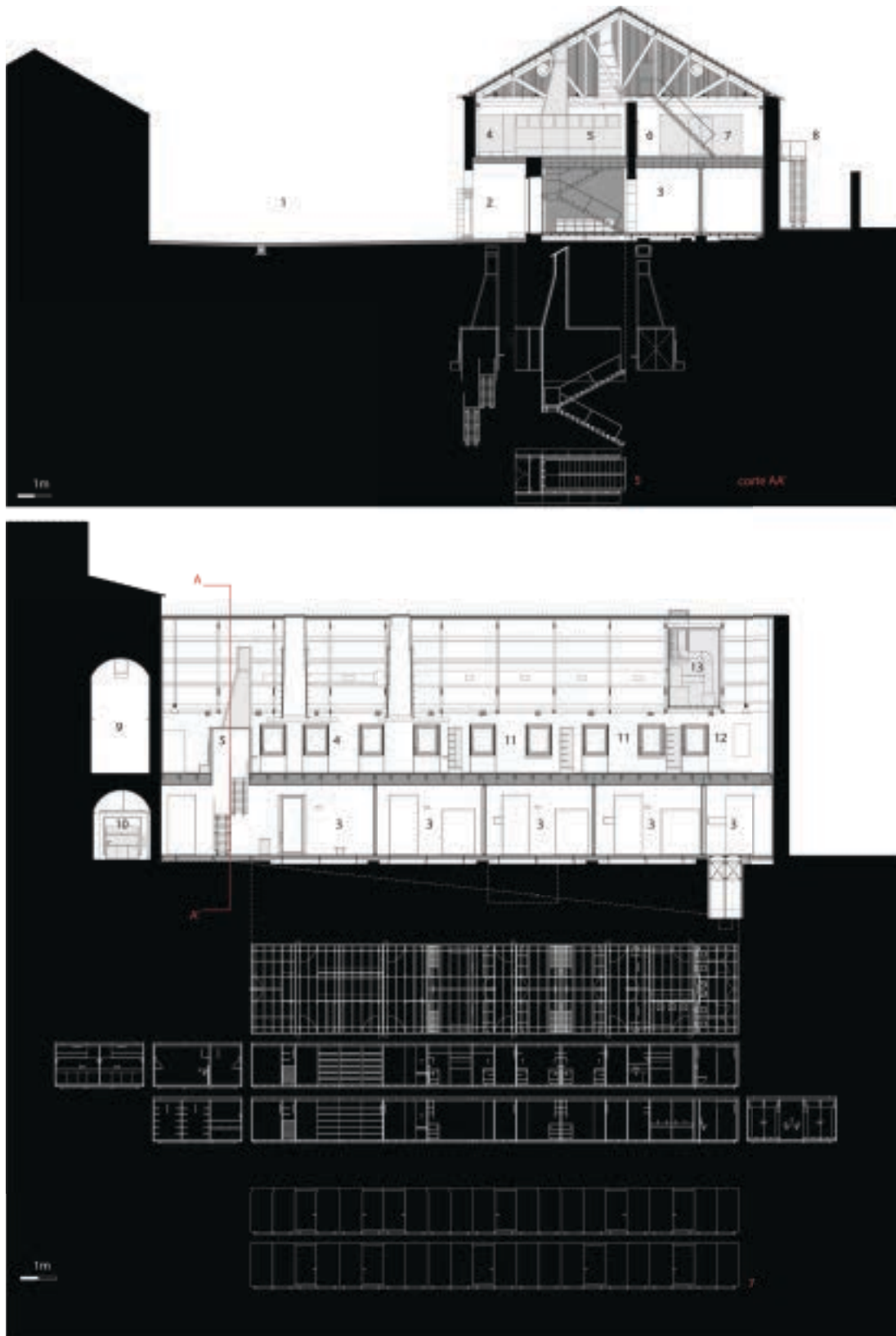


Ilustração 60 – Desenhos técnicos do Centro de Artes Visuais.⁸³ ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015b).

⁸³ Legenda da **ilustração 60** – 1 - Pátio sul da ala ponte do antigo Colégio das Artes; 2 - Claustro de acesso à entrada principal do CAV; 3 - sala de exposição; 4 - caixa de escadas/lanterim; 5 - caixa de escadas; 6 - corredor de acesso; 7 - volume dos laboratórios de fotografia/desenhos técnicos; 8 - escadas de emergência; 9 - sala de exposição/antigo refeitório; 10 - Exposição permanente (Rui Chafes); 11 - sala de gabinetes de trabalho/biblioteca; 12 - secretariado; 13 - Casa das máquinas. (Legendagem nossa)

Esses volumes, revelam sempre a mesma materialidade, indicando visualmente, que fazem parte de um mesmo conjunto à parte de tudo o resto. O seu carácter cenográfico, revela uma perspectiva de efemeridade, um espaço que pode ser mutável se for necessário, e é por isso admitimos que este projeto é híbrido, pois revela um trabalho tanto cénico, como arquitetónico. Estas “instalações” embora muito cénicas, são também muito arquitetónicas na medida que não são meramente metafóricas ou representativas, tem uma função objetiva e resultam de uma exigência programática.

O primeiro andar do CAV comporta uma longa parede estrutural preexistente, que atravessa a meio, o comprimento de todo o edifício. Esta preexistência serviu para dividir e compor o programa no espaço. De um lado, onde o pequeno hall recebe as escadas de acesso, instalou-se um grande volume modular de madeira, “flutuando” que alberga em si pequenos espaços, que servem as necessidade das atividades de fotografia, salas de arrumos e ainda as instalações sanitárias.

[...] Em cima, a parede estrutural que já dividia o espaço, separa os programas. De um lado, um corpo solto das paredes e do tecto que alberga os laboratórios, arquivos e salas de montagem de fotografia, terminando nas instalações sanitárias viradas para um átrio, marcando as hierarquias de acessibilidades públicas e privadas. Do outro, salas de exposição, biblioteca e gabinetes de trabalho. Neste piso abriu-se tecto deixando visível a estrutura em madeira de apoio ao telhado, assim como dois laternins anteriormente ocultados, tendo-se a partir deles, criando uma réplica para o volume da caixa de escadas. Criou-se uma galeria técnica que atravessa as asnas existentes e permite aceder às máquinas, visível sobre o corredor entre o contentor e a parede estrutura. (Pedro, 2011, p. 33)

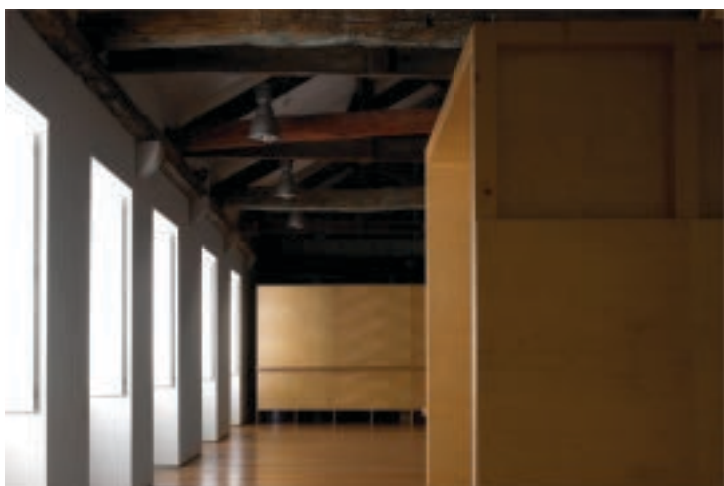


Ilustração 61 – Sala de exposições, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015b).



Ilustração 62 – Estantes modulares/divisórias de espaços, CAV, fotografia de Luís Alves. (Ribeiro, 2015b).

Do outro lado da parede, organizam-se vários espaços como a sala de exposições, biblioteca, secretariado, direção... Estes espaços são divididos por várias estantes modulares, que fazem parte do conjunto cénico, como podemos observar nas

ilustrações 61, 62 e na axonometria. O espaço não é totalmente fechado, é apenas dividido por estes módulos, que também permitem servir de estantes aos espaços criados. Para este carácter cénico, Mendes Ribeiro definiu “objectos transitórios e efémeros para dar resposta às novas necessidades, em confronto com a estrutura patrimonial permanente” (Ribeiro, 2009b, p. 80).



Ilustração 63 – Estrutura acessível da cobertura, CAV, fotografia de Fernando Guerra. (Ribeiro, 2015, 2015b).

Outra das semelhanças ao espaço cénico que o projeto do CAV revela, é a estrutura da cobertura acessível como podemos observar na ilustração 63 (a galeria técnica), que programaticamente, serve para aceder à casa das máquinas, onde se encontra toda a parte técnica do CAV. Por outro lado, podemos comparar esta passagem às que existem nos palcos para dar apoio técnico aos acontecimentos de cena pelo que podemos concluir citando o arquiteto:

Nos casos de recuperação e/ou reabilitação, especialmente quando se trata de edifícios de valor patrimonial, o confronto entre a preservação da preexistência e o carácter provisório e o transformável dos novos elementos arquitectónicos está na base do conceito gerador do projecto. Nesse sentido propomos frequentemente soluções que geram uma ampla liberdade combinatória no interior dos edifícios, permitindo configurar espaços múltiplos e distintos, de acordo com a diversidade programática. Essas soluções assentam, sobretudo, na construção de objectos etéreos e transitórios contrastantes, pela forma e linguagem dos seus elementos, com a rigidez e permanência da estrutura patrimonial existente. (Ribeiro, 2009b, p. 79)

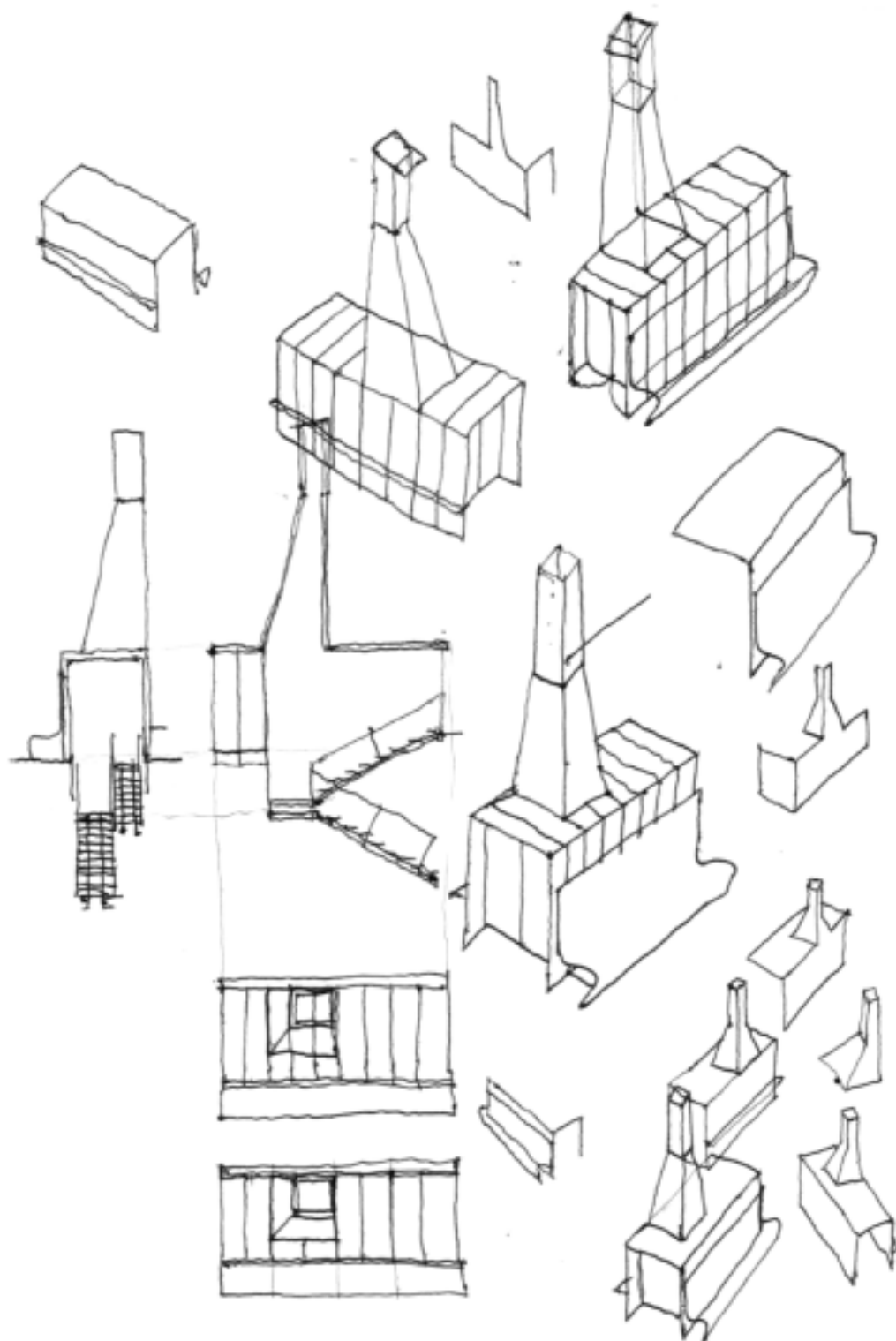


Ilustração 64 – Esquissos dos volumes cénicos para as novas necessidades programáticas, CAV. (Ribeiro, 2015b).

4.4 VERMELHOS, NEGROS E IGNORANTES⁸⁴

O teatro trabalha com textos, encenações e representações, consumadas pelos gestos e expressões dos actores [...] O teatro não trabalha com argumentos funcionais, característicos da arquitectura; trabalha fundamentalmente com argumentos da imaginação, espaços mentais, consubstanciados numa estratégia da presença, segundo uma matriz, essencialmente simbolista. Mediante recursos poéticos e metafóricos, evoca espaços não imediatamente reconhecíveis, mas “paisagens mentais”, dispositivos visíveis para um imaginário. (Ribeiro, 2007, p. 27)

“Vermelhos, Negros e Ignorantes”, peça de autoria de Edward Bond⁸⁵, examina a vida de um homem que nunca teve a oportunidade de viver. É apresentado como um monstro, enegrecido e carbonizado por ter nascido em plena guerra. A peça explora questões de conformidade, a moralidade social e conflito entre indivíduos e sociedade, num cenário descrito como apocalíptico. Para a conceção da cenografia desta peça, João Mendes Ribeiro (em parceria com Catarina Fortuna), tem em conta a interpretação e tradução arquitetónica de alguns conceitos expressos no texto, que foram determinantes na materialização desta cenografia.

Assim como o sítio revela ao arquiteto as suas evidências para arquitetura, na cenografia, esse papel cabe ao texto dramático. O texto, serve de instrução, conferindo ao cenógrafo as pistas necessárias à concretização formal do cenário. De uma forma subtil, sem se prender a imposições, Mendes Ribeiro, como refere na citação anterior, evoca espaços não imediatamente reconhecíveis (espaços mentais), numa estratégia essencialmente simbolista, cria ambientes que facilmente instigam o imaginário do espetador, e desta forma conferem à cena as ambiguidades dramáticas entre as personagens assim como as situações físicas que o texto dramático sugere.

Uma das características mais interessantes desta cenografia, é a sua aproximação física à arquitetura em todas as suas vertentes, desde a escala, aos materiais até ao conceito. Para representar este “lugar atópico”, Mendes Ribeiro toma como referência, material e conceptual, o Museu Judaico de Berlim, projetado por Daniel Liebskind⁸⁶ (ilustração 65 e 66).

⁸⁴ Peça de Edward Bond. A encenação de Paulo Castro teve como primeira apresentação, realizada no Teatro Nacional de S. João, no Porto em 1998. Figurinos desenhados por Nuno Carinhas e Cláudia Ribeiro. Cenografia realizada por João Mendes Ribeiro e desenho de luz por Abílio Vinhas.

⁸⁵ **Edward Bond (1934-)** – Dramaturgo, poeta e argumentista britânico. Inicia-se em 1958 no grupo de escrita do Royal Court Theatre em Londres.

⁸⁶ **Daniel Liebskind (1946-)** – Arquiteto de naturalidade polaca, que se nacionalizou americano em 1965, e que vive em Berlim desde 1989. É descendente direto de sobreviventes do Holocausto, e por isso tem para si o projeto do museu Judaico em Berlim.

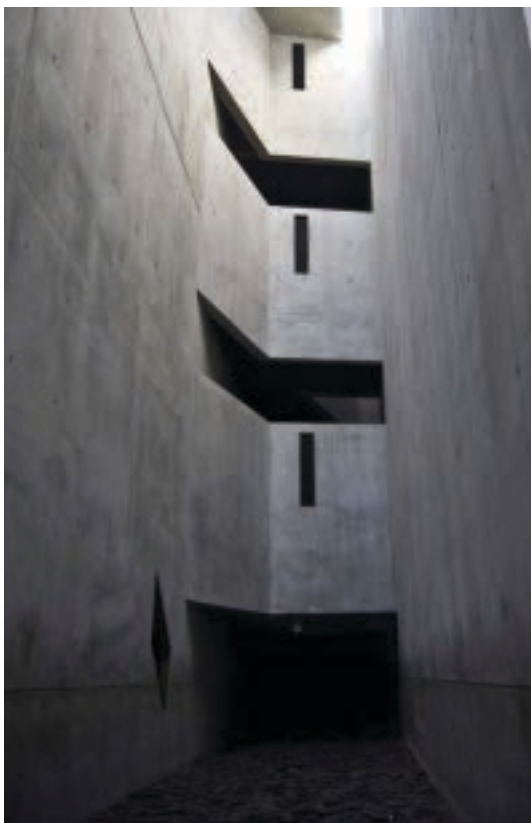


Ilustração 65 – Vazio da memória, Museu Judaico de Berlim, Daniel Libeskind, foto de Cyrus Penarroyo. (Kroll, 2010).

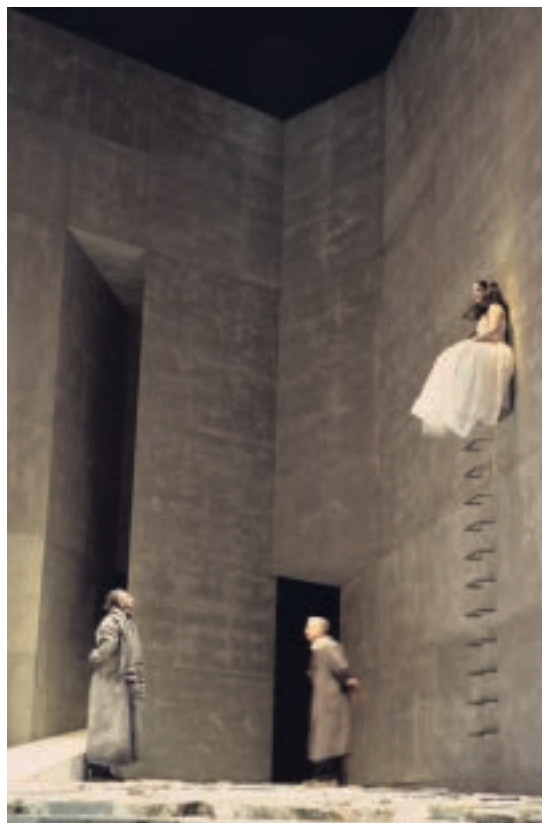


Ilustração 66 – Cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015).

E reconhecível nesta cenografia, a imagem de uma construção massiva e austera à qual associamos, conscientemente ou não, a obras arquitetônicas. Esta característica, patente a arquitetura, reflete a importância da inscrição do corpo no espaço. Através do caráter impositivo da arquitetura, os espetadores conseguem sentir o constrangimento da figura humana.

Assim, tendo como pressuposto a ideia fundamental de um mundo catastrófico, de um mundo apocalíptico, que é definido no texto, “o espaço cénico caracteriza-se por uma conceção não naturalista construindo ou recriando “um mundo” pós-catástrofe – “lugar atópico, cinzento carregado, espaço em erosão (como a moral ou as ideias/ideais, ou os sentimentos e a memória)”. (Ribeiro, 2003b, p. 17)

O Museu Judaico de Berlim, é um exemplo brilhante de como o objeto arquitetónico, pode ser, por si só, um símbolo identificador de uma cultura, contando ele mesmo uma história: neste caso, o corpo arquitetónico é a grande exposição do museu, contando a história do período conturbado da cultura judaica vivido durante o Holocausto. O edifício funciona assim como uma cenografia recheada de símbolos passíveis de serem reinterpretados pelo visitante, que vivência de uma forma poética a angústia que foi um dia vivida pela comunidade Judaica.

O interior do edifício, conduz o visitante através de uma escadaria, a uma cota subterrânea, levando-o ao eixo principal, apelado de “eixo da continuidade”, que leva o visitante aos pisos superiores da exposição. O eixo principal é atravessado por outros três eixos, que sugerem três saídas diferentes. Porém, os três eixos terminam em becos sem saída, (chamados “vazios”) representando, independentemente do caminho traçado, a morte como final. Num desses três becos, permanece o “vazio da memória”. Trata-se de um espaço enterrado, como o fundo de um poço, com um pequeno rasgo de luz que atravessa e se desvanece ao longo da sua profundidade. O pavimento é revestido por mais de dez mil máscaras de ferro, instalação criada pela a artista plástica israelita Menashe Kadishman, evocando permanentemente a memória, não só das vítimas inocentes do Holocausto, mas de todas as vítimas de violência da guerra. O caminhar sobre as máscaras de ferro, é desequilibrado, e cada passo produz um som metálico que ecoa naquele vazio confinado às suas altas paredes de betão, que definem um espaço com ângulos desconcertantes.

João Mendes Ribeiro, toma como suas as premissas de Libeskind, no que toca à materialização do Museu Judaico, mais concretamente, o “vazio da memória” (ilustração 65).

Os dois elementos predominantes, e que facilmente se destacam pela sua escala, os dois planos, ou muros, que encerram um espaço, e que pela sua disposição acentuada em relação ao eixo do palco (que o separa da plateia), conferem a esse mesmo espaço um carácter claustrofóbico e esmagador. Estas paredes, são os limites da ação, fechando um espaço drasticamente, condicionando os movimentos dos corpos dos atores, e desta maneira, enfatiza a mensagem de prisão. Este gesto impositivo e carregado, confere também o espectador, a sensação de desconforto, influenciando a direção do olhar para os dois rasgos estreitos que se verificam nestes muros, e que se revelam como única possibilidade de fuga.

Fecha-as ali, obrigando-as a uma condição tensa, a morar com a ambiguidade e o equívoco. Não poder escapar ou poder escapar, não poder recriar outro mundo múltiplo, paralelo às distorções simultâneas que se mostram irreversíveis e fixas. (Ribeiro, 2003a, p. 141.)

O cenário aproxima-se à arquitetura, também pela materialidade e processos construtivos. As paredes, embora não sendo, sugerem ser de betão, um material tendencialmente perene, mas que constrói ambientes efémeros.



Ilustração 67 – Cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015).

Neste ambiente de tensão, criado pelos muros que, sugerem ser de betão (com o intuito da matéria ser também ela “pesada”, numa busca incessante de um ambiente angustiante), surge um elemento que distorce esta realidade: uma caixa, de um branco muito forte, formado por perspectivas distorcidas, que surge como uma perfuração da parede (ilustração 66). A distinção da cor, da matéria, da perspectiva e o facto de não estar confinada às duas grandes paredes, sugerem um outro espaço/tempo, paralelo ao do da cena presente, representando a memória, a nostalgia de uma outra realidade.

É o único elemento realista, apesar de eminentemente abstracto, e desenha uma sala/casa de pequenas dimensões. Constitui um quadro isolado, uma espécie de ecrã branco, ofuscante, no qual os actores aparecem projectados. Os objectos – mesa e cadeira – são também brancos e acentua a irrealidade do mundo real em que se movem as personagens. O cenário configura um território delimitado, simultaneamente interior e exterior. A sua forma côncava sugere um espaço interior e, contudo, a escala das paredes e a caixa/sala, transformam-no, por contraste, num espaço exterior. Traduz ainda, a ambiguidade dramática, a indistinção dos conceitos de intimismo doméstico, privado e mundo público, colectivo; como sintoma do alastramento de uma “nova ordem”, (a), moralidade pública aos espaços privados do indivíduo (Ribeiro, 2003b, p. 17-19).

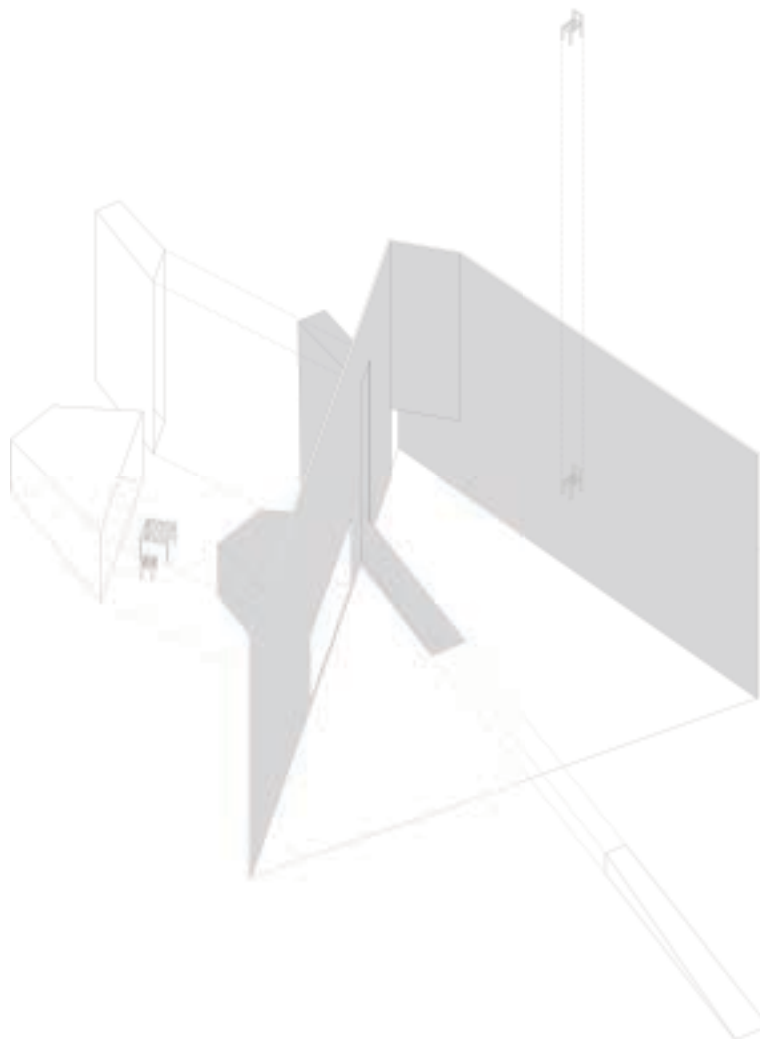


Ilustração 68 – Axonometria do cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).

“É facilmente reconhecível, na maioria dos meus trabalhos de cenografia, a minha formação em arquitetura, isto é, a dominância do gesto arquitetónico na conceção dos espaços cénicos” (Ribeiro, 2002b, p. 8). A verdade, é que Mendes Ribeiro, confere ao cenário da peça “Vermelhos, Negros e Ignorantes”, uma qualidade arquitetónica, dificilmente atingida, por um outro cenógrafo que não seja arquiteto. A sua compreensão das componentes que compõem um espaço, é evidente. Como em arquitetura, o espaço é definido perante a dimensão do homem, conforme as intenções do arquiteto/cenógrafo, o espaço será maior ou menor. A construção desmedida, a desproporção de escalas, a distorção da perspetiva, as assimetrias equilibradas, o exagero propositado, são as ferramentas do arquiteto de cena, que neste caso as usou com intuito claro de demonstrar a insignificância do homem, “exarcebando concetualmente a sua submissão ou impotência perante um poder totalitário, uma crescente desumanização e crispação dos poderes do estado.” (Ribeiro, 2003b, p. 19), é fruto de quem conhece as possibilidades de manipulação do espaço.

À semelhança do “vazio da memória”, (pertencente à obra de Libeskind, no museu judaico anteriormente referido) em que o pavimento é revestido com inúmeras máscaras de ferro (ilustração 70), representando as vítimas extirpadas do holocausto, e põem em desequilíbrio que as atravessa, também neste cenário, o chão encontra-se coberto por um plano de pedras partidas, que evoca um passado, agora em ruínas (ilustração 69). “A irregularidade textural do pavimento reifica o desequilíbrio das situações e personagens, numa espécie de afirmação da impossibilidade de ordem, normalidade” (Ribeiro, 2003b, p. 19),



Ilustração 69 – Vermelhos, Negros e Ignorantes. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).



Ilustração 70 – Máscaras de ferro, vazio da memória, Museu Judaico de Berlim, Daniel Libeskind, fotografia de Cyrus Penarroyo. (Kroll, 2010).

Um chão de pedras partidas, uma ordem quebrada. Duas paredes ou dois muros esmagam o espaço anterior, impõem uma nova ordem, um outro espaço. A perspectiva é acelarada. O espaço condiciona as personagens. Sentem-se pequenas, distorcidas dessa nova realidade, possante e arrebatadora. Estão fora de escala e dentro de uma outra, de um outro mundo, pequeno branco e frio de um interior escavado, distorcido, pelas múltiplas perscpectivas que possibilita em relação aos seu corpos. Distorce-os, cria uma imagem irreal do corpo por entre a mesa e as cadeiras brancas. Fora dele, as paredes erguem-se cinzentas e agudas, vertiginosamente, impedindo as persinagens de escapar por uma rampa ou por uma ou outra abertura, mas permitindo essa hipótese também. (Ribeiro, 2003a, p. 141)

A partir da manipulação destas ferramentas arquitetônicas, foi possível conferir a este espaço cénico um ambiente rico em significado, traduzindo-se por exemplo, na tensão criando entre dois grandes volumes, no contraste entre as formas, entre o peso da matéria e a leveza o ser, entre a cor negra da matéria cerrada, e a luz que surge na possibilidade de uma fuga, de um rasgo. “Revela um sentido predominante de equívoco, de constantes dualidades de forma: extrema inflexão e continuidade combinam com violentas adjacências e descontinuidades, interior e exterior, simetria e assimetria, a fim de contemplar uma multiplicidade de situações” (Ribeiro, 2003b, p. 19).



Ilustração 71 – Axonometrias, alçado, planta e cortes do cenário de Vermelhos, Negros e Ignorantes, ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).

Em Vermelhos, Negros e Ignorantes transpõem-se propositadamente, imagens de arquitectura para o cenário. Este, embora não se situe num momento preciso, definido, aproxima-se da arquitectura pela forma, pela escala, pelos materiais usados e por uma poética de usura e do tempo inexorável (Ribeiro, 2003b, p. 19).

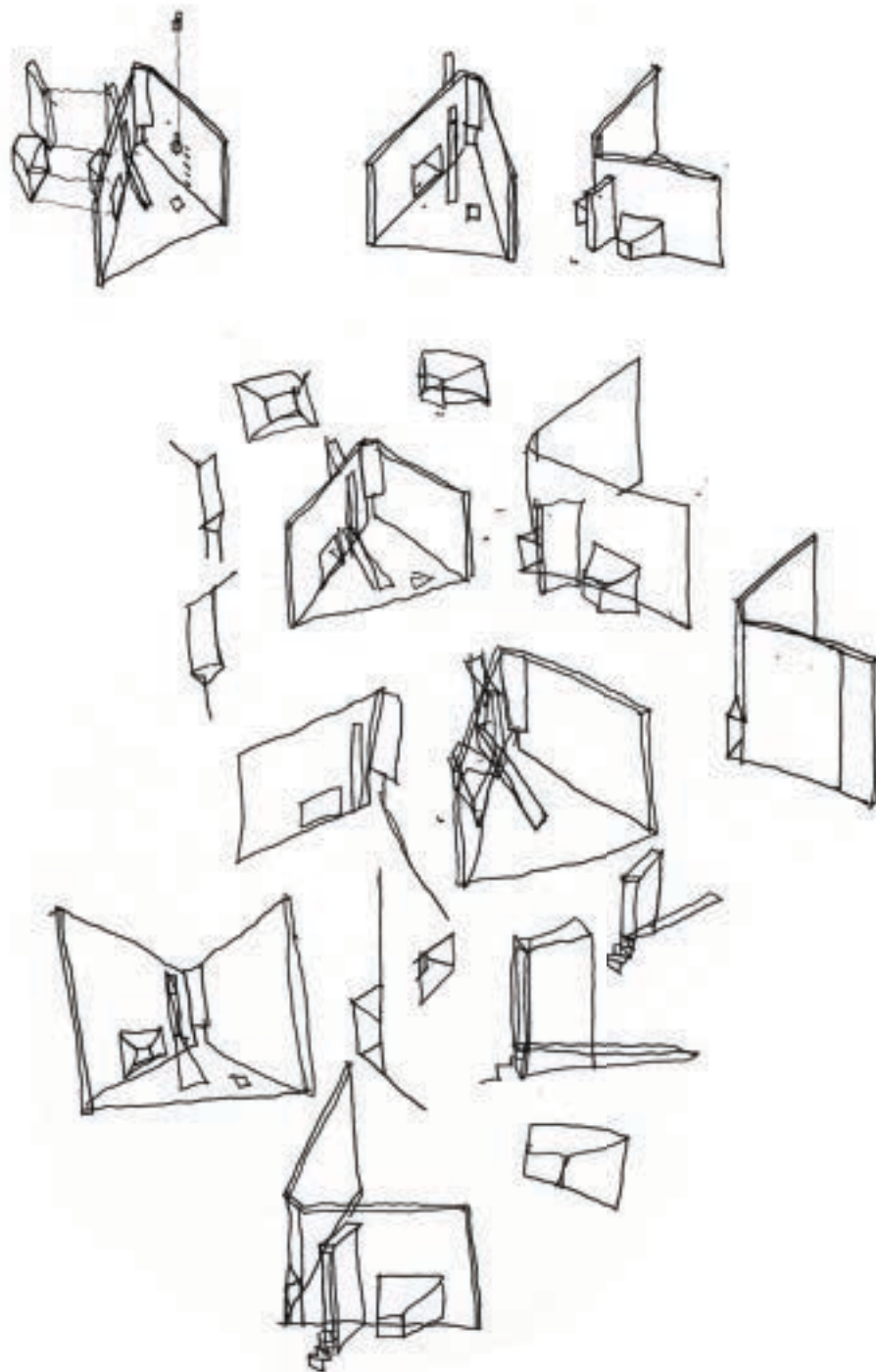


Ilustração 72 - Esquissos do cenário para "Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2015a).

4.5 PROPRIEDADE PRIVADA⁸⁷

Em “Propriedade Privada”, de Olga Roriz⁸⁸, João Mendes Ribeiro concebe uma das cenografias mais interessantes, no que toca à influência da arquitetura no espaço cénico, tanto a nível conceptual como metodológico.

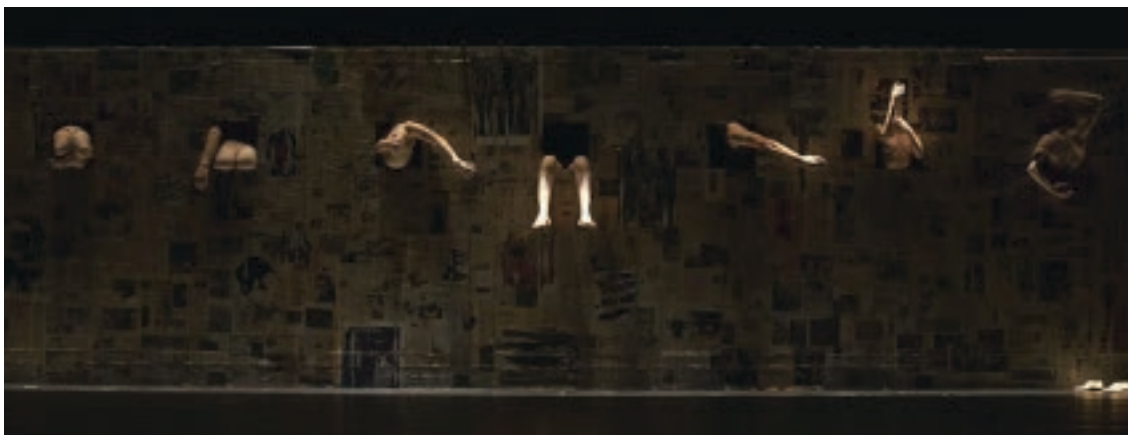


Ilustração 73 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).

“Propriedade Privada” retrata cenas explícitas de violação e tortura, física e mental, abordando a fragilidade do ser e do corpo humano quando a sua privacidade e intimidade, são alvo de invasão e exposição não autorizada perante olhares alheios. Nesta perspetiva, o cenário nasce como uma concretização muito direta do que é privado, e do que é público, do que é interior e exterior, do que é nosso e do que não é. E aqui é onde esta cenografia se aproxima mais da arquitetura. Na possibilidade de definir e quebrar limites, em relação direta com o corpo humano.

Neste contexto, respondendo às necessidades dramáticas, João Mendes Ribeiro encontra como solução, um “[...] cenário multifuncional, multioperativo, suscetível de produzir imagens distintas pela sua utilização. [...]” (Ribeiro, 1998, p.95), desenhando uma estrutura flexível, revelando-se numa “[...] única peça de madeira constituída por vários módulos, que permite diferentes apropriações enquanto cria e recria diferentes propriedades ou espaços de intimidade. [...]” (Ribeiro, 2003a, p.75). Estes módulos vão-se transformando ao longo do espetáculo, transformando-se e organizando-se em

⁸⁷ Coreografia dirigida por Olga Roriz, e executada pela sua companhia de Dança. Primeira apresentação foi realizada no Teatro Nacional de S.João, no Porto em 1996. Figurinos desenhados por Olga Roriz. Dispositivo Cénico realizado por João Mendes Ribeiro e desenho de luz por Clemente Cuba.

⁸⁸ **Olga Roriz (1955-)** – Conceitua coreógrafa portuguesa. Depois de terminar os seus estudos em dança no ano de 1974, começa a trabalhar para o Ballet Gulbenkian construindo as suas primeiras coreografias. É distinguida com vários prémios de melhor coreografias assim como o Grande Prémio da Sociedade Portuguesa de autores. Em 1995 cria a sua própria companhia de dança: Companhia Olga Roriz.

espaços de carácter público, a rua, de carácter limitador, o muro, chegando a ser possível habitar a própria parede (ilustração 73).

O cenário surge assim como um

[...] objecto cénico desdobrável capaz de sugerir, por um lado, a solidez, frieza e opacidade de um muro, e, por outro, o recorte acolhedor e a permeabilidade dos espaços íntimos.

É a caixa-de-surpresa na primeira parte em que oculta a linha de corpo deixando apenas ver a distorção das partes; é rua quando o conjunto de cena se aproxima dele para habitar marginalmente com os despojos do dia a dia; é barreira e obstáculo (evocando a ideia de permanência) ou passagem quando forma uma diagonal; é uma casa e outra casa (nunca um lar) quando se pulveriza nos vários espaços interiores – uma sala, um quarto e um elevador.

É palco por excelência do conflito absurdo que move os personagens (Ribeiro, 1998, p.95).

O cenário começa a revelar-se quando os movimentos fragmentados dos corpos dos bailarinos começam a interagir com o volume físico que é implantado paralelamente à boca de cena. Revela-se num volume paralelepípedo de madeira, que ocupa toda a largura da boca de cena. Essa rua, não tem princípio nem fim, representa um fragmento de uma qualquer rua. Apresenta-se como “uma linha contínua: um muro frio e opaco. Um espaço exterior [...]” (Ribeiro, 2003a, p.75) que limita precisamente o que é público e o que é privado. A relação física entre os bailarinos transforma-se claramente dependendo do carácter espacial em que o seu corpo vive, da sua percepção pelo que o rodeia. A partir desta relação, podemos considerar que a experiência sensorial que o corpo tem num determinado espaço, é revelada no seu comportamento perante o que o rodeia.

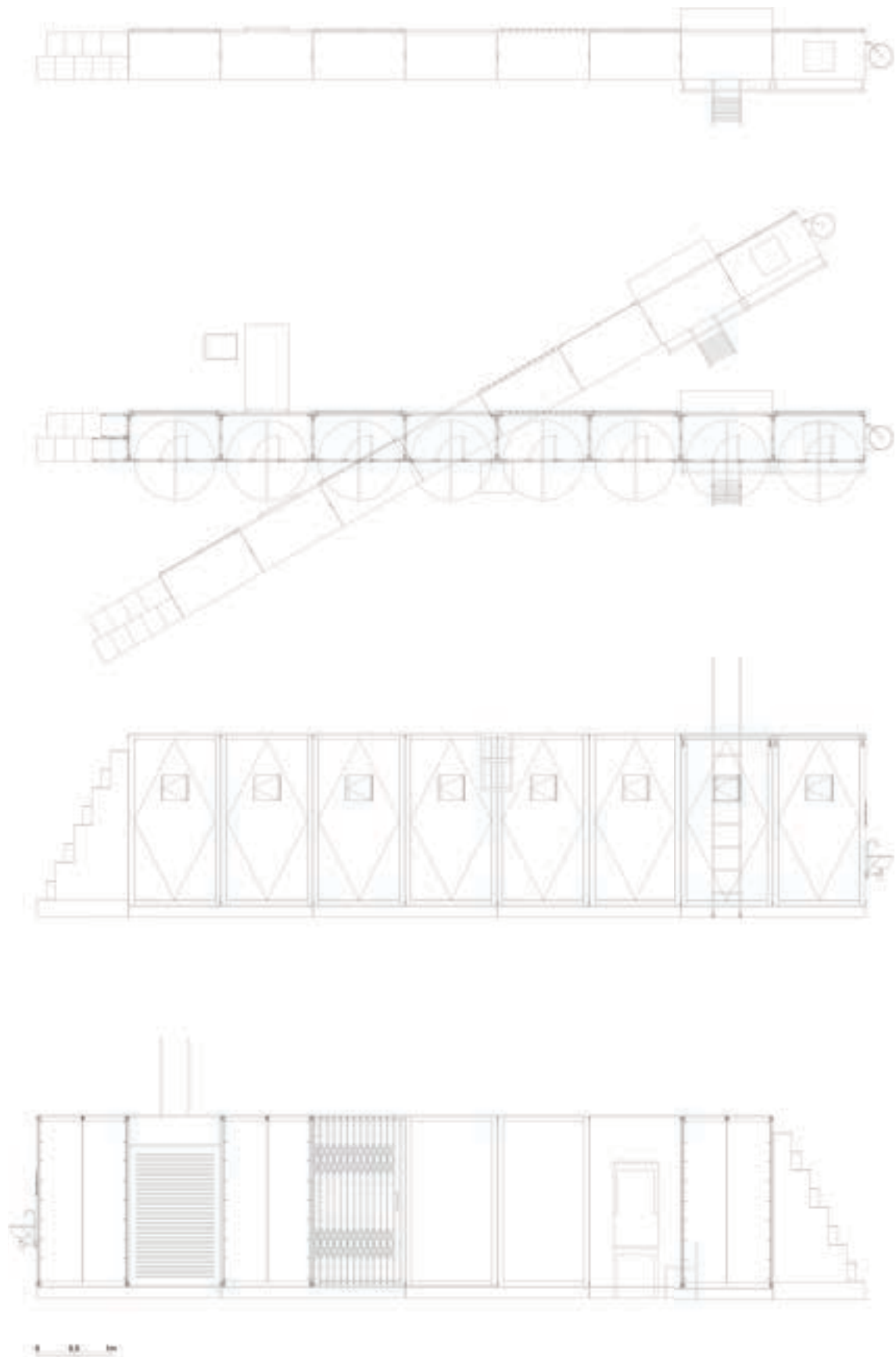


Ilustração 74 – Desenhos técnicos do módulo para a coreografia Propriedade Privada. ([adaptado a partir de:] Ribeiro, 2015).



Ilustração 75 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).

Uma primeira percepção sem nenhum fundamento é inconcebível. Toda a percepção supõe um certo passado do sujeito que percebe, e a função abstracta de percepção, enquanto encontro de objetos, implica um ato mais secreto pelo qual elaboramos nosso ambiente. (Merleau-Ponty, 1996, p.378)

Se a intenção dramática de “Propriedade Privada”, é a de encenar as relações do corpo com o que é privado e com o que é público, entre o que é permitido e o que é forçado, então a cenografia tem que incorporar todos os símbolos físicos necessários à percepção, que distingam claramente o que é público e o que é privado.

Nesta medida, Mendes Ribeiro é muito eficaz e preciso, quando concretiza a cenografia num elemento cénico flexível e mutável, de acordo com as exigências das apropriações dos corpos dos bailarinos. Se por um lado, esse módulo, representa uma rua suburbana, com todos os limites que lhe são intrínsecos, por outro (literalmente no outro lado do módulo), representa espaços de carácter privado, íntimos e confinados, com um sentido protetor dos corpos.

E os dois lados coexistem. A peça move-se, forma uma diagonal e a rua transforma-se em passagem, mas também em obstáculo quando se dobra e se transforma em gaveto. Roda e desloca-se mais uma vez. Aproxima-se de outra intimidade, a dos outros espaços interiores, a dos espectadores. Uma estrutura fragmentada singulariza os espaços íntimos, que se descobrem em cada movimento dos corpos da luz, em cada interação com as diferentes partes: um quarto, uma sala, um elevador... Diferentes espaços que habitam uma única peça de madeira. (Ribeiro, 2003a, p.75)



Ilustração 76 - Propriedade Privada, Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).

O espaço é um elemento essencial em todos os espetáculos e tem muito mais importância do que à partida lhe damos. Não é só a limitação, a contenção do espaço. (Ribeiro, 2003a, p.75)

O corpo é a referência mais básica da noção que temos da espacialidade, e por isso a construção de um pensamento em relação à conceção espacial que absorvemos num determinado lugar, passa indiscutivelmente pela análise sobre as experiências e comportamentos, que esse mesmo espaço permite vivenciar, através do nosso corpo, sensorialmente. Este cenário resulta como uma experiência dessa íntima ligação corpo /espaço, de como um afeta o outro. Então, o cenário nasce na descoberta do espaço, pela experiência dos movimentos dos corpos, pela intimidade dos gestos. E por isso, é criada uma estrutura fragmentada, que singulariza os espaços interiores, aproximando-se a intimidades comuns às dos espetadores. Surge por isso “uma estrutura fragmentada, singularizando os espaços íntimos, que se descobrem em cada movimento dos corpos e da luz, em cada interação com as diferentes partes : um quarto, uma sala, um elevador... Diferentes espaços que habitam uma única peça de madeira” (Ribeiro, 2003a, p. 75).

A cenografia permite portanto, conceber o carácter de um espaço, impôr uma determinada perceção, através do reconhecimento de símbolos que são comuns aos espetadores: o que é público, o que é privado, através do que é aberto e do que é fechado, reconhecendo limites que ultrapassam ou não, do que é fisicamente tangível, ou do que é inevitavelmente inatingível. Este é o ponto de fusão com a arquitetura.

A cenografia, é a primeira informação que se dá num espetáculo. É essencial ao discurso. Uma cenografia pode impor-se como dono do espaço, mas dependendo da sua utilização, pode ficar completamente escravizada pelo intérprete, pela própria luz.

A cenografia é o ponto de partida de exploração de qualquer coisa... sofro imenso quando tenho uma cenografia como a “Propriedade privada”, que nunca mais aparecia... Aquele objecto era para ser habitado, macerado, mastigado e não existia. Tínhamos aquilo tão bem estudado, que sabíamos qual era o seu desenho, a sua regra. Mas aconteceu que cheguei a um ponto, em que percebia que aquele espaço não foi suficiente explorado, por isso surgiu o espetáculo “Propriedade Pública” com o mesmo cenário, ainda podia fazer outro espetáculo com o mesmo cenário... porque ele é infindável [tal como acontece com um elemento arquitectónico]. Podia agarrar-me àquela cenografia e fazer o resto da minha carreira com aquela cenografia e sempre com trabalhos diferentes. Ela impôs-se quase como um objecto perfeito para ser habitado... Acabou por ganhar vida própria. (Olga Roriz *apud* Ribeiro, 2003, p. 33)

A cenografia de “Propriedade Privada”, acaba por interpretar ela mesma, o princípio fundamental da arquitetura: o habitar. “Creo con Heidegger que la Arquitectura trata de espacios para, tensados por la luz, ser habitados por el hombre [...]. Los espacios que propone la Arquitectura son para acoger al hombre, no para expulsarlo.” (Baeza, 2004, p. 38).

Desta forma, consideramos uma das cenografias mais interessantes, no que toca à influência da arquitetura no espaço cénico: a necessidade de habitar. A cenografia tem isto de arquitetura, a capacidade de dar ao espaço o seu devido valor, a necessidade de construir, impondo limites, dando sentido às ações, e dando sentido a esses mesmo espaço.



Ilustração 77 - Propriedade Privada, fotografia de Rui Pinheiro. (Baldaia, 2015).

[...] o espaço age sobre nós e pode dominar o nosso espírito; uma grande parte do prazer que recebemos da arquitetura [...] surge, na realidade, do espaço. Mesmo de um ponto de visita utilitário, o espaço é logicamente o nosso fim, delimitá-lo é o objetivo de

construir – quando construímos, nada mais fazemos a não ser destacar uma conveniente quantidade de espaço encerrando-o e protegendo-o – e toda a arquitetura surge dessa necessidade. Esteticamente, porém, o espaço tem uma importância ainda maior: o arquiteto modela-o como o escultor faz com o barro, desenha-o como obra de arte; tenta, enfim, por intermédio do espaço, suscitar um determinado estado de espírito nos que “entram” nele. (Geoffrey Scott *apud* Zevi, 1989, p. 186).

Neste contexto, podemos considerar que o dispositivo cénico desenhado para “Propriedade Privada”, muito mais próximo da arquitetura do que da cenografia. Se observarmos com atenção, o desenho desta cenografia aproxima-se formalmente aos volumes introduzidos no primeiro andar do CAV, confirmando a contaminação das duas disciplinas, nos diferentes trabalhos do arquiteto.

[...] É exaustivamente utilizado. Aquilo está ao milímetro: se a porta se fecha um segundo antes, mata uma pessoa!... Há ali um frenesim de habitação. De co-habitação de um espaço que não é de ninguém e é de todos. Nos espaços não específicos... tudo é caoticamente habitado. (Olga Roriz *apud* Ribeiro, 2003a, p. 33)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizada esta dissertação, surgem algumas considerações relevantes a sublinhar de forma a tentar responder sucintamente ao que inicialmente nos levou a explorar este tema: perceber claramente o que distingue e aproxima a cenografia à arquitetura.

Inicialmente, não conseguíamos encontrar respostas concretas. O que à partida pareciam ser características que as aproximavam, eram ao mesmo tempo, características que as afastava. Então surge a necessidade de, antes de aprofundarmos o nosso estudo na questão central começar por estudar antes de mais, a evolução da cenografia ao longo do século XX. Demos início então, ao desenrolar de uma retrospectiva da evolução da cenografia ao longo desse século.

A partir desta retrospectiva inicial, que deu lugar ao primeiro capítulo desta dissertação (Uma breve contextualização histórica da evolução da cenografia ao longo do século XX.), percebemos que partir do final do século XIX, o trabalho do espaço cénico sofre uma reforma, e começa a aproximar-se da arquitetura a todos os níveis. O que eram outrora diferenças claras, passam então a ser características comuns.

Antes da reforma que o espaço cénico sofreu, a característica mais clara que as distinguia como duas artes totalmente diferentes era o facto da cenografia não passar de a bidimensionalidade. Ao passo que a arquitetura é, essencialmente uma arte tridimensional, uma arte que trabalha a organização do espaço, a cenografia singe-se à bidimensionalidade da tela ,e por isso, não consegue coexistir com o corpo vivo do ator, nunca com a mesma intensidade que o corpo arquitetónico consegue.

A cenografia passa por isso, por uma reforma cénica assinalável. Deixa de ter um carácter mimético, ou seja, deixa de imitar um lugar do mundo, e passa ela própria a construir um lugar, a fazer parte do mundo. A tela pintada, a bidimensionalidade é então excluída, e o espaço cénico passa a ser entendido como espaço de movimento, espaço para o corpo humano, e por isso, a organização tridimensional é imprescindível.

A partir do momento em que o espaço cénico, é entendido como espaço tridimensional, todos os conceitos patentes à arquitetura, são transportados ao espaço cénico. Forma, volumetria, profundidade, escala, materialidade, luz, cor, (...). Com a reforma cénica levada a cabo a partir do século XX, a cenografia deixa de ser uma mera pintura, passa a ser também uma arte que trabalha a organização do espaço. Ao longo do século XX., a evolução do espaço cénico, aproximou marcadamente a cenografia da arquitetura. Hoje em dia, a fronteira que as distingue é muito ténue. É-nos difícil, responder

concretamente onde é que elas se encontram e onde é que elas se afastam enquanto disciplinas diferentes, pois a questão que se levanta agora é, se ambas as disciplinas trabalham o espaço, até que ponto elas são disciplinas distintas?

De forma a encontrar resposta a esta pergunta, escolhemos trabalho do arquiteto João Mendes Ribeiro, como principal caso de estudo na pesquisa, deambulando entre as suas arquiteturas cénicas e as suas cenografias arquitetónicas, elegendo para isso cinco casos de estudo: três arquiteturas e duas cenografias. O nosso principal objetivo foi estudá-los individualmente, e perceber em que aspetos essenciais eles se cruzam e em quais se distinguem.

Pudemos então concluir que, a diferença mais assinalada, que as distingue concretamente em duas disciplinas diferentes é o tempo. O tempo em todas as suas vertentes. O tempo de criação, o tempo de concretização e o tempo da duração, distinguindo a arquitetura pela sua perenidade, ou durabilidade, da cenografia pela sua natureza transitória e efémera.

Pudemos ainda constatar que a arquitetura vive mais tempo do que a cenografia. O propósito da cenografia é ser rápida, para um determinado momento, para contar uma determinada história, contando por isso, com um espaço específico. Quando esse momento acaba, a sua cenografia acaba com ele. É por isso efémera. A arquitetura por sua vez, perdura no tempo, tornasse história de um lugar e passa a integrar-se também no passado desse lugar, faz parte do presente e influenciará o futuro do mesmo. Então podemos afirmar que a arquitetura é a memória espacial de um passado, que se desenrola num presente e se projeta num futuro, enquanto que a cenografia é a memória espacial do presente, para um momento específico, sem passado e por conseguinte sem futuro.

É no presente que elas se encontram, pois no presente, o espaço cénico é necessariamente um espaço arquitetónico. A organização e a construção de um espaço, nasce da necessidade intrínseca ao ser humano de habitar, de se apropriar, de organizar o vazio às suas necessidades e de criar referências. Portanto, cenografia é também ele própria arquitetura, pois nasce dessa mesma necessidade de ordem, para dar lugar a um acontecimento, para dar lugar ao *habitar*.

Portanto, a cenografia partilha os mesmo elementos compositores de espaço patentes na arquitetura. Existe como uma experimentação de processos e linguagens comuns no que diz respeito à modelação de espaço, aspetos compositivos e construtivos. A

cenografia é também arquitetura no seu tempo de existência. Apenas momentaneamente é certo. No presente. Sem passado, nem futuro.

Nos casos de estudo abordado nesta dissertação, da autoria de João Mendes Ribeiro, pudemos percebermos que a arquitetura transporta mais experiências para a cenografia do que o contrário. No entanto, é incontornável o papel da cenografia na arquitetura nomeadamente na sua obra, muitas vezes experimentado em pormenores.

[...] mais do que cenógrafo, sinto-me um 'arquitecto de cena'. É facilmente reconhecível nos meus trabalhos de cenografia a dominância do gesto arquitectónico. Existe nestes trabalhos uma relação com a arquitectura e com os seus temas fundamentais (peso, massa, forma, volume, espaço); onde a noção de habitar é essencial para a construção do objecto cénico, [...] No entanto, se é no campo da arquitectura que nos encontramos – como linguagem conceptual de referencia -, os cenários podem afirmar-se pela sua negação. Apesar se serem arquitecturas, quando transportadas para o palco o teatro atribui-lhes outros significados, podendo representar coisas distintas. Por outro lado, à medida que nos deixamos contaminar pelo teatro, procurando um espaço de expressão liberto de constrangimentos formais, a lógica de desenho deixa de ser tão rigorosa e a sua éticas menos impositivas, deixando em aberto novas possibilidades. (Ribeiro, 2003, p. 34).

Assim, e em modo de conclusão, sendo incontornável a importância que a arquitetura tem para a cenografia e a cenografia para a arquitetura, e sabendo que entre elas existem pontos de divergência e de convergência, podemos dizer sem sombra de dúvida que, muito mais é o que as une que aquilo que as separa !

REFERÊNCIAS

ADCOCK, Craig (1990) – James Turrell : The art of Light and Space. Los Angeles : University of California Press.

APPIA, Adolphe (1959) - A obra de arte viva. Lisboa : Editora Arcádia.

APPIA, Adolphe (2001) - Rhythmic space [Documento icónico]. [S.l.] : VRI. [Consult. 2 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://library.calvin.edu/hda/node/2108>>.

APTHORP, William F. (1887) – Wagner and Scenic Art. Scribner's Magazine [Em linha]. 2:5 (nov. 1887) 515-532. [Consult. 1 abr. 2015]. Disponível em WWW:<URL: <http://ebooks.library.cornell.edu/cgi/t/text/pageviewer-idx?c=scri;cc=scri;rgn=full%20text;idno=scri0002-5;didno=scri0002-5;view=image;seq=527;node=scri0002-5%3A1;page=root;size=100>>.

ARTMUSEUM.NET (2000) - László Moholy-Nagy : Theatre of Totality <1924> [Em linha]. [S.l.] : Artmuseum.net. [Consult. 15 out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.w2vr.com/timeline/Moholy.html>>.

BAEZA, Alberto Campos (2004) – La idea construída. Buenos Aires : Librería Técnica.

BALDAIA, Paulo, dir. (2015) - Olga Roriz festeja aniversário com regresso ao passado. TSF [Em linha]. (11 jul. 2015). [Consult. 26 out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.tsf.pt/multimedia/galeria/vida/interior/olga-roriz-festeja-aniversario-com-regresso-ao-passado-4675077.html>>.

BAUGH, Christopher (2005) – Theatre, Performance and Technology. New York & Basingstoke : Editora Palgrave Macmillan.

BYRNE, Gonçalo Sousa (1996) - Concurso limitado para o plano de reconversão urbana e dos espaços ocupados no Polo I da Universidade de Coimbra : 1º Prémio. Jornal Arquitectos. 158 (abr. 1996) 20-21.

CANDA, Cilene Nascimento (2011) – A arte e a estética em Hegel : reflexões filosóficas sobre a autonomia e a liberdade humana. Theoria : Revista Eletrônica de Filosofia [Em linha]. 3:6 (2011) 66-79. [Consult. 27 fev. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.theoria.com.br/edicao0611/estetica_hegel.pdf>.

CASTILHO, Patrícia Lima (s.d.) – Simbolismo. Portal Teatro sem cortina [Em linha]. [Consult. 10 jan. 2015]. Disponível em WWW:<URL:

http://www.teatrosemcortinas.ia.unesp.br/Home/HistoriadoTeatroMundial33/evolucao---simbolismo_revisao-pronta.pdf>.

CHEVRIER, Jean-François (2013) - Le grand écart 6 : l'ambiance architectonique. D'A [Em Linha]. (4 nov. 2013). [Consult. 2 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.darchitectures.com/le-grand-ecart-6-ambiance-architectonique-a1544.html>>.

CLÉRIGO, Pedro, realiz. (2013?) - Robert Wilson - The Lisbon Experience [Registo vídeo]. Jornalista Cátia Aldeagas. Lisboa : RTP. 59:29min. Programa emitido na RTP2 no dia 27/03/2015 às 23:56min.

CRAIG, Edward Gordon (1911) – On the art of theatre. London : William Heinemann Ltd.

CRAIG, Edward Gordon (1913) – Towards a new theater. London : J.M. Dent & sons.

DÉSIRÉE, Pedro (2011) – João Mendes Ribeiro. Vila do Conde : Quidnovi. (Coleção arquitectos portugueses)

DOUAIRE, Martin (2015?a) – Light [Em linha]. [S.l.] : The Red List. [Consult. 13 abr. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-light.html>>.

DOUAIRE, Martin (2015?b) – Wall & Mirror [Em linha]. [S.l.] : The Red List. [Consult. 13 abr. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://theredlist.com/wiki-2-20-881-1400-view-topics-2-profile-wall-mirror.html>>.

DROSTE, Magdalena (1994) – Bauhaus. Köln : Benedikt Taschen.

DUDEQUE, Norton (2009) - O drama wagneriano e o papel de Adolphe Appia em suas transformações cénicas. Revista científica/FAP [Em linha]. 4:1 (2009) 1-16 [Consult. 3 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Pesquisa/Rev_cientifica4/artigo_No_rton_Dudeque.pdf>.

FERREIRA, Catarina Helena Baptista (2010) – Cenografia e Arquitectura : a cenografia no acto de projectar. Porto : Universidade Lusíada. Dissertação.

FEUERMAN, William (2015) - Constructed experience : an Architecture of performance. In PERREN, Claudia, ed. ; MLECEK, Miriam - Perception in Architecture : here and now [Em linha]. [S.L.] : Cambridge Scholars Publishing. [Consult. 2 nov. 2015]. Disponível

em WWW: <URL:
<https://books.google.pt/books?id=Bp7zBgAAQBAJ&pg=PA183&lpg=PA183&dq=Architecture+appears+for+the+first+time+when+the+sunlight+hits+a+Wall.+The+sunlight+did+not+know+what+it+was+before+it+hit+a+wall%E2%80%9D&source=bl&ots=HMF244no3o&sig=5rnX9YNiYeJy2AV4m-b78NPZEEQ&hl=pt-PT&sa=X&ved=0CDcQ6AEwA2oVChMlgNv8IYXyyAIVwVUaCh1pkgF-#v=onepage&q=Architecture%20appears%20for%20the%20first%20time%20when%20the%20sunlight%20hits%20a%20Wall.%20The%20sunlight%20did%20not%20know%20what%20it%20was%20before%20it%20hit%20a%20wall%E2%80%9D&f=false>>.

FRAMPTON, Kenneth (1997) – História e crítica da arquitectura moderna. São Paulo : Martins Fontes.

GEROULD, Daniel (2000) – Theatre Theory theatre – the major critical texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel. New York : Applause theatre & cinema books.

GIEDION, Sigfried (1992) – Walter Gropius. Nova Iorque : Dover Publications.

GOLDBERG, Roselee (2007) – A Arte da Performance : do futurismo ao presente. 1.^a ed. Trad. Jefferson Luiz Camargo. Lisboa : Orfeu Negro.

GRAELLS, Antoni Ramón (2011) - La escena arquitectónica de Edward Gordon Craig. ADE Teatro Revista de la asociació de directores de escena de España. Madrid. ISSN 1133-8792. 134 (jan.-mar. 2011) 168-175.

HARVARD ART MUSEUMS (1927) - Total Theatre 1927 [Documento icónico]. In HARVARD ART MUSEUMS – Harvard Art Museum [Em linha]. Harvard : Harvard Art Museum. [Consult. 1 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.harvardartmuseums.org/collections/object/50995?position=22>>.

HEIDEGGER, Martin (2012) – Ensaio e Conferências. 8.^a ed. Petrópolis : Vozes.

HEITLINGER, Paulo (2007) - Oskar Schlemmer [Em linha]. [S.l.] : Paulo Heitlinger. [Consult. 1 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>>.

HOLMBERG, Arthur (1996) – The Theatre of Robert Wilson. Cambridge : Cambridge University Press.

INNES, Christopher (1998) – Edward Gordon Craig: A Vision of Theatre (Contemporary Theatre Studies). London : Routledge. AISIN.

KOSS, Juliet (2006) – Bauhaus Theatre of Human Dolls. In JAMES-CHAKRABORTY Kathleen ed. - Bauhaus Culture : from Weimar to the Cold War. Minneapolis : University of Minnesota Press. P. 43-6290-114.

KROLL, Andrew (2010) - AD Classics : Jewish Museum, Berlin : Daniel Libeskind. Archdaily [Em linha]. (25 nov. 2015). [Consult. 6 jul. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind>>.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (2006) – Das Vanguardas à tradição – arquitectura, teatro e espaço urbano. Rio de Janeiro : Editora 7 Letras.

LONG, Rose-Carol Washtong (2006) – From metaphysics to material culture : painting and photography at the Bauhaus. In JAMES-CHAKRABORTY Kathleen ed. - Bauhaus Culture : from Weimar to the Cold War. Minneapolis : University of Minnesota Press. P. 43-62.

LOPES, Angela Leite (2013) - O espaço segundo Valère Novarina. Portfolio : Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage [Em linha]. 1:1 (jan 2013). [Consult. 15 out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://revistaportfolioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=69>>.

LOVE, Violet (2010) - Adolphe Appia e a Luz [Em linha]. São Paulo : Violet Love. [Consult. 2 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://ilovetecnology.blogspot.pt/2010/07/adolphe-appia-e-luz.html>>.

MARTINS, Salomé Araújo (2011) – Espaço cénico como experimentação arquitectónica. Lisboa : Universidade Lusíada : Dissertação.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1996) – Fenomenologia da Percepção. São Paulo : Martins Fontes Editora Ltda.

MICHAUD, E. (1978) – Théâtre au Bauhaus. Paris : L'Age d'home.

MONTEIRO, Paulo Filipe (2010) – Drama e comunicação. Coimbra : Imprensa da Universidade de Coimbra. ISBN.

MONTEMOR O-VELHO. Camara Municipal (2015) – Castelo [Em linha]. Montemor o-Velho : Câmara Municipal de Montemor o-Velho. [Consult. 22 out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: http://www.cm-montemorvelho.pt/patrimonio_historico.asp?ref=26MOV>.

MOREIRA, Ana Lúcia Lara Gaborim (2003) – Método Dalcroze : educação musical para o corpo e mente [Em linha]. [S.l. : s.n.]. [Consult. 7 mar. 2015]. Disponível em WWW:<URL: https://www.academia.edu/6369900/Método_Dalcroze_-_educação_musical_para_o_corpo_e_a_mente_monografia_>.

NERO, Cyro Del (2009) - Máquina dos Deuses. São Paulo : Editora Senac.

OLAIO, António (2002) – Sobre a Artisticidade da Arquitectura. NU. 5 (nov. 2002) 18.

PEDRO, Tiago Luz (2000) – O teatro mágico de Svoboda. Público [Em linha]. (18 jan. 2000). [Consult. 10 mai 2015]. Disponível em WWW:<URL: <http://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/o-teatro-magico-de-svoboda-138803>>.

PROF. GODIN (2009) – Pátio da Inquisição [Em linha]. [S.l. : S.n.]. [Consult. 20 nov. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=781794&page=4>>.

REBELLO, Luíz Francisco (1964) – Teatro Moderno : caminhos e figuras. 2.^a ed. Lisboa : Editora Prelo.

RIBEIRO, João Mendes (1998) – Prémio Arquitectura de Interiores – João Mendes Ribeiro : Cenografia “Propriedade Privada”. Architétici. 41 (mai.-jul. 1998) 94-97.

RIBEIRO, João Mendes (2001a) – Projecto para uma Casa de chá no Castelo de Montemor-o-Velho. Estudos Património. 1 (jun.-dez. 2001) 173-179.

RIBEIRO, João Mendes (2001b) –Memória e arquitectura silenciosa : quando menos é mais. Entrevista realizada por Ana Tostões. Arquitectura e Vida. 13 (fev. 2001) 50-55.

RIBEIRO, João Mendes (2002a) – Casa de Chá no Paço das Infantas. Pedra & Cal. 15 (jul.-set. 2002) 13-15.

RIBEIRO, João Mendes (2002b) – João Mendes Ribeiro : arquitectura & cenografia. Entrevista realizada por Bruno Gil, Carina Silva, e Vera Pinto. NU. 5 (nov. 2002) 8-15.

RIBEIRO, João Mendes (2003a) – Arquitectura e Cenografia. Coimbra: XM.

RIBEIRO, João Mendes (2003b) – João Mendes Ribeiro. Arq./a : Arquitectura e arte. 22 (nov.-dez. 2003) 16-29.

RIBEIRO, João Mendes (2007) – Não sei se há limites precisos : João Mendes Ribeiro. Entrevista realizada por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa. Arq./a : Arquitectura e arte. 46 (jun. 2007) 24-53.

RIBEIRO, João Mendes (2009a) – A casa das Caldeiras. Arquitectura 21. 3 (abr. 2009) 72-79.

RIBEIRO, João Mendes (2009b) – João Mendes Ribeiro. Entrevista realizada por Pedro Ferreira Mendes. Arquitectura e construção. 56 (ago.-set. 2009) 76-81.

RIBEIRO, João Mendes (2015a) – Dissertação de Mestrado "Entre a Arquitetura e a Cenografia de João Mendes Ribeiro" [mensagem em linha] para Ana Margarida Mendes Neves, 8 set. 2015. [Consult. 8 set. 2015]. Comunicação pessoal.

RIBEIRO, João Mendes (2015b) – Dissertação de Mestrado "Entre a Arquitetura e a Cenografia de João Mendes Ribeiro" [mensagem em linha] para Ana Margarida Mendes Neves, 16 nov 2015. [Consult. 18 nov. 2015]. Comunicação pessoal.

RODRIGUES, António Jacinto (1989) – A Bauhaus e o Ensino Artístico. 1.^a ed. Lisboa : Editorial Presença.

RODRIGUES, Cristiano Cezarino (2009) – Cogitar a arquitetura teatral. Revista : Arqtextos [Em linha]. 104.6 (2009). [Consult. 17 mar. 2015] Disponível em WWW:<URL: <http://vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/09.104/85>>.

ROUBINE, Jean-Jaques (1998) - A linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor.

SHEVTSOVA, Maria (2007) – Robert Wilson. London : Routledge. (Routledge Performance Practitioners).

SILVA, Filipa Duarte Ferreira da (2012) – Arquitectura e cenografia : o espaço cénico na construção de um ambiente. Lisboa : Universidade Lusíada. Dissertação.

STANISLAVSKI, Constantin (1989) – Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

TÁVORA, Fernando (2006) – Da organização do espaço. 6.^a ed. Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

TURRELL, James (2015) - Tycho White, 1967 : Projection Pieces [Em linha]. [S.l.] : James Turrell. [Consult. 6 jul. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://jamesturrell.com/artwork/tycho-white>>.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA (2014) - Casa das Caldeiras = Boiler House [em linha]. Coimbra : Universidade de Coimbra. [Consult. 26 out. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.uc.pt/ruas/inventory/mainbuildings/caldeiras>>.

URSINI URSIC, Giorgio ; MARTÍNEZ ROGER, Ángel (2009) – Exposición sobre Joseph Svoboda escenógrafo de la luz [Em linha]. Madrid : Teatro Fernán Gomez, Centro de Arte. [Consult. 5 mai 2015]. Disponível em WWW:<URL: <http://teatrofernangomez.esmadrid.com/docs/espectaculos/documentos/20090126054219.pdf>>.

VENTURA, Susana (2003) - João Mendes Ribeiro Arquitecto : Obras e Projectos1996-2003. Porto : ASA.

VINÍCIUS, Paulo (2013) – Resenha : A obra de arte viva – Adolphe Appia. In VINÍCIUS, Paulo - Figurino e cena [Em linha]. [S.l.] : Paulo Vinícius. [Consult. 10 jan. 2015] Disponível em: WWW:<URL: <http://teatrofigurinoecena.blogspot.pt/2013/06/resenha-obra-de-arte-viva-adolphe-appia.html>>.

WAGNER, Richard (2003) – A obra de Arte do Futuro. Lisboa : Antígona.

WHITFORD, Frank (1995) – Bauhaus. Londres : Thames and Hudson.

WILSON, Robert (2000) – Robert Wilson Sees the Light. Interviewed by Cathy Lang Ho. Architecture. 89:2 (feb 2000) 56-57.

WILSON, Robert (2011) - The Return of Ulisses to his Homeland [Em linha]. New York : Robert Wilson. [Consult. 6 jul. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.robertwilson.com/return-of-ulisses>>.

WILSON, Robert (2014) – Rhinoceros [Em linha]. New York : Robert Wilson. [Consult. 6 jul. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.robertwilson.com/rhinoceros>>.

WILSON, Robert (2015) – Pelléas et Mélisande [Em linha]. New York : Robert Wilson. [Consult. 6 jul. 2015]. Disponível em WWW: <URL: <http://www.robertwilson.com/pelleas-et-melisande>>

WINGLER M. Hans (1978) – The Bauhaus. Cambridge : The Massachusetts Intitute of Technology.

ZEVI, Bruno (1989) – Saber ver a Arquitectura. São Paulo : Martins Fontes Editora Ltda.

ZUMTHOR, Peter (2006) – Atmosferas. 1.^a ed. Barcelona : Editora Gustavo Gil.