

**Universidades Lusíada**

Brandt, Sara Campos Lopes, 1996-

**Arquitectura, cenografia e dança : a expressão da  
dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro  
com Olga Roriz**

<http://hdl.handle.net/11067/6304>

**Metadados**

<b>Data de Publicação</b>	2022
<b>Resumo</b>	<p>Esta dissertação procura, a relação entre a Arquitectura, a Cenografia e a Dança. Quais as suas diferenças? O que têm em comum? Onde se cruzam? A história e influências de cada uma das disciplinas. Expõe-se a ambiguidade do território cenográfico, expondo também as convergências conceptuais e até os seus processos, tal como a reciprocidade entre estas, o cruzamento das matérias e ainda de várias artes, o que faz naturalmente remeter a casos de estudo como, por exemplo, a Bauhaus e o seu Ballet-t...</p> <p>This dissertation seeks, the relationship betweenArchitecture, Scenography and Dance. What are their differences? What do they have in common? Where do they intersect? The history and influences of each discipline. The ambiguity of the scenographic territory is exposed, also exposing the conceptual convergences and even its processes, such as the reciprocity between them, the crossing of materials and even of several arts, which naturally makes reference to case studies such as, for example, the...</p>
<b>Palavras Chave</b>	Ribeiro, João Mendes, 1960- - Crítica e Interpretação, Arquitectura - Factores humanos, Dança, Cenografia, Corpo humano
<b>Tipo</b>	masterThesis
<b>Revisão de Pares</b>	Não
<b>Coleções</b>	[ULL-FAA] Dissertações

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-09-21T12:20:37Z com informação proveniente do Repositório



UNIVERSIDADE LUSÍADA  
FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES  
Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura, cenografia e dança:  
a expressão da dança em 3 cenografias de João  
Mendes Ribeiro com Olga Roriz

Realizado por:  
Sara Campos Lopes Brandt

Orientado por:  
Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Constituição do Júri:

Presidente: Prof.<sup>a</sup> Doutora Arqt.<sup>a</sup> Helena Cristina Caeiro Botelho  
Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel  
Arguente: Prof. Doutor Arqt. Victor Manuel Canedo Neves

Dissertação aprovada em: 16 de Maio de 2022

Lisboa

2022



**U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A**

FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES

Mestrado Integrado em Arquitectura

Arquitectura, cenografia e dança:  
a expressão da dança em 3 cenografias de João  
Mendes Ribeiro com Olga Roriz

Sara Campos Lopes Brandt

Lisboa

Fevereiro 2022



**U N I V E R S I D A D E L U S Í A D A**

**FACULDADE DE ARQUITECTURA E ARTES**

**Mestrado Integrado em Arquitectura**

**Arquitectura, cenografia e dança:  
a expressão da dança em 3 cenografias de João  
Mendes Ribeiro com Olga Roriz**

**Sara Campos Lopes Brandt**

Lisboa

Fevereiro 2022

Sara Campos Lopes Brandt

Arquitectura, cenografia e dança:  
a expressão da dança em 3 cenografias de João  
Mendes Ribeiro com Olga Roriz

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

Orientador: Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel

Lisboa

Fevereiro 2022

## FICHA TÉCNICA

**Autora** Sara Campos Lopes Brandt  
**Orientador** Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel  
**Título** Arquitectura, cenografia e dança: a expressão da dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz  
**Local** Lisboa  
**Ano** 2022

### MEDIATECA DA UNIVERSIDADE LUSÍADA - CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

BRANDT, Sara Campos Lopes, 1996-

Arquitectura, cenografia e dança : a expressão da dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz / Sara Campos Lopes Brandt ; orientado por Bernardo d'Orey Manoel. - Lisboa : [s.n.], 2022. - Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada.

I – MANOEL, Bernardo de Orey, 1969-

LCSH

1. Arquitectura - Factores humanos
2. Dança
3. Cenografia
4. Corpo humano
5. Ribeiro, João Mendes, 1960- - Crítica e interpretação
6. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Teses
7. Teses - Portugal - Lisboa

1. Architecture - Human factors

2. Dance
3. Scene Painting
4. Body, Human
5. Ribeiro, João Mendes, 1960- - Criticism and interpretation
6. Universidade Lusíada. Faculdade de Arquitectura e Artes - Dissertations
7. Dissertations, academic - Portugal - Lisbon

LCC

1. NA2542.4 B73 2022

“O místico é aquele que descobre que não pode deixar de caminhar. Seguro daquilo que lhe falta, percebe que cada lugar por onde passa é ainda provisório e que a demanda continua. Não pode ser só isto. E essa espécie de excesso que é o seu desejo, fá-lo exceder, atravessar e perder os lugares.”

Mendonça, José Tolentino



## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, a minha família. Grata pelo apoio incondicional e todo o amor que me deram na vida e ao longo de todo este caminho. Agradeço por acreditarem em mim.

Aos meus colegas que, marcaram não só a minha vida académica, como a minha existência. Ana Rita, Catarina, Iris, João Blanc, João Barroso, Marco, Pedro Caramba, Pedro Costa, Rafael e Ronaldo.

Ao Prof. Doutor Arqt. Bernardo d'Orey Manoel, pelas profundas aulas que, mais que ensinar Arquitectura, ensinou-me a reflectir.

D. Paula, obrigada por ter sido flexível com a minha disponibilidade e D. Isabel, obrigada pela grande ajuda que me deu.

Agradeço também ao Prof. Doutor Arqt. João Mendes Ribeiro pela partilha de conhecimentos sobre o mundo da Cenografia e Arquitectura.

Grata pelas minhas experiências em Cenografia, o começo de um longo percurso no Teatro Joaquim Benite e pelas várias pessoas que se cruzaram no meu caminho devido a esta.

O meu sincero obrigada a todos aqueles que não estão aqui referidos, mas que, de algum modo, fizeram parte deste processo de crescimento e reflexão pessoal.



“O gesto dançado abre no espaço a  
dimensão do infinito.”

Gil, José (2001) - em *O Movimento Total*



## **APRESENTAÇÃO**

### **Arquitectura, Cenografia e Dança.**

#### **A expressão da Dança em 3 cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz.**

Sara Campos Lopes Brandt

Esta dissertação procura, a relação entre a Arquitectura, a Cenografia e a Dança. Quais as suas diferenças? O que têm em comum? Onde se cruzam? A história e influências de cada uma das disciplinas.

Expõe-se a ambiguidade do território cenográfico, expondo também as convergências conceptuais e até os seus processos, tal como a reciprocidade entre estas, o cruzamento das matérias e ainda de várias artes, o que faz naturalmente remeter a casos de estudo como, por exemplo, a Bauhaus e o seu Ballet-triádico de Oskar Schlemmer.

Esta procura acontece através do factor comum, com que se torna o centro desta investigação, o corpo no espaço. Tanto na Arquitectura, na Cenografia e na Dança, o corpo é a base e o centro. Este corpo que constrói um discurso, uma narrativa espacial nas três disciplinas, faz questionar como as influencia e como reage. Estes três temas induzem a investigação de autores que foram pioneiros e grandes influências nestas narrativas espaciais, criando a ligação entre Arquitectura/Cenografia/Dança, encontrando Pina Bausch.

Consequentemente explora-se a relação dos espaços e dos objectos com o corpo em movimento, atravessando temas como a materialidade, a funcionalidade e a multiplicidade arquitectónica, tal como o tema da noção da habitualidade do espaço cénico através da estreita relação entre o objecto cénico e o corpo, não obstante a verdade dos materiais e a evidência construtiva. Aborda-se ainda a questão da flexibilidade e multiplicidade dos objectos cénicos, em relação à experimentação em torno de cenografias dinâmicas que se modificam a si ou à paisagem, através da

manipulação dos intérpretes, para tal investiga-se obras da Coreógrafa Olga Roriz com cenografias do Arquitecto e Cenógrafo João Mendes Ribeiro.

A Cenografia é abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à arquitectura e cruzando um vasto e diversificado quadro disciplinar; os projectos apresentados vão convocando noções que residem em ambos através de exemplos de cenografias que tem como referência projectos de arquitectura, tal como projectos de arquitectura que tem como influencia cenografias através de casos de estudo de projectos do Arquitecto e Cenógrafo João Mendes Ribeiro.

A componente humana e a vivência nos espaços, são temas centrais tanto na Arquitectura como na Cenografia e não há exemplo melhor que a dança, um bailarino como demonstração de um corpo que se movimenta num espaço, através das suas geometrias.

**Palavras-chave:** Corpo, Dança, Cenografia, Movimento, Espaço, Arquitectura, Geometria, Teatro.

## **PRESENTATION**

### **Architecture revisited: the Tejo River**

Sara Campos Lopes Brandt

This dissertation seeks, the relationship between Architecture, Scenography and Dance. What are their differences? What do they have in common? Where do they intersect? The history and influences of each discipline.

The ambiguity of the scenographic territory is exposed, also exposing the conceptual convergences and even its processes, such as the reciprocity between them, the crossing of materials and even of several arts, which naturally makes reference to case studies such as, for example, the Bauhaus and its Ballet-triadic of Oskar Schlemmer.

This search happens through the common factor that becomes the center of this research, the body in space. In Architecture, in Scenography and in Dance, the body is the base and the center. This body that constructs a discourse, a spatial narrative in the three disciplines, makes one question how it influences them and how it reacts. These three themes induce the investigation of authors who were pioneers and great influences in these spatial narratives, creating the connection between Architecture/Scenography/Dance, finding Pina Bausch.

Consequently, the relationship of spaces and objects with the body in movement is explored, crossing themes such as materiality, functionality and architectural multiplicity, as well as the notion of the habitualness of the scenic space through the close relationship between the scenic object and the body, despite the truth of the materials and the constructive evidence. The question of flexibility and multiplicity of the scenic objects is also approached, in relation to the experimentation around dynamic scenographies that modify themselves or the scenery, through the manipulation of the performers. For this purpose we investigate works by the Choreographer Olga Roriz with scenographies by the Architect and Scenographer João Mendes Ribeiro.

Scenography is approached from the point of view of experimentation with processes and languages common to architecture and crossing a vast and diverse disciplinary framework; the presented projects will convoke notions that reside in both through examples of scenography that have architecture projects as reference, as well as architecture projects that have scenography as influence through case studies of projects by the Architect and Scenographer João Mendes Ribeiro.

The human component and the experience in spaces are central themes in both Architecture and Scenography and there is no better example than dance, a dancer as a demonstration of a body that moves in a space, through its geometries.

**Keywords:** Body, Dance, Scenography, Movement, Space, Architecture, Geometry, Theater.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Ilustração 1</b> - Teatro Olímpico de Vicenza, 1580-1584, projectado por Andrea Palladio. (Ramos, 2015).....	26
<b>Ilustração 2</b> - Alguns dos mestres da Bauhaus em Dessau (1926). Da esquerda para a direita: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feninger, Gunta Stölzi e Oskar Schlemmer, picture alliance akg images. (Berghausen, 2019). .....	28
<b>Ilustração 3</b> – Cenografia para o espectáculo “ <i>Hipólito</i> ” com participação nossa como assistente de cenografia de José Manuel Castanheira. Teatro Municipal Joaquim Benite, estreou a 1 de Julho no Festival de Teatro de Almada. (Ilustração nossa, 2021). .....	36
<b>Ilustração 4</b> – Figurinos de Oskar Schlemmer. (Heitlinger, 2007). .....	42
<b>Ilustração 5</b> – Triadisches Ballet. (Young, 2014) .....	43
<b>Ilustração 6</b> - Desenhos de João Mendes Ribeiro sobre o dispositivo cénico para a peça Propriedade Privada. (Ribeiro, 2007). .....	46
<b>Ilustração 7</b> - Villa Savoye, Flickr User: End User. (Kroll, 2010).....	47
<b>Ilustração 8</b> - Villa Savoye, Flickr User: End User. (Kroll, 2010).....	47
<b>Ilustração 9</b> – Anfiteatro de Mérida. (Turismo de Mérida, 2017).....	49
<b>Ilustração 10</b> – Orpheus, Hellerau 1913. (Badia, 2019).....	50
<b>Ilustração 11</b> – Esquissos de Adolphe Appia sobre atmosferas cénicas. (Badia, 2019). .....	51
<b>Ilustração 12</b> – Pablo Picasso a pintar um telão para uma cenografia. (Guimarães, 2019). .....	52
<b>Ilustração 13</b> - <i>Slat Dance</i> , de Oskar Schlemmer, 1928. (Fabrizi, 2017).....	53
<b>Ilustração 14</b> – Desenhos técnicos da cenografia <i>Pedro e Inês</i> . (Ribeiro, 2008, p. 515). .....	59
<b>Ilustração 15</b> – Cenografia <i>Pedro e Inês</i> , Alceu Bett. (Alves, 2012).....	61
<b>Ilustração 16</b> - Cenografia <i>Pedro e Inês</i> , Alceu Bett. (Alves, 2012).....	61
<b>Ilustração 17</b> – <i>Le Modulor</i> de Corbusier. (Arellano, 2019). .....	65
<b>Ilustração 18</b> – <i>Its a draw</i> de Trisha Brown em 2003. (Carlson, 2012). .....	69
<b>Ilustração 19</b> – <i>Dynamosphère</i> de Laban. (Mendonça, 2012).....	73
<b>Ilustração 20</b> – Pauta que simboliza o sistema criado por Rudolf Laban. (Victorino, 2021). .....	75
<b>Ilustração 21</b> – Desenhos de Laban sobre os movimentos do corpo. (Victorino, 2021). .....	77
<b>Ilustração 22</b> – Exemplo de um Teatro Grego. (Ilustração nossa, 2021).....	79
<b>Ilustração 23</b> – Exemplo de um Teatro Romano. (Ilustração nossa, 2021). .....	79
<b>Ilustração 24</b> – Teatro Isabelino. (César, 2021). .....	80
<b>Ilustração 25</b> – Sala do Teatro Lethes em Faro. (Ilustração nossa, 2021). .....	82

<b>Ilustração 26</b> - Sala do Teatro Lethes em Faro. (Ilustração nossa, 2021). .....	83
<b>Ilustração 27</b> - Escultura desenhada por Isamu Noguchi para a peça de Martha Graham “Cave of the Heart”, 1946, Artists Rights Society (ARS), New York. (Britt, 2019). .....	92
<b>Ilustração 28</b> - “Café Müller”, Pina Bausch, 1978. (Guglielmotti, 2019). .....	93
<b>Ilustração 29</b> - Mala-mesa de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2008, p. 298). .....	96
<b>Ilustração 30</b> - The Portable Museum de Marcel Duchamp. (Ribeiro, 2008, p. 161). .	96
<b>Ilustração 31</b> – A mala-mesa de João Mendes Ribeiro na peça “ <i>Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...e Potestades</i> ”. (Ribeiro, 2008, p. 162). .....	97
<b>Ilustração 32</b> – Dispositivo cénico para a peça <i>Propriedade Privada</i> . (Ribeiro, 2008, p. 79). .....	98
<b>Ilustração 33</b> - Dispositivo cénico para a peça <i>Propriedade Privada</i> . (Ribeiro, 2008,p. 263). .....	99
<b>Ilustração 34</b> – Esquissos para a Cenografia <i>Propriedade Privada</i> . (Ribeiro, 2007, p. 19). .....	101
<b>Ilustração 35</b> – Maqueta da Cenografia <i>Propriedade Privada</i> . (Ribeiro, 2008, p. 286) .....	102
<b>Ilustração 36</b> – Cenografia “Propriedade Privada”. (Ribeiro, 2008, p. 149). .....	103
<b>Ilustração 37</b> – Farnsworth House de Mies Van der Rohe. (Ribeiro, 2008, p. 136). .	105
<b>Ilustração 38</b> – Cenografia de <i>Quando Deus Quis um Filho</i> . (Ribeiro, 2008, p .136). .....	107
<b>Ilustração 39</b> – Fotografias do interior do <i>Museu Judaico</i> em Berlim. (Denis Esakov, Archdaily).....	108
<b>Ilustração 40</b> – Esquissos para a cenografia de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2007). .....	110
<b>Ilustração 41</b> – Peça Vermelhos, Negros e Ignorantes. Ilustração de João Tuna. (Ribeiro, 2008, p .219). .....	111
<b>Ilustração 42</b> – Peça Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2008, p. 220). .....	112
<b>Ilustração 43</b> - A Casa de Chá. (Ribeiro, 2016). .....	113
<b>Ilustração 44</b> – Desenhos técnicos da <i>Casa de Chá</i> de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2008, p .647).....	117

## **LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS**

JMR - João Mendes Ribeiro



## SUMÁRIO

1. Introdução.....	21
2. Linguagens e Processos.....	25
2.1. Arquitectura e Cenografia .....	25
2.2. Arquitectura e Dança .....	36
2.3. Cenografia e Dança .....	47
3. Narrativas e Espaços .....	63
3.1. Corpo e Espaço.....	63
3.2. Corpo e Movimento .....	70
3.3. Espaço e Palco/Limite .....	77
4. Cenografia como experimentação arquitectónica.....	89
4.1. Objectos e Corpos.....	90
4.2. Cenografias com referências em modelos arquitectónicos.....	103
4.3. Arquitectura com referências em modelos cenográficos .....	112
5. Considerações Finais .....	121
Referências .....	125



## 1. INTRODUÇÃO

Arquitectura, Cenografia e Dança. A expressão da dança em três cenografias de João Mendes Ribeiro com Olga Roriz é o tema proposto para a dissertação de Mestrado em Arquitectura.

O objecto de estudo desta dissertação é a procura da relação entre a Arquitectura, Cenografia e Dança. Quais as suas diferenças, o que têm em comum e onde se cruzam, a história e influências de cada uma das disciplinas.

Procuramos entender a relação destas disciplinas, expondo a ambiguidade do território cenográfico bem como as convergências conceptuais, os seus processos e a sua reciprocidade. Pretende-se dar a conhecer os cruzamentos das várias disciplinas reflectindo sobre as suas divergências e onde se convergem. Passando por referências como a relação do corpo com o espaço, base da Arquitectura, Cenografia e Dança, tal como a exploração da relação dos objectos com o corpo em movimento, atravessando temas como a materialidade e funcionalidade. Esta procura acontece através do factor comum, e que se torna o centro desta investigação, o corpo no espaço.

A componente humana e a vivência nos espaços, são temas centrais tanto na Arquitectura como na Cenografia e a Dança é paradigma disso; um bailarino como demonstração de um corpo que se apropria e movimenta no espaço.

Pretende-se assim um entendimento da aproximação destas três disciplinas e a relação entre estas, através de uma pesquisa sobre o corpo, espaço e os múltiplos modos de o representar e habitar.

Através da reflexão sobre a passagem de um espaço destinado apenas à percepção visual para um espaço vivencial, centrado no corpo do intérprete em movimento. Procuramos estabelecer pontos de comunhão entre os processos de criação Arquitectónica, Cenográfica e da Dança e paralelamente tentamos estabelecer as suas diferenças.

O corpo é a base e o centro de tudo tanto na Arquitectura, como na Cenografia ou na Dança, sem ele, nenhuma destas disciplinas existia. O corpo constrói um discurso, uma narrativa espacial nas três disciplinas, pretendemos então, perceber como este as influencia e como reage nestas. Consequentemente exploramos a relação dos

objectos com o corpo em movimento, atravessando temas como a materialidade, funcionalidade e multiplicidade arquitectónica. Assim como a noção da habitabilidade do espaço cénico através da estreita relação entre o objecto cénico com o corpo, não obstante a verdade dos materiais e a evidência construtiva. Tal como a questão da flexibilidade e multiplicidade dos objectos cénicos, em relação à experimentação, em torno de cenografias e dinâmicas que se modificam a si ou à paisagem, através da manipulação dos intérpretes.

Investigamos a disciplina da Dança enquanto linguagem expressa pelo corpo que se apropria do espaço, espaço este, que se constrói em palco pela Cenografia que maioritariamente, está confinado ao limite da Arquitectura do edifício existente.

A Cenografia é abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à Arquitectura, cruzando um vasto e diversificado quadro disciplinar. Os objectos de estudo apresentados, convocam noções que residem em ambas as expressões como corpo, espaço, volume, escala, gravidade, espessura, materialidade, densidade, luz e geometria; tendo sempre como centro, o corpo do bailarino.

É também objecto do nosso estudo a Dança no espaço cenográfico, enquanto matéria comum entre os processos de investigação da Arquitectura e da Cenografia, pelo seu carácter de experiência artística e de apropriação do espaço pelos corpos em movimento, pelas geometrias entre espaço e corpo.

A base da investigação e reflexão, tem por base documentos e livros maioritariamente do Arquitecto João Mendes Ribeiro e estudo de 3 espectáculos de Dança pela coreógrafa Olga Roriz, com cenografia de João Mendes Ribeiro: “*Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...e Potestades*”, “*Propriedade Privada*” e “*Propriedade Pública*”. As entrevistas realizadas ao Arquitecto e Cenógrafo José Manuel Castanheira e ao Encenador Nuno Carinhas, foram também testemunhos essenciais para a realização desta dissertação, experiência e uma visão mais crítica em relação ao nosso objecto de estudo.

Esta dissertação começa por uma abordagem, primeiramente, pela história e de cada disciplina, explicando, o que cada é e ao mesmo tempo expõe as diferenças e o que tem em comum entre cada uma das disciplinas. Consequentemente, estudámos casos algumas obras que em nosso entender demonstram as diferenças e pontos em

comum entre estes territórios. Tal como outros autores e casos práticos de referências arquitectónicas para cenografias e referências cenográficas que são visíveis em obras de arquitectura.

Posto isto, ao percebermos cada uma destas disciplinas e o seu contexto social e político, ou seja, a sua história, verificamos que a grande comunhão destes territórios é o corpo e o espaço. Sendo assim, reflectimos sobre o corpo e espaço, passando pelos vários movimentos artísticos que evoluíram o modo de pensar sobre estes, e por fim, apresentamos os casos de estudo escolhidos que falam sobre o nosso objecto de estudo: A relação da Arquitectura, Cenografia e Dança, através do corpo no espaço.



## 2. LINGUAGENS E PROCESSOS

### 2.1. ARQUITECTURA E CENOGRAFIA

A palavra cenografia vem do termo grego “skenographia” – skéne que significa cena, e graphia, que significa a arte de pintar, escrever e desenhar. (Ribeiro, 2008) Não tem origem na antiga Grécia, existem relatos anteriores como por exemplo no Egipto, porém é nesta época que existe uma maior visibilidade ou mais referências na história do teatro. O teatro apareceu aqui como um modo de demonstrar e agradecer aos Deuses, muito ligado a questões religiosas e sagradas, muitas vezes com a intenção de “[...] proclamar uma identidade política e cultural, mesclando as histórias das famílias reais, das batalhas travadas com outros povos [...]” (Cebulski, 2021, p. 12). O teatro grego representava maioritariamente tragédias ou comédias que acompanharam e influenciaram toda a sua história, permanecendo até à contemporaneidade.

Tratava-se de um teatro cívico, organizado pelo Estado, com a finalidade de promover o sentimento de responsabilidade e o zelo pelas coisas públicas entre os cidadãos da pólis, bem como a unidade entre os diversos povos que compunham a sociedade grega. A grandiosidade do espetáculo mobilizava todos os povos helênicos, que acorriam aos teatros ao ar livre para ver e ouvir encenadas as histórias dos seus reis, rainhas, heróis, deuses e deusas, além dos seres sobrenaturais que povoavam suas crenças religiosas, dando origem ao que hoje conhecemos por mitologia grega. (Cebulski, 2021, p. 13)

O significado do termo Cenografia foi, durante as várias etapas históricas do teatro, evoluindo progressivamente. O que era para os gregos a arte de ornamentar e decorar, no Renascimento, por exemplo, tinha o sentido de representar e organizar um espaço, em perspectiva.

Na Renascença, os arquitectos e teóricos italianos recuperaram o termo cenografia do tratado De Architectura de Vitruvius e empregam no desenho da arte de representar em perspectiva, quer na da pintura, quer na arquitectura, da cidade ou eventualmente na decoração do teatro, e em função do ponto de vista do homem. Neste período, o termo cenografia é sinónimo do termo perspectiva. (Ribeiro, 2008, p. 27)

A perspectiva veio mudar completamente o mundo do Teatro tal como o da Arquitectura. “Quem se detiver a indagar as transformações sofridas pelo teatro, na passagem de Quatrocentos para a idade barroca, notará esta particular dilatação da espacialidade teatral.” (Dorfles, 1988, p. 185) As cenografias que inicialmente possuíam como fundo jardins e pátios, transportaram essas imagens para a cena que,

através da introdução da perspectiva e dos seus “jogos”, permitiam a recriação ou imitação no cenário das constantes arquitectónicas da época. Verifica-se esta transformação da realidade cénica através de obras de, por exemplo, Palladio<sup>1</sup>, Peruzzi<sup>2</sup>, onde a arquitectura teatral do séc. XVI torna-se mais ousada através dos seus efeitos ilusionísticos. (Dorfles, 1988)

Andrea Pozzo, os Bibbiena, Torelli, deleitaram-se na figuração dos efeitos perspécticos, que dificilmente podiam ser conseguidos na realidade. O próprio Bernini – como se sabe<sup>3</sup> – dedicou ao teatro e à cenografia muito do seu talento; enquanto F. Galli-Bibbiena foi o inventor da <<visão por ângulo>>, na qual o eixo da perspectiva cénica se desvinculava do eixo médio da própria cena, obtendo uma ruptura na simetria, antes rigidamente observada, do jogo perspéctico cenográfico. O teatro, deste modo, torna-se, especialmente na idade barroca, um eficaz corolário da invenção arquitectónica, pelo que as complexas cenografias de um Galli-Bibbiena, de um Orlandi, de um Servandoni, recordam de perto as arquitecturas verdadeiras de Guarini ou de Juvara, do mesmo modo que os cenários de Quatrocentos recordam as pinturas de Piero ou de Taddeo Gaddi. (Dorfles, 1988, p. 186)

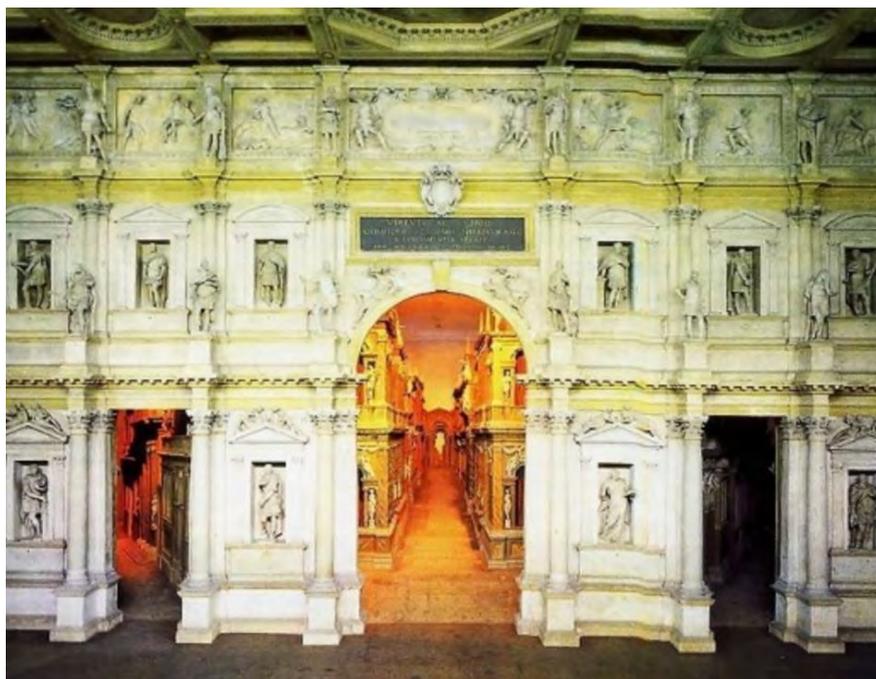


Ilustração 1 - Teatro Olímpico de Vicenza, 1580-1584, projectado por Andrea Palladio. (Ramos, 2015).

<sup>1</sup> Andrea di Pietro della Gondolla, Arquitecto Italiano, conhecido como Palladio. Veneza (1508-1580).

<sup>2</sup> Baldassare Tommaso Peruzzi, Arquitecto e pintor Italiano. Roma (1481-1536).

<sup>3</sup> “Quando Bernini misturou os talentos próprios na sua arte, quer dizer, invenção das máquinas, ninguém jamais o igualou. Diz-se que na famosa comédia da *Innondazione del Tevere* fez aparecer a distância... grande abundância de água... Foi Bernini quem, primeiro que ninguém, montou a bela máquina do nascer do sol... Censurava o meter no palco cavalos ou outros elementos reais, com a alegação de que a arte estava em que tudo fosse artificial e parecesse real” (Vita di Bernini, por Filippo Baldinucci, ed. A cargo de Samek-ludovici, Milone, Milão, 1949, p. 150). Este conceito da <<verosimilhança>> artística separada de todo o seu realismo era, obviamente, muito apreciada na época seiscentista e recorda certa poética aristotélica; contudo, é interessante notar da parte dos artistas barrocos a vontade de obter verosimilhança sem recorrer a verdadeiros elementos realistas. E é fácil admitir que o mesmo se verifica acontece na pintura e na escultura da época, ao contrário do que afirmam alguns. (Dorfles, 1988)

A cenografia que começou por ser puramente evocativa, tal como aconteceu na antiguidade, torna-se mais representativa e sente a necessidade de imitar os atributos da Arquitectura. (Ramos, 2015)

É preciso, de facto, não esquecer que, de todas as artes, o teatro é o que melhor permite verificar a presença de uma ligação de tal forma íntima com uma outra - a arquitectura – que, frequentemente, as suas próprias transformações seguem, a par e passo, as da outra arte. (Dorfles, 1988, p. 186)

Percebemos então, que a procura do entendimento dos cruzamentos destas Artes existe há muitos anos, através do teatro. Segundo Antoni Ramon Graels<sup>4</sup>, desde a segunda metade do séc. XIX que existiam duas linhas de pensamento que se mostraram eficazes para criar e entender a obra de arte. Uma acreditava que o a produção artística era impulsionada através de cada disciplina individualmente e a outra, defendia que para criar a Obra de Arte Total, era necessário juntar as várias artes tradicionais. (Graels *apud* Ribeiro, 2007) Em 1919, quando se formou a Bauhaus na Alemanha, o Manifesto fundador da escola que foi assinado por Walter Gropius<sup>5</sup> e que anos mais tarde realizou o projecto Teatro Total para Erwin Piscator<sup>6</sup>, defende que a unidade necessária para criar “a nova actividade construtora do futuro, que será tudo numa única forma: arquitectura, escultura e pintura, que milhares de mãos de artesãos levantarão para o céu como símbolo cristalino de uma nova fé que está a surgir”. (Gropius *apud* Ribeiro, 2007, p. 22) Isto é, segundo Walter Gropius percebemos que esta Obra seria a junção de todas as artes, que até então trabalhavam separadamente.

László Moholy-Nagy<sup>7</sup>, no seu curso introdutório, atribuiu um papel diferente ao teatro, mas igualmente central na formação dos estudantes. Começa com exercícios com materiais, que vão acumulando conhecimentos sobre o seu aspecto superficial, as texturas, estruturas, para criar superfícies (a pintura). Depois esses exercícios passam a realizarem-se com corpos, para criar volumes (a escultura). Acabando por trabalhar o espaço (a arquitectura). E é neste último patamar que, segundo Moholy-Nagy, o

---

<sup>4</sup> Antoni Ramon Graels, Barcelona, (1957). Professor de Composição Arquitectónica na Universidade Politécnica da Catalunha. Licenciado em Arquitectura em 1983. É professor do Curso de Doutoramento em Artes Cénicas do Instituto do Teatro de Barcelona e Curso de Mestrado Arte e Espaço Efémoro. Ministra cursos de História da Teoria da Arquitectura.

<sup>5</sup> Walter Gropius, Berlim, (1883-1969). Arquitecto alemão, fundador da Escola Bauhaus. Considerado um dos principais nomes da Arquitectura do Século XX, tendo sido também director do curso de Arquitectura da Universidade de Harvard.

<sup>6</sup> Erwin Friedrich Maximilian Piscator, Greifenstein, (1893-1966). Dramaturgo, Director e Produtor Teatral alemão. Foi um dos encenadores alemães mais importantes do século XX.

<sup>7</sup> László Moholy-Nagy, Hungria (1895-1946). Pintor e artista húngaro, foi professor na escola Bauhaus. Defensor do movimento construtivista.

teatro pode oferecer experiências idênticas à arquitectura, uma vez que ambas são artes do espaço. Pois a cenografia permite experimentar os elementos criadores do espaço como as linhas, planos e corpos e um dos grandes exemplos destas experiências aconteceu no atelier de teatro de Oskar Schlemmer, em que os espaços cénicos e o actores transformavam-se em formas abstractas e o teatro numa experiência arquitectónica. Segundo Moholy-Nagy, o espaço cénico é um “espaço em estado puro e, conseqüentemente, não nos deveríamos surpreender com a atracção que alguns arquitectos sentem pela cenografia”. (Grael *apud* Ribeiro, 2007, p. 22)



**Ilustração 2** - Alguns dos mestres da Bauhaus em Dessau (1926). Da esquerda para a direita: Josef Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Joost Schmidt, Walter Gropius, Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Lyonel Feininger, Gunta Stölzi e Oskar Schlemmer, picture alliance akg images. (Berghausen, 2019).

Existia também um pensamento semelhante, o de Richard Wagner<sup>8</sup> com o *Gesamtkunstwerk*<sup>9</sup>, que estava na base do ideal que orientava o ensino da Bauhaus. “Mas neste texto o que mais interessa destacar é como, na ausência de um atelier de arquitectura, que só abrirá em 1927, o atelier de teatro assumiu o papel que aquele deveria ter tido. Na Bauhaus de Weimar, o teatro substituiu a arquitectura visto que podia ser a obra orquestral, unificadora das artes e dos ofícios. Nele teria de confluir a missão das oficinas da escola. Nele criar-se-ia espaço.” (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 23)

<sup>8</sup> Wilhelm Richard Wagner, Leipzig, Alemanha (1813-1883). Maestro, compositor e director de teatro alemão, ficou conhecido pelas composições e óperas.

<sup>9</sup> *Gesamtkunstwerk*, em português, A Obra de arte total. Conceito que nasceu no romantismo alemão do séc. XIX.

Edward Gordon Craig<sup>10</sup>, alguns anos antes em *A Arte do Teatro*, colocava a especificidade do teatro na encenação e a dramaturgia do encenador e a verdade é que, como Adolphe Appia<sup>11</sup> tinha referido no seu tempo, a ópera de Wagner não tinha alcançado esta síntese a que Craig se referia. “Apenas música e texto conseguiram unir-se graças ao *leitmotiv*<sup>12</sup>. A cenografia tornou-se um elemento decorativo, um acréscimo pictórico, ilusório, empobrecedor, segundo Appia, da carga simbólica da música do maestro.” (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 23)

É neste ambiente de vanguarda de Weimar e da escola Bauhaus que Bertolt Brecht passou a Obra de Arte Total, da área da ideologia para o âmbito das relações das produções.

Em *Sobre o Teatro Experimental*, Brecht constrói uma Bauhaus teatral virtual, ao mesmo tempo casa da construção e dos construtores do teatro, onde a obra nasceria do trabalho conjunto, em que cada um contribuía com o seu saber e com materiais específicos, reconhecíveis no produto final: “O princípio de Neher, segundo o qual a cenografia surgia das necessidades definidas nos ensaios teatrais, permitiu que o cenógrafo tirasse proveito da representação do actor e pudesse influenciar o seu trabalho. O autor da peça também pode desenvolver as suas experiências em colaboração contínua com o actor e com o cenógrafo, influenciando e deixando-se influenciar. Paralelamente, pintores e músicos conseguiram de novo a sua independência e puderam intervir na obra com os próprios meios artísticos: a obra de arte total era apresentada ao espectador com os elementos separados. (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 23)

Uma das grandes transformações que aconteceram na segunda metade do século XX, nas artes performativas, foi a consciência da organização do espaço cénico e na forma como deveriam ocupar esse espaço.

Os intérpretes, começaram a pensar na interação com o público e nesta relação. A dança, que estava mais livre de textos, teve um progresso mais fácil que por exemplo, o teatro. O corpo, começou a ser mais trabalhado como presença e não tanto como apenas personagem, o peso do corpo e a sua verdade começou a ser mais revelada que o peso das palavras. E esta transformação teve inevitavelmente consequências sobre a arquitectura teatral e a cenografia. Começou-se por abandonar os telões estáticos e as decorações da cena dramática e aos poucos a exigir-se objectos cénicos e níveis de interação com tudo o que estaria presente em palco. “Os pintores

---

<sup>10</sup> Edward Gordon Craig, Inglaterra (1872-1966). Actor, cenógrafo, produtor e director de teatro inglês.

<sup>11</sup> Adolphe Appia, Genebra (1862-1928). Arquitecto e Encenador Suíço, foi também um cenógrafo com uma grande consciência sobre o papel da luz na Cenografia.

<sup>12</sup> *Leitmotiv*, palavra de origem alemã. É uma frase musical curta e constantemente recorrente. Foi introduzida por Richard Wagner nas suas óperas.

eram os cenógrafos, Picasso, Matisse, etc. Era uma tradição. [...]. As cenografias eram telões, pinturas, para deixar a cena aberta e vazia para os intérpretes.” (Carinhas, 2021)

Esta transformação levou a renovar a discussão acerca da fronteira entre as duas disciplinas autónomas: a arquitectura e cenografia. João Mendes Ribeiro<sup>13</sup> por exemplo, propõe uma relação natural entre a prática da arquitectura e a oficina cenográfica. O que não significa um rompimento à independência que cada uma tem em relação à outra, estabelecida sobre a diferença entre o projecto e oficina e entre o perene e o efémero. “Se um cenário é experienciado bruscamente”, diz JMR, “respondendo de forma flexível, na arquitectura os edifícios têm necessariamente que ser corpos, reflectindo a mutação dos usos.” (Ribeiro, 2007, p. 44)

Saliente-se ainda que em arquitectura se separa a fase do “projecto/concepção” da fase da “obra/construção”, enquanto em cenografia a oficina é por excelência o lugar para projectar. O que JMR admite e promove nas suas práticas criativas é a possibilidade de intersecção entre os dois territórios. Neste sentido, a sua obra cenográfica constitui o espaço de experimentação de processos e linguagens comuns à arquitectura, sendo que a própria arquitectura pode acolher os procedimentos ensaiados na oficina do palco. Existe um processo de hibridação e de experimentação que facilita e promove as relações entre os dois territórios.

Consequentemente, é legítimo afirmar que para a cena dramática, seja esta a do teatro ou da dança, JMR traz a solidez estrutural do volume da arquitectura e o conhecimento dos materiais construtivos. (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 44)

João Mendes Ribeiro explica que no princípio do século XX, “o seu sentido, altera-se novamente: a cenografia é considerada como uma intervenção geral sobre o espaço da representação, apoiada numa concepção prévia à sua realização”. Isto é, a cenografia deixa de ser apenas uma ilustração do texto dramático, realizando também a sua função como dispositivo próprio para situar a acção dos intérpretes, criando uma ligação entre espaço e texto. (Ribeiro, 2008, p. 29)

A cenografia actualmente possui vários princípios: a criação de dispositivos que ocupam todo o espaço, seja por vazios ou pela sua tridimensionalidade; a criação de

---

<sup>13</sup> João Mendes Ribeiro, Coimbra, 1960. Arquitecto português formado pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, tendo aqui leccionado entre 1989 e 1991. Reconhecido com diversos prémios e nomeações nacionais e internacionais como: Prémios Architécti 1997 e 2000, Lisboa; Prémio Diogo de Castilho 2003, Coimbra; Premis FAD d’Arquitectura i Interiorisme 2004, Barcelona; Menção Honrosa do Prémio The World’s Leading Emerging Architecture Award, Londres e muitos mais. Lecciona, desde 1991, a disciplina de Projecto no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, onde foi Assistente do Professor Arquitecto Fernando Távora entre 1991 e 1998. Doutorado em Arquitectura na Universidade de Coimbra.

objectos flexíveis e extensivos ao corpo e à interpretação do actor, tal como à recepção dos espectadores; a importância da escolha de formas e materiais como um princípio estruturante. “A cenografia, como a concebemos hoje, deve ser útil, eficaz, funcional. É mais uma ferramenta do que uma imagem, um instrumento e não um ornamento”. (Ribeiro, 2008, p. 28)

A cenografia é a organização do espaço cénico, com o propósito de uma representação, desde um simples círculo de giz traçado num espaço público, ou um praticável, ou ainda um palco, com um cenário monumental. Trata-se de (re)criar um espaço, capaz de enquadrar, abrigar, dimensionar, caracterizar e expor o actor, a partir de um texto, uma acção, uma partitura ou um propósito. (Ribeiro, 2008, p. 29)

Como explica o cenógrafo José Carlos Serroni<sup>14</sup>, em “A Evolução do Espaço Cénico Ocidental”, a “cenografia significa o desenho, a concepção do espaço cénico e cenário, os elementos que se colocam neste espaço. Não há espectáculo teatral sem cenografia, mas ele pode não ter cenário, sendo um praticável vazio, a ser preenchido pelos actores”. A cenografia, sendo uma disciplina singular é também plural, pois depende da contribuição e conhecimento de outras disciplinas, como a encenação, figurinos, desenho de luz e som.

A arquitectura e a cenografia apesar de serem duas disciplinas que se cruzam, são territórios distintos que se manifestam em temas opostos “como, imagem e construção, ilusão e real, simulação e verdade, conduzindo a diferentes modos de leitura da realidade”. (Ribeiro, 2008, p. 29) Cada uma destas disciplinas tem a sua própria concepção.

A arquitectura inscreve-se na realidade e no quotidiano, com funções e necessidades concretas e muitas vezes cria espaços edificados. Mesmo que seja uma representação arquitectónica é sempre uma aproximação ao real, com o objectivo de construir num mundo concreto. Porém a cenografia pertence à ficção e trabalha com textos, representações e encenações, através de gestos, expressões, movimentos realizados pelos intérpretes que se inscrevem num espaço, um espaço que remete para a nossa imaginação. “A cenografia é a arquitectura da ficção.” (Carinhas, 2021) Enquanto que a arquitectura trabalha com o concreto e o real, a cenografia pertence ao imaginário e à ilusão.

---

<sup>14</sup> José Carlos Serroni, nasceu em São José do Rio Preto a 9 de maio de 1950. É um Arquitecto brasileiro, cenógrafo, figurinista e artista plástico.

Peter Zumthor<sup>15</sup>, propõe que “a arquitectura tem o seu espaço de existência. Encontra-se numa ligação física especial com a vida, [...] não é mensagem nem sinal, mas invólucro e cenário da vida, um recipiente sensível para o ritmo dos passos no chão, para a concentração do trabalho, para o silêncio do sono.” (Zumthor, 2009, p. 12)

Enquanto que a arquitectura pertence a uma realidade física e temporal, inscrevendo-se num lugar, o teatro é o oposto. Tenta criar o seu próprio mundo, onde a “ironia, o duplo sentido, o sonho, a poesia e a provocação intelectual convivem sem preocupação nessas concretizações formais” (Francisco, 2005, p. 23). Como diz Ricardo Pais<sup>16</sup>, o teatro constitui uma “fábrica de irrealidades”, vive de uma realidade no sentido em que é um mundo ficcionado baseado na realidade. (Pais *apud* Ribeiro, 2008, p. 98) Para o encenador Luís Miguel Cintra, “o palco é um lugar de invenção de uma coisa que já não é realidade mas que fala dela”. (Cintra *apud* Ribeiro, 2008, p. 98)

“A realidade na arquitectura é o concreto, o que se tornou forma, massa e espaço, o seu corpo. Não existe nenhuma ideia, excepto nas coisas”. (Zumthor, 2009, p. 37) Porém, a cenografia é muito mais que a imitação da realidade, é também espelho daquilo que dela imaginamos, procurando lugares indefinidos e abstractos, fugindo daquele onde vivemos. Como refere Nuno Carinhas<sup>17</sup>, a cenografia é “um processo de interrogação, uma das formas de deriva interior de um projecto cénico que se conclui sob a forma de síntese” ou como “a coisificação do território pessoal em mutação sobre a qual se apoiam as ficções que o transformam em utopia possível”. (Carinhas *apud* Carvalho, 2017)

Enquanto que a cenografia tenta responder a acontecimentos dramáticos previstos e controlados, em que se projecta para uma “realidade” prevista, à procura de uma síntese que englobe todo o propósito do espaço cénico que já é conhecido anteriormente, a arquitectura tenta responder a um programa que é proposto, respondendo às necessidades de quem vai habitar esse espaço, procurando versatilidade para responder às várias hipóteses de vivência do espaço que cria.

O teatro não trabalha com os argumentos funcionais e de durabilidade, característicos da arquitectura; trabalha fundamentalmente, com argumentos da imaginação, espaços mentais, consubstanciados numa estética da presença. O teatro tem, essencialmente, uma matriz simbolista; mediante recursos poéticos e metafóricos evoca, não

---

<sup>15</sup> Peter Zumthor (1943, Basileia, Suíça), Arquitecto.

<sup>16</sup> Ricardo Pais, Leiria, 1945. Actor e encenador português. Foi Director do Teatro Nacional D. Maria II.

<sup>17</sup> Nuno Carinhas, Lisboa, 1954. Pintor, cenógrafo, figurinista e encenador. Foi Director artístico do Teatro Nacional São João.

necessariamente um espaço reconhecível, mas uma “paisagem mental” como dispositivo visível de um imaginário. O espaço cénico assenta, sobretudo, na capacidade dos 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 e potencia uma narrativa imaginária: é apenas passível de ser construído no plano do pensamento. O espaço cenográfico é na sua essência metafórico e não remete necessariamente para um lugar de acção preciso. (Ribeiro, 2008)

Um dos temas que são característicos e que tem traduções opostas na arquitectura e na cenografia, é o tempo. A cenografia é a arte do efémero, marcada pela efemeridade do acontecimento cénico e da sua rápida passagem do tempo. A arquitectura é perene. Como refere Mónica Guerreiro, “à arquitectura exigimos perenidade e adaptabilidade, resistência à circunstancialidade de significados e potencialidades; à cenografia, efemeridade, transportabilidade, sugestão cartográfica de movimentos e percursos até à enésima repetição”. (Guerreiro, 2017, p. 18) A cenografia é a arquitectura de um tempo limitado, uma arquitectura com prazo de validade, projectada para que a sua construção seja ligeira e nómada e que no final, desmontável. O que dita o uso de um espaço cénico, é o tempo do espectáculo que por sua vez é determinado pela própria narrativa, com começo, meio e fim. Na arquitectura, é a própria vivência que dita, não há um começo preciso ou um fim programado. Como JMR refere, “No teatro, tal como na literatura ou no cinema, manipula-se o tempo, presenciando toda a acção em tempo condensado e tudo se passa num período limitado de tempo. O teatro estabelece-se no tempo narrativo da presença, enquanto que o tempo na arquitectura é o da vivência e da recorrência.” (Ribeiro, 2008, p. 101)

A cenografia tal como a entendemos, eu e João Mendes Ribeiro, não deve ser o lugar de fantasia a que o palco infelizmente convida, mas um lugar de regra. A arquitectura pressupõe uma lógica interna que autoriza o seu uso totalmente livre. A cenografia desvia essa liberdade para o interior do próprio espectáculo. (Pais *apud* Ribeiro, 2007, p. 15)

No caso da arquitectura, a vivência que esta causa no seu utilizador não depende exclusivamente da memória, pois permanece inalterada no tempo, criando uma relação de recorrência em que o utilizador a apreende em todas as suas dimensões e pode retornar e retomar a essa apreensão. “A arquitectura pode ser revisitada e as eventuais variações na sua percepção dependem sobretudo do utilizador. Ela permanece fiel a uma identidade, funcionando como lugar de inserção e de suporte às transformações e memórias do seu habitante.” (Ribeiro, 2008, p. 101) Na cenografia, o

espectáculo de teatro é também um lugar de vivência, embora ligada à duração da dramaturgia, passando a ser depois, uma memória, seja em forma de mensagem, conhecimento ou experiência.

Ao contrário da arquitectura, o teatro ocupa sem permanecer, constrói sem edificar; onde a cenografia constitui uma “arquitectura de palco” que desaparece sem deixar rasto. O palco é o lugar da representação e como tal, do efémero, em trânsito, que altera e reinventa a arquitectura preexistente. Constitui o lugar onde se confronta o interior e transitório com o externo e permanente: o lado de fora real e durável e o interior fictício e frágil. Uma espécie de espaço dentro do espaço: o teatro, lugar físico, enquanto espaço de suporte do espaço imaginário, lugar inconstante e intangível. (Ribeiro, 2008, p. 102)

Ao contrário da arquitectura, a cenografia é a efemeridade. Tempo preciso e limitado pelo espectáculo que dita o uso de um lugar transitório, em oposição à perenidade da arquitectura, que persiste e fica. Existem ainda outras questões como o transporte, que impõe logo outras condições na cenografia que não na arquitectura. “JMR não só levou ao mundo do teatro seus conhecimentos de arquitectura como também utilizou na sua arquitectura os mecanismos de desenho do cenógrafo. Podemos falar de multidisciplinaridade, bem como de interdisciplinaridade, de transferência de disciplinas”. (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 23)

Existe também uma grande diferença entre a arquitectura e a cenografia que é o significado das coisas. Um objecto do quotidiano pode não ser lido da mesma maneira entre estas duas disciplinas. Uma cadeira, que na arquitectura tem um significado único e óbvio, na cenografia pode ter diferentes leituras, consoante a dramaturgia.

Os objectos que podem ser lidos como objectos arquitectónicos, a porta, a janela, a cadeira, mas que na cenografia ocorre esse desvio funcional, pois eles não têm que ter o mesmo propósito que na arquitectura, de alguma forma nos remetem a arquitectura mas não precisam de ser habitados do mesmo modo.

Na cenografia eu meço os objectos e o espaço a partir dos intérpretes e tiro as medidas, essa mesa é para ser utilizada por quem? Tiro as medidas do corpo. Na arquitectura não me sinto muito a vontade para medir os clientes (risos), e também não faz sentido, pois as ações do quotidiano são muito variáveis, e o que acontece hoje amanhã pode não acontecer, mas não é só isso, a arquitectura não pode estar tão presa a um movimento, a essa previsão, mas meço o espaço com o meu corpo, estou sempre a tirar medidas e a registar num caderno, porque tem a ver com essa minha relação com os objectos, com o espaço e depois transporto isso para a arquitectura, mas a relação da escala é sempre a minha, mas na cenografia não, é a do intérprete. O que está na arquitectura é a minha relação com o espaço. (Valença, 2020, p. 32)

De acordo com o Arquitecto e Cenógrafo José Manuel Castanheira<sup>18</sup>, um objecto nunca tem a mesma utilidade numa cenografia como tem na arquitectura ou vice-versa. “Um objecto não pode ser pensado para uma cenografia da mesma maneira que é pensada para a arquitectura”. Vejamos o caso de uma cadeira. Uma cadeira em arquitectura têm uma funcionalidade, a de sentar e de conforto, enquanto que numa cenografia uma cadeira pode ser um objecto sem essa funcionalidade, mas sim para ser algo que nos remete para algo do nosso imaginário. Se colocarmos uma cadeira num palco, pintada de azul, com sons do mar, luzes que convoquem o mesmo, e um actor a fazer movimentos de balanço, a cadeira deixa de ser a cadeira que está nas nossas casas e passa a evocar um outro sentido, neste caso o do mar, de um barco. A cadeira é a mesma, mas tem outro propósito, outro sentido. Apela a nossa imaginação. E não precisamos de mais nada para saber tal coisa. (Castanheira, 2021)

Embora existam diferenças entre estas duas disciplinas, que são consideradas distintas, a cenografia pode ser considerada com uma extensão do trabalho em arquitectura, através das linguagens em comum e o modo como ambas experimentam temas e processos de trabalho. O teatro trabalha com a imaginação e memória dos espectadores. A Arquitectura com o concreto e real, mas:

O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, conscientemente, mas a maioria das vezes subconscientemente. O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura também tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um. (Siza, 2018, p. 37)

Ambas desenham e constroem espaços. Espaços estes que têm que ser funcionais e habitados por pessoas. Existe sempre um cliente, seja uma pessoa que queira habitar uma casa ou um encenador que quer um espaço cénico para que os seus bailarinos ou actores habitem. Existe uma equipa, um programa, conceitos, história, referências e processos comuns como a construção de maquetes, desenhos e objectivos. Utilizam a verdade dos materiais, mesmo que, por vezes, tenham intenções ou significados diferentes. Ambas têm que responder a um programa e a uma finalidade, seja perene ou efémera. São artes distintas e autónomas, mas que se cruzam em várias linguagens e processos. A arquitectura muitas vezes pode ser cenográfica, através de atmosferas, de caminhos ou intenções e a cenografia é uma arquitectura de palco.

---

<sup>18</sup> José Manuel Castanheira (1952), natural de Castelo Branco. Pintor, Arquitecto licenciado pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e doutorado em Cenografia pela Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, onde é professor desde 1982.

Como José Manuel Castanheira referiu muitas vezes em conversa, “O que é o teatro? O teatro é uma representação da vida. É imitar a vida, o quotidiano”. E imitar a vida é recrear o quotidiano, a nossa vida, a cidade, a arquitectura e os espaços que habitamos.

Podemos dizer que a Arquitectura inventa a palavra, desenha, cria espaços em função da vida real. Desde a sua génese, com o abrigo e tudo aquilo que se veio a transformar, procurando a necessidade do Homem que é a protecção e privacidade, como sobrevivência face ao clima e animais. A Arquitectura teatral não é nada disso, é a invenção de um espaço para representação. Tem a ver com a necessidade do Homem em contar e inventar histórias em que consegue ver e rever a vida. Representa-se a vida ou histórias a cantar, a falar ou a dançar. (Castanheira, 2021)



**Ilustração 3** – Cenografia para o espectáculo “*Hipólito*” com participação nossa como assistente de cenografia de José Manuel Castanheira. Teatro Municipal Joaquim Benite, estreou a 1 de Julho no Festival de Teatro de Almada. (Ilustração nossa, 2021).

A Arquitectura e a Cenografia são dois territórios distintos ao mesmo tempo que são dois universos que se cruzam e que se amplificam, muitas vezes com os mesmos processos de trabalho e pensamento. Ambas, trabalham com o mesmo: Corpo e Espaço.

## **2.2. ARQUITECTURA E DANÇA**

Tanto na arquitectura como na dança, o grande trabalho e procura é a necessidade de entender o corpo, enquanto existência, movimento, geometria e projecção no espaço.

Na história da arquitectura sempre existiu o interesse em estudar o corpo, principalmente a sua escala e a forma como habita um espaço. Tal como na dança. E este habitar, seja na arquitectura, seja na dança, “não é um acto de consumo, mas sim, um acto de criação”. (Tainha, 2006, p. 13).

A Dança e a Arquitectura têm muito em comum. Ambas são concebidas através da prática espacial. Para um dançarino, o ato da coreografia como uma escrita no lugar ocorre através do desdobrar das dimensões espaciais através dos gestos e da incorporação do movimento espacial. Para o arquitecto, o espaço é o mediador entre qualquer forma que emerge e habita o construído. Para ambos, o primeiro espaço experimentado é o espaço do corpo. (Macintosh, 2010, p. 303)

A dança é uma das artes mais antigas. Pode dizer-se que é “entendida como manifesto do corpo em movimento que comunica, expressa e transmite, de formas diversas, estados de alma, individuais ou colectivos.” (Guimarães, 2019, p. 73)

É uma das artes performativas que teatraliza e cria as suas formas de expressão, sendo uma componente de representação da realidade, muitas vezes através de metáforas, e dos seus imaginários. Mesmo em peças muito reconhecidas como o *Swan Lake* ou *Nutcracker* de Tchaikovsky, do ballet clássico, todas as coreografias e o espaço cénico realizados procuravam transmitir e representar personagens, ambientes e histórias, como parte de uma dramaturgia que era apresentada aos espectadores. A dança contém também significados culturais, políticos, sociológicos e históricos, que são muitas vezes ilustradas através das formas expressivas dos bailarinos. (Guimarães, 2019, p. 73)

Assim, a Dança não é apenas uma mera coordenação de movimentos técnicos mais ou menos sofisticados onde o corpo desempenha o papel de instrumento individual ou colectivamente organizado para desempenhar uma determinada performance física. A Dança implica, desde logo, um propósito de representação de qualquer coisa mais abstracta ou mais concreta que tem de ser introduzida num conjunto de acções (numa peça) que de alguma maneira transmitam essa história e os valores que ela contém (de natureza moral, cultural, social, histórica, psicológica). (Guimarães, 2019, p. 73)

A história da dança não está determinada, podendo haver raízes nas práticas sociais. A dança, estima-se que, existe desde a época neolítica, ou a “idade da pedra”, 5.000 anos antes de Cristo, que marca o início da sedentarização do Homem e o surgimento da agricultura e voltamos também a encontrar relatos na Grécia. Tal como a arquitectura, que existe desde que o Homem começou a criar os “abrigos”. Ambas as disciplinas possuem um âmbito temporal, territorial e cultural muito complexo e abrangente. O corpo assume-se como instrumento e ferramenta de vários processos,

um deles o processo criativo por exemplo. Tanto para a arquitectura como para a dança. Em ambas as disciplinas, permite experimentar o espaço, o acto de habitar, a apropriação dos espaços e dos lugares. Um “corpo enquanto sujeito e ao mesmo tempo enquanto objecto e ferramenta do seu próprio saber, capaz de construir novas maneiras de sentir e criar” (Louppe *apud* Valadas, 2014, p. 30) A Arquitectura e Dança são duas áreas distintas, porém, com capacidade de complementaridade.

A dança, como movimento constante, ocorre no decorrer do tempo e espaço. A arquitectura, tal como a dança, ocorre nesta relação – espaço e tempo. A arquitectura é um espaço vivenciado em movimento e o espaço existe dentro de um bailarino. Mesmo que por vezes vazio, está cheio de significados.

Eis o que parece decisivo: o gesto dançado abre no espaço a dimensão do infinito. Seja qual for o lugar onde se encontra o bailarino, o arabesco que descreve transporta o seu braço para o infinito. As paredes do palco não constituem um obstáculo, tudo se passa no espaço do corpo do bailarino. Contrariamente ao actor de teatro cujos gestos e palavras reconstróem o espaço e o mundo, o bailarino esburaca o espaço comum abrindo-o até ao infinito. Um infinito não significado, mas real, porque pertence ao movimento dançado. (Gil, 2001, p. 15)

Na dança, quem compõe e experimenta é o coreografo, executando as danças ou as peças. Na arquitectura, quem concebe ou projecta é o arquitecto, mas por norma concebe para alguém que não o próprio, quem habita são outros. José Cabral Filho, autor e arquitecto, reflectiu no seu artigo<sup>19</sup> sobre a existência de um novo factor que considera importante para a equação corpo, tempo e espaço – a gravidade.

“O facto de que ambos, Dança e Arquitectura, lidam com o corpo, ou para ser mais preciso, como lidam com o corpo em movimento no espaço. Também lidam com a questão da força de gravidade como um problema a ser equacionado: a gravidade como algo essencial que tem que ser levado em conta, quer seja aceitá-la ou desafiala.” (Cabral Filho, 2007)

Ambas as disciplinas trabalham com o corpo, espaço e tempo e dominam regras de proporção, forma e estrutura. A Arquitectura cria espaços e a Dança utiliza esses espaços, respondendo de formas distintas. Anteriormente, foi referido como uma das diferenças entre Arquitectura e Cenografia, a questão do tempo. Aqui, na Arquitectura e Dança, o que os “afasta” é também a mesma questão. A Dança é associada a uma

---

<sup>19</sup> O artigo, cujo tema é: “Arquitectura Irreversível: “O corpo, o espaço e a flecha do tempo.”, foi publicado na Revista Vitruvius e reflete sobre os pontos comuns entre Dança e Arquitectura.

experiência mais dinâmica e única, é efêmera, enquanto que na Arquitectura, exigimos perenidade. A Arquitectura é feita para durar e ser experimentada as vezes que se quiser, a Dança pelo contrário, tem a duração do espectáculo e apenas pode ser revivido se recorrermos à nossa memória. A coreógrafa americana, Lucinda Childs, “afirma que o seu trabalho coreográfico é indissociável da estrutura espacial. Tal como havia sido preconizado por Oskar Schlemmer, na Bauhaus, o interesse pelos espaços de “desdobramento do olhar ou da percepção” é vigente”. (Mendonça, 2012, p. 70) Esta fragmentação só é conseguida pela exploração da arquitectura, quando coreógrafos como, por exemplo, Olga Roriz ou Sasha Waltz (que iremos aprofundar no tema do corpo e espaço) rompem a conexão com o mundo teatral e transportam para a dança a realidade concreta.

As duas práticas possuem o corpo como tema central, procuram incluir a presença de corpos encarando o movimento como um contínuo entre espaço e tempo, tal como resolver problemas e a criação de circunstâncias através de várias dinâmicas.

E como se movem estes corpos nestes espaços? Seja na Arquitectura ou na Dança?

Toda a experiência comovente com a arquitectura é multissensorial; as características de espaço, matéria e escala são medidas igualmente por nossos olhos, ouvidos, nariz, pele, língua, esqueleto e músculos. A arquitectura reforça a experiência existencial, nossa sensação de pertencer ao mundo, e essa é essencialmente uma experiência de reforço da identidade pessoal. Em vez da mera visão, ou dos cinco sentidos clássicos, a arquitectura envolve diversas esferas da experiência sensorial que interagem e fundem entre si. (Pallasmaa, 2011, p. 39)

Esta frase de Pallasmaa<sup>20</sup> poderia ser transportada para a Dança também. Na Dança utiliza-se os sentidos, e principalmente a sua intuição humana e a sua resposta emocional quando interagem com diferentes espaços. Sente e vive o espaço. Maria Cardoso, faz uma reflexão que consiste nas convergências entre a Arquitectura e a Dança:

A Dança é gerada a partir dos movimentos dos corpos, por sua vez a Arquitectura gera e pensa espaço em função desses corpos. Na realidade, a Arquitectura cria os espaços para os movimentos usados na coreografia puderem existir. Na sua complementaridade, uma disciplina cria espaço e a outra produz movimento, sempre em torno do elemento corpo. No âmbito das diferenças podemos também constatar

---

<sup>20</sup> Johani Pallasmaa, Finlândia, (1936). Arquitecto finlandês, foi professor de Arquitectura na Universidade Aalto e Director do Museu de Arquitectura da Finlândia entre 1978 e 1983. O livro que escreveu “*The eyes of the skin*” fala sobre a teoria da arquitectura e a sua percepção sensorial. Critica a arquitectura que muitas vezes considera apenas o sentido da visão, esquecendo os outros sentidos. Propõe então uma forma multissensorial de projectar e habitar a arquitectura através de todos os sentidos.

que por vezes a Dança tenta evitar o potencial narrativo e a Arquitectura tenta procurá-lo. A Dança não é só clássica e com movimentos leves e circulares e a Arquitectura também não é constantemente um aglomerar de conceitos geométricos. As posições muitas vezes invertem-se e a Dança quando coreografada frequentemente procura suportar diversas intenções arquitetónicas. O corpo muitas vezes gera até concepções onde dominam regras geométricas resultantes do seu próprio movimento. (Cardoso, 2016, p. 141)

Percebemos então que, o corpo ao dançar desenha no espaço o seu movimento, desenho esse que nos faz entender a intenção do gesto pensado. Para falarmos sobre este tema e as geometrias ou linhas resultantes do movimento num espaço em relação a estas duas disciplinas, teremos que falar sobre as transições do século XIX para o século XX, na Alemanha, com a reformulação das artes.

Voltemos a Bauhaus e ao seu desejo de inovação e à pretensão de uma linguagem comum a todas as artes. Como já foi referido, à priori, a escola pretendia acabar com os limites entre as várias Artes como a Arquitectura, o Design e a Dança. O ensino era estruturado segundo *Gesamtkunstwerk*, definido como “Obra de arte total”. Foi elaborado por Richard Wagner, compositor e maestro alemão e consistia em três eixos: primeiro, observar e estudar a realidade e a teoria dos materiais; segundo, representar e estudar técnicas, desenhos e projecções de cada tipo de construção; terceiro, estudar e compor teorias espaciais, composições e cor. (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 22)

Em relação a esta escola, para podermos perceber um pouco melhor da relação entre a Dança e Arquitectura através do tema das geometrias criadas no espaço, temos que referir a Oskar Schlemmer (1888-1943), dançarino e coreógrafo também alemão, que instruiu na Bauhaus no tempo do arquitecto alemão, Walter Gropius. Começou por ser o responsável pelas oficinas de escultura e mais tarde, onde teve grande influência, na oficina de teatro.

Como professor de teatro, propôs o desenvolvimento de figurinos, o estudo de mecânicas, o estudo da cenografia, o estudo das acústicas da arte do teatro, as análises do movimento e a interpretação e exercícios de direcção e representação. Schlemmer insistiu muito na procura de novas interpretações de espaços, investigando o corpo e as suas posições nesses mesmos espaços. Influenciou muito esta investigação através de movimentos geometrizados, abstractos e mecanizados. “O espaço deveria ser experimentado com o corpo todo permitindo um desenvolvimento sensorial completo. O movimento seria uma das temáticas centrais

dando-se proeminência ao estudo dos espaços quiméricos desenhados pelo deslocamento dos corpos.” (Cardoso, 2016, p. 142) As linhas eram abstractas e orgânicas, criadas pela emoção, os espaços eram decompostos, e os volumes e planos do corpo e do palco, dariam sentido às formas. Existiam 4 tipos de “corpo” para Oskar, o corpo marioneta, o corpo desmaterializado, o corpo arquitectura ambulante e o corpo técnico. Todos estes eram sujeitos às leis físicas e à realidade das mesmas, mas sempre com a intenção de desafiar os limites. Para além destas questões, existia também a questão da gravidade, pois o uso de figurinos e máscaras era muito importante, mas o que criava também condições aos bailarinos e por vezes, certas dificuldades ou obstáculos. (Cardoso, 2016, p. 142)

Foi através desta linha de pensamentos, que Schlemmer foi desenvolvendo o Ballet-triádico, apresentado pela primeira vez em 1922 no Teatro Nacional de Viena. O “*Das Triadische Ballet*” tinha como base, a dança espacial, onde o corpo e o espaço eram uma única identidade, uma comunhão.

A coreografia possuía três movimentos musicais e era interpretada por três bailarinos. Cada corpo deveria propor uma forma diferente de estar e movimentar-se no espaço. A ideia foi criar uma composição de cenas que espelhassem a união da Danças, do figurino e da música. A transmissão da mensagem dependia muito das cores usadas, das máscaras, da manipulação dos figurinos que alteram qualidade anatómicas e de objetos extensores do movimento corporal. Os fatos tornavam os bailarinos parte de esculturas habitadas por corpos que se deslocavam no espaço. Raramente se via a totalidade do rosto do bailarino, destacando-se as formas criadas pelos corpos. Os corpos no palco pareciam peças de um jogo a movimentarem-se segundo geometrias espaciais. (Cardoso, 2016, p. 142)

As danças de Oskar Schlemmer eram baseadas em planos geométricos, geometrias de movimentos corporais que pudessem produzir formas rectas, círculos e diagonais, demonstrando a várias formas de como um corpo se pode movimentar num espaço cúbico sem alterar as suas qualidades.

Nesta procura de entender o corpo e o espaço, muitos arquitectos tentaram procurar as relações entre estes, para a organização do espaço que é habitado. Tal como vários coreógrafos ou bailarinos tentaram fazer o mesmo, mas para a dança.



**Ilustração 4** – Figurinos de Oskar Schlemmer. (Heitlinger, 2007).



Ilustração 5 – Triadisches Ballet. (Young, 2014)

Rudolf Laban<sup>21</sup>, bailarino, coreógrafo e arquitecto, estudou sobre o corpo humano e o seu movimento, relacionado com o espaço, tempo e peso. Utilizava a geometria como suporte ao movimento dos bailarinos. Propôs uma escala dimensional que respeitava a relação entre altura, largura e comprimento das figuras geométricas.

Um dos arquitectos que também fala muito da relação da dança com a arquitectura é Bernard Tschumi<sup>22</sup>. Tschumi inclui o movimento nas suas obras de arquitectura que vem de um sistema teórico que tem como base o espaço. “Inclui o espectador nesta experiência, confrontando-o com uma nova relação espacial, como se a inscrição do movimento na arquitectura conduzisse o visitante a inscrever o seu próprio movimento, a sua corporalidade neste outro espaço que se cria. De acordo com a sua linha de pensamento, o espaço dança um movimento recíproco entre si e o homem.” (Mendonça, 2012, p. 69) Como Tschumi refere no seu livro, *Manhattan Transcripts*, o movimento é “a intrusão de um corpo na ordem controlada da arquitectura” e trabalhar

<sup>21</sup> Rudolf Laban, nome artístico de Rezső Keresztelő Szent János Attila Lábán (1879-1958), Eslováquia. Foi arquitecto, bailarino, coreógrafo, teatrólogo, musicólogo, intérprete, teórico da dança no século XX e foi um dos principais líderes do movimento “teatro-dança”. Estudou arquitectura na Escola de Belas Artes de Paris onde se interessou muito pelo movimento do Homem no espaço. Aos 30 anos mudou-se para Munique onde se passou a dedicar à arte do movimento. Em 1915 cria o Instituto Coreográfico de Zurique e em 1928 publica “*Kinetographie Laban*” que foi uma das suas maiores contribuições para o mundo da dança e do entendimento do corpo e movimento. Torna-se director da “*Allied State Theatres*” em Berlim em 1930, até 1934.

<sup>22</sup> Bernard Tschumi (1944-presente), arquitecto Suiço. Entre 1976 e 1981, produziu o livro “*Manhattan Transcripts*” e é considerado um dos grandes teóricos da arquitectura contemporânea.

num edifício é “uma acção que rompe o equilíbrio de uma geometria precisa através de corpos que marcam os espaços de uma forma inesperada através dos acidentes do seu movimento”. Para Tschumi o movimento é a introdução do corpo na geometria de um objecto e contracenar com um objecto é o acto que rompe o equilíbrio de uma geometria ordenada, o que faz os corpos revelarem espaços inesperados através dos seus movimentos. (Mendonça, 2012, p. 69)

Por sua vez, Adolphe Appia coloca ainda outra questão, no seu *livro L'oeuvre d'art vivant*, em 1921, refere que é a partir da objecção ao corpo à rigidez do objecto que se revelam as formas reais do espaço, com base na teoria de que o princípio da gravidade e o da rigidez são as condições necessárias para a existência de um espaço. Tal como que a flexibilidade do corpo se encontra com a rigidez das formas construídas, não existindo uma distância entre a concepção arquitectónica e as artes performativas, mas sim uma grande correlação. (Mendonça, 2012, p. 89)

Temos também como exemplo desta relação entre Arquitectura e Dança, os movimentos dos bailarinos em *Propriedade Privada*, da coreógrafa Olga Roriz com cenografia do Arquitecto João Mendes Ribeiro, que marcam a intrusão do corpo nos espaços da arquitectura.

A cenografia é assim um organismo activo<sup>23</sup>, intrinsecamente relacionado com os seus utilizadores, cujos corpos se defrontam com as regras cuidadosamente estabelecidas pelo pensamento cenográfico. Não se trata de determinar o ponto de partida, o movimento ou objecto, nem de saber qual é gerador do outro, já que ambos estão intrinsecamente ligados, condicionando a sua existência respectiva. (Ribeiro, 2008, p. 293)

Na cenografia de João Mendes Ribeiro, o uso de dispositivos que nos remetem à arquitectura e o uso de mobiliário como tema manipula a percepção do espaço e enche-o de significado e função e a reprodução destes espaços interrompe de forma brusca a sensibilidade dos espectadores, através das vivências. Porém, o que mais importa não é o levantamento destes lugares comuns que pertencem à arquitectura, mas sim a criação de espaços vivenciais identificáveis e da maneira como estes fazem parte da vida. Apesar de ser um dispositivo cénico, instala um espaço e um tempo, que sabendo que não pertencem ao lugar (ao palco) instalam-se, evocam e transportam o espectador para outra circunstância. É uma arquitectura num palco, em que os bailarinos se movimentam entre ela e nela.

---

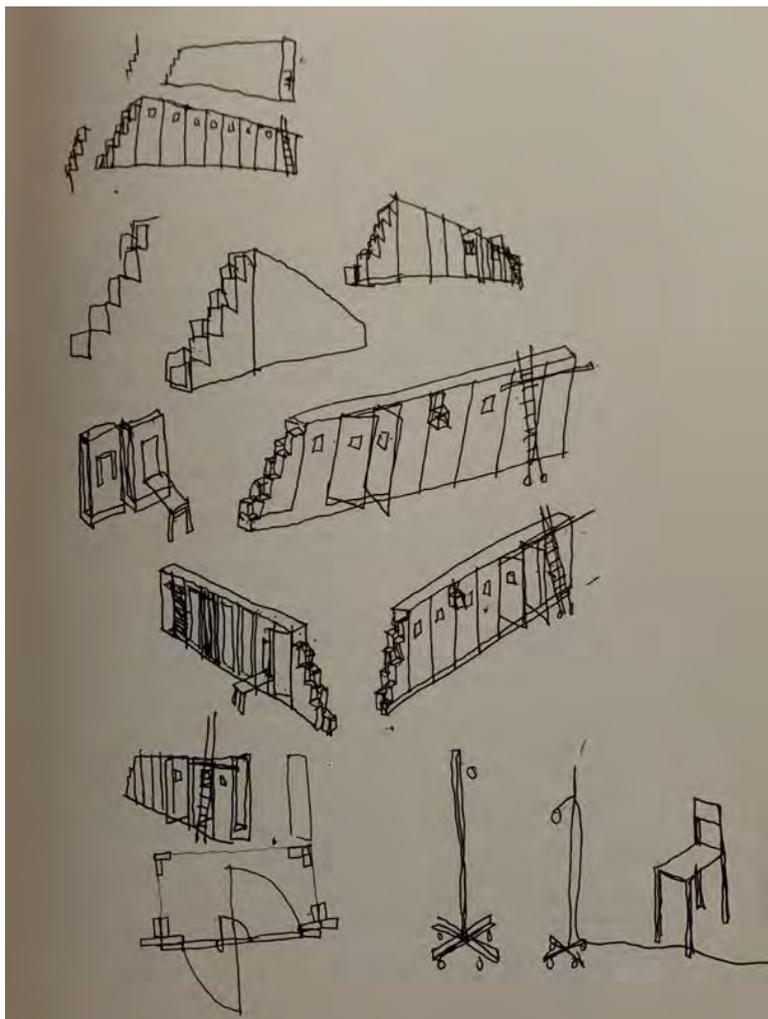
<sup>23</sup> Ao contrário da arquitectura que por norma é um organismo passivo.

É uma prática muito comum na escrita coreográfica de Olga Roriz, em que as suas performances partem de algo concreto, do quotidiano, exprimindo-se a partir de elementos reais que são postos em palco, adquirindo então novos significados e formas, criando uma nova narrativa. Tal como, Pina Bausch, é uma das grandes influências de Olga Roriz, utiliza muitas vezes cenários com fortes relações à arquitectura, de modo a que, os bailarinos, se movimentassem e a “usassem”.

Mais tarde em *Propriedade Pública* (1988), Olga Roriz, cria um espectáculo na rua, com espaços íntimos e domésticos, a partir de um dispositivo cénico efémero e nómada, que se declara entre a instalação e arquitectura. Influenciada também pela coreógrafa Trisha Brown, que utilizava muitas vezes a desconstrução dos próprios elementos do espectáculo, a partir de gestos e objectos que aproximavam as acções dos bailarinos às acções do quotidiano. “No caso particular de *Propriedade Pública*, convoca-se a percepção face à experiência quotidiana e à reprodução de comportamentos, construindo um exercício entre gesto e objecto manipulado, como forma de questionar os movimentos mecânicos do quotidiano.” (Ribeiro, 2008, p. 154) Isto é, a utilização de elementos da arquitectura, muitas vezes, ajuda os espectadores a identificar o território.

Celso Martins refere ainda sobre este espectáculo que:

Esse pressuposto incide com frequência sobre gestos mecânicos, espaços comuns ou funções muito repetidas, aquelas em que, por excesso, perdemos consciência da experiência e esta se torna, deste modo, quase automática e alienada. Muitas dessas situações cristalizam-se em torno dos espaços arquitectónicos e nas rotinas funcionas que estes definem. (Martins, 2005, p. 56)



**Ilustração 6** - Desenhos de João Mendes Ribeiro sobre o dispositivo cénico para a peça Propriedade Privada. (Ribeiro, 2007).

Por fim, um exemplo de como a arquitectura pode ser vista, muitas vezes, como um espaço cheio de percursos de movimento, como se fosse um lugar que dança através de uma leveza lírica. Como exemplo, em a Villa Savoye<sup>24</sup> de Corbusier, construída entre 1928 e 1929 em Poissy, França.

Possuindo uma planta livre, com maior diversidade de espaços internos e uma maior flexibilidade na movimentação dentro do espaço Corbusier criou duas circulações verticais, onde definiu que a escada separa. Uma escada em espiral e curvilínea que cresce progressivamente no sentido dos ponteiros do relógio e a rampa que une, sendo rectilínea e contínua, desenvolve-se ao contrário do sentido dos ponteiros do relógio, criando um jogo de movimentos em que o corpo vai experienciando “padrões de relações espaço-tempo gerados por estes elementos”. (Cavaco, 2012, p. 47) Os

<sup>24</sup> Villa Savoye, projectada por Le Corbusier. Construída entre 1928 e 1929, em Poissy, França. Obra mundialmente conhecida como um marco para a arquitectura moderna no século XX.

trajectos que Corbusier desenhou, dão a possibilidade ao corpo que os percorre, de sentir o seu próprio movimento, quando se depara e relaciona com o corpo que percorre as escadas. É uma *promenade architecturale*.

A inversão dos sentidos entre escada e rampa evidencia o conceito de *promenade architecturale*, ou seja, em cada uma das possibilidades de percurso, as direções variadas fazem com que a fruição se dê de forma complexa, produzindo estímulos diversificados e qualitativamente distintos na medida em que se caminha no espaço interior. A experiência do percurso se faz mais importante do que a apreensão da forma estática, a relação entre espaço e tempo se faz efetiva também no interior da residência. (Maciel, 2002)

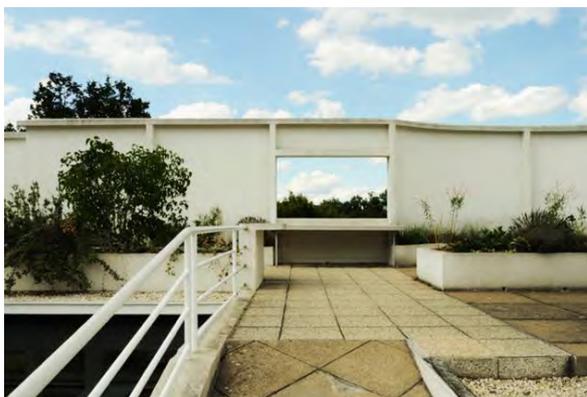


Ilustração 7 - Villa Savoye, Flickr User: End User. (Kroll, 2010).



Ilustração 8 - Villa Savoye, Flickr User: End User. (Kroll, 2010).

O corpo é a parte comum, o que une a Arquitectura e a Dança. Não existe Dança nem Arquitectura sem o corpo. Ambas as disciplinas dependem e trabalham com este, através de formas, geometrias e movimentos. Trabalham a forma como um corpo habita e apropria-se de um espaço.

### 2.3. CENOGRAFIA E DANÇA

Se a cenografia, tal como a arquitectura, trabalha espaços, espaços que são habitados pelo Homem, por corpos, não há melhor exemplo que a dança para mostrar e perceber como estes se movimentam, desenvolvem e habitam um lugar.

Desde a Antiguidade Clássica, como por exemplo na Grécia, que as artes performativas tiveram papéis muito importantes na criação cultural. Eram formas de comunicação que foram evoluindo ao longo do tempo e que deram origem a vários géneros.

Uma das grandes evoluções em relação à Dança é o facto de terem começado a circunscrever o corpo como elemento inscrito no espaço. E é neste espaço que entra muitas vezes a Cenografia. Ambas foram evoluindo e, muitas vezes, por esta mesma razão, o corpo no espaço.

O bailarino estabelece uma relação muito próxima com o espaço, de tal forma que o espaço muitas vezes se torna uma extensão do corpo. E é aqui que talvez se perceba o porque destas duas disciplinas terem evoluído juntamente. A Cenografia foi evoluindo de o “pano do fundo” para uma “dramaturgia do espaço”, deixando de ser apenas uma ilustração meramente decorativa. E esta evolução está também ligada à evolução do pensamento em relação ao corpo e o seu movimento no espaço, derivada das artes performativas, em concreto aqui, a Dança.

Os teatros gregos revelam já um reconhecimento político e social deste tipo de manifestação artística, para as quais se foi desenvolvendo uma tipologia de espaços, cujo enquadramento territorial obedecia a orientações fundamentais como a que implicada utilizar a paisagem como pano de fundo cenográfico para as diversas acções que decorriam no tempo de representação. (Guimarães, 2019, p. 36)

Posteriormente, o Império Romano, deu continuidade a esta evolução, introduzindo mudanças como cenários à frente de representações, o que alterou a base geométrica das plantas e alargando o número de espectadores. O anfiteatro de Mérida, em Espanha, é um bom exemplo desta evolução romana.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> O Anfiteatro de Mérida é um antigo edifício romano em Mérida, Espanha. Datado no ano 8 a.C, com uma forma oval era destinado a lutas entre gladiadores, lutas entre animais selvagens e a caça de animais. Possui uma arena com areia e a banca encontra-se em toda a volta deste. Na arena pode-se observar ruínas do que era um fosso, onde se assentavam os pilares. Foi declarado Património Mundial pela UNESCO em 1993 e pertence ao Conjunto Arqueológico de Mérida.



**Ilustração 9** – Anfiteatro de Mérida. (Turismo de Mérida, 2017).

No século XVII, em França, assistiu-se a uma grande evolução e a vários acontecimentos em relação à Cenografia e às artes performativas, com o contributo de Luís XIV, Rei Sol, conhecido pelos seus espaços de representação, com cenários múltiplos e o quanto honrava a dramaturgia e o espectáculo. Era conhecido pelo gosto pelas artes cénicas, especialmente a dança e o teatro. (Mendonça, 2012)

Com o surgimento do Realismo, em oposição ao Romantismo, nos séculos XVIII e XIX, a cenografia conquistou outra dimensão, “assumindo-se volumetricamente e participando efectivamente na cena. A cenografia torna-se um elemento activo e útil, um gerador de vivências por oposição à passividade dos cenários pintados”. (Mendonça, 2012, p. 43)

No final do século XIX e início do século XX aconteceram grandes mudanças na Europa, ao nível das várias correntes de pensamentos consequentemente da Arte.

A obra de Wagner e a sua noção de *Gesamtkunstwerk*, ou seja, obra de arte total, que significa a união das artes interviu como ponto de referência em teóricos como Appia e mais tarde, Craig.

Adolphe Appia, centra a sua obra no papel do corpo em cena. Complementando-o com várias disciplinas como o espaço e luz, através da tridimensionalidade do espaço cénico, como gerador de formas e movimento.

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, [s.d.], p. 30)

Segundo Appia, os cenários apenas como pintura não eram solução para a dramaturgia clássica, não dava tantas possibilidades aos corpos dos bailarinos. Ao contrário de Wagner, que defendia a união dos meios de expressão cénica, com a *Gesamtkunstwerk*, Appia propôs as três dimensões do espaço, o movimento do intérprete e a iluminação. A pintura então deveria obdecer a estas três prioridades. O movimento sim é o elemento unificador. Deixou-se para trás a pintura em perspectiva no espaço a duas dimensões, deixando o estilo dos pintores, passando a Cenografia a definir que o espaço cénico é um espaço a três dimensões. (Ribeiro, [s.d.])

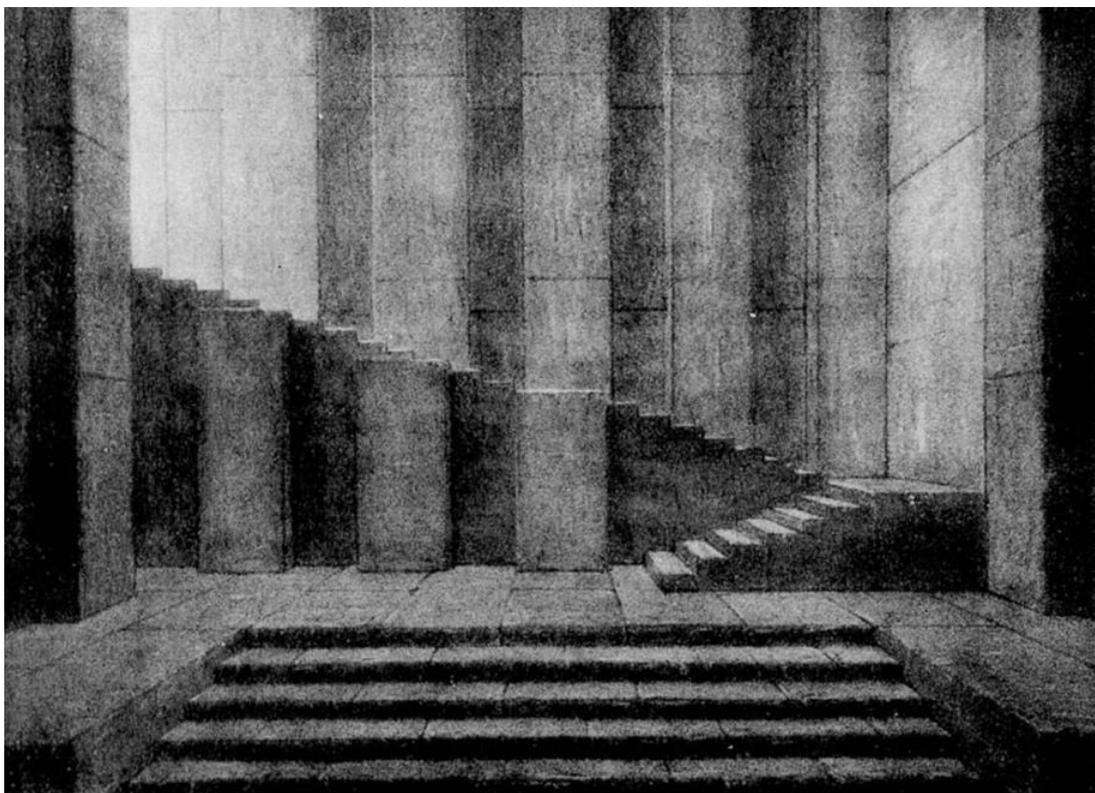


Ilustração 10 – Orpheus, Hellerau 1913. (Badia, 2019).



Ilustração 11 – Esquissos de Adolphe Appia sobre atmosferas cénicas. (Badia, 2019).

Appia reflectia sobre a importância das várias artes e de como todas juntas se poderiam cruzar e, no fundo, enriquecer a Cenografia.

“Coloquemos em cena tudo isto: teremos a poesia e a música que se desenvolverão no tempo; a pintura, a escultura e a arquitectura que se imobilizam no espaço, e não se vê de que maneira conciliar a vida própria de cada uma delas numa harmoniosa unidade!

Ou haverá um meio de o fazer? O tempo e espaço possuirão um elemento conciliatório – um elemento que lhes seja comum? A forma no espaço pode tornar a sua parte das durações sucessivas do tempo? E essas durações teriam ocasião de se propagar no espaço?” (Appia, [s.d.], p. 30)

O movimento construtivista defendia também que a cenografia deveria apostar na tridimensionalidade do espaço, através de espaços com elaborações cenográficas em que a altura e profundidade seriam exponenciadas.

No entanto, os *Ballets Russes*<sup>26</sup> dirigida por Diaghilev, voltaram a tornar a pintura como ponto central da cenografia, atribuindo um contexto plástico à dança. Diaghilev contratou artistas como Picasso para colaborarem, sendo introduzidos o cubismo e o

---

<sup>26</sup> Companhia de ballet russa (1909-1929). Com sede em Paris, dirigida por Sergei Diaghilev da qual fazia parte reconhecidos bailarinos como Anna Pavlova e Vaslav Nijinski. Era uma companhia emigrada da Rússia que influenciou toda a história da dança.

futurismo na concepção cénica. Os dois primeiros colaboradores de Diaghilev na sua revista *Monde Artiste*, em 1897, foram Benoi e Barkst, que introduziram “uma nova expressividade na pintura dos cenários através de cores simples e puras na sua máxima intensidade. Num segundo período os cenários dos Ballets Russes foram marcados pelos estilos de Natealie Gontcharova, Michel Larionov e Tatlin que deram seguimento à estética já vinculada e lançaram as bases para o construtivismo que multiplicou as possibilidades de montagem cénica e fez do cenário parte da acção.” (Mendonça, 2012, p. 46)

As mudanças operadas na segunda metade do século XX, recuperando experiências e ensaios produzidos nas décadas de 20 e 30 ou desenvolvendo novas ideias e modos de ver a realidade, deram origem a um contínuo processo de exploração das formas criativas e expressivas que se prolongaram até hoje como desafios que envolvem todos os que trabalham nos sectores das Artes Performativas – músicos, cenógrafos, argumentistas, coreógrafos, actores, bailarinos, encenadores, entre outros. (Guimarães, 2019, p. 37)



Ilustração 12 – Pablo Picasso a pintar um telão para uma cenografia. (Guimarães, 2019).

A Bauhaus foi também um marco importante para a Cenografia e Dança nesta época. O teatro da Bauhaus tinha como objectivo a análise da dança, mais que a dramaturgia. Queria representar os corpos físicos, o tempo e o espaço na arte.

Oskar Schlemmer com o seu ballet triádico (1922) tinha como objectivo o desenho no espaço e a geometria, onde as formas e figuras se tornavam consequência das trajectórias dos bailarinos. A dança era concretizada a partir de sequências de movimentos executadas sobre figuras geométricas marcadas no chão e depois os figurinos eram trabalhados posteriormente a partir dessas formas. Utilizava a cor como elemento dramática e cada cor correspondia a um tipo de movimentação, criando uma relação entre cor, ritmo e espaço. Trabalhava muito a imagem cénica e o movimento dos corpos dos bailarinos.



Ilustração 13 - *Slat Dance*, de Oskar Schlemmer, 1928. (Fabrizi, 2017).

Influenciado por estes novos tempos e pensamentos surge a Dança-Teatro, com Rudolf Von Laban, que torna a dança como foco de estudo. Depois vem Kurt Jooss<sup>27</sup>, o primeiro coreógrafo a utilizar este termo, que tenta incorporar o ballet clássico.

---

<sup>27</sup> Kurt Jooss, (1901-1979). Famoso bailarino e coreógrafo que uniu o ballet clássico e o teatro. Foi um dos fundadores do ballet-teatro e fundador da Escola Folkwang Tanztheater em Essen.

O propósito, é como sempre, a dança-teatro, entendida como forma e técnica da coreografia dramática, interessada no libreto, na música e, acima de tudo, no artista intérprete. Na escola e no estúdio a nova técnica de dança deve ser desenvolvida no sentido de obter ferramentas objectivas para a dança dramática, a técnica da tradicional dança clássica a ser gradualmente incorporada.” (Jooss *apud* Berghson, 1993, p. 26)

Inspirada por Jooss e tudo aquilo que aprendeu na sua escola, Folkwang Hochschule<sup>28</sup>, Pina Bausch começa o seu percurso como uma das grandes pioneiras deste movimento. Entre 1959 e 1962 esteve em Nova Iorque e em 1968, regressa a Alemanha onde se torna a directora artística da escola Folkwang. Coreógrafa, bailarina e directora alemã, teve sempre como foco de investigação o corpo, a sua linguagem e vivências. Trabalhou muito sobre questões fundamentais em relação ao próprio Homem, confrontando muitas vezes os espectadores com temas sobre a condição humana, como o amor, a tristeza e a morte, no quotidiano, considerando muitas vezes a arquitectura como linguagem. (Cavaco, 2012, p. 124) Segundo António Pinto Ribeiro, o melhor exemplo de Bausch em relação a esta temática é o cenário de *Café Müller* (1978), que manifestou em muito as fronteiras da dança<sup>29</sup> com a introdução de novas maneiras de trabalhar, combinando a dança e o teatro. (Ribeiro, 2008, p. 158)

Num cenário de café vazio, um arrumador de cena dispõe as cadeiras, para que as personagens se possam movimentar mais facilmente. No entanto, aquelas cadeiras transfiguram-se em lápides de um espaço que mais se parece com um cemitério, pelo qual se deslocam seres errantes e fantasmagóricos que encarnam um acontecimento trágico, qualquer que ele tivesse sido no passado. (António Pinto Ribeiro *apud* Ribeiro, 2008, p. 158)

É através do cenário, que Pina Bausch explora os corpos e os movimentos dos bailarinos. O espaço torna-se perceptível através da deambulação dos bailarinos que descrevem trajectórias e movimentos. Movimentos estes que correspondem à necessidade de criar passagens entre os elementos cénicos em palco, que se tornaram em obstáculos com os quais os corpos se confrontam. A estrutura do espaço cénico é visível nos corpos, através da dança. (Ribeiro, 2008, p. 159)

A dança contemporânea teve um grande impacto nos novos métodos de criação artística tomando por base a liberdade e a expressão do corpo.

---

<sup>28</sup> A Folkwang University of the Arts é uma universidade de música, teatro, dança e design.

<sup>29</sup> Para o crítico de dança, Daniel Tércio, *Café Müller*, foi uma das peças mais significativas da dança contemporânea pela forma como Bausch desafiou o público “para a descoberta de outros territórios e para um reposicionamento da dança no quadro das artes performativas” (Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p.23).

Na procura de novas relações consigo mesmo e com a sociedade. A dança, além de tentar uma conexão com as artes, procurou valorizar a criatividade e a experimentação de uma nova maneira de utilizar o corpo no espaço.

Actualmente, o campo das artes é um território amplo e de cruzamento de distintas disciplinas. Como refere João Mendes Ribeiro, desde o início do século XX, com o construtivismo russo, expressionismo e a Bauhaus, tanto a arquitectura como a dança, o teatro e as artes plásticas, lidam com objectivos e pensamentos comuns. Nos últimos cinquenta anos, houve grandes mudanças nas estruturas das sociedades, mudanças estas que alteraram a prática teatral e até redefiniram objectivos. Questões que estão muitas vezes ligadas à política e ao socialismo. (Ribeiro, 2008, p. 199)

Este período é marcado por uma tendência crescente para a percepção sensorial do espaço cénico e pela ênfase no papel do observador, isto é, na crescente consciência sociológica da contribuição do espectador na própria constituição da obra teatral. Foi durante este período que o teatro saiu à rua e se apropriou de espaços não convencionais, em intervenções que incluíam uma maior participação do público. O espaço cénico tornou-se permeável – sem a tradicional separação entre actores e espectadores – com cenografias flexíveis e, por vezes, interactivas. (Ribeiro, 2008, p. 199)

Tanto o teatro como as artes plásticas, em vez de criarem objectos para mera contemplação, começam a ir pela criação de ambientes que sejam experimentados e utilizados. A relação entre actor e espectador, tal como a relação entre obra e espectador, é um dos pontos de viragem e que se tornam comuns entre as várias disciplinas artísticas, ou seja, tornam-se pressupostos comuns.

Yann Chateigné e Bernard Blistène<sup>30</sup> defendem que, ao longo do século XX, as relações entre o teatro e as várias artes desenrolam-se em dois pontos:

Por um lado, a integração do acto performativo na própria definição da prática artística, desde o dadaísmo e o futurismo até ao surgimento do *happening* nos anos cinquenta e sessenta, com destaque do corpo, enquanto elemento activo e performativo; por outro, a consciência cada vez mais aguda do espaço artístico como uma espécie de palco, lugar de interacção entre artista, obra e espectador, sobretudo, na sequência das propostas minimalistas e pós-minimalistas de artistas e teóricos, como Donald Judd, Carl Andre, Bruce Nauman e Robert Morris<sup>31</sup>. (Ribeiro, 2008, p. 199)

---

<sup>30</sup> Foram os comissários da exposição *Teatro Sem Teatro*, co-produzida pelo Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu Colecção Berardo, em Lisboa.

<sup>31</sup> Robert Morris (1931-2018) artista, escultor e escritor modernista. Associava a dança e a performance nas suas propostas artísticas, através da ideia de que o minimalismo é uma arte do espaço.

Este movimento artístico, o *happening*, que apareceu nos anos sessenta aproxima-se muito das artes cénicas. Tem como conceito o facto de que artistas e público, arte e realidade, sejam apresentadas no mesmo espaço. Não são momentos separados mesmo que o espectador seja envolvido directamente ou indirectamente. Apesar de não ser especificamente teatral, serve como forma de expressão artística que experimenta uma consciência social e política. E é nas artes cénicas e plásticas que este novo movimento procura novos dispositivos espaciais, que acabam por se aproximar a espaços com qualidades vivenciais da arquitectura.

Deste modo, estas intersecções disciplinares entre a construção cenográfica, as artes plásticas e a arquitectura, intensificaram-se cada vez mais, contribuindo muito para regras espaciais em que a cenografia nasce de experiências vivenciadas, ou seja, performativas.

Marina Abramovic<sup>32</sup>, na entrevista no âmbito da sua participação no Festival de Avignon em 2005, considera que apesar do teatro e as artes visuais se terem contaminado reciprocamente, desde os anos 70, o teatro ainda continua muito preso aos aspectos da representação, enquanto que a dança se relaciona de uma forma mais aberta com a *performance*. Para Abramovic, a separação dos espaços de palco e plateia, no teatro, impõe um corte com o público que acaba por impedir uma fusão entre o teatro e a dança. (Ribeiro, 2008, p. 201)

Artistas plásticos como Pedro Cabrita Reis e Gregor Schneider, abordam temas que são considerados arquitectónicos, como “concepção espacial, delimitação do território, ocupação do espaço, estruturação do espaço vazio, espaço público e espaço privado, exterior e interior.” (Ribeiro, 2008, p. 201) Percebemos então, que há cada vez mais uma contribuição para a aproximação entre as artes e a arquitectura, através de linguagens e questões comuns e da intervenção de artistas e arquitectos na construção de dispositivos cénicos. Com exemplo, Donald Judd, nos anos oitenta desenvolveu objectos cénicos para as coreografias de Trisha Brown<sup>33</sup> como *Son of Gone Fishin* em 1981 e *Newark* em 1987.

---

<sup>32</sup> Marina Abramovic, Belgrado, Sérvia, (1946). É uma artista que trabalha maioritariamente com performances, explorando as relações entre intérprete e espectador, os limites do corpo e a capacidade da mente.

<sup>33</sup> Trisha Brown (1936-2017) coreógrafa e bailarina norte-americana, que foi uma das fundadoras do colectivo artístico *Judson Dance Theater*. Nos anos sessenta redefine a dança contemporânea e fundou a sua própria companhia *Trisha Brown Dance Company*. Trabalhou com músicos e artistas plásticos como Robert Rauschenberg, Donald Judd, Robert Ashley, Laurie Anderson e Nancy Graves.

Para Nuno Carinhas o teatro também pode ser um espaço coreográfico, “os grandes espaços vazios não me inquietam muito, mas isso foi quando passei a ser encenador que passei a ter esta experiência. Enquanto cenógrafo, a tendência geral é uma espécie de minimalismo no acesso aos espaços.” (Carinhas, 2021) Uma questão que é transversal ao teatro e à dança, e até ao cinema e arquitectura, é que “o trabalho só se completa quando a luz intervem. Não se valoriza a materialidade de nada, enquanto a luz não nos revelar o espaço, tal como na arquitectura.” (Carinhas, 2021)

“O espaço cénico destes espectáculos é marcado por objectos de geometria elementar que, na sua serialidade e progressão em absoluta simetria, marcam um ritmo repetitivo.” (Ribeiro, 2008, p. 241) *Newark*, estreou no Teatro de Angers no dia 10 de Junho de 1987 e os dispositivos cénicos eram tradicionais, simétricos e que trabalhavam em profundidade, divididos em cinco partes que iam delimitando o espaço onde os bailarinos se movimentavam. O cenário não era uma simples decoração, mas sim uma cenografia que tinha relação com a dança. São seis painéis, todos com cores diferentes, mas com medidas e configurações iguais, que se podem mover e que estão suspensos autonomamente do espaço. Estes painéis móveis podem subir e descer, um pouco como as bambolinas do teatro tradicional. Como refere JMR, é através deste jogo de subida e descida que os bailarinos vão dispor de toda a cena. É o dispositivo cénico de Donald Judd que, ao limitar os movimentos dos bailarinos, determina a criação coreográfica de Trisha Brown. (Ribeiro, 2008, p. 224)

Um exemplo desta relação entre a cenografia e a dança, está em *Pedro e Inês* (2003)<sup>34</sup>, coreografado por Olga Roriz e cenografia de João Mendes Ribeiro, recria-se em palco um espaço exterior, não na forma literal, com um tanque de água e terra que tem como referência *A Fonte dos Amores* do jardim da Quinta das Lágrimas, em Coimbra.

Olga Roriz, deixa de lado o contexto político que arruinou a grande paixão entre D. Pedro e D. Inês de Castro, centra-se na impossibilidade desta paixão e no seu triângulo amoroso, cheia de dor e morte. O que entra em coerência com anteriores trabalhos da coreógrafa, onde se explorou “com gestualidade de cariz expressionista a conflitualidade implícita nos amores fatais.” (Ribeiro, 2008, p. 164)

---

<sup>34</sup> *Pedro e Inês* estreou a 4 de Julho de 2003, no Teatro Camões, em Lisboa. Surgiu de um convite da Companhia Nacional de Bailado à coreógrafa Olga Roriz. A coreógrafa já tinha, 18 anos antes deste convite, estreado *As Troianas* (1985) para esta mesma companhia.

A peça é sobre uma das mais conhecidas tragédias de amor portuguesas. Baseia-se no amor eterno entre D. Pedro e D. Inês de Castro, contrariada em vida pelo seu pai, o rei D. Afonso IV.

Mais uma vez, para esta cenografia, João Mendes Ribeiro trabalha muito com a verdade dos materiais utilizando elementos naturais, como a água, terra e o fogo.

Neste cenário joga-se de maneira deliberada com a poética da verdade dos materiais utilizando elementos naturais. Esta máxima, difundida com o Movimento Moderno e, designadamente, com Mies van der Rohe, diz respeito à exploração dos materiais pelas suas características intrínsecas, sem recurso a máscaras ou artifícios; sem a reprodução mimética da realidade a partir de materiais cenografados ou manipulados para parecerem reais. (Ribeiro, 2008, p. 165)

Como refere Tiago Bartolomeu Costa, em *Pedro e Inês* “os quatro elementos parecem servir de base para um diálogo de sequência. Ao fogo (a paixão dos amantes), à água (a fonte, as lágrimas), ao ar (ao uivo dos cães e os gritos de Pedro) e à terra (a campã), juntam-se corpos relacionados com a natureza (Inês morta e a projecção das raízes das árvores), a perda amplificada (as rosas atiradas para a piscina são depois projectadas na parede) e a instalação de um estado de espírito e intenção que definirá uma forma de se estar no amor”. Olga Roriz acrescentou ainda, a estes elementos, o rigor experimental do compositor russo Arvo Pärt para que houvesse um conjunto poético juntamente com o cenário e esta atmosfera, associados a um universo naturalista embora falso.

A cenografia apresenta de uma forma condensada a fisionomia de um contexto vivo e concreto, a partir da “experiência do lugar”<sup>35</sup> da Quinta das Lágrimas. Traduz-se uma imagem conceptual do mundo exterior e o efeito de ilusão é reforçado pela utilização de materiais reais, como a água e a terra, fora do seu contexto natural. De alguma forma, estes materiais perdem as suas definições de substância real para produzirem, ao longo de toda a peça, fragmentos únicos de dança – materiais, pretexto para uma ideia de corpo. (Ribeiro, 2008, p. 165)

O cenário é marcado por uma arquitectura minimal. O palco vazio apenas com algo que trabalha com o chão, explorando a ideia do plano horizontal e a sua intersecção com os corpos dos bailarinos que desenvolvem uma relação forte com o solo. É um material de planta quadrada um pouco elevado do palco e com limites. “Esta noção de plano horizontal, de extensão, confere-lhe também uma ideia do tempo. Mais do que delimitar o espaço para a dança, procura-se uma relação do corpo com o espaço, com o tempo e com a matéria.” (arqa, 2003)

Pretende-se que os bailarinos trabalhem o tempo e que dominem o espaço, questionando o espaço e as reacções que este cenário produz. Este plano horizontal

---

<sup>35</sup> Cf. Hervé Guay, “O espírito dos lugares”, trad. de Luís Varela, *op. cit.*, pp. 21-24.

acaba por se transformar num espaço exterior, com ligação à Fonte dos Amores da Quinta das Lágrimas, que vem assim para o palco mas, com limites.

Nesta peça, o cenário transmite uma interpretação da realidade ainda maior, e uma ilusão, quando usa materiais verdadeiros: a água e a terra.

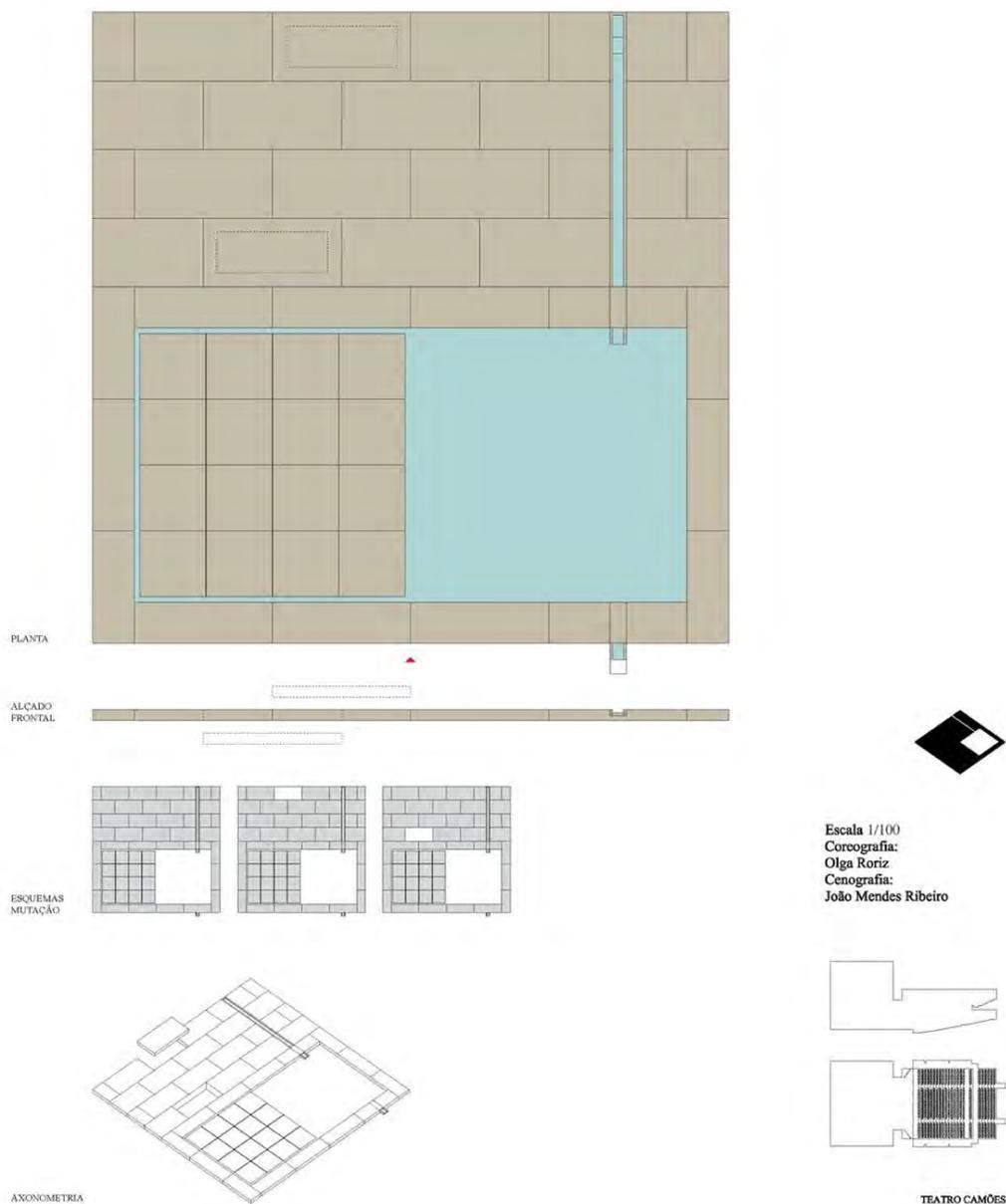


Ilustração 14 – Desenhos técnicos da cenografia *Pedro e Inês*. (Ribeiro, 2008, p. 515).

A água pode ser lida de várias maneiras através das várias possibilidades simbólicas e utilizada como a base para a narrativa do espectáculo. Através do trabalho do desenho de luz e dos movimentos dos bailarinos, a água vai produzindo vários tipos

de atmosferas, como águas claras e em movimento ou águas escuras e paradas que transmitem “uma imagem especular tão perfeita, que as suas próprias características físicas desaparecem atrás da ilusão da imagem projectada” (Julia Schulz-Dornburg *apud* Ribeiro, 2008, p. 166). E é no contacto dos corpos com a água, no tanque, que os movimentos dos corpos se tornam cada vez mais expressivos, o que torna também a coreografia mais específica e arriscada pela difícil técnica que requer para executar os movimentos. Porém, foi o que se tornou particularmente produtiva para a criação das personagens Pedro e Inês.

O cenário, embora tenha materiais verdadeiros, torna-se profundamente anti-naturalista.

A presença da terra e da água no palco transporta consigo uma atmosfera de sonho e sensualidade que se transforma em peso da dor real. Se, por um lado, a presença da água contamina a dança num plano real, por outro, ela evoca um plano onírico, em particular, com a reflexão dos corpos no espelho de água da Fonte dos Amores. A presença da água é constante ao longo do espectáculo, no entanto, só é efectivamente revelada pelo contacto dos corpos em movimento, nas cenas dos duetos entre Pedro e Inês. (Ribeiro, 2008, p. 166)

Também a terra tem um sentido metafórico. A terra revela-se através de um alçapão no pavimento e altera o seu significado quando se transforma numa sepultura de um cemitério, no jardim. Esta abertura ou revelação, mostra o que está por baixo do solo, forçando um contacto entre os corpos e a terra. O que contraria a ideia de leveza dos corpos, pois os movimentos dos bailarinos na terra exprimem tensões, mais terrena e conflituosa.



**Ilustração 15** – Cenografia *Pedro e Inês*, Alceu Bett. (Alves, 2012).



**Ilustração 16** - Cenografia *Pedro e Inês*, Alceu Bett. (Alves, 2012).

Ao mesmo tempo, vão sendo projectadas imagens na parede de fundo do palco como rosas vermelhas, raízes fortes de árvores ou reflexos de água, que juntamente com estes materiais, apelam ainda mais às atmosferas da Quinta das Lágrimas. “Nesse sentido, *Pedro e Inês* exacerba o confronto entre realidade e ficção, fazendo confundir os planos do verdadeiro e do falso, recuperando o que Jeroen Peteers questionava já em *Visitors only*: “Porque é que consideramos falsa uma casa só porque foi construída num teatro? E haverá mesmo um original ou não passa tudo de uma construção que fazemos mentalmente?”. (Peteers *apud* Bartolomeu, 2007, p. 42)

A cenografia acaba por aparentar um contexto muito real, quase como a recriação do mundo desta história, mas o que permanece é uma ideia conceptual, um cenário do mundo exterior que no palco ganha uma outra realidade. Um cenário que era um espaço vazio, apenas com um plano horizontal delimitado, enche-se, através dos corpos dos bailarinos em movimento e das várias evocações aos lugares e memórias do amor trágico de Pedro e Inês.

A relação da Cenografia e da Dança pode ser vista como um diálogo entre o corpo e espaço, neste caso dispositivos cénicos que são extensão dos corpos. Tudo isto leva-nos à questão: será que a Cenografia pode ser, por vezes, considerada uma Arquitectura pensada para a Dança? Um espaço que se adapte aos movimentos dos corpos que o habitam e utilizam?

### 3. NARRATIVAS E ESPAÇOS

#### 3.1. CORPO E ESPAÇO

Corpo e Espaço, são o que une, ou seja, são o ponto comum de três disciplinas, Arquitectura, Cenografia e Dança. Sem estes dois “conceitos”, alguma destas disciplinas existiria?

O Corpo, em latim, Corpus. Na biologia, é composto por três partes principais: Cabeça, Tronco e Membros; estes dividem-se em extremidades superiores e inferiores.

“A vida começa e acaba no corpo. O corpo é tudo o que temos.” (Gil, 2001)

Sabemos que o que ocupa um espaço é um corpo. E haverá melhor corpo que de um bailarino para reflectir sobre esta dicotomia espaço/corpo?

Na Arquitectura ou na Cenografia? O corpo sente, assume e habita o espaço. Pensar no espaço e no corpo, é pensar sobre Arquitectura, Dança e Cenografia.

Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o movimento. O que pouco difere do que se passa no teatro ou noutros palcos. O actor transforma também o espaço da cena; o desportista prolonga o espaço que rodeia a sua pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa relações de convivência tão íntimas como as que tem o seu corpo. Do mesmo modo, o atirador de tiro ao arco e o seu alvo zen são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos espaço do corpo. (Gil, 2001, p. 57)

Sabemos também que o tema corpo e espaço são matérias centrais na Arquitectura, Dança e Cenografia. “O nosso corpo executa movimentos para descobrir as possibilidades do espaço. Esses gestos universais possuem uma densidade afectiva e emocional diferente nas mãos e no corpo de cada um.” (Victorino, 2021, p. 12)

O espaço é sagrado na Dança. É onde o corpo se projecta, entre a técnica e a expressão, através dos sentidos e do ser, os bailarinos apropriam-se dele através do corpo. Na arquitectura também. Habitamos um espaço através do nosso corpo, apropriamo-nos de um espaço através do movimento e experimentamo-lo sensorialmente.

O corpo desde sempre foi entendido como um modo de definir escalas e proporções no campo das artes e ciências. Como referia o filósofo grego Protágoras<sup>36</sup>, “O Homem é a medida de todas as coisas”. A importância do corpo evidenciou-se com Vitruvius que “no seu tratado baseado em fontes gregas de um sistema de medidas ideais, o corpo do Homem era composto por diversas proporções. Analogamente, as várias partes dos edifícios sagrados deveriam ser proporcionais segundo o conjunto arquitectónico.” (Cardoso, 2016, p. 64)

Leonardo da Vinci em 1487 com base nestes estudos de proporção, desenhou os dados antropométricos apresentados por Vitruvius em o “Homem de Vitruvius” em que o corpo humano se encontra associado a figuras geométricas perfeitas; o quadrado e o círculo. O Homem inscreve-se com as pernas e os braços estendidos dentro destas figuras comprovando a perfeição do corpo humano. A medida entre uma mão até à outra estendidas era equivalente à medida da altura do corpo, provando-se assim uma plena harmonia entre o todo e as partes. (Cardoso, 2016, p. 64)

Le Corbusier elaborou um sistema de medidas, entre 1943 e 1950, com o nome de *Modulor*, aplicado à arquitectura com o objectivo de entender a harmonia entre a relação do corpo humano e o espaço. O modulor é um sistema de medidas derivada da estrutura humana e matemática baseado no rectângulo de ouro<sup>37</sup> e na sequência de Fibonacci<sup>38</sup>.

Foi concebida uma fórmula a partir da qual era possível gerar duas séries de medidas, a vermelha e a azul, dois sistemas métricos em relação, o anglo-saxónico e o métrico decimal. Esta aplicação permitiu pela primeira vez unir o mundo da construção, os metros e os centímetros e os pés e as polegadas. A partir da figura humana com o braço esquerdo erguido “são fixadas três dimensões fundamentais: a altura do plexo solar, a altura do topo da cabeça e a altura da ponta dos dedos do braço levantado. (Cardoso, 2016, p. 65)

Um Homem, de altura média, com o braço levantado determina os pontos determinantes da ocupação do espaço. O corpo era assumido dependendo da sua

---

<sup>36</sup> Filósofo grego, nascido em Abdera (490-415 a.C) foi um dos principais do movimento sofista.

<sup>37</sup> O rectângulo de ouro, é representado pela letra grega maiúscula  $\phi$ , conhecida como phi. O rectângulo de ouro é um rectângulo cuja razão entre os comprimentos dos lados maior e menor é igual ao número de ouro, número de ouro considerado como a proporção divina ao longo da história, é um valor aproximado de 1,618.

<sup>38</sup> Leonardo Fibonacci (1170-1250). Foi um matemático Italiano que contribuiu para as ciências exactas após o período da Antiguidade clássica e o início da Idade Média. A sequência de Fibonacci é uma sequência de números inteiros que começa por 1 e que cada número à posteriori corresponde à soma dos dois anteriores. Por exemplo: 0,1,1,2,3,5,8,13,21, [...]. É uma sequência numérica, mas com ligações à natureza e biologia, vindo a ser também utilizada como ferramenta para as artes.



O Arquitecto Fernando Távora, considerava que as formas animam o espaço e que o espaço já por si possuía uma forma constituída por matéria, pré-existente. Desta maneira o corpo é como uma forma articulada ao seu mais alto nível que se apropria de um espaço existente, projecta-se nele e movimenta-se através do tempo. O Homem é o organizador do espaço, criando formas que foram sujeitas pela circunstância, que já tinham sido formadas por ele, organizando então um espaço condicionante. (Mesquita, 2015, p. 30)

Bernard Tschumi, incluiu o movimento e esta consciencialização do corpo no espaço na arquitectura. Defendia o movimento como “a intrusão de um corpo na ordem controlada da arquitectura”. Em *Manhattan Transcripts*, Tschumi refere que o movimento é a introdução de um corpo na geometria do objecto. “Contracenar com o objecto constitui um acto que rompe o equilíbrio de uma geometria ordenada, em que os corpos revelam espaços inesperados através da fuga e/ou acidentes do seu movimento.” (Ribeiro, 2008, p. 293) A simbolização do movimento para Bernard Tschumi, que vinha da necessidade de fixar relações entre corpo e arquitectura através de uma visão funcionalista, era uma extensão das convenções gráficas das coreografias que tentava eliminar os significados pré-concebidos dados a acções particulares para se concentrarem então no movimentos dos corpos no espaço. (Ribeiro, 2008, p. 301) Tschumi, no seu livro *Architecture and Disjunction*, reflete também sobre a experiência do espaço, através do corpo em movimento, como objectivo de dar ao espectador e ao intérprete um novo significado que transforme a forma de cada um, entender, viver e perceber aquele espaço. (Ribeiro, 2008, p. 301)

Considerando o movimento como a intrusão do corpo na ordem controlada da arquitectura, penetrar num edifício (corresponde a) um acto que rompe o equilíbrio de uma geometria meticulosamente determinada, em que os corpos definem espaços inesperados através [...] dos acidentes do seu movimento. [...] A arquitectura é assim um organismo passivamente envolvido numa relação constante com os seus utilizadores, em que os corpos se confrontam com regras cuidadosamente estabelecidas do pensamento arquitectónico. (Ribeiro, 2008, p. 108)

Em *Manhattan Transcripts*, em relação ainda a esta noção de movimento definida pelo autor, Tschumi questiona o modo estático do objecto cénico quando este faz do movimento parte da estrutura. A utilização de objectos que sejam móveis e múltiplos poderia ajudar a que um dispositivo cénico se libertasse do estático e começasse a ser

algo como uma série de fragmentos que estão interligados pelos corpos que o experimentam, sem perder o seu todo.

O recurso a dispositivos flexíveis a partir de objectos, portadores de narrativas inacabadas, que descrevem uma sequência acções múltiplas, estimula a participação activa dos intérpretes na organização do espaço cénico. Estes pressupostos remetem para a ideia de objectos “reactivos”, em que o cenário constitui um lugar de intercâmbio, passando a cenografia a ser o lugar de participação dos intérpretes que a habitam. (Ribeiro, 2008, p. 373)

O espaço existe dentro de um bailarino. Mesmo que por vezes vazio, está cheio de significados com o movimento do corpo, seja ele coreografado ou espontâneo. (Mendonça, 2012, p. 65)

Em relação à Dança, também existiu uma grande procura em entender e estudar o corpo e o espaço, tal como os nomes já referidos pela parte da Arquitectura. Durante a primeira metade do século XX, a dança contemporânea surge paralelamente na Europa Central e nos Estados Unidos. Uma dança que apela à investigação do corpo no espaço, como se fosse uma dança da queda do corpo, o que contrastava com a dança clássica do século XIX.

Exemplo deste movimento é Marta Graham (1894-1991) que, como refere Madalena Victorino<sup>40</sup> em *A dança como arma*, “consistiu precisamente em trazer o corpo para o chão: o corpo desce à terra para encontrar outras formas de se exprimir e comunicar.” O Expressionismo Alemão no século XX, foi um movimento que veio questionar todas as artes em questão, fosse na dança, música ou pintura. (Mendonça, 2012)

Rudolf von Laban (1879-1958)<sup>41</sup>, dedicou a sua vida ao estudo do corpo no espaço, às relações entre movimento e espaço. Segundo Laban, a dança não deveria ter como base a dança clássica, com coreografias que são um conjunto de passos e piruetas, mas sim a essência da linguagem do movimento. Para Laban o corpo e a sua potência são o elemento coreográfico e, todas as relações do nosso corpo com o

---

<sup>40</sup> Madalena Victorino, Lisboa, (1956). Estudou na Escola Alemã em Lisboa. Entre 1975 e 1977 estudou dança contemporânea na London School of Contemporary Dance e em 1980 obteve o grau de professora de Dança na Universidade de Londres, Goldsmith's College 1, Laban Centre for Movement and Dance. Vive em Portugal e trabalha nas áreas da coreografia, da pedagogia da dança, das artes na comunidade e na educação, tal como nas relações entre o teatro e a dança. (<https://artistasunidos.pt/madalena-victorino/>)

<sup>41</sup> Rudolf Laban esteve muito em contacto com a escola da Teosofia, principio que defende que todas as religiões do Mundo têm um ponto comum. Por esta razão, o seu trabalho acaba por ser bastante influenciado por estas e outras correntes filosóficas e espirituais, como por exemplo, o estudo esotérico dos cristais, ou como o sufismo que afirma que a música e a dança podem aproximar-nos da contemplação divina.

espaço são dança. Na época do autor, a dança era hierarquizada e estática, muitas vezes devido à relação bidimensional do palco e à estrutura dos bailarinos em cena. Laban tentou trazer o movimento para a tridimensionalidade, criando volumetria através de objectos geométricos baseados no estudo dos cristais.

O corpo move-se no espaço, apropria-se dele.

Estas novas correntes levaram a que, através dos corpos dos bailarinos, existissem mudanças nos espaços cénicos, ligadas à consciência da arquitectura/espaço. A coreógrafa americana Lucinda Childs, “foi uma das pioneiras no afastamento da cena convencional, na abertura de possibilidades de mudar de espaço.” (Mendonça, 2012, p. 125) Afirmava que o seu trabalho artístico era inseparável da estrutura espacial.

Trisha Brown defendia o experimentalismo, através de influências de, por exemplo, Merce Cunningham<sup>42</sup>. Consoante uma lógica de fragmentação da realidade. Defendia a liberdade e a criação improvisada. O seu trabalho e percurso ficou conhecido pela valorização e exploração do corpo e espaço, ou seja, “explora através do corpo e das suas potencialidades, as particularidades dos espaços preexistentes.” (Mendonça, 2012, p. 130)

Trisha Brown, influenciada por este movimento da dança moderna, integrava nas suas coreografias as várias artes como arquitectura, instalações e música. Utilizava estratégias de composição comuns às artes plásticas como, por exemplo, a integração do acaso, do aleatório e a utilização de material preexistente, o que traduzia uma forte aproximação aos movimentos do quotidiano, acções do dia-a-dia, que deslocados do seu contexto habitual, tornam-se como códigos do corpo dos bailarinos. (Ribeiro, 2008, p. 153) Nas suas coreografias, manipulava a percepção espacial através dos corpos em movimento num contexto arquitectónico.

Em *It's a Draw* (2002), a coreógrafa desenha com o seu corpo geometrias no espaço ao vivo. Faz uma gravação em que os seus desenhos tornam-se movimento através do seu corpo. Os seus desenhos são uma acção, em que o corpo através do movimento desenha e vai criando uma improvisação. É a procura do corpo como uma maneira de explorar e analisar o seu próprio corpo como elemento principal de uma coreografia. O desenho torna-se uma ferramenta para análise e representação dos movimentos.

---

<sup>42</sup> Mercier Philip Cunningham (1919-2009). Bailarino e Coreógrafo norte-americano da dança moderna.

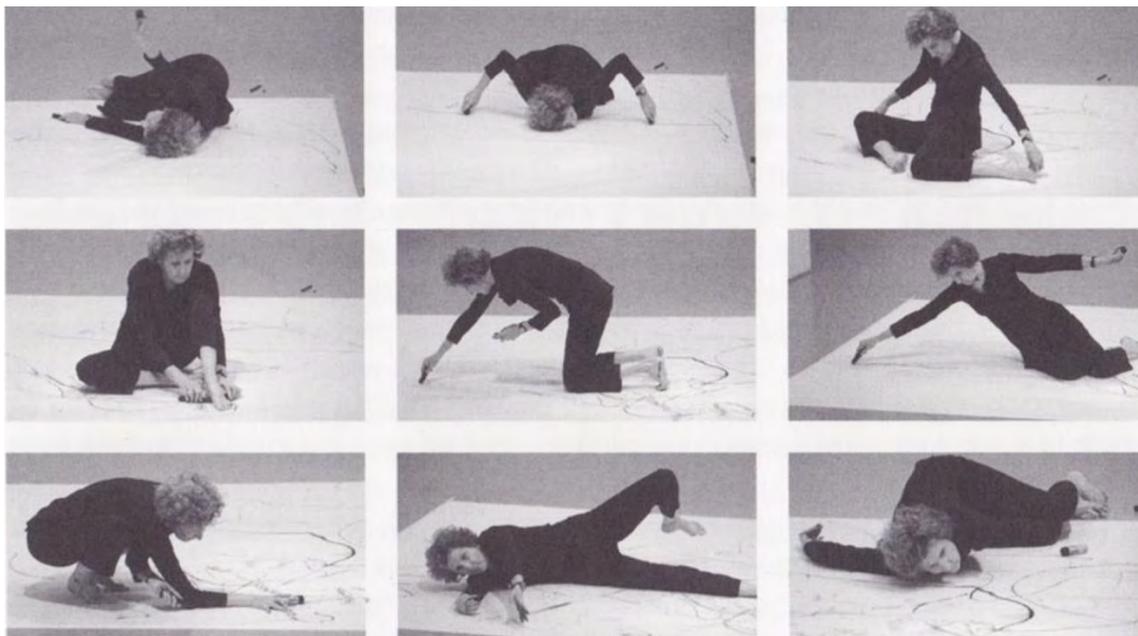


Ilustração 18 – *Its a draw* de Trisha Brown em 2003. (Carlson, 2012).

Tal como o artista Gordon Matta-Clark<sup>43</sup>, que explorou a questão do corpo conjugado com a arquitectura. Trabalhou a dança com outras expressões artísticas, onde escultores e artistas visuais trabalharam ao seu lado na criação coreográfica, com o objectivo de perceber o pensamento de cada um quando lhes era colocadas questões em relação à dança. Em *Splitting* (1974), “Gordon Matta-Clark dissecou a arquitectura, cortou a casa e expôs o seu verdadeiro interior. Neste trabalho de síntese, deixou apenas a estrutura exterior e o que retirou deste projecto foi a percepção do que uma casa é, quão solidamente pode ser construída, mas facilmente movida. É como um parceiro perfeito para dançar.” (Mendonça, 2012, p. 132)

Appia, refere ainda que, “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.” (Ribeiro, 2008, p. 107)

Daniel Tércio, realça a importância da cenografia com as artes performativas, especialmente com a dança. Refere o trabalho entre João Mendes Ribeiro e Olga Roriz, e cita uma frase dita pela coreógrafa que diz que “um objecto cenográfico está para o intérprete como o próprio texto, ou como o próprio gesto. Ao condicionar, tem que se descobrir outra relação entre o corpo e espaço e a maior parte das vezes originam outras dimensões.” (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 47)

<sup>43</sup> Gordon Matta-Clark, Nova Iorque, (1943-1978). Artista conhecida maioritariamente pelos seus trabalhos realizados na década de 1970, que eram muitas vezes realizados em edifícios abandonados.

JMR, considera que a dança consegue “ir um pouco mais longe (do que no teatro), associando os objectos a uma ideia de movimento”. (Ribeiro, 2007, p. 47) O arquitecto e cenógrafo refere ainda que quando faz uma cenografia, mede os corpos dos bailarinos. (Ribeiro, 2021)

Seja como for, do ponto de vista da dança, a cenografia oferece o terreno onde os corpos podem mostrar as suas próprias velocidades. Ora, os corpos da dança são sempre, em certo sentido, corpos velozes, sendo o estado de repouso um ponto de abrandamento. Para a dança, a cenografia pode pois resultar tanto um dispositivo de aceleração, quanto de abrandamento. Em qualquer dos casos, ao participar na cena dramática, a cenografia pode jogar-se na extrema neutralidade, na quase ausência ou, pelo contrário, numa ocupação transbordante do espaço. (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 47)

Nuno Carinhas, refere ainda que, “Nada se faz na dança que não seja utilizável. Nem se cria obstáculos, a não ser que obstáculos desejados. Já não existe tanto a permanência da questão do espaço continuar vazio e disponível, ou seja, aberto.” (Carinhas, 2021)

“Ser um corpo é estar preso a um determinado mundo. Antes de mais, o nosso corpo não se encontra no espaço; pertence-lhe.” (Maurice Merleau-Ponty *apud* Vaz-Pinheiro, 2018, p. 13)

### **3.2. CORPO E MOVIMENTO**

O corpo executa movimentos para descobrir o espaço.

“Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio diferente do espaço objectivo. Não se desloca no espaço, segrega, cria o espaço com o seu movimento.” (Gil, 2001, p. 57)

Rudolf von Laban (1879-1958)<sup>44</sup>, dedicou a sua vida ao estudo do corpo no espaço, as relações entre movimento e espaço. Estudou Arquitectura e Artes Plásticas em Paris, também estudou Movimento no Instituto Coreográfico de Munique e tinha um grande interesse sobre a relação da Arquitectura e Dança. Segundo Laban, a dança não deveria ter como base a dança clássica com coreografias que são conjuntos de

---

<sup>44</sup> Rudolf Laban esteve bastante em contacto com a escola da Teosofia, principio que defende que todas as religiões do Mundo têm um ponto comum. Por esta razão, o seu trabalho acaba por ser bastante influenciado por estas e outras correntes filosóficas e espirituais, como por exemplo, o estudo esotérico dos cristais, ou como o sufismo que afirma que a música e a dança podem aproximar-nos da contemplação divina.

passos e piruetas, mas sim a essência da linguagem do movimento. “Explorava a relação e a dinâmica entre a energia interna do corpo com o espaço exterior, procurando um método que permitisse a todos encontrar e elaborar a sua própria linguagem do movimento.” (Victorino, 2021, p. 27) Para Laban o corpo e a sua potência são o elemento coreográfico e todas as relações do nosso corpo com o espaço são dança.

Para Laban, a dança é uma celebração. Enquanto que no ballet clássico a base vem dos passos das danças de corte do século XVIII, que tinham como origem as danças populares de séculos anteriores e que vinham de demonstrações ou espectáculos que se criaram para agradar e entreter o rei e a sua corte. Laban retorna a essas danças populares porém, fazendo o contrário; se no ballet clássico o corpo do bailarino era algo secundário que iluminava e abraçava o trabalho de solo dos bailarinos principais, Laban acabou com os solos e bailarinos principais e torna o corpo do bailarino, o principal. (Victorino, 2021, p. 28)

Nesta época, a dança era hierarquizada e estática, muitas vezes devido à relação bidimensional do palco e à estrutura dos bailarinos em cena. Posto isto, Laban tentou trazer o movimento para a tridimensionalidade, criando volumetria através de objectos baseados no estudo dos cristais.

Através de movimentos do corpo e do centro de gravidade criou uma geometria imaginária do movimento com quatro factores: tempo, peso, espaço e fluência. Desenhou uma estrutura, baseada em tensões, que tinha como base o movimento e definia as relações entre o corpo e a sua arquitectura espacial. Laban, procurava a relação de unidade ideal entre movimento, forma e corpo no espaço. Criou e sistematizou recursos internos para os se bailarinos orientarem e se deslocarem no espaço. “O movimento é, por assim dizer, uma arquitectura viva, se considerarmos os deslocamentos bem como as mudanças de arranjo corporal. Essa arquitectura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajectos que esculpem as formas no espaço, e chamamos a essas formas esculpidas, as formes-traces.” (Schwartz, 2000, p. 41)

Laban partia dos gestos mais simples do quotidiano, como abrir o armário da cozinha ou tomar banho na banheira, e, retirando-os do seu contexto utilitário, transpunha-os para o plano artístico e abstracto. Ao encontrar nesses movimentos padrões comuns a todos os seres humanos, Laban criou escalas de movimentos que correspondem a

uma ideia de harmonia entre o corpo e o espaço – space harmony; nesta perspectiva, o espaço constitui para o corpo uma possibilidade. (Victorino, 2021, p. 27)

Segundo o autor, o espaço é um fluxo universal, infinito. Constituído por matéria, tempo e forças, que no fundo são também as características do movimento. “O espaço é o aspecto escondido do movimento e o movimento um aspecto visível do espaço.” (Schwartz, 2000, p. 41) Laban considerou três eixos estruturais para o Homem: “a dimensão vertical da gravidade, a dimensão horizontal da lateralidade, a dimensão sagital da marcha. Os planos rectangulares (faces) surgem da conjugação de duas dimensões (ou eixos) tensionais diferentes e relacionados com a arquitectura do corpo humano, uma estrutura geométrica que sustém o movimento. É então clara a visualização de possíveis construções arquitectónicas potencialmente cinéticas.” (Mendonça, 2012)

O conjunto infinito de direcções, para Laban, partem do centro de uma esfera cinética. Uma esfera multidireccional, a que deu o nome de kinésphère, que representa o espaço individual de cada corpo, esse corpo e membros podem alcançar essas direcções sem que haja uma transferência de peso. No interior de cada objecto geométrico, Laban criou várias sequências de movimento, baseando-se nas escalas musicais.

Para definir o espaço do corpo concebeu um icosaedro, um poliedro com vinte faces, cujas intersecções marcam as direcções possíveis dos movimentos dos bailarinos que se mantêm no centro. São as três faces de intersecções que marcam os pontos energéticos do espaço. “Se unirmos os pontos localizados em três eixos imaginários, um vertical, um horizontal e um sagital, e os fizermos convergir para um ponto central, obtemos um octaedro, por exemplo.” (Victorino, 2021, p. 13)

O octaedro, é construído em contacto com a periferia da kinésphère a partir das seis direcções axiais do corpo humano. Limitam-no oito faces triangulares. O cubo de seis faces quadradas, construídas em contacto com a periferia da kinésphère, surge a partir de oito diagonais do corpo humano. O icosaedro é construído a partir das doze diagonais do corpo humano. Este poliedro, constituído por vinte faces triangulares equiláteras, é o cristal com a forma mais próxima daquilo que é entendido por kinésphère. Cada cristal apresenta uma matriz de movimento e apresenta uma relação específica com a polaridade estabilidade/mobilidade. (Mendonça, 2012, p. 184)

As direcções espaciais são figuradas por planos, e os núcleos de energia por pontos: a dança produz um espaço do corpo que implica forças e se alimenta de tensões. O icosaedro de von Laban encerra o bailarino num volume que este último transporta de um ponto para outro espaço; ao mesmo tempo, o movimento irrompe no icosaedro, transforma-o e conserva-o através das suas mutações. (Gil, 2001, p. 59)

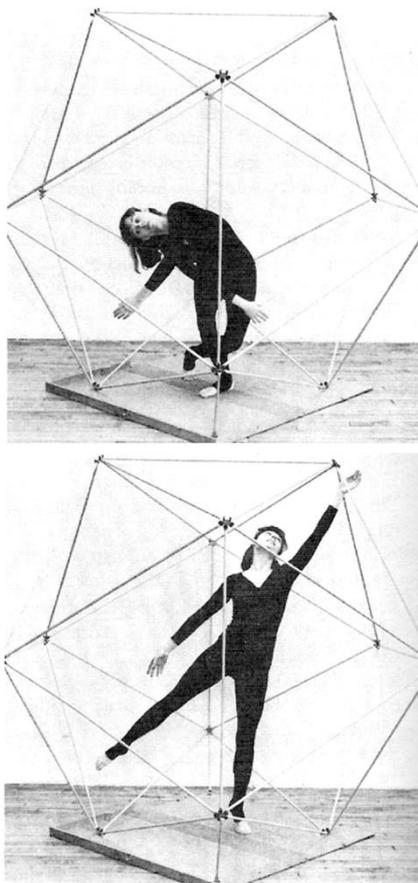


Ilustração 19 – *Dynamosphère* de Laban. (Mendonça, 2012).

Em Laban, percebemos que a causa da dança advém de uma conjugação de aspectos qualificativos do movimento. A dinâmica do movimento é a junção das qualidades destes diferentes factores.

É uma espécie de pulsação interna, uma forma de sentir o ritmo interior do corpo, que tanto pode ser regular como assimétrico, ou ainda uma mistura de ambos. Posso analisar um caminho espacial como sendo, por exemplo, leve do ponto de vista do peso, directo do ponto de vista do espaço, súbito do ponto de vista do tempo, com fluência livre do ponto de vista da fluidez. A partir desta grelha, Laban criou uma série de arquétipos para a movimentação que constituem uma base muito útil para qualquer pessoa que estude dança. (Victorino, 2021, p. 13)

Para Laban, quando o peso do corpo se encontra no seu centro, o corpo está na sua essência, no seu próprio espaço, preparado então para sair e relacionar-se com o espaço envolvente. É entre as tensões e relaxamentos das várias partes do corpo, através de transferências de peso, que um corpo dança. “Os princípios fundamentais da dança de Laban não assentam na ideia de posição ou postura, como sucede no *ballet* clássico, mas sim na ideia de direcção e fluxo, o que pode implicar torção, queda

ou ascensão.” (Victorino, 2021, p. 13) A dança acontece na posição diagonal muitas vezes, na linha oblíqua.

As escalas de movimento de Laban, esses anéis que enformam o movimento, são constelações de pontos no espaço, a cada um dos quais é associada uma carga emotiva ou dramática. É possível impregnar os gestos com carga de ataque, com carga de dúvida, com carga de entusiasmo. À dinâmica das qualidades intrínsecas do movimento – suave, forte, súbito, contínuo... – alia-se assim uma psicologia. Ao usar a dinâmica de forma intencional, consciente, o intérprete deposita energia nos movimentos, dando-lhes densidade expressiva. Os pontos podem representar sentimentos muito concretos, como a fúria ou a doçura, ou situações mais complexas, como a sedução ou a mercantilização do próprio corpo. Dentro da coreografia, o intérprete pode inserir o que quiser, utilizando uma linguagem gradualmente mais complexa; pode passar do cubo, com oito vértices (pontos) e quatro diagonais, ao icosaedro, um sólido muito rico, com doze vértices e trinta e seis diagonais, que lhe permitem mover-se em três planos geométricos diferentes. É como ir jogando, brincando. Mas a ideia não é ficar preso; é usar os pontos, as diagonais, os planos, os volumes, como sustentáculos, como referências para a criação do movimento. E é através da energia interior com que o intérprete imbui os seus gestos que a dança se expande para lá das fronteiras do visível. (Victorino, 2021, p. 15)

Laban retratou o corpo humano, usando-o para a estrutura do seu sistema, com três linhas verticais, delineadas equidistantemente, concebendo uma pauta que se lê de baixo para cima, na qual se vão inserindo os símbolos do movimento, tal como se pode ver na seguinte figura.

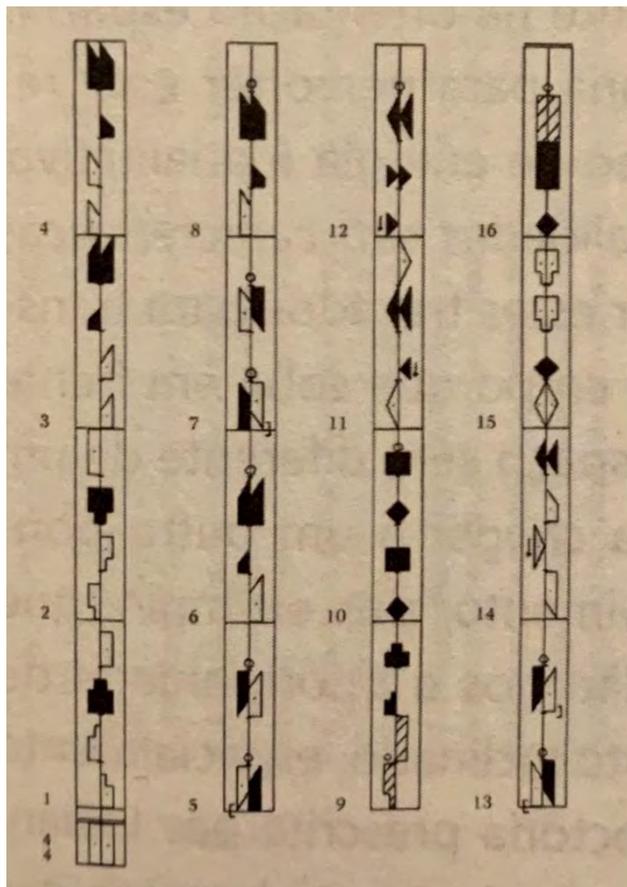


Ilustração 20 – Pauta que simboliza o sistema criado por Rudolf Laban. (Victorino, 2021).

A linha central corresponde à linha da coluna vertebral, à qual se vão adicionando, em espelho e de forma simétrica, as faixas correspondentes às várias partes do corpo, dividido em lado direito e lado esquerdo. Logo a seguir à linha da coluna vertebral vem a faixa das pernas e dos passos, saltos e voltas; a seguir, a faixa dos braços, e dos gestos de todo o tipo; depois vêm as posturas e acções da cabeça, dos pés e das mãos – as partes mais pequenas do corpo estão mais afastadas da linha central. (Victorino, 2021, p. 30)

Aqui os movimentos são demonstrados através de símbolos, que vão indicando a direcção, o nível, a amplitude, a duração e a qualidade dinâmica. As direcções são indicadas com símbolos como frente, trás, direita e esquerda e também com as diagonais. Um dos símbolos é o rectângulo, que indica a falta de deslocação num espaço, que é caracterizado como “home”, que já foi referido anteriormente em que se explicou que quando o corpo se encontra no seu centro, no seu próprio espaço, o corpo encontra-se estável e em equilíbrio, como se fosse a casa do corpo.

O preenchimento dos símbolos indica os níveis do movimento, a altura a que este acontece, seja relativamente às articulações, no caso dos braços, por exemplo, seja relativamente às articulações, no caso dos braços, por exemplo, seja relativamente ao

chão, no caso dos pés. Aquilo que está preenchido a negro representa um nível baixo, como estar de cócaras ou deitado, a ausência de cor representa o nível intermédio, como estar de pé, e o que está preenchido com riscos diagonais significa um nível alto, como estar em bicos de pés ou abrir os braços verticalmente. Há ainda outros símbolos que representam as diferentes partes do corpo e as suas articulações. (Victorino, 2021, p. 31)

Uma das características de Laban, é que para além da sua obra artística, desenvolveu a ideia de obras autónomas.

É preciso saber que a dança para Laban está ligada à ideia de massa, de conjunto. Como já o referimos, o autor fez da massa dos corpos o objecto principal do seu trabalho e deste modo, anulando os solistas, o que acaba por ser também uma metáfora da sociedade, visto que o objectivo era sempre que a comunidade se juntasse para dançar, não se ficando por fragmentos individuais. E é neste sentido que Laban tentou desenvolver a ideia de obras autónomas, que saíssem dos teatros e fossem ter com o público.

Criou um espaço dinâmico, ao qual chamou de *dynamic space*. Com linhas dinâmicas, que percebemos serem desenvolvidas pelo movimento dos corpos desenhados apesar de estarem sujeitos à geometria do espaço, são energias que estão subjacentes aos movimentos que acabaram de acontecer. Através desta lógica entre espaço e corpo, Laban criou um referencial para o movimento criativo, apoiado na orientação espacial e na energia necessária para percorrer esse referencial. (Victorino, 2021, p. 32)

Na sua visão, este tipo de energia é qualitativo; é uma energia que tem qualidades. As qualidades são características que o movimento experimenta ao percorrer estes traçados para transformar uma mera execução num dançar. O corpo que sobe em frente para chegar a um determinado ponto no espaço será diferente de um corpo que se verga e torce para trás para chegar a um outro ponto assinalado no chão. As escalas de movimento, por exemplo, que Laban nos vai trazer do campo musical, dão-nos a oportunidade de sequenciar movimentos, por vezes em registo inclinado, espacialmente descritos numa determinada ordem e trajetória prescrita por Laban, e contêm em si um sentido harmónico ao qual não podemos escapar. É como se entrássemos dentro de um sistema de visualização de espaços constituídos por pontos e linhas imaginários, dentro dos quais cada corpo se poderá movimentar sequencialmente encontrando sensações e movimentos anteriormente não experimentados. Os anéis são outros registos que convidam a realizar movimentos giratórios em volta do corpo, opondo-se aos movimentos centrais, que atravessam o centro do corpo, ou aos transversais, que, por sua vez, só atravessam o campo espacial e pessoal do corpo. (Victorino, 2021, p. 33)

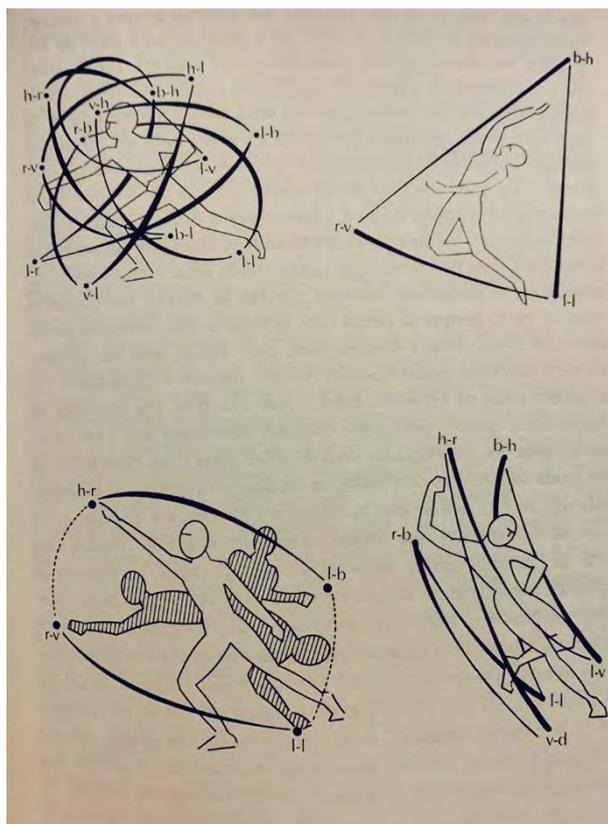


Ilustração 21 – Desenhos de Laban sobre os movimentos do corpo. (Victorino, 2021).

Pensar no movimento, através do espaço que o corpo ocupa, é tema não só para a Dança como é também para a Arquitectura. O movimento é intrínseco a ambos de um modo complementar. “A Arquitectura desenha espaço para a ocorrência de movimento, onde o arquitecto ambiciona controlar os deslocamentos dos corpos espacialmente. A Dança desenvolve movimentos para espaços desenhados pela Arquitectura, que muitas vezes transpõem os limites expectáveis pelo Arquitecto.” (Cardoso, 2016, p. 168)

### 3.3. ESPAÇO E PALCO/LIMITE

A cenografia tem a ver, naturalmente, com a inscrição de um espaço no lugar do palco e tem a ver também com este lado ficcional e de que alguma forma, tem sempre a ver com o espaço da representação, seja do teatro ou da dança. Enquanto que a arquitectura tem muito a ver com uma resposta ao quotidiano e ao espaço vivencial. (Ribeiro, 2021)

As artes performativas começaram nas civilizações antigas, como expressões culturais e religiosas, manifestadas através de rituais, danças e actuações. Na Grécia Antiga, o *theatron* “era um espaço amplo, situado ao ar livre e colocado junto às encostas de

uma colina, a fim de aproveitar a estrutura natural do terreno para proporcionar uma boa acústica e facilmente abrir uma vasta plateia” (César, 2021) A plateia era em forma circular com os espectadores virados não só para o palco, mas também para a paisagem, dispensando uma grande composição em termos de cenários.

Posteriormente a civilização romana, com os seus desenvolvimentos nas questões urbanas, tornou-se um centro de grandes espectáculos pois tinham uma grande necessidade em entreter os cidadãos. Assim, mais uma vez era uma estratégia política para mascarar as crises consequentes de uma grande cidade cosmopolita.

Decidiram, ao invés dos gregos, começar a dominar a paisagem, realizando grandes mudanças. Em vez de pousarem a plateia ao longo da topografia, levantaram os teatros como edifícios independentes e criaram três diferentes tipologias: em forma de U, como se fosse um estádio; uma arena circular, como um anfiteatro onde o lugar de apresentação era o centro; o teatro era semicircular e o palco era mais elevado que a plateia. (César, 2021)

Na época medieval, entre século V e XV, os actores ou bailarinos já não tinham a mesma importância que nas épocas anteriores, “com a ascensão da igreja católica no poder, ainda foram perseguidos, visto que a igreja não via as performances teatrais profanas com bons olhos.” (César, 2021, p. 28) Como não existiam edifícios para o teatro, as apresentações utilizavam a cidade como espaço para representação. Aconteciam na rua.

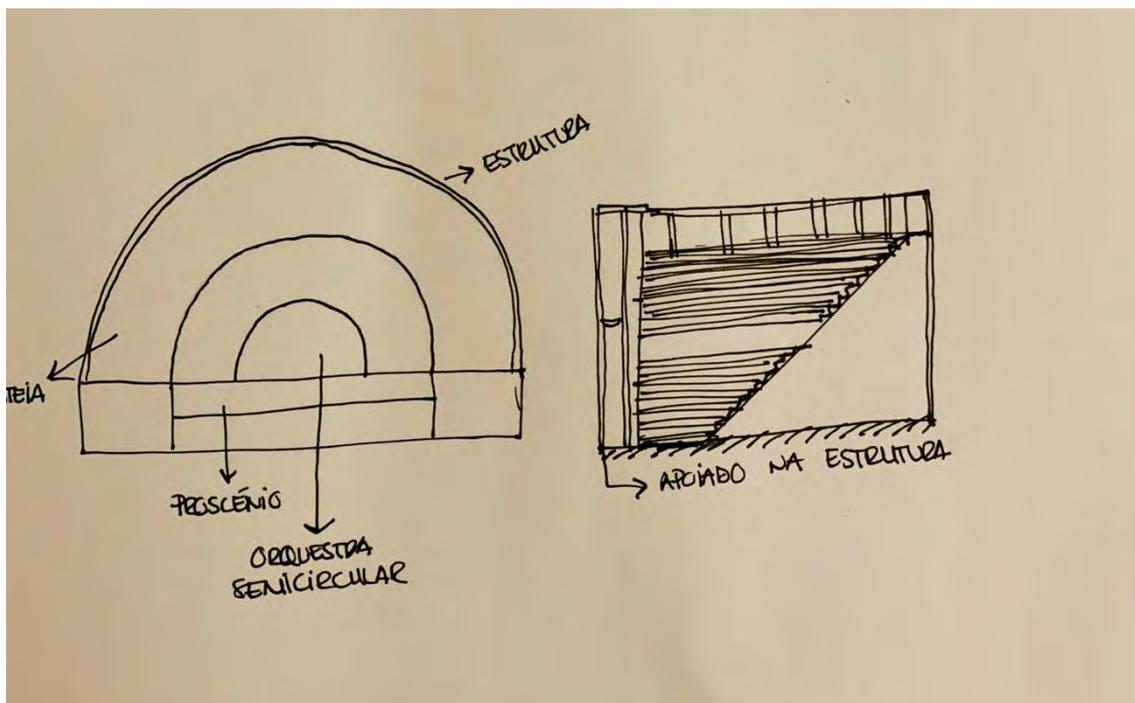


Ilustração 22 – Exemplo de um Teatro Grego. (Ilustração nossa, 2021).

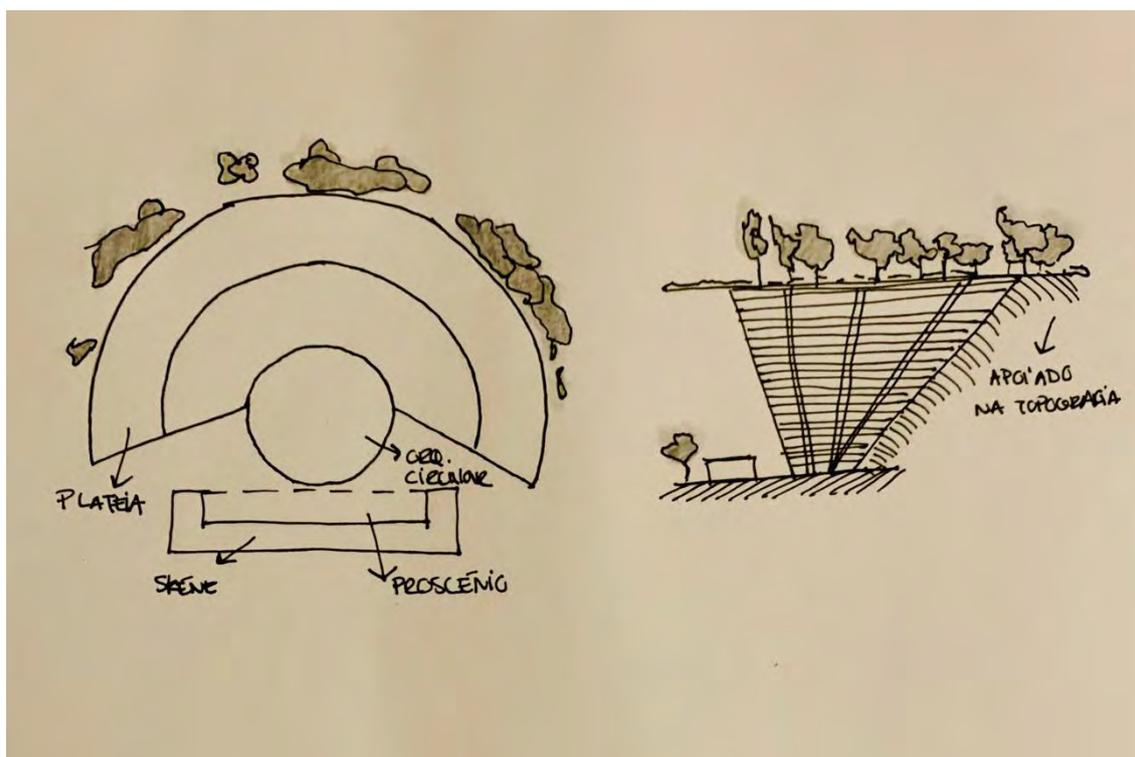


Ilustração 23 – Exemplo de um Teatro Romano. (Ilustração nossa, 2021).

Com o renascimento, século XVI, os edifícios ou teatros retornaram. Existia, maioritariamente duas tipologias: a do teatro clássico, em semicírculo, mas desta vez

num espaço fechado, ou seja, num edifício; e a do Teatro da Corte, instalado dentro dos limites de um palácio, coberto e com referência ao circo romano. Entretanto, surge o teatro à *italiana*, “que se caracteriza pela oposição clara entre espectadores e artistas e da distribuição do espaço exclusivo para cada um deles, com o proscênio enquanto área cênica mais próxima do público.” (César, 2021, p. 36)

“No caso do teatro à *italiana*, caracteriza-se por dispositivos cenográficos sucessivos, tais como telões, cortinas ou outros adereços que se alternam em cena.” (Ribeiro, 2008, p. 26) Uma das grandes questões nesta tipologia, além da barreira física entre público e intérpretes, é a divisão onde os camarotes e plateia que, “coincide com a estratificação social da assistência, com os camarotes consignados aos nobres e príncipes, segundo uma distribuição qualitativamente desequilibrada no que toca a visibilidade e audição.” (Ribeiro, 2008, p. 26)

Ainda no Renascimento, em Inglaterra no reinado de Isabel I, o teatro opôs-se aqui ao teatro frontal e coloca os actores no centro com os espectadores à sua volta em círculo ou semi-círculo, prolongando-se os lugares até à arena ou até mesmo ao palco.

Essa centralização do actor reflectia-se tanto no espaço de representação, que possuía os mais diversos pontos de vista em comparação ao italiano, quanto na trama em si, que dispensava grandes dispositivos cenográficos e se atentava mais à transmissão da cena através do uso das palavras e linguagem corporal. (César, 2021, p. 38)

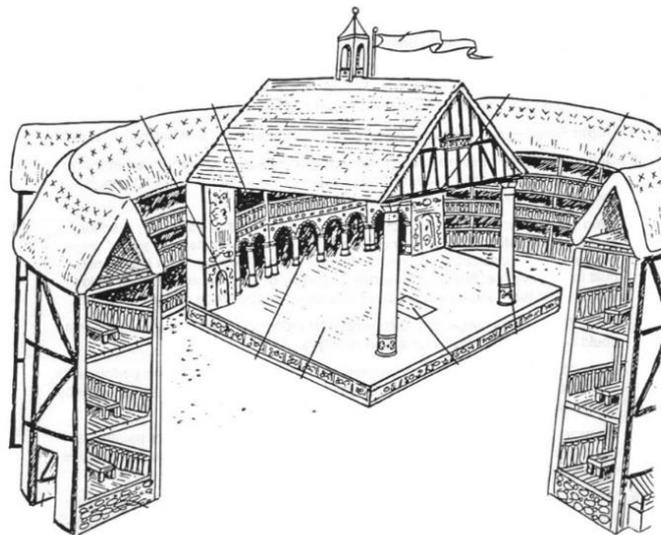


Ilustração 24 – Teatro Isabelino. (César, 2021).

“No caso do teatro *isabelino*, o espaço cénico está associado à configuração em círculo (ou semi-círculo) do espaço teatral e consiste num dispositivo fixo que se prolonga para a arena integrando o espectáculo e que pode, eventualmente, ser completado com elementos secundários.” (Ribeiro, 2008, p. 25)

O espaço cénico, enquanto espaço de representação, que pode ou não estar confinado à área do palco, é determinado por dois factores fundamentais: a relação com o espaço teatral (o espaço físico, arquitectónico do teatro) e a proposta dramática (o espaço onde acontece a cena).

Na cenografia existe o espaço cénico, sendo um espaço de representação, que pode ou não estar preso à área de um palco. Este é determinado por dois factores que embora sejam distintos, podem também ser convergentes e complementares: a relação com o espaço físico e arquitectónico do teatro e a proposta do texto dramático com tudo o que envolve os intérpretes. Ou seja, o espaço cénico é o encontro entre lugar e as ideias conceptuais do encenador/cenógrafo/coreógrafo a partir da interpretação de um texto ou projecto. Este espaço está intimamente ligado ao lugar onde acontece a representação e é geralmente determinado pela relação palco/sala, definindo um percurso dramático, gerando geometrias, várias combinações entre palco e sala e ainda definindo várias tipologias. (Ribeiro, 2008)

Temos os dois exemplos que são os mais antigos e históricos, o teatro à italiana que se caracteriza por dispositivos como os telões, cortinas e outros que se alternam em cena e o teatro à isabelino, onde o espaço cénico está associado ao círculo ou semi-círculo e consiste num dispositivo fixo que se prolonga para a arena integrando, por vezes, o espectáculo e elementos secundários. Em relação a espaços não convencionais, este espaço multifuncional permite recriar diferentes espaços teatrais e acolher diversos tipos de espectáculos, o que permite muitas vezes soluções pré-fabricadas e dispositivos móveis que se transformam em várias tipologias que permitem a adaptação de um determinado edifício a cada diferente representação. (Ribeiro, 2008)

A cenografia tal como a entendemos, eu e João Mendes Ribeiro, não deve ser o lugar de fantasia a que o palco infelizmente convida, mas um lugar de regra. A arquitectura pressupõe uma lógica interna que autoriza o seu uso totalmente livre. A cenografia desvia essa liberdade para o próprio espectáculo. Ao ser inteligente e devidamente sintético, este cria, em volumes luminosos, sonoros e psicofísicos, os parâmetros de imaginativo abuso do espaço, isto é, o desdobramento dos seus sentidos aos olhos de um público que o apercebe como humanamente outro. (Pais *apud* Ribeiro, 2007, p. 15)

Posteriormente, aparece a Ópera do Barroco, que teve muito sucesso em Paris. Nesta época a ornamentação do espaço era abundante e a tipologia utilizada era a *à italiana*.

No século XVIII, o teatro é já um hábito burguês e numa oferta variada, de acordo com os vários estratos da sociedade, o teatro, os ballets e, principalmente, a ópera, instituem-se na vida pública. No final do período barroco já se constroem teatros com um “palco” central, oposto ao palco de actuação, em resposta ao anseio da burguesia ascendente de se exhibir. A ida ao teatro torna-se cada vez mais um espectáculo social, em que o edifício teatral é o cenário dos espectadores que actuam na vida real. É um espectáculo duplo, o do imaginário, em cena, e o da vida social, em toda a sua teatralidade, no desfilar pelo edifício e na sala de espectáculo. (Ribeiro, 2008, p. 59)



Ilustração 25 – Sala do Teatro Lethes em Faro. (Ilustração nossa, 2021).

As pessoas iam ao teatro não para ver o espectáculo em si, mas sim para serem vistas. Eram eventos sociais e a forma da plateia/palco demonstra exatamente isso. A burguesia e as cortes tinham um papel superior ao dos actores.



Ilustração 26 - Sala do Teatro Lethes em Faro. (Ilustração nossa, 2021).

Entre o fim do século XVIII e início do século XIX, com a Revolução Industrial, a posição social do artista mudou bastante. Os excessivos ornamentos do Barroco e Rococó perderam a força e deram lugar à racionalidade. Começou a procura do que era real e uma preocupação maior com a relação espacial.

Durante a segunda metade do século XX, após as experiências de Adolphe Appia e principalmente após à construção do *Festspielhaus*<sup>45</sup> de Hellerau que trouxe uma nova forma de espaço cénico que consistia na ruptura da separação entre intérpretes e espectadores, houve uma grande tentativa de criar novas formas de edifícios teatrais. (Ribeiro, 2008, p. 61) O objectivo desta mudança era uma tentativa de aproximar o público da cena, o que traduzia o pensamento e a consciência sociológica, da época, percebendo-se o papel do espectador na contribuição para a cultura. Como José Manuel Castanheira refere, a questão do lugar do palco e da plateia, a separação ou

<sup>45</sup> *Festspielhaus* de Hellerau, começou a ser construído em 1911. Este edifício foi resultado dos esforços comuns de Appia, Jaques-Dalcroze e Heinrich Tessenow. Foi um novo espaço teatral, consequência arquitectónica da nova concepção da cena associada a uma ideia de plasticidade dos corpos em movimento, como espaço integrado, sem nenhuma barreira entre intérpretes e público, ou seja, palco e plateia.

não, e a forma como era feita, existe desde o início do teatro e é um assunto relativo a questões sociais e políticas. (Castanheira, 2021)

Há uma certa carga socio-política na maneira como eu quero que o público veja o espectáculo. Esta carga de que falo, acontece na forma como o público se sente e participa no espectáculo. Um teatro, é também uma espécie de reconstituição de como a sociedade se organiza. Antigamente existiam teatros que o espaço era organizado democraticamente, todos tinham direito a assistir. No século XX, a burguesia ascende e há uma grande diferença entre ricos e pobres e, por exemplo, o teatro à italiana é espelho dessa sociedade. Actualmente há uma grande linha que separa os actores e espectadores. Esta moldura<sup>46</sup> em que vemos os intérpretes, é uma janela para a vida, mas que separa quem vê e quem representa. O modo como a plateia se dispõe perante o palco é o reflexo de uma sociedade. (Castanheira, 2021)

Ricardo Pais afirma, perante este rompimento da noção tradicional entre intérpretes e espectadores:

O que está em causa não é tanto a noção de cenografia, mas a noção de sala, e portanto, a relação público-objecto teatral. Pretender-se-ia uma espécie de democratização do acto teatral, em que o jogo volumétrico ou o desenho de corpos e objectos no espaço não fosse totalitário, isto é, não impusesse a sua ilusão na totalidade; onde a diferença de ângulos de visão permitisse desdramatizar a autonomia absoluta do objecto da ilusão. O próprio facto de se ver o actor de vários lados, condicionaria, determinadamente, a própria visão do corpo, que deixa de ser um corpo que se protege no escuro e cria os seus próprios ângulos e passa a ser um corpo exposto de todos os lados. (Ribeiro, 2008, p. 62)

Actualmente, vemos várias tipologias de edifício teatral de multiusos, conhecida como a *black-box*. É uma tipologia que se afasta dos edifícios arquitectónicos ou técnicos perenes e imutáveis. Encontra-se nestes tipos de espaço influências de Oskar Schlemmer para o espaço cénico da Bauhaus.

Segundo Oskar Schlemmer e o espírito da Bauhaus, a cena perfeita tem lugar num palco de uma absoluta precisão geométrica, que reúna todas as técnicas possíveis: um palco móvel, giratório, com elevadores, etc. Na Bauhaus, o espaço cénico faz parte de um conjunto arquitectónico, criado como organismo móvel e transformável, capaz de produzir construções espaciais distintas, cujo Teatro Total, projectado em 1927 por Walter Gropius com Erwin Piscator, constitui o paradigma<sup>47</sup>. (Ribeiro, 2008, p. 63)

---

<sup>46</sup> Esta moldura, refere-se à Sala Principal do Teatro Joaquim Benite, onde ocorreu esta conversa nossa com José Manuel Castanheira, em que se refere ao limite/barreira entre a moldura do palco e a plateia.

<sup>47</sup> O paradigma de *Teatro Total*, concretizados por Walter Gropius com Erwin Piscator, no novo edifício da Bauhaus, em Dessau, consiste num espaço cénico que se abre para dois lados: de um lado, uma sala de centro e cinquenta lugares e, do outro, a cantina da escola. Este espaço permite uma cena aberta de dois lados, com a colocação dos espectadores de ambos os lados. O efeito da dupla abertura frontal, permitia escapar à caixa óptica tradicional, conferindo ao centro uma maior importância e oferecendo novos pontos de vista.

Em relação a este novo modelo, “o teatro multifuncional, oposto ao modelo clássico” (Ribeiro, 2008, p. 63), é constituído por um descentramento da cena e da plateia, o que acaba por colocar a relação actor e espectador num novo conceito de representação. Estes novos espaços acabam por ser polivalentes, ou seja, um só espaço pode ter múltiplos usos, sendo um espaço alternativo e experimental, podendo ser utilizando consoante as várias necessidades de quem o venha a utilizar.

Esta nova tipologia, a *black-box*, vai também ao ponto de encontro dos pensamentos em relação à dança, em que se questiona se o palco, deve ao não ter limites e obstáculos perante os corpos dos bailarinos. Se devem espaços sem limites e completamente vazios para os movimentos dos corpos como se fossem um infinito.

Nos anos 70 80, ainda estava muito em voga as cortinas de fundo, por causa daquela questão elementar de que a dança precisava de espaço. As cenografias para a dança estavam sempre, mais ou menos condicionadas a essa disponibilidade de espaços vazios. (Carinhas, 2021)

Para Cunningham, apenas o silêncio e o vazio permitem a concentração e o máximo da energia dos corpos. O coreógrafo “esvazia a cena (e o espaço dos corpos, para além do corpo próprio, que a preenchia, como em Martha Graham). Trata-se de abrir o espaço cénico para que todas as espécies de *acontecimentos* aí possam ter lugar: o sentimento que prevalece em muitos pintores permitindo-lhes construir um espaço onde tudo pode acontecer, é um sentimento que os bailarinos podem ter também.” (Gil, 2001, p. 41)

Paralelamente, vão aparecendo coreógrafos como Pina Bausch com pensamentos diferentes. Para Bausch as suas coreografias não deviam ser vazias nem silenciosas. Gostava de ter objectos do quotidiano nas suas cenografias que fizessem referência à realidade. Devia existir limites e obstáculos, de modo a que os corpos dos bailarinos trabalhassem com esse pressuposto e ainda o utilizassem e adaptassem.

Apresentaremos dois casos deste novo conceito de espaço para o caso teatral. Primeiro, a sala da Companhia de Teatro Schaubühne em Berlim. Edifício concebido em 1927, inicialmente com o objectivo de ser um cinema e mais tarde, em 1975, transformado numa sala multifuncional, sob a ordem do encenador alemão Peter Stein de forma a quebrar os pressupostos que vinham do modelo à *italiana*. Partia de alguns princípios da Bauhaus relativamente à separação física entre palco e plateia, intérpretes e espectadores. Peter Stein pretendia integrar o público e artistas num

único espaço sem barreiras, espaço esse que era adaptado a cada produção que aparecesse. Tal como refere Ricardo Pais, é um espaço “modulável no qual a perspectiva pode mudar em todos os momentos e o ângulo do olhar também; no qual é possível des-hierarquizar o público e dar-lhes lugares diferentes de acção.” (Pais *apud* Ribeiro, 2008)

Deste modo, tal como no *Teatro Total* de Walter Gropius, esta tipologia de espaço não é condicionada pela estrutura do edifício, mas sim está relacionada com as propostas para cada espectáculo, ou seja, a cenografia. O que, sendo o oposto do teatro à italiana, acaba com esta hierarquia do edifício teatral sobre o espectáculo e até com a consciência hierárquica de questões sociais e políticas sobre a questão do modo que se encontra a plateia.

O segundo caso, é a Sala Experimental do Teatro Municipal Joaquim Benite<sup>48</sup>, conhecido como o Teatro Azul.

Esta sala, tal como o seu nome explica, é uma sala experimental no sentido em que pode ter várias funcionalidades, em função das exigências de cada espectáculo ou cenografia. Segundo o pensamento da nova tipologia *black-box*, esta sala é uma sala de uso múltiplo, sem limites entre onde decorre a acção e onde é o lugar do público, acabando com a barreira física entre intérprete/espectadores. Possui um pavimento e tecto técnico total, ou seja, no tecto existe um piso técnico contínuo, a teia, que é constituída por uma estrutura metálica em quadrícula que abrange toda a área da sala, podendo assim iluminar qualquer ponto da sala.

Um dos vários espectáculos apresentados aqui nesta Sala Experimental, encenada por Carlos Pimenta<sup>49</sup>, e com cenografia de João Mendes Ribeiro, foi *Variações à Beira de um Lago* (2008) de David Mamet<sup>50</sup>. Uma das questões do encenador era que os

---

<sup>48</sup> O Teatro Municipal Joaquim Benite é conhecido como o Teatro Azul por ser um edifício alto maioritariamente azul devido ao seu revestimento que em pastilha azul que é normalmente usada no revestimento das piscinas. Foi inaugurado em 2006 e os autores originais foram Egas José Vieira e Manuel Graça Dias, e o Director era o encenador Joaquim Benite. Actualmente o director artístico é Rodrigo Francisco. Além da sala principal que é da tipologia *à italiana*, dispõe de mais duas salas, a Sala Experimental e a Sala de Ensaios. O interior é composto por vários pátios e um deles, o qual o público tem acesso visualmente através das galerias que dão acesso à Sala Experimental, possui uma grande árvore. Na entrada do Teatro encontram-se as *Máscaras*, esculturas em bronze de José Aurélio e no interior, as pinturas *Nove Cenas para Um Teatro*, criadas por Pedro Calapez.

<sup>49</sup> Carlos Manuel Pimenta, Lisboa, (1958). Actor e encenador português.

<sup>50</sup> Dramaturgo americano. David Mamet escreveu *Duck Variations* em 1972, retratando temas universais como as questões sociais e políticas inerentes à transição da vida profissional para a reforma. “Nesta peça, dois homens à beira de um lago especulam sobre a vida dos patos para descobrir metáforas sobre a organização social. George e Emil, observando os patos que nadam e voam no lado, discorrem sobre

actores entendessem o palco como um ringue de boxe. O espaço de representação representa então uma forma circular que é totalmente envolvida pela plateia. (Ribeiro, 2008, p. 72)

A plateia, em forma de arena, cria uma perspectiva alargada sobre o espaço de representação, favorecendo uma proximidade e uma relação intimista com o objecto artístico. Neste espectáculo, o público não é colocado diante do quadro de cena, mas dentro dele, num espaço a-direcional, envolvido e participando do espaço cénico. Esta disposição física dos actores e espectadores não só visa esbater a hierarquia das suas posições e do espaço da cena e da plateia, como intensifica os processos de comunicação entre estes dois grupos. (Ribeiro, 2008, p. 72)

Nesta peça, os espectadores estão sentados em cadeiras que criam uma espécie de suspensão devido ao facto de a plateia estar em cima de uma estrutura metálica que contorna o espaço de representação. Como se as cadeiras não tocassem no chão. Este pavimento é revestido por umas chapas metálicas, para dar a ideia de um lago de alumínio. “A cenografia reforça a ideia que o essencial não reside no resultado, na representação acabada, mas no processo e no efeito produzido.” (Ribeiro, 2008, p. 72)

O facto de a plateia se colocar à volta do espaço cénico, estabelece relações com o teatro *arena*, em que se acaba com o único conceito de caixa óptica e com os limites entre os actores e público. Como refere Maria José Fazenda:

A disposição circular é a que melhor aproxima os espectadores dos intérpretes, convidando-os não só a ver, mas também a participar de forma mais activa, mesmo que esta participação se traduza apenas na vibração (no sentido da comunicação) corporal emanada da experiência sensorial e não em acção visível efectiva. E isto, pelo menos, por três razões principais. Em primeiro lugar, porque reduz o efeito de ilusão dos dispositivos [...] cénicos (luzes, cenários e outros efeitos). Em segundo lugar, porque intensifica a percepção sensorial do espectáculo por parte do espectador, designadamente ao nível da visão (a proximidade favorece a visualização do pormenor), da cinestesia (o movimento mais próximo imagina-se mais facilmente no interior do corpo de quem assiste), da audição (a sonoridade produzida pelas palavras e pelo movimento do corpo no chão e de partes do corpo em contacto umas com as outras). Em terceiro lugar, valoriza as interpretações e leituras individuais da obra por parte do espectador, pois se o espectáculo pode ser visto a partir de várias perspectivas, o que necessariamente implica que outras sejam sacrificadas, isso significa que todos os pontos de vista são válidos. (Fazenda *apud* Ribeiro, 2008, p. 72)

---

os hábitos destas aves. Curioso e irónico, porém, é o facto de estes homens não se conhecerem, nem saberem nada acerca de patos. Contudo, na tentativa de conduzir o pensamento a patamares mais elevados relacionados com a lei, a amizade, as relações sexuais ou a morte, acabam por voltar ao tem dos patos. Por isso, recorrem aos patos como metáfora e extensão da condição humana, expondo os seus ressentimentos e derramando as suas fragilidades.” (Mendes Ribeiro, 2008)

É como criar um espaço flexível e móvel, efémero dentro de um espaço arquitectónico perene e fixo.

A questão do espaço, em termos de palco e limite são assuntos comuns tanto à Arquitectura como à Cenografia e à Dança. Estas disciplinas que trabalham sempre à volta deste assunto, seja o limite, o limite de uma cidade, da nossa casa, ou do palco que habitamos. Este tema, como percebemos, reflecte os pensamentos de políticas e questões sociais que se foram alterando ao longo dos anos. Como será o nosso futuro em relação por exemplo, ao modo como nos sentamos numa plateia? Deixará de existir finalmente a barreira entre intérpretes e espectadores? Iremos começar a fazer parte daquilo que um intérprete pretende transportar para nós?

#### 4. CENOGRAFIA COMO EXPERIMENTAÇÃO ARQUITECTÓNICA

A Arquitectura e a Cenografia, embora disciplinas distintas, estão ligadas pela comunhão de temas, linguagens e processos. A cenografia pode até ser uma extensão das investigações arquitectónicas. Não só em sentido literal por se reproduzir em palco espaços existentes, mas também, na maneira de questionar a representação da arquitectura, e, ainda como podem ser entendidos os modos de habitar e o uso de objectos. A cenografia propõe sugestões de espaços, ambientes que são parte da dramaturgia.

“De alguma forma, pode-se afirmar que a arquitectura se transforma em objecto cénico e este em elemento configurador do espaço numa estreita relação com o corpo do intérprete”. (Ribeiro, 2008, p. 102)

A Arquitectura aproxima-se da Cenografia quando constrói espaços enquanto lugares de vivência, propondo que sejam apropriados pelos intérpretes.

Aproximando-se da natureza vivencial da arquitectura, como por exemplo, nas propostas de circulação e habitação do espaço cénico, é por meio desta ação dos corpos no espaço e da sua relação com ele e com os objectos cénicos, que se estabelece a ligação e a relação com o espaço, que existe e sugerem a dramaturgia, as vivências desses lugares.

Tal como na arquitectura, a cenografia tenta recriar imagens reais, mas mais no sentido de uso literal dos materiais. Introduzindo noções como a densidade e o peso dos próprios materiais, a espessura, dimensão, volume, que vem dos objectos cénicos utilizados e das suas propriedades e características. Tem como princípio não falsificar uma estrutura, mesmo que esta não seja visível, mas sim mostrar a textura de um material. (Ribeiro, 2008)

Todavia, considerando a arquitectura como território conceptual de referência – uma espécie de verdade impulsionadora e construtora do gesto – os cenários podem afirmar-se pela sua negação ou transgressão. Ou seja, quando transpostos para o palco, os modelos arquitectónicos adquirem novo significado, podendo representar coisas distintas do contexto original onde foram gerados. Partindo da alusão a esses modelos, este efeito assinala “a negação através da afirmação, a subversão através da

ironia, e o movimento dialéctico do paradoxo<sup>51</sup> como elementos-chave para a construção do espaço cénico. (Ribeiro, 2008)

Segundo Carlos Quintáns<sup>52</sup>, esta maneira de proceder, em que se trabalha bastante os objectos a realidade da materialidade, em que se destaca o cuidado com o detalhe e a veracidade da relação entre actor/objecto, é bastante mais evidente nas cenografias realizadas por arquitectos. Para Quintáns, um arquitecto-cenógrafo “não pode simular que um objecto é pesado quando não o é, necessita de pensar que o actor transmite a veracidade do objecto e por isso não responde aos requisitos das obras de teatro com aparências”. (Ribeiro, 2008, p. 103)

Neste capítulo, apresentamos casos de estudo em que há uma clara ligação entre a cenografia e a arquitectura, seja como referências, linguagens ou processos comuns. Ou seja, não se tenta desmistificar as suas diferenças, mas sim perceber como se interligaram uma à outra.

A partir de conversas com cenógrafos, como José Manuel Castanheira, Paulo Oliveira, que têm como formação académica arquitectura, chegámos à conclusão que existem certos processos para a criação de uma cenografia que são idênticos aos processos de criação de um projecto de arquitectura. Antes da criação de um espaço cénico, o cenógrafo começa por ler o texto, fazendo uma longa pesquisa sobre este e toda a história que o envolve. Faz vários desenhos e maquetes, sobre aquilo que interpretou e imaginou. Depois, encontra-se com o encenador, (como se fosse um cliente na arquitectura) e ambos discutem conceitos e o “projecto”. Após a decisão final, reúne-se toda uma equipa com os desenhadores de luz, equipa técnica, equipa de som e assiste-se a ensaios

#### **4.1 OBJECTOS E CORPOS**

O tema dos objectos como extensões do corpo e a sua multi-funcionalidade, é cada vez mais explorado nos trabalhos de cenografia. Procura-se estabelecer relações recíprocas entre ambos. Traduz-se em objectos ou conjuntos de objectos que são flexíveis e transformáveis, que surgem geralmente, quando existem mudanças narrativas e de acordo especificidade de cada cena. Estes objectos permitem criar várias e diferentes composições ou até mudanças de cena e cenários a partir do

---

<sup>51</sup> Bernd Schulz, in *Portfolio de Allan Wexler*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1998, p. 7.

<sup>52</sup> Carlos Quintáns Eiras, Muxia, (1962). Arquitecto e cenógrafo.

movimento dos corpos dos seus intérpretes, configurando então novos espaços usando o mesmo dispositivo ou objecto ou até sistemas de conjuntos de objectos.

Se o corpo habita o espaço, agindo e movendo-se sobre este, o espaço é também habitado pelo corpo, modelando as suas ações. Deste modo, corpo, espaço e objecto constituem um sistema. (Ribeiro, 2008, p. 291)

Quando se pensa no espaço cénico, não se pensa apenas numa resposta ou estrutura arquitectónica, é equacionada também a forma de integrar o corpo de modo a que este se inscreva no espaço, seja em estruturas ou composições. Tal como na arquitectura, trabalham-se noções de volume, escala e densidade, convocando o corpo e o modo como este experiencia os objectos cénicos. Seguindo o que estes exigem do corpo. Como refere João Mendes Ribeiro “A composição do movimento está intimamente ligada à manipulação dos objectos e à exploração do seu potencial cénico ou das suas características plásticas. Nesse sentido, propõem-se aos intérpretes a manipulação dos objectos e a sua adaptação aos movimentos dos corpos”. (Ribeiro, 2008, p. 292) Estes objectos trabalham como extensões dos corpos dos intérpretes em movimento.

Esta desmultiplicação do objecto cénico permite muitas vezes a sua expansão ou transformação, configurando várias cenas, várias dramaturgias, várias histórias, usando o mesmo objecto sem que haja trocas de cenários, conferindo diferentes níveis de intensidade às cenas e permitindo, acima de tudo, diferentes jogos de composição no ponto de vista da ocupação do palco, tornando o espaço cénico não apenas como uma estrutura arquitectónica mas sim um espaço com objectos que se adaptam aos movimentos e aos corpos que o habitam. Tal como na arquitectura, não é meramente uma estrutura, existe funcionalidade e o corpo habita o espaço, no caso da cenografia não é apenas uma resposta à dramaturgia, cria-se jogos e sistemas que trabalham consoante os corpos e as suas necessidades, de modo a que o corpo habite o espaço e o utilize consoante aquilo que sente e move. (Ribeiro, 2008)

Segundo Bernard Tschumi<sup>53</sup>, em *Manhattan transcripts*<sup>54</sup>, o movimento é a introdução de um corpo na geometria do objecto, como a “ação de se mover. Igualmente uma maneira de se mover; num poema ou numa narração, o desenvolvimento da ação”.

---

<sup>53</sup> Bernard Tschumi (1944), Arquitecto e escritor Suíço

<sup>54</sup> Bernard Tschumi escreve no seu ensaio teórico que o movimento é “a acção de se mover. Igualmente uma maneira de se mover; num poema ou numa narração, o desenvolvimento da acção”. (“Manhattan Transcripts”, p. 93).

Contracenar ou dançar com o objecto, cria um acto que rompe com o equilíbrio de uma geometria, em que os corpos revelam e criam novos espaços através desses movimentos. (Ribeiro, 2008, p. 293)



**Ilustração 27** - Escultura desenhada por Isamu Noguchi para a peça de Martha Graham "Cave of the Heart", 1946, Artists Rights Society (ARS), New York. (Britt, 2019).

Martha Graham<sup>55</sup> em 1935 traz para a cena da dança, com o escultor Isamu Noguchi<sup>56</sup>, esculturas e objectos que além de comporem esteticamente o ambiente, provocam uma leitura aos espectadores. A própria extraía desses objectos as suas primeiras ideias condutoras para as suas coreografias, tornando esses objectos em extensões dos corpos e dos movimentos dos bailarinos.

---

<sup>55</sup> Martha Graham (1894-1991), dançarina e coreógrafa que revolucionou Dança Moderna. Fundou a Martha Graham Dance Company, onde criou uma nova linguagem mais livre para o movimento.

<sup>56</sup> Isamu Noguchi (1904-1988), artista plástico que trabalhou com Martha Graham através da exposição das suas esculturas e objectos no espaço cénico dos espectáculos de dança da coreógrafa.



Ilustração 28 - “Café Müller”, Pina Bausch, 1978. (Guglielmotti, 2019).

Pina Bausch, como já referimos, foi uma das grandes pioneiras do teatro-dança e tinha como foco de investigação o corpo, a sua linguagem e o modo como este experienciava o espaço. Evidencia-se exatamente esta linguagem na peça “*Café Müller*”<sup>57</sup>, em que Pina Bausch age sobre o espaço. Os objectos cénicos, opõe-se aos movimentos dos corpos e às suas imobilidades, fazendo os bailarinos interagirem num jogo de passagens e obstáculos. Um palco cinzento, lembrando um café vazio, ao som de Henry Purcell<sup>58</sup> vai sendo preenchido por cadeiras e mesas. Ao fundo, as paredes cinzentas são interrompidas por painéis de vidro e uma grande porta giratório permite acesso para um outro mundo. (Ribeiro, 2008, p. 158)

No ambiente soturno de *Café Müller*, Pina Bausch explora de forma particular a relação do corpo com os objectos cénicos, através do movimento errático das personagens num espaço simultaneamente perturbador e mágico. O espaço torna-se perceptível a partir da deambulação dos corpos que descrevem trajectórias inesperadas em torno dos obstáculos e em função do constante (re)arranjo do mobiliário. (Ribeiro, 2008, p. 157)

Os corpos reagem perante a sua introdução em palco e vão alterando o seu comportamento através de si e dos outros corpos com os elementos exteriores. A Dança interpreta o espaço. Os bailarinos vão-se projectando no espaço, construindo, criando e recriando o espaço de cena. As cadeiras e mesas, objectos cénicos, vão

<sup>57</sup> “*Café Müller*”, obra de Pina Bausch realizada em 1978 em que representa a sua infância. Uma narrativa circular com várias micronarrativas, que se encerram no espaço cénico

<sup>58</sup> Henry Purcell (1659-1695), compositor inglês que foi um impulsionador da música barroca clássica.

criando barreiras, passagens e caminhos nos quais os bailarinos se vão movimentado criando geometrias com estas. Os objectos fazem parte da coreografia, dos corpos e movimentos dos intérpretes, não são meramente objectos decorativos. (Ribeiro, 2008, p. 159)

A necessidade de encontrar uma passagem por entre estas mesas e cadeiras, que são obstáculos, corresponde à necessidade dos movimentos dos bailarinos, e ao seu confronto com estes objectos, representa a fragilidade dos corpos e a sua necessidade de sobrevivência. A estrutura do espaço cénico é visível através dos corpos dos bailarinos que se encontram perdidos nos seus encontros e nas geometrias que estes deixam. (Ribeiro, 2008)

A cenografia, que é uma parte integrante da Dança, interpreta os espaços tendo em conta a presença e escala humana tal como na arquitectura. São os actores que dão vida ao espaço cénico.

O tema dos objectos como extensões do corpo e como sendo objectos multifuncionais, são particularmente evidentes nas cenografias construídas pela coreógrafa Olga Roriz. O facto de serem espectáculos de dança permite perceber ainda melhor este conceito pois o corpo do bailarino está em constante movimento, e os objectos articulam-se de forma eficaz com a dança, introduzindo uma fluência coreográfica que apoia a afirmação dos conteúdos da peça. Percebemos que nas coreografias da coreógrafa existe uma grande influência de Pina Bausch, quando por exemplo, os dispositivos cénicos das suas peças interferem no movimento dos bailarinos, determinando a construção coreográfica. Tal como nas suas improvisações, que dão forma aos espaços cénicos. Estas surgem muitas vezes da manipulação de objectos familiares aos intérpretes, produzindo então imagens do quotidiano, criando uma relação entre corpo e objecto, ampliando ou restringindo as possibilidades do movimento. (Ribeiro, 2008, p. 298)

Um objecto cenográfico está para o intérprete como o próprio texto, ou como o próprio gesto. A cenografia condiciona. Ao condicionar, tem que se descobrir outra relação entre o corpo e o espaço e a maior parte das vezes originam outras dimensões. (Roriz, 2019, p. 47)

João Mendes Ribeiro defende que a componente humana e vivencial dos espaços, tema central na arquitectura, é também determinante na cenografia e esta característica “traduz-se na estreita relação do objecto cénico com o corpo ou as

características dos seus utilizadores. Os dispositivos são catalisados pela sua presença, desenhados à sua medida e em função dos seus movimentos em palco.” (Ribeiro, 2008, p. 17)

A questão da flexibilidade é também um tema recorrente e corresponde à experimentação em torno da transmutação e metamorfose dos objectos cénicos e da sua manipulação, em sistemas dinâmicos e progressivos que permitam (re)configurar permanentemente o espaço do palco e, conseqüentemente, cada cena. (Ribeiro, 2007, p. 80)

Vejamos o caso da mala-mesa construída para o espectáculo “*Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...e Potestades*”, uma criação de Olga Roriz, em 1998, com cenografia do arquitecto João Mendes Ribeiro, que segundo a autora, é uma memória às tradições e costumes da sua terra Natal (Viana do Castelo) e do seu impacto.

UM HOMEM sustém entre os braços uma mulher; ele equilibra-se dificilmente sobre nove paralelepípedos devidamente alinhados no chão do palco enquanto ela se deixa escorregar, entre sentimentos em ruínas. [...] Longe dos protocolos convencionais do bailado, o espectáculo revela uma dramaturgia fragmentada e obsessiva em grande medida ancorada sobre o dispositivo cénico. (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 43)

É um palco vazio e cada personagem transporta uma mala. Esta transforma-se numa mesa que se revela, subitamente, a partir da abertura da mala, se torna numa metamorfose que exercita os corpos dos bailarinos. Os bailarinos manipulam os objectos, com gestos simples, construindo-se então, o espaço cénico.

Esta mala é ainda uma caixa que contém dois bancos, que são utilizados pelos intérpretes para se sentarem à mesa. No total, são 7 mesas que somadas se transformam numa longa bancada onde se encena uma espécie de “última ceia”.

A montagem e a desmontagem assume a extensão dos próprios corpos, condicionando e intensificando os movimentos dos mesmos. Este objecto tem como conceito, uma interpretação da obra de Marcel Duchamp<sup>59</sup>, designadamente, na mala que o próprio concebeu como museu transportável e como uma unidade mínima de arquitectura expositiva. (Ribeiro, 2008, p. 298)

---

<sup>59</sup> Marcel Duchamp, Blainville-Crevon, França, (1887-1968). Pintor, escultor e poeta francês, foi viver para os Estados- Unidos e foi o fundador dos *ready-made*. Inicialmente passou pelos movimentos do romantismo, expressionismo e cubismo que o inspiraram e mais tarde, o dadaísmo. O *ready-made* é uma manifestação que critica os artesãos e artistas, apropriando-se então de elementos ou objectos já existentes, principalmente industriais que tem uma finalidade funcional e prática, não artística, e considera-os como uma obra de arte.



**Ilustração 29** - Mala-mesa de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2008, p. 298).



**Ilustração 30** - The Portable Museum de Marcel Duchamp. (Ribeiro, 2008, p. 161).

A mala-mesa de João Mendes Ribeiro, tal como nas caixas de Duchamp, desdobra-se em sucessivas peças, revelando outros objectos. É feita de pequenos engenhos que foram pensados e planeados, na procura da melhor organização possível. É uma caixa rigorosa mas ao mesmo tempo surge como se fosse uma surpresa e ilustra exatamente um objecto que é uma extensão do corpo. É a distância do braço estendido que determina a largura da mala-mesa, ou seja, as dimensões do objecto correspondem literalmente às dimensões do corpo na sua relação com o movimento.

Influências e conhecimentos que vêm de, por exemplo, Rudolf von Laban, que criou teorias como a teoria do movimento, que constitui uma das visões teóricas mais marcantes da dança moderna.

Esta teoria considera a estrutura tridimensional do corpo – altura, largura e profundidade – no limite da sua extensão em cada uma destas dimensões, desenha-se uma esfera imaginada que tem como nome, cinesfera. Mais tarde José Maria Fazenda, veio a defender que “a cinesfera é o espaço pessoal e distingue-se do espaço em geral, que é o espaço performativo no seu todo, para onde podem ser transportadas as cinesferas de cada pessoa”. (Fazenda, 2007, p. 73) Deste modo, no interior da cinesfera da coreografia de Olga Roriz, o movimento do corpo sublinha sobretudo o plano da mesa, que é o movimento definido pela largura do corpo.

Uma das práticas comuns nas artes cénicas contemporâneas, são a inscrição de objectos reais que servem para reforçar a realidade dos corpos e do movimento. Como refere Olga Roriz, “os espectáculos ou são realidades transformadas em ilusões ou são ilusões transformadas em realidades. E por muito que tenha uma linguagem quotidiana, muito realista, não passa realmente de ilusão. Tudo (no palco) é fabricado”. (Roriz *apud* Ribeiro, 2007)



Ilustração 31 – A mala-mesa de João Mendes Ribeiro na peça “Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...e Potestades”. (Ribeiro, 2008, p. 162).

Temos também como exemplo deste tema, da mesma coreógrafa e arquitecto/cenógrafo, o espectáculo “*Propriedade Privada*”<sup>60</sup> em que o cenário se desenvolve como um espaço em torno do corpo, permitindo que este se inscreva dentro de uma dramaturgia, criando um diálogo entre corpo e dispositivo cénico, que surge como extensão do próprio corpo.

*Propriedade Privada*, aborda o tema da fragilidade do corpo humano quando a sua privacidade e intimidade são invadidas e expostas sem autorização sobre olhares não desejados, retratando cenas de tortura e violação, física e mental. Deste modo, o

<sup>60</sup> Coreografia realizada por Olga Roriz, executada pela sua Companhia de Dança. O primeiro espectáculo foi realizado no Teatro Nacional de S. João, no Porto em 1996. Os figurinos foram desenhados por Olga Roriz, a cenografia pelo Arquitecto João Mendes Ribeiro e o desenho de luz por Clemente Cuba.

cenário recria diretamente a questão do que é privado e do que é público, o contraste do interior e exterior, daquilo que nos pertence ou não.

Na cenografia para o espectáculo *Propriedade Privada* procurou-se explorar a capacidade de produzir, através da arquitectura, uma representação crítica da realidade. A partir de um número concreto de actividades básicas do indivíduo, questionam-se os espaços quotidianos e a sua suposta condição perene. Utilizando, ironicamente, elementos básicos da arquitectura, expõe-se o conflito entre funcionalidade e comportamento humano, expresso pelos intérpretes a partir de pequenos absurdos e paradoxos. É na acção dos bailarinos no espaço cénico, numa projecção dual de realidade e ficção, que a cenografia, no seu paralelismo com a arquitectura, se revela enquanto condicionante da acção humana. (Ribeiro, 2007, p. 90)



**Ilustração 32** – Dispositivo cénico para a peça *Propriedade Privada*. (Ribeiro, 2008, p. 79).



Ilustração 33- Dispositivo cénico para a peça *Propriedade Privada*. (Ribeiro, 2008,p. 263).

João Mendes Ribeiro, para *Propriedade Privada*, propõe uma construção móvel, manipulável e com múltiplas leituras. O cenário permanece oculto por uns instantes, em que apenas se consegue visualizar alguns fragmentos de corpos suspensos no vazio. É um único objecto cénico, formado pela associação de nove contentores que, com a ajuda dos bailarinos, constrói um espaço poético, onde o movimento dos corpos e do objecto cénico são um só. É um mecanismo de rodas associado a um sistema de alavancas que vive com e para a velocidade dos corpos. Mais uma vez, são os bailarinos e os seus corpos, através dos seus movimentos, que manipulam e criam movimento ao próprio objecto cénico, que por sua vez, começa a ganhar autonomia e vai ditando regras de ocupação e exploração no espaço. É no movimento dos corpos que se processa o dispositivo cénico, tal como as suas respectivas possibilidades mecânicas que são esclarecidas pelos intérpretes. (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 48)

É a cenografia que molda o movimento dos bailarinos e se, até a data, dizia-se que a dança condicionava a cenografia, aqui percebe-se e, até pelas palavras de Olga Roriz, que as montagens do Teatro-Dança ganham corpo pelo movimento do material de cenário.

Este objecto cénico consiste numa parede/contentor que cria várias perspectivas através do facto de poder ser vista dos dois lados, o que levou Olga Roriz a organizar-se segundo uma lógica fragmentada, onde os intérpretes desempenham várias ações

e atitudes em cada um dos lados do objecto cénico, correspondendo ao guião, aos espaços e às situações sugeridas por este. Trabalha muito o desencontro de olhares e desconcentração de sentidos quando os bailarinos atravessam e desaparecem por entre as portas deste dispositivo multifuncional.

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, 2003<sup>a</sup>, p.75)

Em Propriedade Privada, de Olga Roriz e a Companhia de Dança, Lisboa (1996), o objecto pode entender-se como uma espécie de muro de qualidades escultóricas onde se encontra pendurada uma cadeira, se apoia um escadote, se põe uma grade metálica ou se coloca um lavabo. Dada a sua indefinição formal, tanto pode representar uma parede de interior, uma sala ou um quarto de uma casa, como o muro de uma rua... Mais que representar algo em concreto, quer ser fonte de sugestões para o espectador e o ponto de partida de exploração para os actores bailarinos. (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 27)

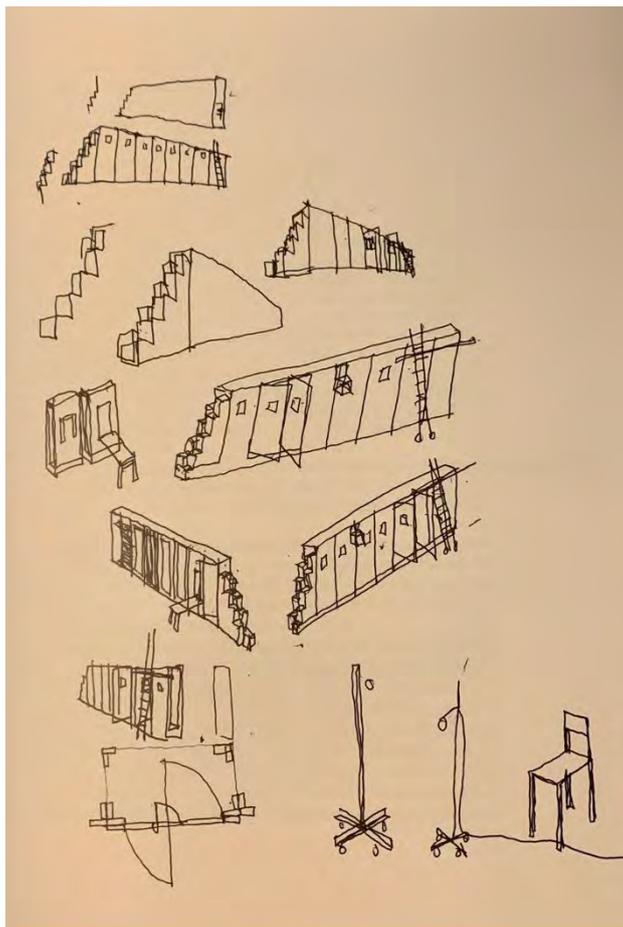


Ilustração 34 – Esquissos para a Cenografia *Propriedade Privada*. (Ribeiro, 2007, p. 19).

É através das acções e a partir de uma narrativa que evoca experiências e sentimentos humanos que estão ligadas ao quotidiano, que os espectadores conseguem perceber o sentido de lugar. Nesta peça, os bailarinos levam os espectadores a um exercício de memória, através do desempenho de movimentos do quotidiano, envolvendo-os nesta experiência vivida entre a ilusão e desmontagem narrativa.

A utilização de objectos correntes não serve apenas para evidenciar as rotinas do dia-a-dia, mas também explorar fenómenos do comportamento humano, ampliando e enfatizando as configurações possíveis da experiência quotidiano. Pretende-se dissecar actividades e componentes do quotidiano, exagerando e revelando a complexidade de acções simples para questionar a relação da arquitectura com a actividade humana.

Neste processo de construção e desconstrução, de identificação e de descoberta, através de uma relação dialéctica entre forma e função – dois pólos clássicos da arquitectura moderna – estabelece-se um absurdo contraponto entre verosimilhança e “travestismo”. É fundamental uma identificação imediata e inequívoca dos objectos, de modo a catalizar o processo de transformação dos seus significados, afastando-os da

dimensão naturalista e da realidade. O que está na base desta transformação/camuflagem é a impossibilidade do real. (Ribeiro, 2008, p. 155)

É a cenografia, o dispositivo cénico, que molda o movimento dos bailarinos. Em *Propriedade Privada*, há também uma referência ao Ballet Triádico de Oskar Schlemmer, visto que esta coreografia inscreve-se no Teatro-Dança, e é uma cenografia que cria dificuldades aos bailarinos, tal como no Ballet Triádico em que os figurinos dos bailarinos dificultava os movimentos e ao mesmo tempo tornava-os abstractos. (Ribeiro, 2008, p. 301)

Em *Propriedade Privada*, a cenografia pode actuar tanto como plataforma de acção como de dificuldade, tendo um papel semelhante aos guarda-roupas dos bailarinos do Ballet Triádico (1916-1926) de Oskar Schlemmer. A referência a esta obra não é extemporânea, já que foi reconstruída por Gerhard Bohner, um dos pilares do Teatro-Dança alemão, em 1977. Nas danças de Schlemmer, as roupas deformavam o corpo do actor para torná-lo abstracto. (Ribeiro, 2008, p. 301)

Esta peça remete-nos para Bernard Tschumi e para o que ele designa de “simbolização do movimento” pois existe a grande necessidade de relacionar o corpo e a arquitectura, através da funcionalidade, o que remete para o queem que “esta simbolização tenta eliminar os significados preconcebidos dados a ações particulares, para se concentrar sobre o seu efeito espacial: o movimento dos corpos no espaço”. Ou seja, a experiência do espaço é feita a partir da experiência do corpo no espaço, de modo a que o espectador e o os bailarinos ganhem um novo significado que transforme a sua forma de entender e perceber aquele espaço. Deste modo, “a cenografia surge primeiramente como pensamento sobre o espaço onde actua o corpo e só adquire pleno significado quando o objecto cénico é habitado”. (Ribeiro, 2008, p. 301)

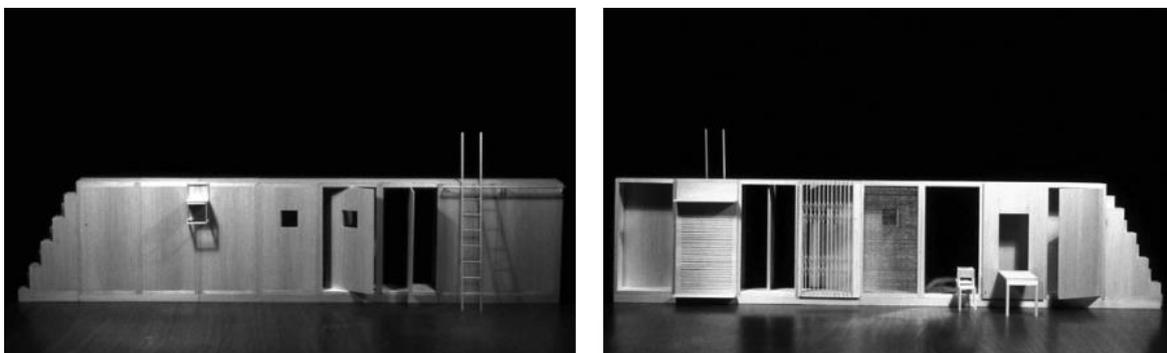


Ilustração 35 – Maqueta da Cenografia *Propriedade Privada*. (Ribeiro, 2008, p. 286)

O espaço cénico torna-se um território, um espaço, que permite inúmeras possibilidades de movimento aos corpos dos bailarinos através do movimento do material disposto. “Aquele objecto era para ser habitado, macerado, mastigado e não existia”, refere Olga Roriz em 2002, em conversa com João Mendes Ribeiro sobre esta experiência, tal como afirma que “[a cenografia] impôs-se quase como um objecto perfeito para ser habitado... Acabou por ganhar vida própria.” O que levou a mais tarde, a montar outro espectáculo, *Propriedade Pública* (1998), com o mesmo dispositivo e dois anos mais tarde em *F.I.M. (Fragmentos/Inscrições/Memória)* (2000). (Graels *apud* Ribeiro, 2007, p. 28)

Em *Propriedade Privada*, é a cenografia que molda o movimento da dançarina. Se, até à data, dizíamos que a dança condicionava a cenografia, estes exemplos sugerem que as montagens do Teatro-Dança ganham corpo pelo movimento do material disposto no cenário, ou seja, pelos objectos cénicos.



Ilustração 36 – Cenografia “Propriedade Privada”. (Ribeiro, 2008, p. 149).

## 4.2. CENOGRÁFIAS COM REFERÊNCIAS EM MODELOS ARQUITECTÓNICOS

Neste tema pretendemos abordar casos de cenografias em que modelos de arquitectura existentes foram utilizados como referências formais para a concepção dos espaços cénicos. Cenários que remetem explicitamente para projectos reconhecíveis e que utilizam estas referências para criar ambiências e morfologias, passando-as assim para o palco. Casos que demonstrem e justifiquem exatamente que, a cenografia e a arquitectura embora sendo disciplinas distintas, estão

intrinsecamente ligadas ao ponto da cenografia poder ser considerada como uma extensão da arquitectura, ou do trabalho em arquitectura.

Apesar da referência clara a modelos arquitectónicos, nos cenários descritos a articulação objectual e simbólica dos dispositivos confere-lhes uma nova dimensão psicológica: eles correspondem a uma visão subjectiva que altera as formas da realidade, onde a impressão de sufoco não pode deixar de ser sentida pelo público. (Ribeiro, 2008)

Um dos exemplos é o cenário de *Quando Deus Quis um Filho*, de Arnold Wesker<sup>61</sup> com encenação de Carlos Pimenta<sup>62</sup> e cenografia de João Mendes Ribeiro, tendo como referência o projecto *Farnsworth House* (1941-1951)<sup>63</sup> de Mies van der Rohe<sup>64</sup>.

Retrata a crescente desumanização da sociedade contemporânea, num mundo em que a mudança social que cresce cada vez mais, coloca questões como novas identidades e adaptações. Fala do humano e da sua condição actual. “Este projecto, reflete uma análise de temas abordados pela arquitectura moderna, designadamente, a transparência e a reflexibilidade da plateia e do palco”. (Ribeiro, 2008, p. 135)

É uma casa que constitui uma estrutura minimalista, em que o suporte estrutural toca no chão, na natureza, mas sem assentar em toda a sua parte. Com um volume feito apenas em vãos de vidro, que parte do motivo da interação com a natureza, relação casa-natureza. Consiste em oito pilares de aço de perfil que suportam as estruturas da cobertura e do pavimento. Entre os pilares aparecem grandes panos de vidro que rodeiam toda a casa, trazendo a natureza para dentro da casa e acabando com a divisão entre exterior e interior, sem acabar com a sua funcionalidade. É um exemplo da arquitectura miesiana e da arquitectura minimalista no contexto contemporâneo. (Mendonça, 2012, p. 215)

A cenografia para *Quando Deus Quis um Filho*, apropria-se desta referência de arquitectura para falar do humano e da sua condição actual, sobre os fundamentos

---

<sup>61</sup> Carlos Pimenta, estreou no dia 20 de Junho de 2006, no Teatro Municipal Rivoli no Porto, a sua encenação de *Quando Deus Quis um Filho*, de Arnold Wesker.

<sup>62</sup> Carlos Pimenta (1958), actor e encenador português, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, com formação de gestão cultural.

<sup>63</sup> Farnsworth House, foi um exemplo da arquitectura funcionalista de Mies, onde o ornamento é eliminado e a casa constitui uma estrutura minimalista, onde o suporte estrutural não está completamente agarrado ao chão e as suas paredes exteriores totalmente de vidro, definem um espaço fluido e contínuo, criando uma continuidade espacial entre interior e exterior.

<sup>64</sup> Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), arquitecto alemão, naturalizado norte-americano. Foi um dos nomes principais da arquitectura funcionalista da primeira metade do século XX. Director e arquitecto da Bauhaus, pregou uma arquitectura materialista, através de um vocabulário a partir de formas puras, com novos materialidades como o vidro, aço e betão, privilegiando a linha recta e as formas simples.

culturais, religiosos e comportamentais. “É um jogo de palavras e silêncios no palco da instabilidade familiar, intolerância social e anti-semitismo” (Carina Branco, 2006).



**Ilustração 37** – Farnsworth House de Mies Van der Rohe. (Ribeiro, 2008, p. 136).

O espaço cénico tenta configurar um espaço de habitação fluído e translúcido, através do uso de paredes de vidro, expondo lugares de intimidade ao exterior e ao público, anulando a noção corrente da parede como uma proteção e realçando os efeitos de transparência e reflexão, proporcionando uma continuidade em termos de estrutura. A arquitectura cénica é um espaço aberto formado pela articulação de planos de vidro autónomos, que assentam ortogonalmente sobre um plano de madeira que está ligeiramente elevado do nível do palco, ou seja, não toca no palco, tal como a referência arquitectónica. O facto de haver toda esta transparência através dos planos de vidro, o dispositivo permite a exposição onde tudo é possível ver, criando-se uma grande aproximação entre personagens e espectadores, em que se observam mutuamente e que criam tensões. (Ribeiro, 2008, p. 137)

Os actores colocam-se numa imagem onde se inclui a sua própria reflexão e reflexo, tal como a dos espectadores e de todo o ambiente que os rodeia. Os actores que habitam a casa na plateia reflectida pelos vidros. Porém, não deixa de haver uma distinção entre forma exterior e função interior mas, sim uma diluição dos limites arquitectónicos entre exterior e interior, privado e público, com duplo sentido de exposição e vulnerabilidade, o que só acontece devido ao facto dos actores e espectadores partilharem o mesmo espaço através do efeito da reflexão imposta pelas paredes do dispositivo, os vidros.

O cenário de Quando Deus Quis um Filho referencia-se na arquitectura de Mies van der Rohe, nomeadamente na Farnsworth House (1941-1951), para configurar um espaço de habitação fluído e translúcido, em que os lugares de intimidade se expõem ao exterior e ao público. Com o uso de paredes de vidro, anula-se a noção corrente da parede como invólucro protector e os efeitos de transparência e reflexão são

exponenciados, proporcionando uma “estrutura espacial contínua”<sup>65</sup>. Esta tipologia viria a corresponder ao paradigma vivencial de uma elite social abastada<sup>66</sup>, e tal como os espaços concebidos por Mies, distancia-se do modelo do habitat tradicional, encerrado e fragmentado. (Ribeiro, 2008, p. 136)

Os espectadores que se vêem refletidos numa sala de estar virtual, dentro da casa, têm atrás uma paisagem urbana, produzida por imagens de vídeo, projectadas no fundo do palco que reforça a ideia da domesticidade da família na realidade urbana, impondo ao mesmo tempo uma reciprocidade provocativa ao espectador. Este vídeo de Alexandre Azinheira representa um prédio de habitação colectiva tornando-se ele próprio também teatro para os espectadores devido à demonstração em tempo real de situações do quotidiano nocturno através das suas fachadas de vidro, em que se vê do exterior para o interior. (Ribeiro, 2008, p. 137)

Aproximando-se dos pavilhões – “modelos psicológicos” – de Dan Graham, o dispositivo cénico situa os actores numa imagem onde se inclui a sua própria reflexão, bem como, a dos espectadores e do ambiente circudante. A eliminação da distinção entre forma exterior e função interna, é apenas ilusória. Como refere Graham, a propósito da arquitectura de Mies van der Rohe, trata-se de uma camuflagem paradoxal, onde os materiais aparentam uma abertura total, dando ao espectador a ilusão de ver as coisas exatamente como elas são. (Ribeiro, 2008, p. 137)

Deste modo, os espectadores passam a ser visitantes do espaço doméstico, através da revelação de movimentos e gestos do quotidiano que remetem para eles e para os próprios gestos, ou seja, o vídeo acaba por funcionar como um espelho para os espectadores com o objectivo de demonstrar hábitos e normas sociais, transformando assim, o privado em público. Este vídeo não pretende retratar o edifício em si como um elemento arquitectónico, mas sim como um espelho da sociedade. Por outro, os actores que habitam a casa são “integrados” na plateia reflectida pelos vidros.

Tal como em *Alteration to a Suburban House*, de Graham, o cenário de *Quando Deus Quis Um Filho* desencadeia uma “dupla exposição”. Os espectadores vêem-se refletidos dentro da casa, numa sala de estar virtual, atrás da qual se vislumbra uma paisagem urbana, em imagens de vídeo projectadas ao fundo palco.

Em *Quando Deus Quis um Filho*, actores e espectadores partilham o mesmo espaço através do efeito da reflexão, expondo criticamente, a diluição dos limites

---

<sup>65</sup> Beatriz Colomina na Conferência *Double Exposure: Architecture Through Art*, refere que com o *Pavilhão de Barcelona* (1929) de Mies van der Rohe, a arquitectura tornou-se uma exibição de si mesma, o que acabou por acontecer também na *Farnsworth House* (1946-1951).

<sup>66</sup> Segundo Joan Roig, este conceito de habitar aproxima-se dos “conceitos de acção teatral e da concepção do espaço cénico no período entre guerras, a partir dos trabalhos, por exemplo de Max Reinhard, Oskar Schlemmer” e também de Walter “Gropius, com o projecto de *Teatro Total*”, o que proporcionou na época uma nova concepção espacial.

arquitectónicos entre interior e exterior, privado e público, com um duplo sentido de exposição e vulnerabilidade. (Ribeiro, 2008, p. 138)



Ilustração 38 – Cenografia de *Quando Deus Quis um Filho*. (Ribeiro, 2008, p. 136).

Tal como a Farnsworth House, este dispositivo distancia-se do modelo tradicional, encerrado e fragmentado é uma provocação à sociedade e os seus paradigmas vivenciais, correspondendo dramaturgicamente ao paradigma vivencial de uma família social abastada. Como refere Dan Graham, em relação à arquitectura de Mies van der Rohe, “trata-se de uma camuflagem paradoxal, onde os materiais aparentam uma abertura total, dando ao espectador a ilusão de ver as coisas exatamente como elas são” (Ribeiro, 2008, p. 138)

Em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* de Edward Bond<sup>67</sup>, com encenação de Paulo Castro<sup>68</sup>, a cenografia de João Mendes Ribeiro remete-nos para o *Museu Judaico* em Berlim<sup>69</sup> (1992-1999), do arquitecto Daniel Libeskind<sup>70</sup>, e ainda para as instalações evocadoras de espaços de ausência de Thomas Schütte<sup>71</sup>.

<sup>67</sup> *Vermelhos, Negros e Ignorantes* de Edward Bond, estreou no dia 2 de Julho de 1998, no Teatro Nacional São João no Porto, com encenação de Paulo Castro. Foi escrito entre 1984 e 1985 e é uma peça sobre a pós-guerra.

<sup>68</sup> Paulo Castro (1959), é actor, encenador, dramaturgo e realizador português.

<sup>69</sup> *Museu Judaico* de Berlim de Daniel Libeskind. O arquitecto faz referência ao Holocausto.

<sup>70</sup> Daniel Libeskind (Polónia, 1946) licenciou-se em arquitectura na Cooper Union, para o Desenvolvimento da Ciência e das Artes, Nova Iorque, em 1970. é conhecido por ter introduzido, através de uma abordagem multidisciplinar, um novo discurso crítico na arquitectura. A sua prática estende-se

O arquitecto Liebeskind, para o *Museu Judaico* em Berlim, fez explicitamente um espaço com referência ao Holocausto, um símbolo de uma cultura, contando ele próprio uma história sobre este período angustiante judaica. A forma do projecto nasceu de uma deformação da Estrela de Davi, que se expande em torno do lugar. Estas formas são feitas mediante um processo de conexão e cruzamento de linhas entre os vários lugares que representam uma parte da historia, resultando assim numa estrutura de edifício. Nestas intersecções estão os vazios, espaços que se elevam a 20 metros verticalmente e que representam o elemento estrutural do novo edifício com o antigo. É um projecto que apela à emoção e aos sentidos, através destes espaços que são muito trabalhados pela luz e som.



Ilustração 39 – Fotografias do interior do *Museu Judaico* em Berlim. (Denis Esakov, Archdaily).

A peça *Vermelhos, Negros e Ignorantes* decorre o pós-guerra, onde o pós-holocausto evidencia a agonia do mundo e a desumanização dos poderes dos estados, tal como do Homem. Explora a moralidade social e o conflito entre indivíduos e sociedade num cenário de catástrofe.

Embora o cenário não remeta para um tempo/lugar preciso, a aproximação à arquitectura faz-se através da forma, da escala e dos materiais utilizados e mediante uma poética de usura e tempo inexorável. Este dispositivo cénico eminentemente arquitectónico permite incorporar reflexões acerca da percepção do espaço e do tempo

---

desde a construção de importantes instituições culturais, como este museu, salas de concerto, ao paisagismo e projectos urbanos, desenho de cenários, instalações e até exposições.

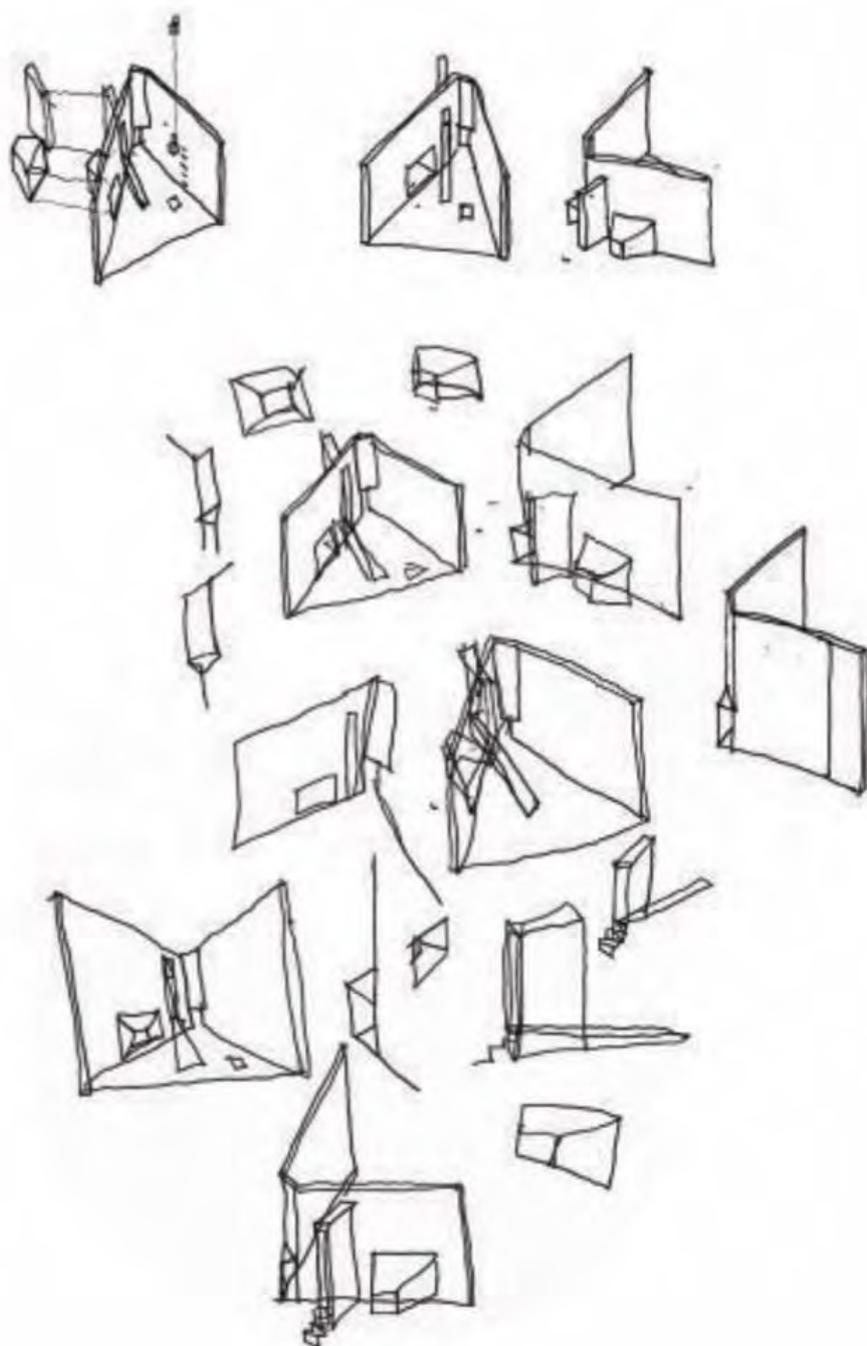
<sup>71</sup> Thomas Schütte (Alemanha, 1954) é um escultor alemão. Apresenta uma grande diversidade de linguagens, de materiais e de escalas, cruzando o público e privado e temas em torno da arte e da sociedade, mesmo que por vezes de forma contraditória. O seu trabalho oscila muito entre a aspiração ao impacto público através da arquitectura e do monumento e a conjunção do artífice e do construtor de maquetas.

que, de acordo com o tema da peça, estão fatalmente ligadas à destruição da cidade; cidade essa, que aqui constitui a personagem principal. (Ribeiro, 2008, p. 129)

Esta cenografia, fisicamente é muito próxima à arquitectura dos espaços do museu de Berlim, desde a escala, os materiais utilizados e até o seu conceito. João Mendes Ribeiro toma como suas, as premissas de Libeskind.

Assim, o espaço cénico caracteriza-se por uma concepção 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).” (arq./a, 2003)

A ação acontece num cenário em ruínas, com dois planos, ou muros, completamente desproporcionadas e que se destacam pela sua escala. Paredes estas que definem o espaço de representação, ou seja, os limites da ação, condicionando os movimentos dos actores. Ao mesmo renovam a ideia de um espaço fechado e delimitado, claustrofóbico e esmagador, tanto fisicamente como conceptualmente. A monumentalidade através da grande altura que estas paredes têm, tal como as do museu em Berlim, acentua o confronto entre a escala humana e a escala da arquitectura, criando sentimentos de submissão ou impotência humana, frente a uma desumanização e discrepância dos poderes do estado que esta dramaturgia realça. (Ribeiro, 2007, p. 91) O que mexe também com a potencia cénica, o som das palavras dos intérpretes, o incómodo e desconforto que estas provocam no espectador, influenciando a direção do olhar para os dois rasgos estreitos que se verificam nestes muros, que provocam a sensação de ser a única possibilidade de fuga. Através deste carácter impositivo da arquitectura cénica, os espectadores conseguem sentir o constrangimento da figura humana. A intenção de usar materiais verdadeiros criou um espaço anti-natural, recriando profundamente um mundo pós-catástrofe, cinzento e bruto tal como o holocausto. (arq./a, 2003)



**Ilustração 40** – Esquissos para a cenografia de Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2007).



Ilustração 41 – Peça Vermelhos, Negros e Ignorantes. Ilustração de João Tuna. (Ribeiro, 2008, p .219).

Como já foi referido, o cenário aproxima-se à arquitectura, também pela sua materialidade e processos construtivos. O facto de Mendes Ribeiro ter dado um certo ênfase à superfície, tornou o cenário ainda mais simbólico e com a referência à destruição ainda mais forte. À semelhança do “vazio da memória” de Libieskind, em que o pavimento do museu é revestido com inúmeras máscaras de ferro, criando desequilíbrio a quem as atravessa, um plano de pedras partidas sobrepostas cobre o pavimento do palco, evocando as construções anteriores, agora em ruínas, provocando grande irregularidade do chão, condicionando os movimentos dos actores, reafirmando o desequilíbrio das situações e histórias, afirmando a impossibilidade de normalidade e ordem, introduzindo-se assim, uma forte dramaturgia ao espaço.

As paredes que, embora não sendo, sugerem ser de betão, com a intenção de tornar o ambiente ainda mais pálido e frio, pesado e angustiante.

Mendes Ribeiro cria uma dicotomia dos espaços, ao irromper uma das paredes, criando um espaço mínimo representa um espaço doméstico, como se fosse um refúgio. Desenha uma pequena sala em perspectiva distorcida, dissimulando ângulos e espessuras, uma tela branca ofuscante em que os corpos dos actores parecem recortados e coloca ainda objectos, mesa e cadeira, de cor branca, acentuando assim a sensação de irrealidade, de desconforto visual. Reforça o tratamento da luz para

este efeito sensorial através da eliminação de sombras dos corpos e objectos, de modo a que tudo pareça estar a flutuar num entorno abstracto. (Neves, 2016, p. 128)



Ilustração 42 – Peça Vermelhos, Negros e Ignorantes. (Ribeiro, 2008, p. 220).

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 acelerada. O espaço condiciona as personagens. Sentem-se pequenas, distorcidas dessa nova realidade, possante e arrebatadora. Estão fora da escala e dentro de uma outra, de um outro mundo, pequeno branco e frio de um interior escavado, distorcido, pelas múltiplas perspectivas que possibilita em relação aos seus 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 personagens de escapar por uma rampa ou por uma ou outra abertura, mas permitindo essa hipótese também. (Ribeiro, 2003 a, p. 144).

Deste modo, o cenário não procura ser um elemento mediador entre o espaço edificado e o homem, mas tal como no *Museu Judaico* de Libeskind, em que o próprio cenário personifica a ausência do Homem.

Em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* transpôs-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. (arq./a, 2003)

#### 4.3. ARQUITECTURA COM REFERÊNCIAS EM MODELOS CENOGRÁFICOS

Na obra de João Mendes Ribeiro, na perspectiva da prática da arquitectura, é possível também detectar, processos de migração do palco para os vários projectos de arquitectura.

Tal como na cenografia, os programas de reabilitação de equipamentos urbanos suscitam um desenho que deve estar disponível para a vida dos materiais, das suas estruturas e revestimentos, e JMR, manifesta esta disponibilidade sobretudo em casos que, no domínio das preexistências, existem fragmentos e/ou ruínas.

Veja-se, em especial, o caso da Casa de Chá para as Ruínas do Paço das Infantas no Castelo de Montemor-o-Velho, [...] Atento à história dos lugares, às micro-histórias que atravessam o tempo, aos sinais residuais que pontuam os espaços, JMR adopta procedimentos retroactivos que de algum modo anulam a separação entre as fases do “projecto/concepção” e da “obra/construção”. A arquitectura torna-se assim mais claramente processo. E em certa medida processo de encenação. (Tércio *apud* Ribeiro, 2007, p. 45)



Ilustração 43 - A Casa de Chá. (Ribeiro, 2016).

O projecto para a *Casa de Chá*, implanta-se no interior do Paço das Infantas, nas ruínas do Castelo de Montemor-o-Velho, pertencente ao distrito de Coimbra. Remonta ao século XII e coloca questões no quadro da intervenção no património construído e à problemática da arquitectura contemporânea. No âmbito da valorização dos castelos e ruínas, promovida pelo IPPAR<sup>72</sup>, este projeto surge no sentido de intervenção no

---

<sup>72</sup> património, balanço e perspectivas, IPPAR.

património, criando um lugar “que não seja apenas a recuperação dos esqueletos dos imóveis” (património, balanço e perspectivas, IPPAR 2000).

Através dos vestígios arqueológicos que foram encontrados no Castelo é definida como primeira referência da fortificação, edificações do séc. IX. Em 990, Almançor<sup>73</sup> tomou o Castelo e em 1006 volta a ser reconquistado. Entre 1088 e 1095, D. Afonso VI de Castela ordena a reedificação do Castelo. É reconhecida pela mistura de épocas na sua composição arquitectónica e as partes mais antigas são a base da torre de menagem que remete para a Idade Média. Sabe-se que este Castelo foi alvo de disputa, no principio do séc. XIII, entre D. Afonso II e as suas irmãs, D. Teresa, D. Sancha e D. Mafalda. O que originou também o nome: Paço das Infantas. O castelo de Montemor, foi classificado Monumento nacional desde 16 de junho de 1910, abrigando no seu interior a Igreja de Santa Maria da Alcáçova que foi mandada edificar em 1090 por ordem do conde D. Sesnando e reedificada no primeiro quartel do século XVI, com obra atribuída ao Arquitecto Francisco Pires. (Ribeiro, [s.d.]

A intervenção de Mendes Ribeiro não se resume apenas à reabilitação das ruínas de Alcáçova que se foi dispersando com o tempo. A Casa de Chá é uma intervenção no património que vai além da conservação da história e da antiga estrutura. Esta intervenção apresenta, claramente, respeito pela história e pelo passado de Alcáçova que ainda hoje se deixa revelar, através de fragmentos dispersos no território. Valoriza também a leitura do edifício no seu todo, procurando ligações entre o existente e o novo, o passado e o presente. É um projecto que caracteriza a união de duas disciplinas, onde Mendes Ribeiro é mestre: a arquitectura e a cenografia. Lemos que este novo corpo, a Casa de Chá, é arquitectura e as ruínas que a limitam, a cenografia com que tenta dialogar.

[...] 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)

Este corpo é então adaptado às novas necessidades e realidades, conservando ao mesmo tempo os valores das pré-existências. Deixando a ruína de ser apenas uma

---

<sup>73</sup> Almançor (938-1002) – Foi um governador árabe em que o seu governo marcou o auge do seu império na Península Ibérica através das suas grandes conquistas, que marcaram grande parte do território.

ruína e passando a fazer parte de um todo, criando um novo valor arquitectónico para estas, como se fossem reutilizados pela nova intervenção.

Percebemos que as ruínas da antiga Alcáçova são as protagonistas para Mendes Ribeiro, seja pela sua força cénica e dramática, seja pela sua história, e como tal fundamentais para a organização do projecto.

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)

É claro que, Mendes Ribeiro, procura com esta intervenção, distinguir o novo do antigo, o passado do presente, seja pela escolha de materiais, técnicas de construção ou linguagem. Evidenciando e assumindo o pré-existente, as várias épocas de construção, mantendo-o perceptível e ao mesmo tempo integrando os novos corpos.

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 lado, 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)

Consoante estas intenções, o novo edifício possui uma linguagem pouco expressiva e leve, com o objectivo de tentar interferir o menos possível com a envolvente, o que acaba por se tornar num corpo com uma grande linguagem poética.

A *Casa de Chá* de Mendes Ribeiro é uma caixa de vidro entre dois planos horizontais fortes, ou seja, entre a cobertura e o pavimento, que estão unidos por um paralelepípedo de madeira encerrado que oculta as áreas de serviço com 90 metros quadrados, que pela sua força horizontal, cria uma tensão com a verticalidade desta “caixa” frágil e sem apoios das ruínas, o que acaba por controlar a sua escala perante o que a envolve. É um corpo leve que se solta das preexistências envolventes de modo geométrico e que se eleva face ao solo, enfatizando a ideia da autonomização da envolvente, seja das paredes ou do solo. “O uso do vidro estimula a visão

ininterrupta dos fragmentos de ruínas envolventes e a projecção fora do espaço interior.” (Ana Tostões *apud* Ribeiro, 2002, p. 15) Este vidro é simples e liberto de prumos de caixilharia, excepto das portas, que são marcadas por aro e caixilho de ferro e os pilares da estrutura de suporte das lajes, tanto do pavimento como da cobertura, são em perfis de ferro que funcionam pelo interior, com o objetivo de os afastar da ruína e para que continue com com esta imagem de desmaterialização e abstracta de uma caixa de vidro. O pavimento prolonga-se a sudeste num plano em madeira tratada, que constitui a espalanda. A laje do pavimento e o estrado da esplanada são levemente erguidos, reforçando ainda mais, a imagem de uma estrutura que não toca na terra e que não se prende a nada. A Casa de chá surge no espaço delimitado pelos fragmentos dos Paços da Infanta e a materialidade da ruína é prolongada, trabalhando o mistério que a ruína dá. (Ribeiro, 2002, p. 15)

“A sua autonomia geométrica e material manipula a percepção humana, através do ilusionismo das transparências, da desmaterialização e da levitação como desafio à lei da gravidade, minimizando e ocultando os elementos estruturais.” (Ribeiro, 2002, p. 15)

[...] uma espécie de arquitectura sem tempo, JMR pensou e realizou arquitectura usando o principio do contentor transformador e gerador da instalação vital, a qualidade conceptual e a aproximação poética. A materialidade “aberta” da ruína foi como que prolongada, manipulando o mistério que a ruína integra. A nova arquitectura emerge como uma homenagem aos fragmentos sobreviventes, como uma arquitectura que evoca e acolhe, que constrói e organiza os fragmentos. Estes fragmentos são reunidos, não simplesmente por justaposição, mas seguindo uma ideia precisa e um desenho rigoroso. A presença do passado não resulta aqui um peso, mas uma possibilidade estimulante de essencialização. (Ana Tostões, p. 5)

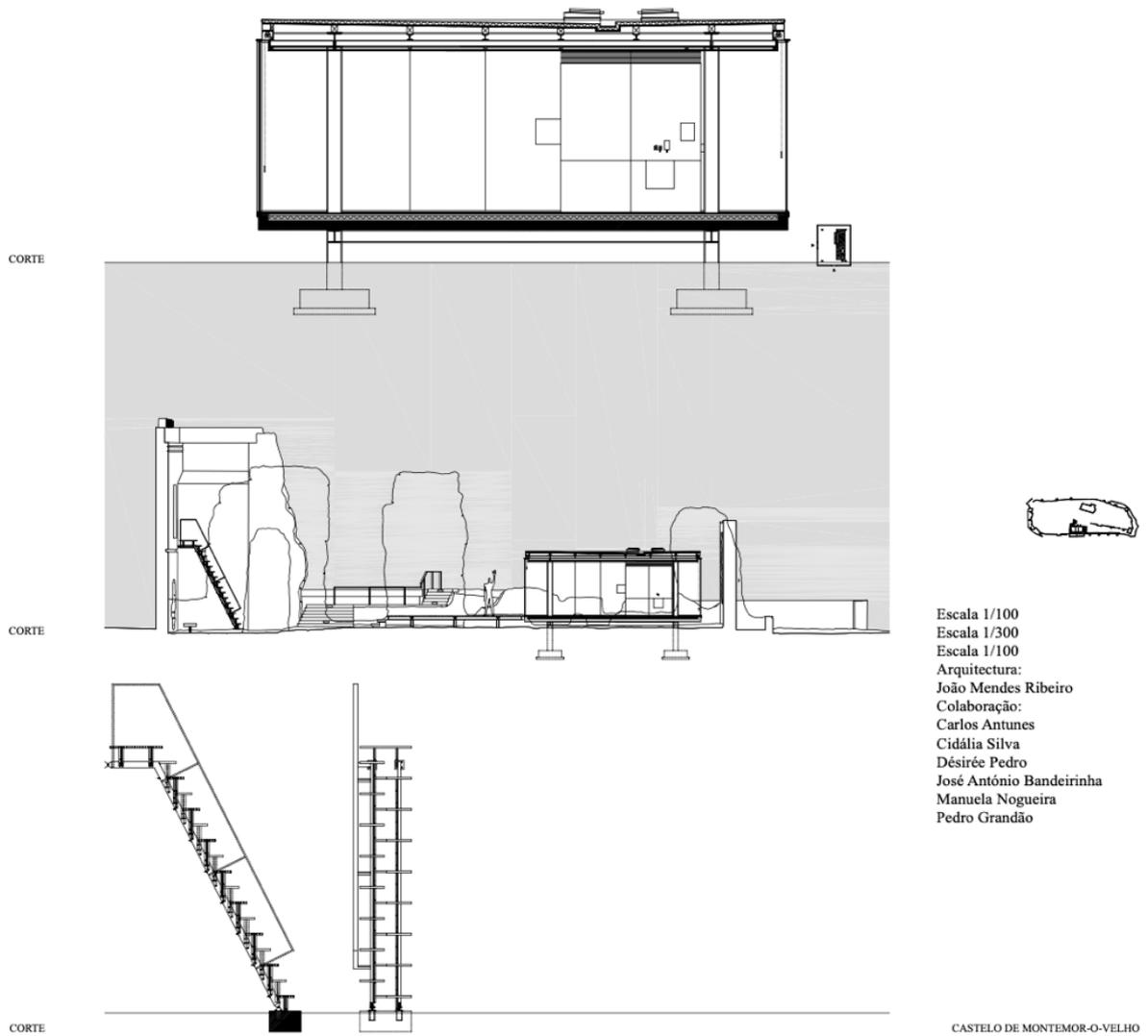


Ilustração 44 – Desenhos técnicos da *Casa de Chá* de João Mendes Ribeiro. (Ribeiro, 2008, p. 647).

Esta caixa de vidro, esta geometria clara, acaba por fechar a Casa de Chá e torná-la num lugar mais íntimo. A escolha deste material, vidro, acaba por realçar ainda mais a distinção entre passado e o presente, e ao mesmo tempo, permitir a visão sem interrupções dos vários fragmentos das ruínas envolventes, e vice-versa. Consegue ainda reflectir, para quem se encontra do lado de fora do novo corpo, a imagem do passado, permitindo também que este novo corpo se torne numa espécie de camuflagem, tal como Mendes Ribeiro pretendia quando dizia que queria uma linguagem pouco evidenciada.

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)

Existe também a intenção de, através da ocupação deste novo corpo que ocupa dois terços do espaço vazio que as ruínas assim delimitavam, criar um pátio, transformando aquele espaço exterior e vazio num espaço interior e encerrado:

[...]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)

Esta nova arquitectura emerge como uma homenagem aos fragmentos, como uma arquitectura que evoca e que constrói com o fragmento. A presença do passado não resulta como um peso, mas sim como uma possibilidade de essencialização. É a ideia de construir um lugar para contemplar as ruínas. É um lugar de silêncio, contemplação, atmosfera sussurante e um refúgio íntimo.

João Mendes Ribeiro pretende sugerir a antiga entrada principal do Castelo através da definição de um percurso que liga a antiga entrada ao Paço, que começa entre a torre de menagem e a muralha e que se vai desenvolvendo paralelamente ao desenrolar da muralha a Sudoeste. Mendes Ribeiro pretende com este novo percurso, reforçar o eixo da muralha, reactivando o percurso que vai dar acesso à Casa de Chá, um eixo entre a antiga entrada principal, a muralha e o acesso, tornando-o numa ligação. Este percurso, acontece alternativo e sem interromper um outro percurso de calçada, que atravessa diagonalmente o espaço que se encontra na muralha, com acesso entre a Igreja de Santa Maria da Alcáçova e o Castelejo, sempre sem interferir com as ruínas.

A entrada dentro do pátio, que se cria no diálogo entre as ruínas e a Casa de Chá, faz-se a Noroeste, que são umas escadas que descem até ao pátio, através de um vão que interrompe as ruínas. Estas escadas foram pensadas e posicionadas de modo estratégico, não são para ser confortáveis nem regulamentadas. São um elemento cénico, embora permitam o acesso ao vão que está inscrito na ruína. É uma entrada dramática, como se fosse uma encenação, em que parece que as pessoas são esperadas nesse diálogo e que entram em cena tal como os actores, num espaço que se vai revelando quando os corpos o habitam, e que se vai relacionando através de

noções como a escala e movimentos. É bastante claro e perceptível a relação da arquitectura e cenografia neste projecto, principalmente no valor dramático destas escadas.

[...] 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 da 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 de descer. (Ribeiro, 2002b, p. 12)

[...] 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 de 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)



## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Arquitectura, Cenografia e Dança, são artes e disciplinas distintas, mas, com abordagens, territórios e objectivos comuns. O corpo e a sua apropriação do espaço fazem parte do objecto de estudo, apesar de habitarem e de se apropriarem do espaço de modos diferentes.

Atendendo ao entendimento de cada uma destas disciplinas, percebemos as suas diferenças e onde se cruzam, e a aproximação e interacção destes domínios. Entendendo a Arquitectura como um potencial em termos de experimentalização de práticas e teóricas artísticas. A Cenografia como um acontecimento espacial e a Dança como a sabedoria do corpo.

Debruçámo-nos sobre o passado e presente e verificámos que, com a evolução histórica e o envolvimento dos contextos políticos e sociais, estas disciplinas foram sofrendo alterações. Verificámos ainda que a noção de que estes três territórios, apesar de distintos, cruzam-se em vários pontos e por isso, estão por vezes, ligados. Este fenómeno, tem sido já objecto de estudo de vários pensadores, desde pelo menos a segunda metade do séc. XIX.

Verificamos então que estas três disciplinas, apesar das suas diferenças, divergem num ponto em comum: o corpo e espaço.

O corpo, é aqui estudado como o elemento essencial e criador do espaço. O diálogo entre Arquitectura, Cenografia e Dança, embora diferentes, permiti-nos perceber os seus processos, como se constituem e se desenvolvem. O cruzamento deste diversificado quadro disciplina e os casos apresentados, permitiu-nos explorar, em diferentes contextos e tempos, o corpo e o espaço nas várias práticas artísticas.

Reflectimos sobre o que é o corpo, como é que, em cada disciplina, é visto e que movimentos e/ou pensamentos culturais surgiram em torno deste tema. Assim como o espaço e seu limite, o movimento, e por fim, o palco. Seja o palco da Arquitectura ou da Cenografia.

Percebemos que, apesar de ter sido uma descoberta, o modo como estas disciplinas se cruzam, tem sido objecto de estudo de vários movimentos culturais e artísticos que defenderam e perceberam como estas artes, embora distintas, deveriam ser trabalhadas em conjunto e sem fronteiras, mas sim, como a permeabilidade das artes.

Tal como a percepção da clara disponibilidade de referências que passa pelos diversos campos artísticos, exemplo disso é a escola de Bauhaus.

No caso da Cenografia, antes tradicionalmente apoiada com a bidimensionalidade, passou a centrar-se na tridimensionalidade. Através de, por exemplo, Adolphe Appia (1862-1928), que começou por compreender a espacialidade através da arquitectura no palco e a expressar a capacidade de o actor entender o espaço onde se move, medindo o espaço com o corpo e assim provando que o teatro não é apenas texto e tempo, mas também movimento e espaço.

Outra noção importante que se foi revelando com o tempo e em contextos políticos diferentes foi o modo como a plateia é organizada em relação ao palco, a relação entre espectadores e intérpretes, realça desde a antiguidade, a evolução de pensamentos sociais e políticos das nossas sociedades. Efectivamente a Arte não pode ser dissociada sem o contexto político e social.

Foi também importante reflectirmos sobre o tempo. A perenidade da Arquitectura e o efémero da Cenografia e da Dança, que vivem muito da performance e do tempo de que são feitas - a duração do espectáculo -. Só nos restando a memória, que é também muitas vezes objecto de estudo da Arquitectura.

Tanto na Arquitectura, na Cenografia e na Dança, o corpo é a base e o centro de tudo, sem ele, nenhuma destas disciplinas existia. O corpo constrói um discurso, uma narrativa espacial nas três disciplinas. Consequentemente aprofundá-mos a relação dos objectos com o corpo em movimento, atravessando temas como a materialidade, funcionalidade e multiplicidade arquitectónica. O estudo da noção da habitabilidade do espaço cénico através da estreita relação entre o objecto cénico com o corpo, não obstante a verdade dos materiais e a evidência construtiva, foi também objecto de estudo da nossa reflexão.

Tal como a questão da flexibilidade e multiplicidade dos objectos cénicos, em relação à experimentação em torno de cenografias dinâmicas que se modificam a si ou à paisagem, através da manipulação dos intérpretes.

Noções como escala, materialidade, peso, luz, claro/escuro, espessura, foram noções que foram aparecendo consoante o nosso estudo.

Perante os casos de estudo apresentados entendemos como é que a Arquitectura é muitas vezes transportada para o palco. Isto é, a Cenografia como uma “Arquitectura de palco”, como uma nova linguagem. Através de peças de Dança, percebemos ainda melhor a questão do espaço e corpo.

As cenografias de João Mendes Ribeiro com a coreógrafa Olga Roriz foram as escolhidas para esta investigação, pela capacidade de JMR transportar para o palco, para a cenografia, os seus conhecimentos em Arquitectura e Olga Roriz, por trabalhar com temas como o quotidiano, que nos transportam para a componente humana e para a cidade/Arquitectura e, pela sua exaustiva procura em entender os corpos dos bailarinos e os seus movimentos.

A análise dos estudos de casos escolhidos, fizeram-nos entender a aproximação entre estas disciplinas, principalmente a habitabilidade do espaço cénico, tendo o corpo como exemplo de experimentação e de apropriação do espaço, através de cenografias e dispositivos cénicos.

A cenografia foi abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à arquitectura. A componente humana e a vivência nos espaços, tema central nas três disciplinas, foi determinante para a escolha das obras apresentadas, principalmente pela escolha de peças onde existia uma proximidade entre objecto cénico e corpo, através do movimento, tal como a multifuncionalidade dos dispositivos cénicos.

Verificámos a presença clara da Arquitectura no palco, mas também o inverso, em que constactamos como a dramaturgia por vezes “invade” a Arquitectura, ou seja, o espaço, com composições cénicas que vão além da funcionalidade do espaço construído. Os caminhos, as emoções e os sentidos, o mistério e as histórias, tornam o espaço arquitectónico teatral, sugerindo uma dramaturgia que remete-nos para a Cenografia.

A Arquitectura como perenidade em sim mesma, vive do tempo, do dia-a-dia, do quotidiano e do reflexo da vida. O tempo como imposição por confronto à cenografia na qual há um tempo manipulado e efémero.

A Cenografia pode então ser lida como uma Arquitectura de ficção, como um elemento cenográfico do habitar ou uma Arquitectura de palco. A Arquitectura pode ser a ligação

entre a Cenografia e a Dança, porque pode ser uma Arquitetura de palco para a Dança. Tem ferramentas para uma leitura do espaço que permita a criação de uma cenografia que trabalhe e entenda os corpos dos intérpretes que se movimentam e se apropriam do espaço. Questionar o corpo e espaço, faz parte da Dança, Arquitetura e Cenografia.

“As cenografias constroem espaço, propondo que o intérprete se mobilize, utilizando-as. Aproximando-se à arquitetura, enquanto lugar de vivências efetivas, é por meio da ação dos intérpretes e da sua relação com o espaço e objetos cênicos (elementos mediadores da relação com o lugar) que se pode sugerir a vivência desse lugar”. (Lopes, Duran e Bogéa, 2021)

Verificámos então a interdisciplinaridade e as relações entre Arquitetura, Cenografia e Dança, que apesar de serem individuais e distintas, muito têm em comum, desde a processos, características, pensamentos e conceitos, tal como, divergências. Contudo, a comunhão destas três disciplinas confirma-se quando estas reflectem sobre o corpo no espaço.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Jorge (2012) - Cenografia e Arquitectura : Pedro e Inês - João Mendes Ribeiro. ArchDaily Brasil [Em linha]. (08 Jul. 2012). [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.archdaily.com.br/br/01-58218/cenografia-e-arquitetura-pedro-e-ines-joao-mendes-ribeiro>>.

APPIA, Adolphe (s.d.) - A obra de arte viva. Lisboa : Arcádia.

ARELLANO, Mónica (2019) - Sobre o deslocamento do corpo na arquitetura : o Modulor de Le Corbusier. Trad. Julia Daudén. ArchDaily Brasil [Em linha]. (24 Feb 2019). [Consult. 18 out 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.archdaily.com.br/br/911962/sobre-o-deslocamento-do-corpo-na-arquitetura-o-modulor-de-le-corbusier>>.

BADIA, Jordi (2019) – Adolphe Appia : drawings and productions. HIC et NUNC [Em linha]. [S.l.] : HIC et NUNC. [Consult. 18 jul. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://hicarquitectura.com/2019/12/adolphe-appia-drawings-and-productions/>>.

BARTOLOMEU, Tiago (2007) - Corpo, lugar de acção. Ípsilon - Público. (jun. 2007).

BERGHAUSEN, Nadine (2019) – Oito coisas que você precisa saber sobre a Bauhaus : 100 anos da Bauhaus [Em linha]. Tradução de Soraia Vilela. Curitiba [etc.] : Goethe-Institut. [Consult. 5 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/fok/bau/21356319.html>>.

BRITT Aaron (2019) - Parceiros de Dança : Martha Graham e Isamu Noguchi em sua colaboração artística duradoura. Revista WHY [Em linha]. (2019). [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:[https://www.hermanmiller.com/pt\\_br/stories/why-magazine/dance-partners/](https://www.hermanmiller.com/pt_br/stories/why-magazine/dance-partners/)>.

CABRAL FILHO, José dos Santos (2007) - Arquitectura irreversível - o corpo, o espaço e a flecha do tempo. Arquitextos [Em linha]. 8:089.07, Vitruvius (outubro 2007). [Consult. 18 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.089/202>>.

CARDOSO, Maria Eduarda Ramos (2016) - O espaço do corpo. Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Dissertação. [Consult. 17 jun. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/85282>>.

CARINHAS, Nuno (2021) - A relação entre cenografia, arquitectura e dança. Entrevista realizada por Sara Lopes Brandt. Almada : [s.n.]. Entrevista ao Encenador Nuno Carinhas Teatro Municipal Joaquim Benite, no dia 24 de Setembro, 2021.

CARLSON, Brooke Leigh (2012) - Automatic Landscapes [Em linha]. [S.l.] : ResearchGate. Honours Research Paper. [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:[https://www.researchgate.net/publication/313161178\\_Automatic\\_Landscapes\\_Honours\\_Research\\_Paper](https://www.researchgate.net/publication/313161178_Automatic_Landscapes_Honours_Research_Paper)>.

CARVALHO, Paulo Eduardo - Dramaturgias do espaço. Sinais de Cena. 0:0 (2017) 27-29.

CASTANHEIRA, José (2021) - A relação entre cenografia e arquitectura. Entrevista realizada por Sara Lopes Brandt. Almada : [s.n.]. Entrevista ao Cenógrafo José Castanheira no Teatro Municipal Joaquim Benite, no dia 5 de Jun. 2021.

CAVACO, Ana Catarina (2012) - Arquitectura e dança : narrativas espaciais : o caso de Pina Bausch. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado integrado em Arquitectura. [Consult. 25 jun. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/11067/348>>.

CEBULSKI, Márcia Cristina (2018) - Introdução à História do Teatro no Ocidente dos Gregos aos nossos dias. Brasil : Unicentro. Universidade Estadual do Centro-Oeste. [Consult. 25 jun. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://fcs.mg.gov.br/wp-content/uploads/2018/12/Texto-1.pdf>>.

CÉSAR, Lise Pinheiro Lenz (2021) - Flutuações do espaço. Da Arquitectura para a performance à arquitectura-performance. Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. [Consult. 25 jun. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://hdl.handle.net/10216/136015>>.

DANCE: THE BIG PICTURE (2014) - Martha Graham : A Fusion of Arts, and the deductive reasoning it implies [Em linha]. Indiana : Dance - The Big Picture. [Consult.

18 nov. 2021]. Disponível em  
WWW:<URL:<a href="https://dancethebigpicture.wordpress.com/tag/martha-graham/">https://dancethebigpicture.wordpress.com/tag/martha-graham/>.>

DORFLES, Gillo (1988) - O Devir das Artes. Lisboa : Dom Quixote.

DURAN, Nathalia Valença (2020) – João Mendes Ribeiro : intersecções entre arquitectura e cenografia [Em linha]. São Paulo, FAU USP : Dissertação de Pós-Graduação. [Consult. 5 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: XXXX>.

FABRIZI, Mariabruna (2017) - When Body Draws the Abstract Space: “Slat Dance” by Oskar Schlemmer. Socks [Em linha]. (19 Jul. 2017). [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <https://socks-studio.com/2017/07/19/when-body-draws-the-abstract-space-slat-dance-by-oskar-schlemmer/>>.

FAZENDA, José Maria (2007) - Dança teatral. ideias, experiências, acções. [S.l.] : Celsa Editora.

FRANCISCO, Rui (2005) - Estruturas espaciais e estruturas materiais. In Máquinas de Cena : O Bando. Porto : Campo das Letras.

GIL, José (2001) - Movimento total - o corpo e a dança. Lisboa : Relógio D'Água Editores.

GUERREIRO, Mónica (2017) - Essencialidade, austeridade, silêncio. Sinais de Cena. 0:0 (2017) 18–21.

GUGLIELMOTTI, Florencia (2019) - Pina Baush. In Gaspar, El Lugareño [Em linha]. [S.l.] : Gaspar, El Lugareño. [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<a href="http://www.ellugareno.com/2019/02/pina-baush-por-florencia-guglielmotti.html?m=0">http://www.ellugareno.com/2019/02/pina-baush-por-florencia-guglielmotti.html?m=0>.>

GUIMARÃES, Filipa Pires de Carvalho (2019) - Arquitectura para a Dança e para as Artes Performativas. Forma, Dimensão e Características dos espaços cénicos [Em linha]. Lisboa : Faculdade de Arquitectura de Lisboa. [Consult. 25 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<a href="https://hdl.handle.net/10216/122233">https://hdl.handle.net/10216/122233>.>

HEITLINGER, Paulo (2007) - Oskar Schlemmer [Em linha]. [S.l.] : Paulo Heitlinger. [Consult. 5 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<a href="http://www.tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html">http://www.tipografos.net/bauhaus/oskar-schlemmer.html>.>

KROLL, Andrew (2010) - Architecture Classics : Villa Savoye - Le Corbusier. ArchDaily [Em linha]. (27 Oct. 2010). [Consult. 14 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.archdaily.com/84524/ad-classics-villa-savoye-le-corbusier>>.

LOPES, Elisabeth ; DURAN, Nathalia ; BOGÉA, Marta (2021) - João Mendes Ribeiro : viver cenas e(m) paisagens. Arquitextos [Em linha]. 22:253.00, Vitruvius (jun. 2021). [Consult. 25 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/22.253/8125>>.

MACIEL, Carlos (2002) - Villa Savoye : arquitetura e manifesto. Arquitextos [Em linha]. 02:024.07, Vitruvius (maio 2002). [Consult. 25 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.024/785>>.

MACINTOSH, Fiona (2010) - The Ancient Dancer in the Modern Worl: Responses to Greek and Roman Dance. Oxford : Oxford University Press.

MARTINS, Celso (2005) - Enigmas arquitectónicos: Espaços e objectos entre o reconhecimento e a estranheza. Expresso. (2005).

MENDONÇA, Mafalda (2012) - Um lugar para a Dança. Porto : Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

MESQUITA, Andrea (2015) - Arquitetura e dança : uma práxis criativa no âmbito da disciplina Formação em contexto de trabalho do 1º ano do Curso de Intérprete de Dança Contemporânea do Balletatro [Em linha]. [S.l.] : Escola Superior de Dança. Relatório Final de Estágio apresentado à Escola Superior de Dança, com vista à obtenção do grau de Mestre em Ensino de Dança. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10400.21/6345>>.

MURTINHO, Vítor (2017) - Uma casa para o chá em Montemor-o-Velho. Metálica. 45 (março 2017) 20-26. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/43647/1/Uma%20casa%20para%20o%20ch%c3%a1%20em%20Montemor-o-Velho.pdf>>.

NEVES, Ana Margarida Mendes (2016) - Entre a arquitectura e a cenografia de João Mendes Ribeiro [Em linha]. [S.l.] : Universidade Lusíada de Lisboa. Dissertação de mestrado integrado em Arquitectura. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/11067/1850>>.

PALLASMAA, Juhani (2011) - Os olhos da pele. Porto Alegre : Bookman.

RAMOS, Talitha (2015) - Desenhos que revolucionaram a cena teatral. Arquitextos [Em linha]. São Paulo. 15:180.00, Vitruvius (maio 2015). [Consult. 5 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/15.180/5548>>.

RIBEIRO, João Mendes (2003a) - Cenografia Pedro e Inês, Companhia Nacional de Bailado. Arq./a : revista de arquitectura e arte. Lisboa. 4:22 (nov.-dez. 2003) 22-23.

RIBEIRO, João Mendes (2003b) - Cenografia «Vermelhos, Negros e Ignorantes». João Mendes Ribeiro. Arq./a : revista de arquitectura e arte. Lisboa. 4:22 (nov.-dez. 2003) 16-19.

RIBEIRO, João Mendes (2008a) - Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico. Coimbra : Universidade de Coimbra. Tese de Doutoramento. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://hdl.handle.net/10316/12133>>.

RIBEIRO, João Mendes (2008b) - A Reforma do Espaço Cénico no século XX. Teatro do Mundo [Em linha]. 03 (2008) 105-124. [Consult. 5 mai. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10214.pdf>>.

RIBEIRO, João Mendes (2016) - João Mendes Ribeiro 2003-2016. Lisboa : Uzina books.

RIBEIRO, João Mendes (2021) – EP.38 João Mendes Ribeiro, Arquitectura entre vistas [Em linha]. Podcast de Ana Catarina Silva, Arquitectura entre vistas. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://open.spotify.com/episode/5HMSXMytTuajlhAtn52O5V>>.

RIBEIRO, João Mendes(2007) - Arquitecturas em Palco. Coimbra : Almedina.

RIBEIRO, João Mesndes (2002) - Casa de Chá no Paço das Infantas. Pedra & Cal [Em linha]. 15 (Julho-Setembro 2002) 13-15. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:[http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/Rev15\\_Art04.pdf](http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/Rev15_Art04.pdf)>.

RORIZ, Olga (2019) - Olga Roriz : narrativas do corpo. [S.I.] : CTA.

SCHWARTZ, Elisabeth (2000) - Les trames Architecturales du mouvement chez

Rudolph Laban. Nouvelles de Danse. 42-43 (Printemps-été 2000).

SIZA, Álvaro (2018) - Imaginar a evidência. Coimbra : Almedina.

TURISMO DE MÉRIDA (2017) - Anfiteatro Romano : Plaza Margarita Xirgú, s/n [Em linha]. Mérida : Turismo de Mérida. [Consult. 5 jun. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<http://turismomerida.org/o-que-ver/anfiteatro-romano-pt/>>.

VALADAS, Neuza Isabel da Silva (2014) - Diálogo entre arquitectura e dança : (re)pensar o processo. Lisboa : Universidade Lusíada de Lisboa. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL: <http://hdl.handle.net/11067/1071>>.

VALENÇA, Nathalia Duran (2020) - João Mendes Ribeiro : Intersecções entre arquitetura e cenografia. São Paulo, Brasil : Faculdade de Arquitectura e Urbanismos da Universidade de São Paulo. [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-27032021-011709/publico/MENathaliaValencaDuran.pdf>>.

VAZ-PINHEIRO, Gabriela (2018) - Bodied Spaces. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda.

VICTORINO, Madalena (2021) - A Dança como arma. [S.l.] : Sentido dos mestres.

YOUNG, Marc (2014) - Bauhaus' Last Avantgarde Champion : Oskar Schlemmer. Handelsblatt Today [Em linha]. (12 Mar. 2014). [Consult. 18 nov. 2021]. Disponível em WWW:<URL:<https://www.handelsblatt.com/english/oskar-schlemmer-bauhaus-last-avantgarde-champion/23615646.html?ticket=ST-2379815-pfecz3GgdpZqCqHZXcVz-ap6>>.

ZUMTHOR, Peter (2009) - Pensar a Arquitectura. [S.l.] : Editorial Gustavo Gili.