

Departamento de Arquitetura, FCTUC
Dissertação de Mestrado – Prova teórico-prática

Projeto de Co-criação Artística: corpo, espaço e som.

A cenografia como extensão da prática em arquitetura; Reflexão sobre a inter-relação entre música e espaço cénico nas artes performativas contemporâneas.



Frederico Almeida Nunes
Orientação: Pedro Pousada
Coorientação: João Mendes Ribeiro
Julho 2016

Projeto de Co-criação Artística: corpo, espaço e som.

A cenografia como extensão da prática em arquitetura; Reflexão sobre a inter-relação entre música e espaço cênico nas artes performativas contemporâneas.

Agradecimentos

Ao Francisco Tavares, pelo convite, por toda a sua persistência e dedicação a este projeto que, não obstante irresoluto, em tanto nos ensinou.

Aos professores João Mendes Ribeiro e Pedro Pousada pela dedicação na orientação deste trabalho.

A todos os colaboradores: Ana Sofia Leite, Andreu Rico Esteves, Dina Hernandez e ao Félix Alonso Duarte. Ao Carlos Leite e à Germana Fernandes.

Ao professor Fernando Matos Oliveira pelo apoio disponibilizado.

Aos nossos *'patrocinadores'* que facultaram o transporte do dispositivo cénico (e não só...).

Aos colegas e amigos, por tudo o que me ensinaram *'neste'* percurso.

ÍNDICE

- 11 **Resumo**
- 17 **Abstract**
- 27 **Introdução**
- 41 **CAPITULO I**
**Enquadramento: o teatro e a performance como arte interdisciplinar;
o espaço cénico – a cenografia como enunciado arquitectónico**
- 43 O Teatro Pós-dramático: a descentralização do texto; o nascimento da Performance Art e a reafirmação do teatro como arte interdisciplinar
- 53 As Vanguardas Históricas
- 65 As Neo-vanguardas do Pós-II-Guerra Mundial
- 71 O espaço cénico como enunciado arquitectónico
- 79 **CAPITULO II**
O trabalho prático: projeto de co-criação artística
- 85 Três casos de estudo: *Einstein on the Beach*; *Sombras*; *Areia*
- 97 Definição conceptual do projeto
- 99 Descrição do espaço e do espaço cénico
- 103 Autonomia de representação
- 105 A veracidade dos materiais em cena/ e o *readymade* em cenografia
- 107 A veracidade do som - sons acústicos vs. sons electrónicos
- 107 Música e dança em dialogo - *Coreomusicologia*
- 109 As imposições técnicas, logísticas e orçamentais como desenho do espaço e da composição cénica
- 113 A sala de ensaios como berço do processo interdisciplinar
- 115 O espaço como articulador de formas de expressão
- 117 Música e espaço cénico em diálogo
- 121 **Fotogaleria/Material Gráfico**

129 **CAPITULO III**

Recensão Crítica: Música e Espaço Cénico

141 *'Atmosferas'*: fenomenologia e cenografia

153 Cenografia e arquitetura

165 Considerações Finais

167 Bibliografia

173 Fontes das Imagens

177 Documentos em anexo: lista de equipamento cénico e técnico; caderno de encargos

Resumo

A reflexão sobre a participação da arquitetura no diálogo interdisciplinar, nas artes performativas contemporâneas – pela via da disciplina da cenografia – é o tema proposto para esta dissertação de mestrado. Centrada na execução de um exercício prático, filiado na linguagem ecuménica e interdisciplinar que caracteriza as correntes do intitulado *teatro pós-dramático*, esta mobilizou um intercâmbio entre escolas, entre o Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (d'Arq - FCTUC) e a Escola Superior de Música de Lisboa (ESML) do Instituto Superior Politécnico. A equipa integrou os alunos: Francisco Tavares, finalista de mestrado em composição da ESML, a cargo da composição e direção musical; Frederico Nunes, finalista de mestrado integrado em arquitetura pelo d'Arq-FCTUC, encarregue pela conceptualização e execução do espaço cénico; e a bailarina e coreógrafa Ana Sofia Leite, formada pela Escola Superior de Dança de Lisboa e pela Fontys Hogeschool voor de Kunsten Tilburg (Holanda), responsável pela composição e interpretação coreográfica, que por motivos profissionais acabaria por não poder oferecer o seu contributo dentro dos prazos disponíveis.

Integrado como exercício prático no âmbito das dissertações de mestrado dos dois estudantes envolvidos, o projeto prático beneficiou como tal do acompanhamento do corpo docente de ambas as escolas, do Prof. Dout. João Mendes Ribeiro e do Prof. Dout. Pedro Pousada do d'Arq-FCTUC, e do Prof. Dout. Carlos Caires da ESML. O projeto foi desenvolvido ao longo do decorrer de 2015, tendo culminado em dois ensaios parciais a 14 e 15 de Novembro desse mesmo ano, após os quais, por motivos que transcendem os

elementos da equipa acabaria por ser cancelado. Dele foram fruto enumeras sessões de trabalho, de debate e de ensaio, que produziram dois andamentos compostos e uma proposta de espaço cénico executado para os dois últimos ensaios. Todo o processo foi devidamente documentado, com textos, imagens, partituras e gravações áudio para poderem ser expostos no âmbito das dissertações de mestrado. Tomando como ponto de partida o projeto prático - não obstante a sua inconclusão, e o facto de este também se estender à dança - esta dissertação foca-se numa procura por aprofundar a reflexão sobre a relação entre música e espaço cénico nas artes performativas contemporâneas. Tendo este sido um dos temas propostos a debate na ultima edição da *Quadrienal de Praga*, o mais importante evento dedicado à cenografia no plano internacional, esta dissertação propôs-se aborda-lo através de um cruzamento entre a investigação bibliográfica e teórica com o âmbito da prática que se pretende aqui privilegiado.

Atendendo à natureza conceptual que caracteriza o projeto e de modo a possibilitar uma melhor compreensão sobre o seu desenvolvimento e sobre as opções que nele foram sendo tomadas, o primeiro capítulo procura constituir um enquadramento na história e teoria do teatro e da performance. Nesse sentido é da maior relevância a análise traçada às transformações originadas pelas vanguardas europeias e norte americanas do século XX. Destaca-se a rutura com os modelos teatrais centrados no texto dramático e a assunção da cenografia como meio de autónomo de expressão, que passa a incluir o espaço habitável como uma das suas ferramentas possíveis. De seguida, começando por apresentar três casos de estudo - três obras de linguagem *pós-dramática* - que constituíram um quadro de referencias à equipa, o segundo capítulo expõem a evolução do trabalho prático, passo a passo, nos diversos pontos que o caracterizam, através de texto, imagens e fotografias. Por fim, o terceiro capítulo procura iniciar uma reflexão pessoal, à qual se pretende dar futuro desenvolvimento, em torno da questão que esta dissertação vem abordar: considerando o espaço físico como uma condição *sine qua non* nas artes performativas contemporâneas, de que modos pode este influenciar e relacionar-se com a percepção da música, uma forma de expressão, no limite, autoreferenciativa e desprovida de forma material? Integrando o pensamento contemporâneo nas artes performativas e a sua génese interdisciplinar, aborda-se na procura por possíveis respostas o tema da *fenomenologia* - a vertente na filosofia que se ocupa do estudo da percepção - e sublinha-se, nesse sentido, a contribuição dos filósofos germânicos Hermann Schmitz e Gernot Böhme para a evolução conceptual nesse campo.

Na era das telecomunicações e da *internet*, numa sociedade ocidental fortemente dominada pela cultura dos *mass media*, a crescente virtualização do contacto com a obra de arte, em particular no ramo da música, torna o contexto *ao vivo* num alvo de renovado interesse, quer como possibilidade alternativa de mercado, quer como renovado meio de expressão artística e de exploração conceptual. Ao debruçar-se sobre o *ao vivo*, a música assume um compromisso com o contexto e com o espaço físico que a acolhe. Reconhecendo assim a sua inscrição nas artes performativas, esta beneficia como tal, da permeabilização com as demais disciplinas que as integram, nomeadamente as se ocupam do estudo e do trabalho do espaço para esse propósito. Reconhecendo a cenografia na sua definição contemporânea como uma possibilidade de enunciado em arquitetura e assumindo a perspectiva de que, invariavelmente, o espaço molda a forma como percebemos e interpretamos a obra de arte nele contida, esta dissertação procura assim reforçar a consciência de que o cruzamento entre disciplinas pode, na sua complementaridade e complexidade, originar novas e estimulantes possibilidades criativas.

Abstract

The discussion on the participation of architecture in the multidisciplinary interplay of the performative arts field - through out scenography, (known as well as set design) - is the subject matter of this master thesis. Centered on the development of a practical work, based on the contemporary languages of the so-called post-dramatic theatre, the follow allowed an oportunnity of colaboration between schools in both fields of music and architerture - Departamento de Arquitetura da Faculadade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (d'Arq-FCTUC) and Escola Superior de Música de Lisboa (ESML). Involved in this project, were the students: Francisco Tavares, of the final year of the master degree in (musical) composition, in charge for the score and musical direction; Frederico Nunes, of subject of dissertation, of the master degree in architecture, in charge for the conception and execution of the stage set; and also, the professional dancer Ana Sofia Leite, formed by the Escola Superior de Musica de Lisboa and the Fontys Hogesschool voor de Kunsten Tilburg (Netherlands), whom, unfortunately, for schedule reasons could no longer contribute.

Used as the practical exercise of both the dissertations of the two students involved, the play enjoyed supervision and support from the personnel of the two schools, namely Dct. Carlos Caires (ESML) and Dct. João Mendes Ribeiro and Doc. Pedro Pousada (d'Arq-FCTUC). The project was developed through out 2015. After being allowed to arrange two partial rehearsals, on the 14 and 15 of November that same year, the decision of cancellation was made, due to reasons that exceeded our team, even thought all the efforts that were done. Nevertheless, this process resulted on many sessions of work,

discussion, and rehearsing, that successfully produced two parts of the musical score and a complete set assembled on stage. All the steps of the work were documented through texts, images, scores and recordings, so it all could be properly exhibited later on. Using this project as a practical approach - even though it's inconclusive, and also it's plans to include a choreographical part - the purpose of the theoretical part of this master thesis focuses on the interplay between the musical and the scenographic compositions. This conceptual interplay was, in fact, one of the themes proposed on discussion in the last edition of the Prague Quadriennial, considered as the most relevant event worldwide on the subject of scenography.

Due to the conceptual nature of the project and, therefore, to allow a wider comprehension of its development and of the options and decisions made, the first chapter makes a brief analysis on the history of theatre and performance. On that regard the analysis on the transformations brought by the twentieth century, in Europe and the U.S. are considered of the highest relevance. It is important to make notice of the rupture with the text-based models of dramaturgy, in which, in the turn of 1900-1920, set design becomes an autonomous form of expression - including tridimensional inhabited space as one of its tools. Following that, the second chapter presents the evolution of the practical work, step by step, in all of its features, including three analysed examples of works that well represent the scenic and dramaturgic aesthetics intended here. Finally, the third chapter seeks to address a perspective on the subject that is here considered as central: the interplay between scenography and music - a complex inhabitant indeed, self-sufficient, self-referenced, abstract material. Considering once more the relevance of the contemporary performative languages for this subject, the search for possible answers led to the subject of phenomenology - the study of perception in the field of philosophy. On that regard, the contribution of the German philosophers Hermann Schmitz and Gernot Böhme is approached here as pivotal to the contemporary comprehension of this subject, and namely, to the concept of atmospheres as a physical and spatial concept.

In the era of telecommunication and Internet, in a western society highly influenced by the mass media, the progressive virtualization of the relationship between the spectator and the work of art - specially in the music field - is thought to turn into a renewed interest towards the live context. Being forced to recognise its inscription in the performative arts, and arguably, no longer an art that expresses autonomously, music benefits from the collaborations with other complementary arts in the production of

works that may be as much of a possible alternative market, as it can establish newer and stimulating creative possibilities as well.

Projeto de Co-criação Artística: corpo, espaço e som.

A cenografia como extensão da prática em arquitetura; Reflexão sobre a inter-relação entre música e espaço cênico nas artes performativas contemporâneas.

À Ivone e ao Aníbal,
que sorriem comigo todos os domingos
à hora do café.

Introdução

Desde as suas fundações que a arquitetura se constituiu como uma disciplina multifacetada. Na ótica da arquiteta e autora Sylvia Lavin, ao contrário da pintura ou da escultura, que quase sempre tiveram definidos os seus meios de expressão, a arquitetura foi a esse respeito transportando ao longo da sua história uma permanente incerteza. De entre as diferentes abordagens possíveis e dos diferentes meios de que esta dispõe para se expressar, o espaço vazio resultante dos limites desenhados pela massa edificada, enquadra-se deveras, de todos, como o *'material'* mais difícil de caracterizar.¹ Para o historiador Spyros Papapetros, a arquitetura assume-se como um *'campo expandido'*, ancorando a si um alargado leque de *'convidados'* que com ela

¹ *"Architecture started as an expanded field. Unlike the histories of painting or sculpture, during which at least at various moments these mediums were considered to have self-evident natures, architecture is history describes much effort and partly success in establishing a basis to argue for its own medium-specificity. (...) During the period of high modernism, when finding essential or what Giedion called constituent elements was a shared goal, there was very little agreement on what those elements might be; some argued for structural principles, others for function, or materials (but which ones) • or, the most prickly, space, a difficult material in which to ground a concrete notion of medium specificity"* - Sylvia Lavin na sua contribuição para a publicação *Retracing the Expanded Field: encounters between art and architecture* (2014), que, a partir de um simpósio de dois dias, organizado em parceria pelos departamentos de arquitetura, e de arte e arqueologia da Universidade de Princeton (E.U.A), e centrado-se na reavaliação da obra seminal *Sculpture in the Expanded Field* de Rosalind Kraus traçaram um debate retrospectivo sobre o *status quo* da relação entre as diferentes artes tridimensionais em particular no decorrer da explosão pluralista (ocidental) do final dos anos sessenta. Não deixando de lembrar o carácter multidisciplinar da arquitetura, *Retracing the Expanded Field* procura reconstruir-lhe uma definição ontológica, sobretudo sobre uma aproximação mais clara sobre as suas fronteiras depois do *'êxtase'* pluralista descrito nas palavras de Rosalind Kraus pela expressão *"anything goes"*.

- Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture* – M.I.T. Press, Boston. Pag. 216-217

partilham temas comuns e travam enriquecedoras relações de permuta de conceitos teóricos e práticos.² Parafraseando de novo Lavin, a arquitetura frequentemente desenhou férteis comutações a partir do seu núcleo – a edificação – fazendo convergir de volta para o mesmo todos os enriquecimentos extraídos das suas experiências de desterritorialização.³

Apesar da diferença de objetivos que lhes dizem respeito, na contemporaneidade, a arquitetura partilha com a cenografia um conjunto de temas comuns. Se outrora a cenografia se ocupou da representação bidimensional e mimética, na contemporaneidade “a cenografia enquanto linguagem teatral pode ser pensada como problema arquitectónico”⁴: da assunção moderna de *verdade* em cena, à ironia do *ready-made* e do binómio Warhol-Duchamp⁵, a cenografia ocupa-se hoje da conceptualização do espaço da performance no seu todo, não só o lugar que corresponde ao performer, mas também o lugar que é habitado pelo espectador; “trata-se de (re)criar um espaço, capaz de enquadrar, abrigar, dimensionar, caracterizar e expor o actor [ou performer], a partir de um texto, uma ação, uma partitura ou um propósito.” A cenografia não se restringe mais à construção de cenários, podendo simplesmente ocupar-se de organizar num vazio preexistente, mesmo doméstico ou urbano, o modo como performers e espectadores se percebem mutuamente.⁶ Nesta medida, ficção e realidade não são nesta dissertação encarados como conceitos antagónicos, mas antes como dois polos em

² “Architecture has historically framed ‘itself’ as an expanded field – a field defined by the peripheral extensions of both its structures and its discursive core into neighboring regions, even if such inclusivist or expansionist tactics hardly guarantee that all of architecture’s ‘guests’ are unresolvedly amendable to the accommodation it can get” - Spyros Papapetros - Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture* – M.I.T. Press, Boston Pag. ix

³ “Indeed, the category of building, in relation to which architecture has expanded beyond recognition yet to which it repeatedly returns, permits or forces (depending on your point of view) architecture to always be attentive to its simultaneously materialist and cultural effects. This is why architecture plays well with others on the cultural pitch rather than just in contradiction to them, and why architecture benefits and is strengthened instead of dissipated by contact with disciplinary alterity.” – Sylvia Lavin em Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture* – M.I.T. Press, Boston Pag. 218

⁴ Antunes, C. & Portela, M. (2008). Exposição Teatro e Cenografia João Mendes Ribeiro De 7 a 31 de Maio Teatro Académico de Gil Vicente Coimbra. Retrieved 16 March 2015, from <http://hardmusicapontocom.blogspot.pt/2008/05/exposio-teatro-e-cenografia-no-tagv.html>

⁵ É através de dois artistas plásticos Andy Warhol e Marcel Duchamp, e nomeadamente a partir do conceito de *ready-made*, que o crítico Arthur C. Danto considera estar a chave para compreender a definição de arte contemporânea. Em analogia, considera-se a título de exemplo a peça *Einstein on the Beach* (1976) na qual um personagem comum dos *mass media* norte-americanos, o cientista Albert Einstein é reinterpretado em cena, construindo uma relação de ironia entre o conhecimento que o público geral tem dele, e modo como é apresentado, de uma forma aparentemente desconexa.

⁶ É neste aspecto, seminal a contribuição do encenador britânico Peter Brook, que em 1968 na obra *The Empty Space* (*O Espaço Vazio*) procurava uma nova definição de Teatro que considerasse o global das práticas de uma contemporaneidade pluralista. Assume-se a partir de então que à cenografia também pode dizer respeito a ausência de cenários; e que a simples forma como se organiza num espaço vazio a presença de ambos performers e espectadores é também cenografia.

permanente diálogo e cuja relação se tem vindo cada vez mais a complexificar nas estéticas teatrais da História recente. Nesse sentido, a ficção é tida como uma ferramenta do Homem que remete para um vasto leque de linguagens que se ocupam de decompor e analisar a realidade e o quotidiano, sugerindo-lhes novas possibilidades de compreensão. João Mendes Ribeiro, arquiteto e cenógrafo, refere: “*A cenografia é, neste contexto, abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à arquitetura, a partir de temas como a autenticidade material e construtiva ou o recurso a objetos geométricos e modulares. Os dispositivos cénicos convocam noções de volume, escala, gravidade, espessura, densidade, que remetem para a própria tradição da arquitetura e, simultaneamente, para a relação que esta estabelece com os interpretes, convocando o corpo e afectando o modo como este experiencia os objetos cénicos*”⁷

O interesse pela disciplina da cenografia e a motivação para esta dissertação decorrem de um percurso pessoal que no últimos anos se tem dividido entre a aprendizagem nas áreas da música e da arquitetura. Através de uma participação ativa na produção cultural à pequena escala na cidade de Coimbra, apercebi-me de que pensar o espaço para a performance musical pode ser algo de fascinante e até por vezes determinante para a qualidade da mesma, podendo mesmo ser encarada como parte integrante do processo criativo em música. Como analisa o autor Philip Auslander em *Liveness: Live Performance in a Mediatized Culture* (1999), fruto da evolução do mundo ocidental em torno de uma cultura dos *mass media*, o ramo da música em particular tem assistido a profundas transformações e a uma crescente virtualização no modo como o espectador se relaciona com a mesma. Sobre as mais recentes transformações que as telecomunicações e em particular a *internet* vieram trazer às sociedades ocidentais e sobre o crescente foco no universo virtual-digital, o filósofo alemão Gernot Böhme assinala a emergência de um renovado interesse na físcalidade da experiência ao vivo. Por sua vez, ao longo do século XX e de forma progressiva, a teoria da arte passa a reconhecer a importância que espaço físico ocupa nos mecanismos de percepção. Para o meio académico destaca-se, nesse âmbito, no campo das artes plásticas, o ensaio *Inside the White Cube* (1976), no qual o autor e crítico Brian O’Doherty defende a ideia de que, inevitavelmente, o espaço no qual se implanta uma determinada obra ou ação artística molda a percepção que o espectador tem sobre a mesma.⁸ Em 2012, em *How Music*

⁷ Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 11

⁸ Em *Inside the White Cube* (1976), o crítico Brian O’ Doherty introduz uma reflexão seminal sobre a importância do espaço/contexto na construção de significados no enquadramento que faz da obra de arte e da perspectiva do observador. Segundo este, é com a obra de autores como Marcel Duchamp, Yves Klein ou

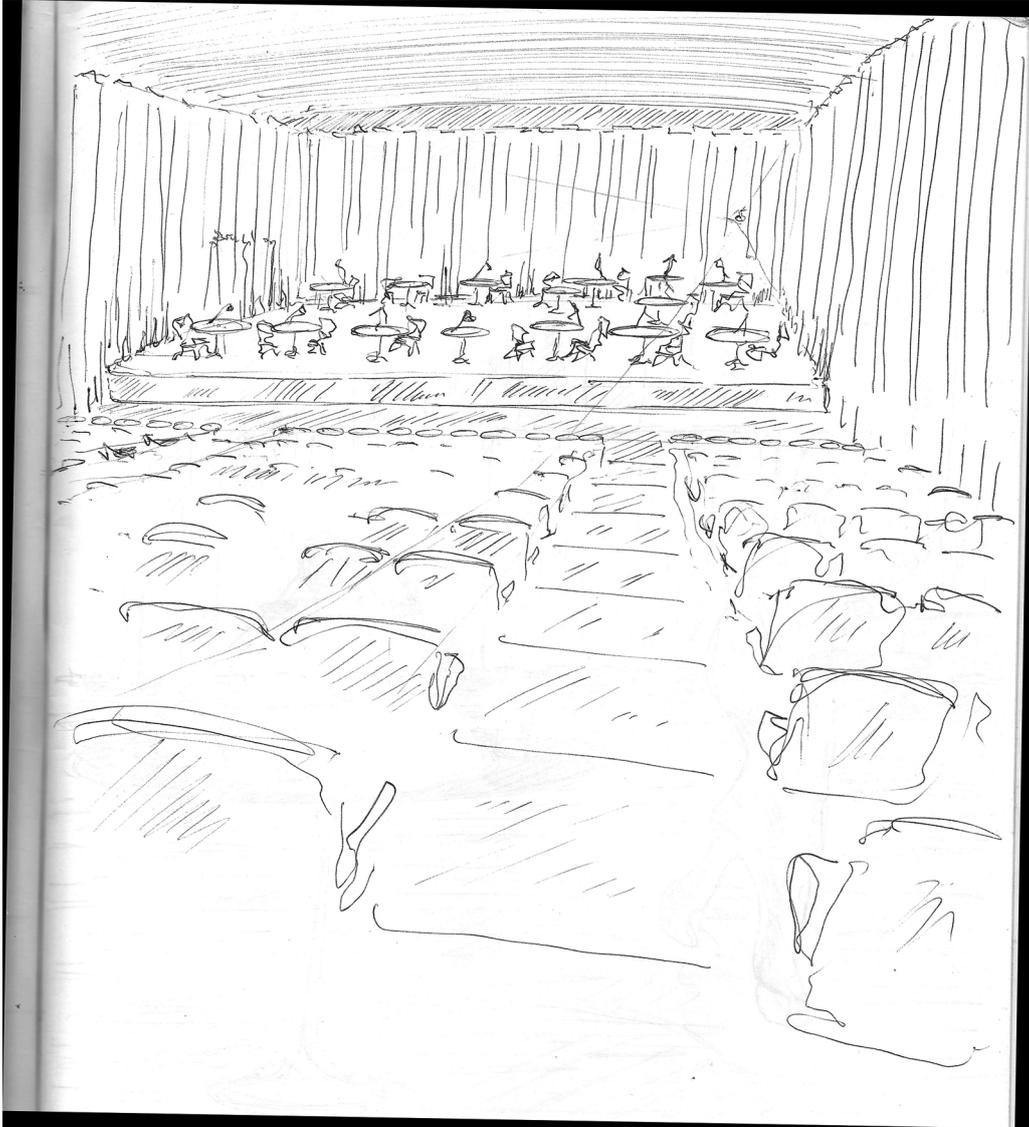


Fig. 1 Estudo por esquiço, Abril 2015

Works, o autor e compositor David Byrne (membro do coletivo *Talking Heads*), defende uma teoria similar para o ramo da música. Em causa está a perspectiva de que pelo menos na vertente 'ao vivo', a música assume uma relação de compromisso com o contexto e com o espaço físico que a contém.⁹ Foi exatamente por partilhar desta mesma visão, que o Francisco Tavares me convidou a integrar a equipa para o projeto prático da sua dissertação de mestrado em composição, para o qual se previa uma apresentação ao vivo em lugar a definir pelo quadro docente da ESML. Subconscientemente, e também motivado pelo facto de o Francisco idealizar no seu projeto de tese a contribuição de uma bailarina contemporânea, com vista a abordar o tema da *coreomusicologia*, a nossa peça foi desenvolvendo uma estreita afinidade com as linguagens teatrais contemporâneas, enquadrando-se na categoria do intitulado *Teatro Pós-dramático*. Desde o início, definimos que o diálogo entre disciplinas seria um tema central, quer ao trabalho em si, quer às recensões críticas que a partir deste se pretenderam fazer para cada uma das dissertações em causa. No âmbito prático, aquilo que se ambicionou desde início foi que dança, música e espaço se articulassem e se contaminassem mutuamente ao longo do processo, atuando como diferentes 'vozes' que participam num mesmo discurso interdisciplinar. Por princípio, foi logo desde o primeiro momento que a inspiração dos fragmentos de memórias pessoais foi sendo confrontada com os meios reais e com o espaço físico disponível para a concretização da peça. Em sintonia com os princípios que caracterizam a disciplina da cenografia na sua definição contemporânea, o espaço cénico foi sendo equacionado desde o primeiro momento. Ao ficar confirmada a apresentação no grande auditório da ESML, a cenografia foi evoluindo não só a partir dos propósitos narrativos, como também das próprias características do espaço arquitectónico preexistente. Também os objetos em cena são implantados como *ready-made* vulgares e quotidianos. A composição cénica afirma-se nesta peça, não pela presença de símbolos, mas, essencialmente, pelas experimentações com a temática da habitabilidade. Ao invés de imitar ou negar a realidade, a ficção serve-se do espaço físico real e das suas potencialidades, evidenciando-o.

Frank Stella que o espaço no qual se inscreve o objecto de arte passa assumidamente a ser também *ele* um elemento *discursivo*, na relação que estabelece com o seu conteúdo e com o espectador.

⁹ Em *How Music Works* (2012), obra a partir da qual se formulou a *Ted Talk* intitulada "*How Architecture helped Music Evolve*" (2013), o músico compositor e autor David Byrne apresenta uma perspectiva a partir da qual se estabelece uma relação umbilical entre a evolução estética e formal dos diferentes géneros musicais ao longo da história e o espaço arquitectónico que dá lugar à sua apresentação. Nas suas palavras "... *i realized that the same music placed in a different context can not only change the way a listner perceives that music, but it can also cause the music itself to make an entirely new meaning.*" - Byrne, D. (2012). *How music works*. San Francisco [Calif.]: McSweeney's.

Nessa medida, a linguagem cénica aqui abraçada em muito deve às transformações no teatro e nas artes performativas trazidas pelas vanguardas do século XX. Há sensivelmente cem anos atrás, numa Europa à beira da guerra, o teatro acompanhava as novas ideologias na pintura, na escultura e na literatura, numa ruptura histórica com a prática de modelos que datavam já da antiguidade clássica. Nas palavras de Arthur C. Danto, “*The camera made modernism happen*”¹⁰ Suplantadas pela fotografia e pela imagem fílmica, as artes visuais emancipam-se da sua obrigatoriedade de representar o mundo ocularmente perceptível pelo Homem: o cubismo decompõe a realidade retratando-a sob vários pontos de vista em simultâneo; o neoplasticismo, o construtivismo e o abstracionismo criam uma nova realidade autónoma – a das cores e das formas puras; e o surrealismo debruça-se no seu esforço psicanalítico sobre a representação do onírico. No seio destes núcleos intelectuais espalhados pelas metrópoles europeias, também as artes teatrais constituíram um dos meios para veicular os novos ideais revolucionários. Pela primeira vez, o teatro abandona o modelo descrito por Aristóteles no século III a.C. de guião-estória-personagens-falas, dramaturgicamente estruturado em torno de uma narrativa literária. O crítico Hans-Thies-Lehmann assinala este acontecimento como a viragem para o paradigma do *Teatro Pós-dramático*.¹¹ Nas décadas que imediatamente se sucederam à segunda guerra mundial, remanescente das performances dadaístas e futuristas, a *performance art* assumiu-se como uma arte autónoma e pluridisciplinar – e de difícil definição, dada a multiplicidade de conjugações entre meios de expressão. Legitíza-se o pluralismo; celebra-se o encontro entre a arte e o quotidiano da vida pós-moderna. Em 1976, *Einstein on the Beach* revoluciona o conceito de Opera, assimilando na sua dramaturgia e na sua estética todo um percurso feito no século XX pela história e pela teoria de ambos os movimentos moderno e pós-moderno.

Através de um exercício prático suportado de uma pesquisa de enquadramento teórico, esta dissertação procurou debater um tema ainda modestamente aprofundado na comunidade científica e que, sob o ponto de vista pessoal, se considera relevante para um possível futuro profissional. Como explica o investigador David Roesner, sob o uma

¹⁰ Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press. Pag 110

¹¹ Com a obra *Postdramatisch Theatre* (1999), o crítico alemão tornar-se ia na primeira década do século XXI numa das mais importantes referências para a caracterização das práticas teatrais contemporâneas, dissipando todas as definições redutoras que comumente a esta vertente são atribuídas: teatro experimental, teatro experimental contemporâneo, teatro de expressão corporal, teatro de vanguarda, etc. Por *teatro pós-dramático*, expressão cunhada pelo próprio, Lehmann entende todas as formas de expressão teatral que não mais se focam na narrativa textual como centro da criação e expressão dramática. Na sua ótica é nas experiências levadas a cabo pelas vanguardas históricas no princípio do século XX que estão as raízes desta corrente artística.

perspectiva acadêmica, permanece pertinente o debate e a pesquisa na sistematização de códigos conceituais capazes de articular os diversos meios de expressão que integram discurso artístico interdisciplinar. Saindo do âmbito central da arquitetura, esta dissertação reafirma o valor e a complexidade da cenografia enquanto exercício conceptual, ao qual, respondendo com as ferramentas que lhe são próprias, o arquiteto amplia e enriquece o conhecimento sobre a sua própria disciplina.

CAPÍTULO I

Enquadramento: o teatro e a performance como arte interdisciplinar; O espaço cénico - a cenografia contemporânea como enunciado arquitectónico

CAPÍTULO I

Enquadramento: o teatro e a performance como arte interdisciplinar; O espaço cénico - a cenografia contemporânea como enunciado arquitectónico

À medida que o projeto prático se ia delineando, surgia também uma dificuldade em conseguir categoriza-lo. Não o encarávamos como uma peça de teatro, pelo menos no seu sentido *tradicional*, não o encarávamos como um bailado, e também não o víamos de todo como um concerto. Nesse sentido, o reconhecimento do contributo trazido pelas reformas no teatro e nas artes performativas ao longo do século XX na Europa e nos Estados Unidos e o consequente reconhecimento do intitulado *Teatro Pós-dramático*, revelam-se da maior pertinência na constituição de um quadro de referências para o nosso trabalho. Por esse motivo, o Capítulo I procura fazer uma breve exposição dos episódios que marcaram as artes performativas deste período. Em causa esteve uma ruptura drástica com uma longa tradição dramática praticada no *velho continente*, dominante até à primeira metade do século XX, ainda profundamente enraizada no modelo definido pela cultura helénica. Com as reformas, o teatro abandona a centralidade do texto dramático para se focar mais aprofundadamente sobre o seu carácter interdisciplinar. A cenografia, por sua vez, autonomiza-se como meio de expressão. Nasceram os conceitos de *espaço cénico* e de *verdade em cena*. Colocado em diálogo direto com as demais artes visuais e espaciais vanguardistas, o teatro reafirma aquilo que lhe é próprio: a sua fisicalidade e tridimensionalidade, abandonando o espaço figurativo/representativo para se dedicar ao espaço físico, real, do palco.

O Teatro Pós-dramático: a descentralização do texto; o nascimento da *Performance Art* e a reafirmação do teatro como arte interdisciplinar

Os últimos cento e cinquenta anos assistiram a uma aceleração vertiginosa na evolução da Humanidade. No auge do domínio imperialista europeu, a revolução industrial, decorrida entre os séculos XVIII e XIX, marcaria um ponto de viragem. As principais metrópoles do *velho continente* – com particular destaque para a capital francesa, Paris – tornam-se num epicentro de revoluções intelectuais, abrindo o caminho para o nascimento da Arte Moderna. A par com a literatura, a pintura ou a escultura, as artes cénicas reinventam-se¹. Ao longo do século XX a cenografia haveria de acompanhar fielmente a evolução dos pensamentos de vanguarda, desde o cubismo e do surrealismo à revolução da *Pop Art* e da refutação do valor retiniano da arte por Marcel Duchamp.²

Segundo David Roesner, ainda antes da criação do modelo logocentrico – modelo centrado no texto dramático – o teatro é, desde as suas fundações na antiga Grécia, uma forma de expressão interdisciplinar, tendo começado como uma cerimónia comunitária que conjugava as artes do discurso, da dança e da música.³ Na sua ótica, foi sobretudo devido ao fenómeno da institucionalização que historicamente a Arte se haveria de ramificar em categorias dispersas – nos sistemas de ensino, na imprensa, nas bancas de venda de bilhetes, na forma como os espetáculos foram sendo anunciados separadamente por categorias – para Roesner, uma consequência de uma sociedade capitalista. Não obstante, e apesar do longo domínio dos modelos logocentricos, isto é, modelos centrados no texto dramático e no cânone de *guião-estória-personagens-diálogos*, o teatro tem ao longo da sua história mostrado uma incessante pesquisa no domínio da interdisciplinaridade, motivando sobre si um permanente interesse no meio académico.⁴

“The Joining up, the composition of the multimédia form [in theatre, DR] does not involve as a simple equalization of diferent expressive elements (...) The multimedial

¹ Ovadija, M. (2009). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. (Doctoral Thesis) University of Toronto. Pag 8 e 9.

² Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press. Pags xi e xii

³ *“Theatre has Always been a hybrid art form. From its beginnings in ancient Greece, wich combined speech, song, music and dance, to today’s multimedial and multimodal spectacles, theatre history is, amongst many other things, a history of ever changing relationships and interplays of different artistic practices, aesthetic materials and influences, modes of creation, reception and semiosis”* - Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited – pag. 2

⁴ *Idem, Ibidem*. Pag 3

code constitutes a realm of meaning, in which the involved partial systems react to each other in such a way that they mutually interpret each other"⁵

Desde as formulas sistematizadas por Aristóteles (384a.C.-322a.C.) na antiga Grécia, da *tragédia*, da *comédia* e da *sátira*; desde os teatros medievais, a William Shakespeare (1564-1616); e mesmo até ao drama não-aristotélico de *Bertolt Brecht* (1898-1956), que o teatro vinha seguindo na Europa uma relação umbilical com a expressão verbal e literária.⁶ Seria só a partir da década de 1960, por forte influência das vanguardas históricas do princípio do século XX que novas linguagens de expressão teatral passariam a ser unanimemente aceites na cultura ocidental.

No aproximar do final do século XX, após o decorrer de um período marcadamente pluralista, surge um renovado interesse pelo estudo e compreensão das transformações que tinham marcado as artes performativas dos últimos cem anos passados. Na comunidade académica podemos destacar a contribuição dos críticos europeus Patrice Pavis (França) e Hans-Thies Lehmann (Alemanha) no estudo e categorização das novas linguagens cénicas. Segundo os mesmos, este século ficaria marcado por uma ruptura histórica com os modelos teatrais praticados na Europa até então. Em *Postdramatisches Theater* (1999, só traduzido para idioma inglês em 2006) Lehmann atribui uma definição precisa às novas linguagens decorrentes das vanguardas. Este recorre assim ao termo '*teatro pós-dramático*' como categoria estética para caracterizar as formas de expressão teatral que descentralizam o seu foco do texto dramático.⁷ Apesar de o próprio admitir a existência de uma correlação entre o Teatro Pós-dramático e o Teatro Pós-Moderno, o cunho de '*teatro pós-dramático*' procura definir uma categoria estética e formal, não necessariamente associada a um dado período histórico.⁸ Para o teórico alemão, a necessidade de atribuir uma nomenclatura própria às novas formas de expressão teatral advém da forma como estas têm vindo a ser imprecisa e superficialmente catalogadas, com designações como '*experimental*', '*experimental contemporâneo*', '*teatro de expressão física*', '*teatro multimédia*', etc.⁹

Segundo Patrice Pavis, é na segunda metade do século XIX que o teatro começa a traçar uma autonomização da representação dramática face ao texto narrativo. Por oposição

⁵ Hiß, G. (1993). *Der theatralische Blick*. Reimer, Dietrich. Pag 51

⁶ Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. K. Jürs-Munby). London: Routledge. Pags 41 e 48

⁷ Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. K. Jürs-Munby). London: Routledge – pag. 46

⁸ *Idem, Ibidem*. pag 2

⁹ *Idem, Ibidem*. Pag 1

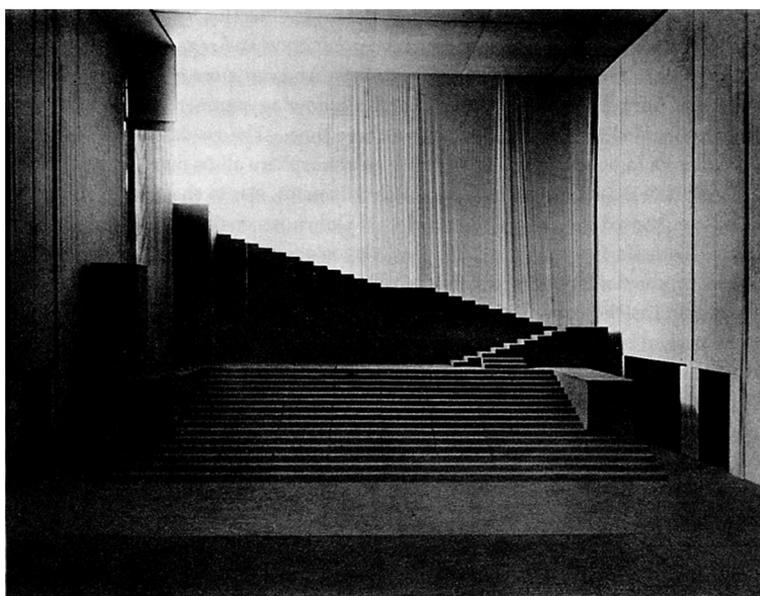


Fig. 2 Encenação de *Hamlet* por Edward Gordon Craig
Fig. 3 Espaço de cena concebido por Adolphe Appia para a peça *Orpheu Eurídice*

às correntes do *naturalismo*, fortemente impulsionadas por uma cultura burguesa dominante, o teatro simbolista procurou uma nova concepção da materialidade da cena, renunciando às transposições literais do espaço narrativo.¹⁰ No virar do século, fruto do contributo dado pela *Gesamtkunstwerk* – obra de arte total concebida pela união entre as artes – nas operas de Richard Wagner, a linguagem cénica sofre uma metamorfose profunda: Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Numa produção antagónica ao *naturalismo*, estes direcionam o desenvolvimento da sua gramática teatral em torno do espaço real e da presença corporal do ator. Fruto das evoluções tecnológicas, a iluminação artificial torna-se, com estes autores, um dos elementos chave do discurso teatral. Nas produções de ambos, a música e a cenografia adquirem uma renovada importância. Com eles nasce a noção de *espaço de cena*, um lugar autónomo não mais forçado a mimetizar a realidade e o quotidiano, que se passa a debruçar sobre a espacialidade real do palco. Aprofundam-se os conceitos de massa, de tensão entre claridade e escuridão, entre interior e exterior, e entre a sobreposição de diversos planos, todos eles transitáveis pelo corpo do ator. O espaço e a música integram a ação dramática, não como mecanismos de figuração, mas como elementos autónomos, autoreferenciativos, que definem ambiência e *estado de espírito* que enquadram a presença física dos atores.¹¹ Paralelamente a Appia, Gordon Craig e às vanguardas históricas do século XX, também a contribuição de Antonin Artaud, vem trazer ao Teatro uma libertação histórica do texto dramático. Libertando-se por completo do modelo logocentrico *guião-personagens-diálogos-estória*, a ação teatral, no seu cruzamento disciplinar, torna-se em si o conteúdo e a fonte do gesto criativo.¹² É também neste período que se descentra o foco no dramaturgo – o autor literário – para se elevar o papel do encenador. Segundo Hans-Thies Lehmann, a transição de paradigmas, da ‘representação’ para a ‘apresentação’ é talvez a viragem mais marcante na História do teatro desde a sua fundação.¹³ Nas suas palavras, “*actors perform, instead of acting*”, anunciando também um dos princípios conceptuais que marcariam as *pre-histórias* da *Performance Art* na década de 1910. Com estas transformações, a cenografia metamorfoseia-se, tornando-se num meio autónomo de expressão. O espaço habitável e a sua relação com o corpo, nas suas propriedades dinâmicas, tornam-se um dos seus temas centrais.¹⁴ Princípios nucleares à teoria da arquitetura como a verdade construtiva e material, a noção de escala, de volume, de luz e de sombra, de

¹⁰ Pavis, P. (2012). *Contemporary mise en scène*. London: Routledge. Pag 8

¹¹ *Idem, Ibidem*. Pag 10

¹² Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. K. Jürs-Munby). London: Routledge. Pag 4

¹³ Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. K. Jürs-Munby). London: Routledge. Pags, 48 e 50

¹⁴ *Idem, Ibidem*. Pag 1

profundidade de campo, de tensão entre interior e exterior passam a ser também temas propostos à prática cenográfica.

Se atualmente é aceite unanimemente na comunidade científica que os anos de 1960 assinalaram um ponto de viragem na teoria do teatro e na assunção da *Performance Art* como meio próprio de expressão, são, segundo *Postdramatisch Theatre*, as experiências levadas a cabo pelos pioneiros na conturbada primeira metade do século XX que estariam na base para a definição da linguagem cénica que marca a contemporaneidade. No princípio de século, a Europa vive um período de tumultuosos conflitos ideológicos, políticos e sociais. Na arte, os movimentos de vanguarda - protagonizados politicamente pelo dadaísmo e pelo futurismo - surgem em revolta contra o domínio dos valores da classe burguesa dominante, alegadamente desajustados às rápidas transformações de uma sociedade cada vez mais industrializada e maquinizada. Brotam pelos principais polos urbanos europeus manifestos que celebram novas ideologias e novas linguagens de expressão. Com estes cresce um sentimento de protesto contra a institucionalização da arte. Compreensivelmente, as novas experiências vanguardistas no teatro e o nascimento da performance a partir das tradições circenses europeias surgem, deslocadas dos principais estabelecimentos para tal destinados. Também não casuisticamente, algumas das novas correntes emergentes de expressão teatral vem insurgir-se contra o intitulado modelo de sala *à italiana*, no qual a divisão clara entre o espaço do espectador e o lugar da ação servia à lógica de palco como lugar de ilusão.

Como vimos analisado por Hans-Thies Lehmann, as novas formas de expressão teatral, refutam a formula ontológica representacional; transita-se da noção de *ator* para a de *performer*. Para o crítico alemão esta mudança de paradigmas está também intimamente relacionada com as transformações na pintura: com o aparecimento do expressionismo e do cubismo, e com a sua celebração do objecto de arte como entidade emancipada da obrigação de representar a realidade opticamente perceptível. Nas palavras do filósofo e crítico Arthur C. Danto, "*A câmara fez o modernismo acontecer*".¹⁵ Em *What Art Is* (2014), como consequência ao advento da fotografia e da imagem filmica, este destaca a relevância da revolução das artes visuais no princípio do século XX, em particular na França. Até então, afirma, a pintura e a escultura tinham-se dedicado a replicar a percepção ocular da *realidade*¹⁶ (mesmo nos casos que abordam o retrato de cenas da mitologia, como é exemplo os frescos da Capela Sistina pintados por Miguel Ângelo). Se

¹⁵ Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press. Pag 110 (tradução livre)

¹⁶ Idem Ibidem, pag 1

o filósofo helénico Platão definia no século III a.C. a *Arte* como imitação; se no renascimento o artista multifacetado Leon Battista Alberti (1404-1472) definia que não devia haver qualquer distinção entre “*a vista de uma janela e a sua representação sobre a tela*”; o advento da câmara fotográfica no século XIX e a primeira projeção fílmica levada cabo pelos irmãos Auguste e Luís Lumière haveria de arrebatar a pintura e a escultura nas suas capacidades de representação da realidade.¹⁷ O novo século inaugura a emancipação da arte face à obrigatoriedade de representar ocularmente a natureza, ocupando-se agora de novos exercícios. Correntes como o Expressionismo, o Cubismo, o Futurismo, o Construtivismo ou o Abstracionismo marcam o instaurar de um novo paradigma. Recusando a princípios que até então *lhes* tinham sido fundamentais como a prestativa, a profundidade de campo, o estudo do binómio sombra-luz ou da fisionomia dos corpos, a pintura celebra na modernidade aquilo que é próprio e específico do seu meio: a sua bidimensionalidade e plasticidade das tintas e outros materiais sobre a tela.¹⁸ Destacam-se nesse sentido obras como *Les Femmes d'Alger* (Olympia) (Pablo Picasso, 1905), *La femme au chapeau* (Henri Matisse, 1905), *Le saoul* (Marc Chagall, 1912), *Quadrado Preto sobre fundo Branco Suprematista* (título original, *Черный супрематический квадрат*, Kazimir Malevich, 1915), *Tableau I* (Piet Mondrian, 1921) ou *Alguns Circulos*, (título original, *Einige Kreise*, Wassily Kandinsky, 1926). Na sua publicação teórica *Über das Geistige in der Kunst, ins besondere in der Malerei* (Em português traduzido como *Do Espiritual na Arte*), defendendo a possibilidade de permuta entre as diferentes formas de expressão Wassily Kandinsky escreve:

“Lentamente, as várias artes tornaram-se capazes de transmitir o que lhes é próprio, e através dos meios que cada uma delas exclusivamente possui. Apesar, ou graças a esta diversificação, nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras, como nestes últimos tempos. (...) As aproximações [da pintura] à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. (...) Com raras exceções, esta utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar vida própria

¹⁷ “...One of the Lumières concluded that moving pictures had no future. Of course the advento of the narrative film proved the opposite. (...) In adding sound to motion, moving pictures had two features that painting could not emulate, and thus the progress of visual art as the history of painting and sculpture came to a halt, leaving artists who hoped to take the progresso of painting further with no place to go. It was the end of art as it was understood before 1895. But in fact painting entered a glorious phase when it was revolutionized a decade after the Lumières moving picture show”

Idem ibidem, pag 4

¹⁸ Note-se que se ainda à época a pintura se restringia à utilização de tintas, o pintor português Amadeu de Sousa-Cardoso (1887-1918), residente em Paris entre 1906 e 1914 se destacou como um dos primeiros pintores modernos a aplicar materiais invulgares como areia, peças de metal, ou mesmo fósforos, como analisam a professora de História da Arte Raquel Henriques da Silva e o artista plástico Pedro Cabrita Reis. Fonte: Panavideo Produções, (2013). *Amadeu de Souza-Cardoso - à velocidade da inquietação*. Disponível no URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6oCn2tcamw>

"LA TEATRAL"
 Società in Accomandita - Direttore Generale Walter Mocchi
 Buenos-Ayres - Rio Janeiro - Santiago de Chile - Roma

TEATRO COSTANZI
 ROMA
 Grande Stagione Lirica Carnevale-Quaresima 1912-913

Domenica 9 Marzo 1913
 alle ore 21 prec.

GRANDE SERATA
FUTURISTA

PROGRAMMA

1. **INNO ALLA VITA**
 Sinfonia futurista del maestro **Balilla Pratella**
 eseguita dall'Orchestra del Costanzi e diretta dall'Autore

2. **La Poesia nuova** di **Paolo Buzzi**.
La Fontana malata di **Aldo Palazzeschi**.
L'orologio ed il suicida di **A. Palazzeschi**.
Solopero generale di **Luciano Folgore**
Sidi Mehari di **F. T. Marinetti**.

Questo poesia futurista saranno declamate del Poeta
F. T. MARINETTI

3. **Il pittore e scultore futurista**
UMBERTO BOCCIONI
 parlerà della "Pittura e Scultura futurista.."

CONSIGLIO AI ROMANI
 di **F. T. MARINETTI**.

PREZZI:
1 Lira - INGRESSO - Lire 1
 Polche I e II Ordine L. 25 - III Ordine L. 10
 Poltrone L. 6 - Sedie L. 3 - Anfiteatro L. 2 (tutto oltre l'ingresso)
 Galleria: Posti num. L. 1,50 - Galleria Posti non num. L. 1

Il Teatro si apre alle ore 8 1/2. - La Galleria si apre alle 8 1/2.
 Il momento del teatro è spento dalle ore 10 sera, in pochi giorni di rappresentazione.
 e dalle ore 10 sera alle ore 8 sera, in qualità di ritorno. - *Futurista 10-22.*
 Per maggiori notizie si mandano nei migliori negozi di "Futurista" o presso il "L'Espresso".
 Firenze (ogni) alla Distribuzione Nazionale Futurista, Corso Cavour 9, 224 - Tel. 32-3

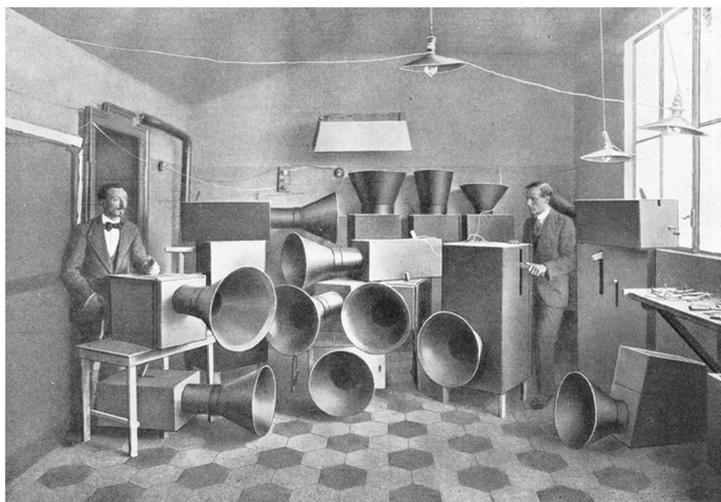


Fig. 4 Cartaz anunciando um evento – a Serata Futurista – promovido por Filippo Tommaso Marinetti, 1913
 Fig. 5 Instrumentos mecânicos fabricados por Luigi Russolo
 Fig. 6 Livreto Zang Tang Tumb, a publicação de poemas fonéticos de F. T. Marinetti, 1914

as sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música o consegue.”¹⁹

Analisando a obra do pintor e dramaturgo Stanislaw Ignacy Witkiewicz essa transposição de princípios entre estas duas artes revela-se consciente. À semelhança de Witkiewicz, também os textos dramáticos de uma das figuras centrais do modernismo parisiense, a escritora e poetiza Gertrude Stein, revelam um congelamento temporal tangencial à pintura – uma identidade estética próxima da de um quadro, à qual Hans-Thies Lehmann atribui a designação de ‘*presente-contínuo*’. Como veremos de seguida, esta permeabilidade de princípios entre as diferentes artes, trazida pelas vanguardas do século XX, nomeadamente entre as artes visuais e as artes cénicas, estaria na base da constituição de um novo quadro teórico que revolucionaria para sempre o teatro e as artes performativas.

As Vanguardas Históricas

O Futurismo

A 20 de Fevereiro de 1909, em Paris, o movimento futurista dá os primeiros passos com a publicação do manifesto futurista, assinado pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti, oriundo de famílias abastadas italianas. De entre nomes que lhe estão associados, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Gino Severini ou Giacomo Balla, resumidamente, os futuristas ficariam conhecidos pela revolta contra a História e contra o passado, bem como pela exaltação da máquina e da velocidade, as premissas de uma sociedade moderna industrializada e metropolitana. Promovidas por Marinetti, surgiram as *Seratas Futuristas*, eventos contestatários (não esquecendo a tumultuosa instabilidade política que se vivia numa Europa à beira da guerra), de cariz interdisciplinar, estas misturavam, num mesmo palco, proclamações de textos e poemas, pinturas a óleo e encenações que estiveram na base para o aparecimento do *Teatro do Absurdo*.²⁰ A estética cénica era intencionalmente *cacofónica* e caótica, efusiva e

¹⁹ Kandinsky, W. (2013). *Do espiritual na arte* (9th ed. – trad. Maria Helena de Freitas). Lisboa, Portugal: Dom Quixote. Pag 49

²⁰ *Teatro do Absurdo*, batizado por Martin Esslin em 1961, no livro *The Theatre of the Absurd*, surge como subcorrente teatral em França, em 1950. Nesta vertente as temáticas abordadas debruçam-se sobre os



Fig. 7 *O lenhador*, pintura a óleo sobre tela, Kazimir Malevich, 1912
Fig. 8 Reconstituição dos figurinos concebidos por Kazimir Malevich para a peça *Vitória Sobre o Sol*, 1913

inflamada em revolta contra os princípios de uma sociedade burguesa romântica. A obra poética de Marinetti e as *Seratas* vem introduzir um conceito fraturante – a *Parolle à libertá*: pela primeira vez na história ocidental, o *logos* é dispensado da escrita e da fala e o discurso oral abandona o seu compromisso lexical.²¹ As palavras são nesta vertente encaradas como cores e formas puras que se conjugam pela sua *materialidade e plasticidade* fonética. Como analisa o doutorado em artes teatrais da Universidade de Toronto, Mladen Ovadija, esta dramaturgia do som encontraria seguidores nos futuristas Russos, com a criação do dialecto *Zaum*, criado pelo poetas Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh, tendo também profundas repercussões na expressão das neo-vanguardas dos anos de 1960 e no teatro da era pós-moderna, do qual Robert Wilson é exemplo.²²

Crê-se que nas encenações dos futuristas italianos, na qual encontramos formulas embrionárias de uma forma de expressão que hoje se reflete na *Performance Art*, a composição cénica e de figurinos revelaria uma aproximação à estética cubista. Para a História ficaria também conhecida a música pela primeira vez executada em cena por meio de máquinas. O ruído torna-se parte integrante da linguagem musical. Em 1916, Luigi Russolo escreve o manifesto *L'Arte dei rumori*, no qual reivindica que na era moderna, o ruído mecânico fazia já parte da familiaridade do quotidiano, provido de propriedades musicais particulares.²³

A norte da Europa, na Rússia, em paralelismo com a revolta futurista italiana, viva-se um ambiente tumultuoso de revolta contra a aristocracia e contra o domínio do poder czarista. Em 1913, reunindo um conjunto de artistas de áreas diversas do cubismo e do futurismo russo, estreia-se, em S. Petersburgo, *Победа над Солнцем* (em português, *Vitória sobre o Sol*). Com o guião e escrita lírica a cargo de Aleksei Kruchonykh, a escrita musical da autoria do compositor Mikhail Matyushin e composição cénica e figurinos do pintor Kazimir Malevich (1878-1935, futuro fundador do movimento supermatista) esta é debatida na comunidade científica como uma das primeiras operas *cubo-futuristas*, fulcral para compreender a transição histórica para as gramáticas teatrais

factos inesperados do quotidiano. Apesar de não ser um movimento artístico formal e articulado, o Teatro do Absurdo apresenta uma dramaturgia, no limite, niilista – um pessimismo generalizado quanta à busca por encontrar significado e domínio sobre o destino da existencia humana.

²¹ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J]. Orfeu Negro: Lisboa. Pags. 15, 18, 22, 23, 24 e 25

²² Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in Futurist Performance and Potential of Sound*. Montreal: McGill-Queen's University Press. Pag 14

²³ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J]. Orfeu Negro: Lisboa. 24, 25.

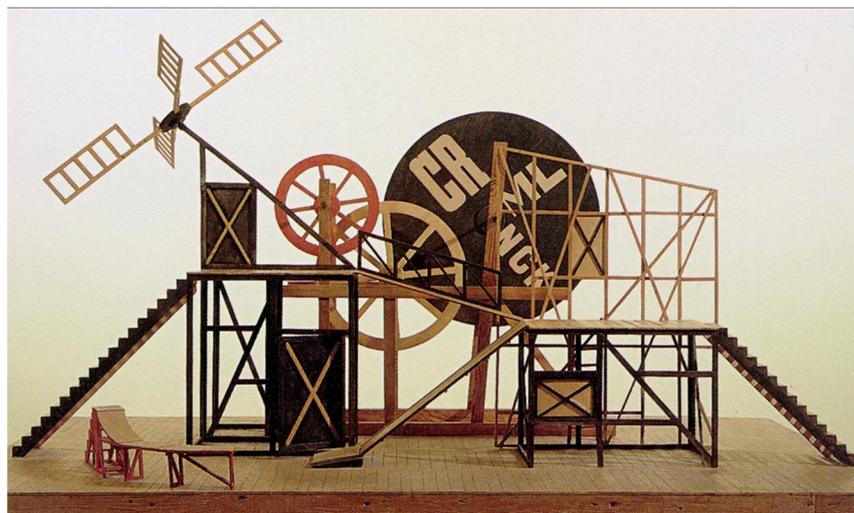


Fig. 9 Padrão têxtil, Varvara Stepanova, cerca de 1920
Fig. 10 Máquina de cena concebida por Varvara Stepanova para a peça *A Morte de Tareklin*, 1922
Fig. 11 Máquina de cena concebida por Lyubov Popova para a peça *O Corno Magnífico*, 1922

contemporâneas. Destacando-se no modo como reinterpreto a fórmula da ópera, esta renunciou totalmente aos tradicionais modelos de lógica narrativa, abandonando a noção de estória, o modelo de princípio-desenvolvimento-desfecho, e a procura por associação com o real. Tal como na estética da literatura e da pintura cubo-futuristas, *Vitória sobre o Sol*, distancia-se das encenações anteriores ao século XX: em vez de procurar representar a realidade e o quotidiano, desfragmenta-os, desconstrói-os, sintetiza-os, e sintetiza e aproxima diferentes formas de expressão sobre uma estética comum.²⁴ Pela primeira vez no teatro, as falas são substituídas pela *onomatopeia*. É com a aproximação ao futurismo que pela primeira vez no teatro a expressão oral se autonomiza da expressão verbal. As palavras deixam de servir como modo de expressão lógica. O seu som torna-se exclusivamente matéria plástica, como as tintas para a pintura, ou o barro ou a pedra na escultura, uma forma de expressão visceral. Segundo Mladen Ovadija, o distanciamento da arte como mimese e o reconhecimento da materialidade do som, da cor, das formas e do movimento constituiu um passo fulcral na História do século XX para, através do teatro, perpetuar a síntese entre as artes e iniciar o percurso até ao entendimento contemporâneo sobre as artes performativas e o teatro.²⁵

Também afeto ao *cubo-futurismo* russo, o encenador Vsevolod Meyerhold²⁶ enquadra-se como um nome basilar para a compreensão das linguagens teatrais modernas e contemporâneas. Para a cenografia, é-lhe reconhecida na teoria contemporânea a sua aproximação ao *construtivismo* com a introdução do conceito de *máquina de cena*, um objecto articulado e desdobrável em múltiplas formas, central à ação dos performers. Ainda, seria também Meyerhold um dos pioneiros na exploração da luz e do som como ferramentas autonomizadas de expressão. Destacam-se os registos das peças '*O Corno Magnífico*' e '*A Morte de Tarelkin*', nas quais Meyerhold contou com a contribuição de artistas afectas ao construtivismo russo, respectivamente Liubov Popova e Varvara Stepanova.²⁷ Em sintonia com a aversão do encenador soviético às fórmulas clássicas do

²⁴ *Idem, Ibidem*. Pag 44, 45.

²⁵ Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in Futurist Performance and Potential of Sound*. Montreal: McGill-Queen's University Press. Pag 14.

²⁶ Precursor da *Biomecânica para teatro*, Meyerhold cria com esta um inovador sistema de representação. Neste o ator desenvolve a personificação a partir do exterior, dos movimentos exteriores, servindo-se, para o seu treino das vertentes da ginástica, das artes circenses e do ballet. Tal como no teatro de Jerry Grtowski, o ator é o foco central da peça. Para o desenvolvimento das aptidões de representação, Vsevolod Meyerhold fomenta exercícios ginástico-acrobáticos; exercícios plásticos, divididos em exercícios mentais e exercícios de composição provenientes do teatro oriental; exercícios de máscara facial e exercícios vocais profundamente enraizados no domínio da respiração.

²⁷ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pags. 54, 55 e 56.

teatro czarista, estas construções em madeira, em particular a máquina de cena de Stepanova, aproximam-se do suprematismo na sua autonomização da mimese ocular e na sua busca por formas puras através das geometrias regulares, como o círculo ou do paralelepípedo, ao qual a expressão dinâmica dos performers imprime uma quarta dimensão – o tempo.²⁸

O Expressionismo

Por sua vez, neste mesmo período de transição, o emergir do *expressionismo* nos países de expressão germânica traria uma nova gramática própria. Nesta vertente a arte assume-se como representação distorcida da realidade ocular a fim de expressar assinalar elementos que lhe são tangentes mas não imediatamente perceptíveis: o *expressionismo* surge numa busca por tornar *visíveis* emoções fortes como o medo e o sofrimento. Se dele se conhece na pintura *Der Schrei der Natur* (internacionalmente conhecido como '*O Grito*', executado pelo pintor norueguês Edvard Munch em Berlim em 1893) como o seu exemplar historicamente mais reconhecido, a ideologia e estética expressionistas foram transpostas para o teatro como forma de fuga às correntes do *realismo* e *naturalismo* na Alemanha, refletindo, à semelhança dos outros movimentos de vanguarda, uma oposição implícita aos valores de uma sociedade burguesa. Crê-se que a abordagem das artes cénicas ao expressionismo terá sido uma forte influencia em autores como Bertold Brecht e Erwin Piscator. O expressionismo alemão ficaria marcado por um reflexo aos acontecimentos do seu tempo, refletindo as consequências trágicas da primeira guerra mundial – reconhecíveis na obras dos poetas e dramaturgos Georg Kaiser e Ernst Toller – e por uma aproximação comum ao surrealismo, à temática do inconsciente, então recém-desenvolvida na medicina pelo neurologista e fundador da psicanálise Sigmund Freud.

Dadaísmo e Surrealismo

Paralelamente à fuga à mimese da realidade ocular, os movimentos do dadaísmo e do surrealismo constituem também uma importante contribuição para as reformas no teatro e para o aparecimento da performance no século XX como forma de expressão autónoma. O termo '*surrealismo*' surge pela primeira vez cunhado pelo poeta, escritor e

²⁸ *Idem, Ibidem.* Pag. 58, 59.

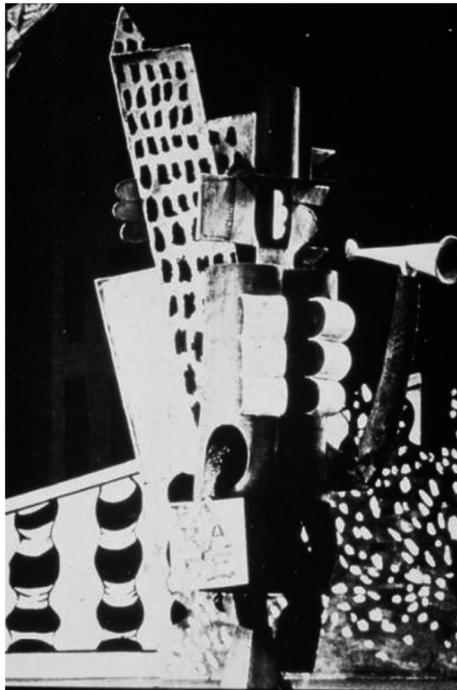


Fig. 12 Performance dadaísta protagonizada por Hugo Ball, 1916
Fig. 13 Figurino concebido por Pablo Picasso para a peça *Parade*, 1917

dramaturgo Guillaume Apollinaire, no prefácio da sua peça *Les Mamelles de Tirésias*, escrito em 1903. Tangente à definição que o mesmo lhe atribuía, como procura pela antítese à mimese realista do teatro burguês, está implícito um sentimento de que a obsessão burguesa por um racionalismo obsessivo, tida como um produto do Imperialismo, estaria na origem da primeira guerra mundial. Apollinaire escreve metaforicamente “Quando o homem quis imitar o ato de andar, inventou a roda, em nada parecida com uma perna. Da mesma maneira, criou o surrealismo”.²⁹

A expressão surrealista – a expressão do onírico, desligada do controlo racional – introduz conseqüentemente a implementação de novos valores estéticos, na literatura, na pintura, no cinema e no teatro. Percussor do surrealismo, o movimento dadaísta na primeira vintena de anos do século XX vem por sua vez oferecer um importantíssimo contributo para a constituição da *Performance Art*. Reminiscente da cultura de variedades circense, as performances dadaístas – fortemente politizadas, de um *Dada* anti-burguês e revoltado contra a arte como instituição – promovem uma ruptura entre a arte e a racionalização, abraçando o encontro de diferentes meios de expressão sobre o mesmo palco.³⁰ A busca no onírico – nos sonhos – como matéria prima para a compreensão da verdadeira natureza humana assume-se como um princípio ideológico fundamental, no qual se traçaria o caminho para o surrealismo. Para tal, a linguagem estética deve seguir o mesmo princípio: atentemos às performances dadaístas em *Salle Gaveau* em 1920, reminiscentes das artes circenses; à encenação cubista de *Les Mamelles de Tirésias*, de Apollinaire em 1917; ou para a composição cénica da pintora Sonia Delaunay para a encenação de *Le Coeur à Gaz* de Tristan Tzara; ou o cenário e figurinos cubistas de Pablo Picasso para *Parade*, em 1917.³¹

A Bauhaus

No plano das vanguardas, basilar na proclamação do conceito de modernidade e criada com a ambição de unificar as artes – como a pintura, as escultura, o trabalho dos têxteis, da cerâmica do vidro, dos metais da madeira, de design de equipamento ou mesmo da arquitetura – e albergar o seu ensino num só estabelecimento, a Bauhaus constitui um ponto chave na ruptura com os modelos dramáticos clássicos, e na transição para a

²⁹ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J]. Orfeu Negro: Lisboa. Pag. 102

³⁰ *Idem, Ibidem*. Pag. 78

³¹ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J]. Orfeu Negro: Lisboa. Pags. 100, 102, 107, e 112.

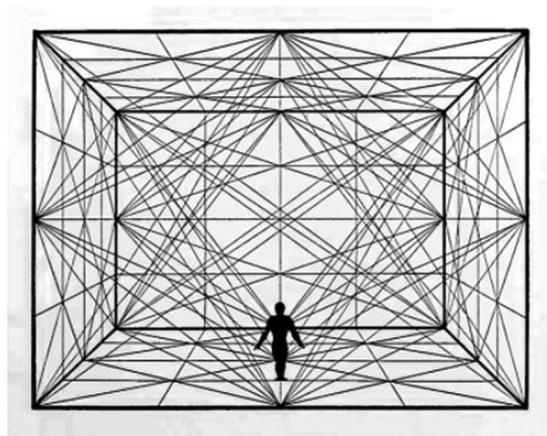
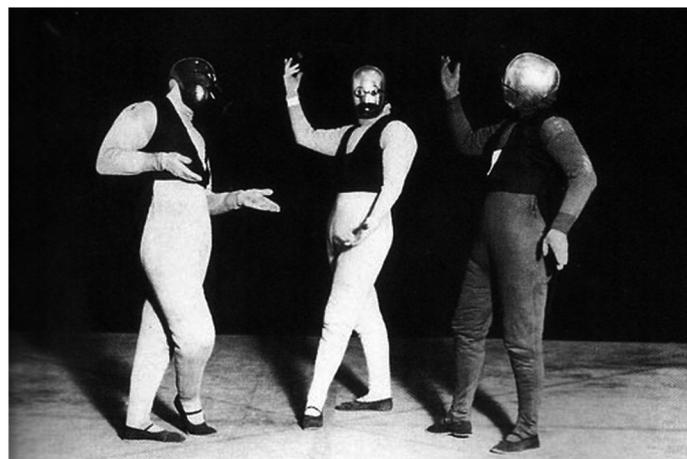
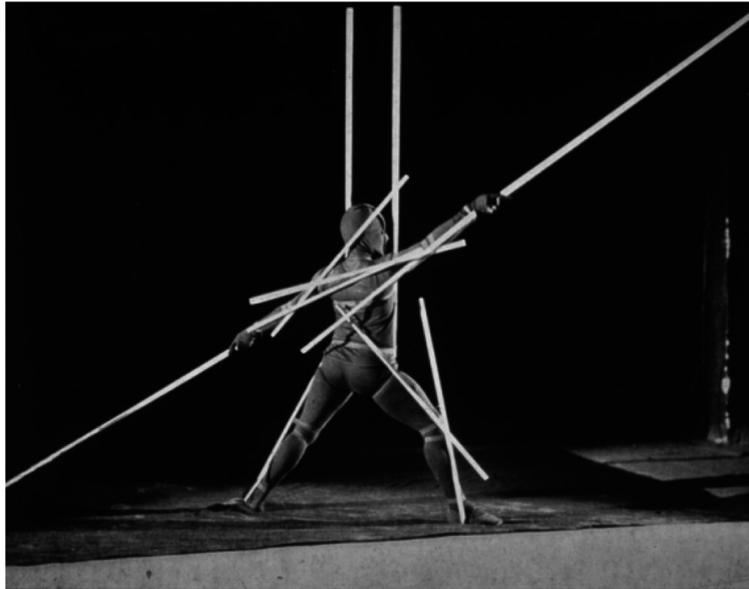


Fig. 14 *Dança das Varas* de Oskar Schlemmer, 1927
Fig. 15 *Dança de Gestos*, Oskar Schlemmer, 1927
Fig. 16 Estudo de representação tridimensional, Oskar Schlemmer, 1921

definição do conceito contemporâneo de *performance*. Fundada em 1919 em Weimar pelo arquiteto Walter Gropius, fruto de uma vontade implícita de reerguer o espírito e a cultura de uma Alemanha devastada pela Primeira Guerra Mundial, a Bauhaus deve muito do seu contributo para o teatro e para a performance ao encenador e pintor Oskar Schlemmer³². A par da experimentação radical nas artes plásticas (não tão politizada como nos casos do Futurismo ou do Construtivismo) o teatro da Bauhaus revolucionava os conceitos de estética e de dramaturgia na sua busca pelas *forma pura*. Em 1909, influenciado pelas correntes do expressionismo alemão, o pintor Wassily Kandinsky, professor na Bauhaus, escreveu *Der Gelbe Klang* (em português, *O Som Amarelo*) uma peça fraturante (embora só encenada postumamente em 1972), com apenas um ato, e sem diálogos, constituída por uma sucessão de seis paisagens cénicas abstratizantes.³³ Abandonando os guiões, o teatro da Bauhaus estabelece-se essencialmente como uma forma de expressão interdisciplinar, ideal ao princípio da unificação entre as artes preconizado pela escola, no qual nenhuma se eleva sobre as demais: forma, cor, espaço, corpo, movimento e música complementam-se como uma sucessão de atmosferas cénicas que não mais se articulam em torno de uma linha textual narrativa. Semelhantemente ao teatro do construtivismo russo, e paralelamente aos desenvolvimentos na pintura, as artes cénicas da Bauhaus anunciam o aparecimento do *abstracionismo*. A metodologia de Oskar Schlemmer revela uma constante relação dialética entre as disciplinas da pintura e do teatro e, se esta primeira celebrava bidimensionalidade da tela, na segunda procurava acentuar-se a terceira e quarta dimensões – a profundidade do espaço e a passagem do tempo.³⁴ Paralelamente ao contributo das restantes vanguardas do mesmo período, embora consideravelmente mais neutras de cariz político, as suas encenações caracterizavam-se por uma ênfase fraturante na expressão corporal, no movimento, na exploração da profundidade da cena e na proclamação do conceito de espaço cénico, explorando também revolucionariamente o uso da luz como meio de expressão e forma de *escrever* dramaturgia. Traçando uma abordagem moderna entre a dança e o teatro, Schlemmer produziu um conjunto de encenações às quais atribuiu o nome de *danças*: estudos de síntese, de depuração e geometrização formal, trabalhando com cores elementares, o amarelo, o ciano e o magenta. Paralelamente ao futurismo, e em sintonia com o programa global da escola, as produções de Oskar Schlemmer revelam-se afetas à

³² Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pags 125.

³³ Ovadija, M. (2009). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. (Doctoral Thesis) University of Toronto. Pag 67

³⁴ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 140.

temática da máquina como símbolo de progresso. Produções como *Dança Mecânica*³⁵ ocupam a par com o trabalho de Antonin Artaud e com a biomecânica de Meyerhold um contributo preponderante para a unificação contemporânea das disciplinas da dança e do teatro.

Antonin Artaud (1896-1948), embora não diretamente associado a nenhum movimento de vanguarda, assume-se também como uma das figuras centrais das novas formulas de expressão teatral do século XX. Autor influenciado pelo dadaísmo e pelo surrealismo, foi o criador do *Teatro da Crueldade*, cujo Manifesto foi publicado em 1932 e autor de *Teatro e o seu Duplo*, (*Le Théâtre et son Double*), em 1935. Influenciou profundamente Jerry Grotwisky (Teatro pobre), Peter Brook e o Living Theatre. Este destacou-se na procura um teatro da experimentação intensiva, onde os gestos, as atitudes, os signos, seriam inventados a partir de exercícios de improvisação, renunciando veemente ao teatro de expressão verbal. Além de se opor às características do teatro tradicional, o *Teatro da Crueldade* critica a racionalidade do mundo ocidental. Entre as suas ideias, estava a conceção de um novo teatro e uma nova apreensão do universo, ligada ao nível pré-verbal da psique humana. Para Artaud, o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade e não deveria ser entendido como entretenimento. A caracterização psicológica das personagens, a sobrevalorização do enredo e o predomínio da dramaturgia sobre a encenação eram pontos a combater. Em Artaud o teatro ganha um carácter ritualístico, que seria capaz de curar a angústia e reintegrar a totalidade física e espiritual do homem.

As Neo-vanguardas do Pós-II-Guerra Mundial

Entre as décadas de 1930 e 1940, com a ascensão das ditaduras fascistas que culminaria na segunda guerra mundial (1939-1945), a Europa assiste a um elevado surto de emigração do seu contingente intelectual para os Estados Unidos da América, que no virar da segunda metade do século surge como economia dominante no globo. A par com a capital Britânica, Londres, Nova York torna-se num epicentro no plano da produção artística e ideológica, abrindo portas ao desenvolvimento das neo-vanguardas das décadas de 1950, 1960 e 1970. Por influencia das correntes do dadaísmo, do surrealismo e do futurismo, a *Performance Art* consolida-se como meio de expressão,

³⁵ *Idem, Ibidem.* Pag. 138



Fig. 17 e 18 *Anthropometries*, performance encenada por Yves Klein, 1960
Fig. 19 *Variations V*, performance audiovisual sem partitura de John Cage e Merce Cunningham

caracteristicamente interdisciplinar e receptivo aos novos meios multimédia como a reprodução de vídeo e de áudio. Com esta, complexifica-se a relação entre ficção e a realidade. Fruto da ambiguidade pós-moderna, cimenta-se a distinção entre ator e *performer*: ao contrário do primeiro, que procura dominar a técnica do artifício, o *performer* assume-se como presença real, como a negação da representação. O corpo, as novas tecnologias e o espaço habitável tornam-se temas recorrentes do discurso artístico. Para a compreensão das neo-vanguardas destacam-se nomes como, Merce Cunningham, John Cage, Phillip Glass, Allan Kaprow, Joseph Beuys, Andy Warhol, ou Yves Klein. A própria fusão entre o teatro e a performance torna-se ambígua, com o teatro cada vez mais a abandonar os espaços convencionais, ou com as produções de palco a assimilarem princípios da *performance art* e das vanguardas históricas. Destaca-se nesse sentido o encenador Robert Wilson (que veremos mais em diante no capítulo II).

No outono de 1933, ex-alunos e membros do corpo docente da Bauhaus instalam-se nas proximidades de Black Mountain, uma cidade situada numa região rural do Sul dos Estados Unidos da América. Em pouco tempo, em torno da escola que ficaria conhecida como *Black Mountain College* se agrega uma comunidade artística disciplinarmente vasta.³⁶ Por sua vez, em 1937 é fundada em Chicago a '*nova Bauhaus*', que transitaria para o *Illinois Institute of Technology*, como instituto de *design* em tempos dirigido por Ludwig Mies Van der Rohe, oficializando a importação dos ideais modernos no design e na arquitetura. Paralelamente em Nova York, que já desde a grande exposição internacional de arte moderna, também conhecida como *The Armory Show*, tinha tomado contacto com o pensamento e a estética do modernismo europeu,³⁷ começam a ganhar notoriedade as ideologias de John Cage e Merce Cunningham. No seu trabalho e na colaboração entre os dois artistas estavam presentes as ideologias que marcariam a viragem para as neo-vanguardas da década de 1960. Tangentes ao princípio preconizado pelos *ready-made* de Marcel Duchamp, seus precursores, legitimiza-se a estética vulgar do quotidiano. Assume-se que na música, o silêncio e os ruídos vulgares são também elementos possíveis à gramática musical; ou que movimentos como caminhar, ou sentar a uma mesa, são também material à disponibilidade da dança.³⁸ Convidados pelo *Black Mountain College*, John Cage e Merce Cunningham realizam

³⁶ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 153

³⁷ Panavideo Produções,. (2013). *Amadeu de Souza-Cardoso - à velocidade da inquéitação*. Disponível no URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6oCn2tcamw>

³⁸ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 158

Untitled Event (1952), um espetáculo/performance de cariz informal, reminescente das práticas futuristas e dadaístas, pioneira na forma de estruturar a organização do espaço dos espectadores. Apesar da localização remota, o evento teria repercussões consideráveis nos círculos de vanguarda nova-iorquinos.³⁹ É neste período que se multiplicam designações para diferentes formas de expressão, caracteristicamente plurais nos seus meios. Para estes acontecimentos, os movimentos antecessores do dadaísmo e do futurismo ocupam um lugar central como fonte de inspiração, quer nos ideias defendidos quer mesmo na sua abordagem formal a arte, e, em particular, ao contexto da *performance*. Conceitos como o movimento *Fluxus*, o *Happening*, ou a *Installation Art* surgem como manifestação de revolta contra a institucionalização e comercialização da arte. A *performance*, uma categoria ainda hoje de difícil definição, surge como meio privilegiado para promover estas ideias, bem como para promover o debate sobre o diálogo interdisciplinar. Neste contexto, o entendimento sobre o espaço físico reinventa-se. Citado por Roselee Goldberg, Claes Oldenburg afirmou:

“o lugar em que a obra acontece, esse grande objecto, é parte do efeito, e, em geral, pode-se vê-lo como o primeiro e mais importante factor a determinar os acontecimentos (o segundo eram os materiais disponíveis e o terceiro, os interpretes”⁴⁰

De entre um vasto leque de exemplos de merecido destaque, relembremos: as *Antropometrias* de Yves Klein (1960), nas quais, numa galeria vulgar, corpos nus femininos estamparam a sua superfície coberta por tinta de um único tom de azul, sobre uma tela transversal branca, enquanto que em simultâneo, um pequeno ensemble mantinha uma mesma nota musical durante 20 minutos; e *Variations V*, uma colaboração entre John Cage e Merce Cunningham, um esforço de fusão entre a exploração vanguardista do corpo e do movimento como meio de expressão emancipado da dança tradicional, e a experimentação com os novos equipamentos electrónicos na reprodução de som e de imagem. Ainda, no plano da cenografia, além de figuras como Robert Wilson, que abordaremos no Capítulo II, destacamos o contributo do checo Joseph Svoboda (1920-2002), que, nos anos de 1950, se tornaria pioneiro da projecção fílmica em telas múltiplas presentes em cena. Destaca-se a peça *Lanterna Magika*, de 1958, encenada por Alfréd Radok.

³⁹ *Idem, Ibidem*. Pags 159 e 160

⁴⁰ Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa.. Pag 169

O espaço cénico como enunciado arquitectónico

A partir do início do século XX, a cenografia passou a marcar uma distinção entre o noção bidimensional de cenário para uma definição contemporânea de espaço cénico. Como vimos, por oposição à norma contemplativa e figurativa do cenário clássico, ao espaço cénico corresponde uma percepção tridimensional do espaço de cena; corresponde a nomeação de parâmetros da arquitetura como a profundidade, a escala, a luz ou a verdade dos materiais; corresponde uma recusa de um espaço contemplativo versus o espaço participativo que, mesmo vazio de qualquer elemento cenográfico, passa a ser pensado pela experiência de habitar que lhe está associada. Corresponde, ainda, uma possível relação dialética entre o espaço preexistente, (seja do teatro ou de outro lugar não convencional) na forma como este é ocupado por dispositivos ou simplesmente pelos performers e espectadores. Como vimos, a transição para as neo-vanguardas nas décadas de 1950, 1960 e 1970, vem cimentar o espaço habitável como forma de expressão. Rompendo definitivamente com as estéticas convencionais do teatro, na viragem para a consolidação das linguagens contemporâneas, o encenador inglês Peter Brook escrevia em *The Empty Space* (1968):

“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e fazer dele um espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma ação teatral. No entanto, não é bem a isto que nos referimos quando falamos de teatro. Cortinas vermelhas, projetores, verso branco, riso, escuridão: todas estas ideias estão misturadas na imagem difusa transmitida por uma só palavra com múltiplos sentidos.”⁴¹

Assumindo a ideia de aproximação entre a arquitetura e a cenografia contemporânea, esta dissertação tomou também como referência a abordagem teórica expressa pelo arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro na sua dissertação de doutoramento, *Arquitetura e Espaço Cénico: um percurso biográfico* (2008).

“A cenografia é, neste contexto, abordada do ponto de vista da experimentação de processos e de linguagens comuns à arquitetura (...) Os dispositivos cénicos convocam noções de volume, escala, gravidade, espessura, densidade, que remetem para a própria tradição da arquitetura e, simultaneamente na relação que estabelece com

⁴¹ Brook, P. (1968). *The Empty Space*. (trad. Rui Lopes) Orfeu Negro, Lisboa. Pag 9



Fig. 20 e 21 Máquina de cena concebida por João Mendes Ribeiro e Luísa Bebiano Correia para a peça *As Orações de Mansata*, 2013

os interpretes, convocando o corpo e afectando o modo como este experiencia os objetos cénicos”⁴²

“É esta justaposição de duas concepções divergentes – uma de génese moderna e funcionalista, cujo paroxismo é Mies Van de Rhoë, e outra eminentemente simbólica, mais próxima da leitura pós moderna preconizada por Robert Venturi que permite introduzir nos objectos ‘puros’ e abstratos, a noção de habitabilidade tornando-os contentores espaciais, complexos e ‘hibridos’, conotados com manifestações e usos do quotidiano.”⁴³

Segundo João Mendes Ribeiro, a escolha do lugar para a representação prende-se essencialmente com uma opção de encenação e determina o tipo de relação que se impõe entre interpretes e espectadores. Essas relações podem ser definidas em termos de vários graus de continuidade ou descontinuidade; proximidade ou distanciamento; ou até, formalidade ou informalidade.⁴⁴ Assumindo que a cenografia contemporânea não se circunscreve ao palco, mas antes a um gesto global, este vê o lugar do espetáculo não só como um lugar de representação mas também um lugar de permuta, de reunião entre atores e público, de criação de uma comunidade que se reúne por um tempo determinado, com base num lugar físico que determina a sua relação e interação.⁴⁵ O lugar do espectador é aqui assinalado como um ponto fulcral no entendimento da cenografia contemporânea. Na multiplicidade de relações que a teoria contemporânea permite estabelecer entre ator/performer e espectador, a escolha do modelo para cada espetáculo pode constituir um aspecto preponderante no pensamento sobre organização espacial e sobre os mecanismos de percepção⁴⁶ – tal como, no cinema, um realizador pensa criteriosamente o modo dá a ver o espaço e as ações que nele decorrem, através da composição e do enquadramento dos planos fílmicos.

“Este interesse pelo espaço real – e por uma passagem da cenografia estética contemplativa para uma cenografia estética-participativa constitui uma das transformações mais significativas dos processos criativos no contexto teatral contemporâneo. Abandonados os telões estáticos e os expedientes decorativos da cena dramática, a cenografia deixa de ser uma estrutura de mera contemplação,

⁴² Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 11

⁴³ *Idem, Ibidem*. Pag do Sumário

⁴⁴ Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 27

⁴⁵ *Idem, Ibidem*. Pag 23

⁴⁶ *Idem, Ibidem*. Pag 23-24

*para se transformar num lugar usado, sentido e experimentado. Aproxima-se da arquitetura, substitui o 'objecto' para ser olhado, pelo 'ambiente' para ser vivido."*⁴⁷

Por outro lado, é também a relação que se estabelece entre a proposta de ocupação da cenografia e o espaço preexistente, seja este o espaço arquitectónico de uma sala de espetáculos, ou qualquer outro espaço não convencional ou quotidiano. Como veremos mais adiante, este é um dos pontos centrais na concepção da proposta para o trabalho prático sob enfoque nesta dissertação. Nesse sentido, sublinha-se a perspectiva de João Mendes Ribeiro de que a prática cenográfica passa também pela integração das qualidades do espaço preexistente, tornando-o visível e valorizando as suas características arquitectónicas.⁴⁸ Sem menosprezar a autonomia que a proposta cenográfica efémera e o espaço arquitectónico perene que a contém mantêm entre si, a cenografia pode revelar uma estreita relação com o espaço real. Nesse sentido, a cenografia reporta-se mais à realidade da arquitetura e ao seu referencial imagético do que aos universos simulados, que só a partir do século XX a deixaram de caracterizar.⁴⁹

⁴⁷ *Idem, Ibidem.* Pag 174

⁴⁸ *Idem, Ibidem.* Pag 179

⁴⁹ Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico.* (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 181

CAPÍTULO II

O trabalho prático: projeto de co-criação artística

CAPÍTULO II

O trabalho prático: Projeto de co-criação artística

O exercício prático teve como objectivo a concretização de um espetáculo concebido à luz das práticas ecuménicas do *teatro pós-dramático*, que preconizam o cruzamento entre saberes disciplinas, no âmbito das artes performativas. O projeto formou-se por iniciativa do Francisco Tavares, aluno finalista do Mestrado em Composição da Escola Superior de Música de Lisboa, a fim de constituir o trabalho que integra a sua prova final de mestrado. Dado que a sua dissertação se debruçaria sobre o tema da *coreomusicologia*, o Francisco tomou por decisão solicitar a colaboração de colegas de outras áreas, deste modo, da dança contemporânea e da cenografia. O Exercício prático serviu o caso de estudo de ambas as dissertações de mestrado, do Francisco Tavares e da minha, tendo beneficiado do acompanhamento dos docentes de ambas as escolas. Foram eles o Prof. Dout. Carlos Caires¹, da ESML os Prof.^{es} Dout.^{es} João Mendes Ribeiro² e Pedro Pousada³, do d'Arq-FCTUC.

1-Carlos Caires (n. 1968), Músico e Compositor, diplomou-se em composição na Escola Superior de Música de Lisboa (com Constança Capdeville e Christopher Bochmann). Completou mais tarde o Master (DEA) e o Doutoramento (Bolseiro FCT) na Universidade de Paris, sob orientação de Horacio Vaggione. Presentemente Carlos Caires leciona na disciplina de *Composição* da Escola Superior de Musica de Lisboa – (Escola Superior de Música de Lisboa. (2008). *Carlos Caires. Escola Superior de Música de Lisboa*. Retrieved 13 February 2016, from <https://www.esml.ipl.pt/index.php/escola/corpo-docente/composicao/102-carloscaires>)

2- João Mendes Ribeiro (n. 1960), Arquiteto e Cenógrafo, licenciou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Lecionou na FAUP entre 1989 e 1991, e no d'Arq-FCTUC deste 1991. Apresentou a sua dissertação de doutoramento, *Arquitetura e Espaço Cénico*, em 2009, ao Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências de Arquitetura da Universidade de Coimbra. No âmbito da cenografia é reconhecido pela colaboração com diversos autores, entre os quais a coreógrafa Olga Roriz, ou o encenador Ricardo Pais. Em 2007 é convidado pelo Ministério da Cultura para representar Portugal na 11ª edição da Quadrienal de Praga. - (Direção-Geral das Artes,. (2016). João Mendes Ribeiro. DGArtes. Retrieved 13 February 2016, from http://www.dgartes.pt/qp07/dossier_de_artista_jmr.pdf)

3-Pedro Pousada (n.1970), Artista Plástico, concluiu o Curso Superior de Artes Plásticas/Pintura pela Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa em 1993. Frequentou em 1995 um estágio de pintura na École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Em 2010 defendeu a sua dissertação de

*"Uma rapariga está no seu quarto em frente ao espelho, a preparar-se para ir a um baile. Veste-se a rigor, pinta-se adorna-se, dança também em frente ao espelho, mas tudo exagerado, demasiado ornamentado, demasiado como quem ensaia para mostrar algo que não lhe é próprio. Num momento no entanto, quando se olha ao espelho, o que vê deixa de ser o ornamento, mas sim o que ela é, que é diferente daquilo que tenta aparentar ser."*¹

Por motivos vários que transcenderam a nossa equipa, não nos foi possível levar o projeto até à sua fase final, que previa a colocação em palco de uma peça com aproximadamente 30 minutos de duração, com vários interlúdios, alternando entre cenas de destaque para ambas as interpretações musicais e coreográficas. Deste modo, o âmbito da presente dissertação apresentada ao d'Arq.-FCTUC debruça-se sobre o processo criativo que se desenvolveu essencialmente entre mim e o Francisco Tavares, ao longo do ano de 2015. Deste resultaram a concretização de uma proposta para o espaço cénico e a composição de dois *andamentos*, ambos executados em ensaio geral no grande auditório da ESML, a 14 e 15 de Novembro de 2015. No decorrer deste processo, música e espaço cénico foram evoluindo conjuntamente, contaminaram-se e influenciaram-se mutuamente, como parte integrante de um mesmo *organismo*. Apesar do projeto ter previsto a integração de uma coreógrafa e bailarina, desde o início que esta dissertação teve por objectivo o enfoque no processo de diálogo entre música e espaço cénico.

Desde o início, definimos que esse mesmo dialogo entre disciplinas seria o tema central, quer ao trabalho em si, quer às recensões críticas que a partir deste se pretendem fazer para cada uma das dissertações em causa. No âmbito prático, aquilo que se pretendeu desde início foi que dança, música e espaço se articulassem e se contaminassem mutuamente, atuando como *diferentes vozes* que participam num mesmo *discurso* interdisciplinar. Para definir uma estrutura para o processo criativo (ou um método se assim lhe quisermos chamar), colocamos em confronto dois pontos distintos: o '*ponto de partida*', um pequeno paragrafo narrativo escrito pelo Francisco; e o '*ponto de chegada*', ao começar a equacionar previamente o contexto e o espaço físico no qual nos é pedida a capacidade de adaptação. Esse pequeno paragrafo escrito pelo Francisco constituiu o mote para o processo criativo. Não obstante, mesmo partindo de uma passagem textual, a linguagem cénica desenvolver-se-ia autonomamente, centrada na fisicalidade das diferentes vozes que participam na construção do *discurso* dramático – corpo, espaço, e som – sem recurso a diálogos, sem a construção ou caracterização de personagens. Não desprezando a existência de uma narrativa que se pretende encenada, a nossa peça centra-se na forma como os recursos e respectivo contexto disponíveis são utilizados para contar essa estória. Os elementos que compõem a cena, as ações que nela se

doutoramento, *A Arquitectura na sua ausência*. Expõe a sua obra regularmente tendo realizado exposições individuais e coletivas. Presentemente leciona as cadeiras de Desenho I, Desenho II e Arte e Cultura Moderna, no Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra. – (Centro de Estudos Sociais, Laboratório associado, Universidade de Coimbra,. (2016). Pedro Pousada. Ces.uc.pt. Retrieved 13 February 2016, from http://www.ces.uc.pt/investigadores/cv/pedro_pousada.php)

propõem decorrer, e a música que organiza a sucessão entre os diferentes atos não situam a ação em nenhum contexto histórico ou geográfico. Antes, procura-se aludir a um espaço de café ou de salão que é facilmente reconhecível, porém sem deslocações ou figurações: a ação situa-se no *aqui* e no *agora*. Quanto à preexistência – ao grande auditório – a composição cénica procura não negar ou esconder a identidade do lugar real, mas sim potenciar possibilidades alternativas de o habitar e de o sentir, sugeridas pelo próprio espaço. Não se trata de negar a preexistência, mas sim, pelo contrário, de o evidenciar, de multiplicar as perspectivas sobre aquilo que esta nos permite explorar. A ficção ocupa-se de produzir uma suspensão no tempo e no espaço: por um lado procurando renunciar a uma tentação de querer fugir ao *'aqui'* e ao *'agora'*, através de uma deslocação figurada, e por outro, suspendendo a realidade quotidiana daquele lugar pela forma como contraria os seus modos habituais de o utilizar e de habitar. O espaço cénico apresenta-se, se quisermos, como uma *'realidade parcial'* ou *'inacabada'*: caracterizado por uma depuração e síntese, o espaço acolhe objetos reais – objetos vulgares e familiares que não só não procuram representar nada que não sejam no quotidiano, como não remontam para nenhuma deslocação exótica a nível geográfico ou temporal.

Por definição, o espaço, como contexto e contendor da ação dramática, seria discutido desde a primeira hora. E considerando que ficaria logo à partida consolidada a decisão de realizar uma apresentação formal do projeto no grande auditório da ESML, desenhou-se ainda a possibilidade, porém não concretizada de, a partir do mesmo processo, extrair uma variante reduzida – uma curta performance a realizar num espaço não convencional. Pensada também como *'argumento'* de marketing alusivo à peça principal, esta pequena performance pretenderia, pela via prática, debater a relação da música com os espaços do quotidiano e desenvolver o pensamento de formas paralelas de dar a ver e ouvir a música ao espectador. Um dos locais onde foi ponderado realizar esta mesma performance foi justamente o d'Arq-FCTUC. Mesmo não tendo sido possível de concretizar por indisponibilidade dos interpretes, foi sempre da nossa vontade, pelo envolvimento do departamento, trazer até à sua comunidade de alunos e professores a possibilidade de contactar com o projeto.

A partir do momento em que ficaria confirmado o local de apresentação no grande auditório da ESML⁴, esta passaria a ser desenvolvida a partir das possibilidades e

⁴ Grande auditório, incorporado no projeto para as instalações renovadas da Escola Superior de Musica de Lisboa, na zona de Benfica. Projeto da autoria do arquiteto João Luís Carrilho da Graça, i. 2009.

potencialidades do lugar, pelo que considerámos relevante a realização antecipada de ensaios para o desenvolvimento de processo criativo nesse mesmo espaço. Nesse sentido, uma vez mais, a relação com a realidade torna-se crucial, pois é com os meios reais, de entre os quais o elemento de enfoque desta dissertação, o espaço físico, que se haveria de construir o discurso dramático. Se por um lado, o nosso trabalho se ocupa da ficção, é através de exponenciar as potencialidades do lugar e dos corpos reais da cena que damos forma a essa ficção, algo que para nós deve, sempre que possível, ser trabalhado logo a partir dos ensaios. Fazendo nossas as palavras do cenógrafo José Manuel Castanheira:

“...a oficina, o laboratório, o lugar da felicidade das descobertas são os ensaios. Não acredito na possibilidade séria da cenografia que não bebe dos ensaios (...) A verdadeira dramaturgia do espaço nasce aí...”⁵

Três casos de estudo: *Einstein on the Beach*; *Sombras*; *Areia*

De entre as várias obras que figuraram no nosso quadro de referências, destacam-se de seguida as peças *Einstein on the Beach* (1976), *Sombras* (2006) e *Areia* (2012), assinalando os princípios conceptuais que marcam o nosso pensamento artístico para este trabalho. Entre elas, destaco o aspecto comum de operarem entre a definição moderna de *verdade em cena*, da renúncia da representação e o binómio Andy Warhol-Marcel Duchamp, da pós modernidade, do *ready-made*, do objecto de arte que trabalha sobre uma noção de memória colectiva. Dentro das temáticas que abordam e sob uma estética que renúncia a mimetismos, podemos afirmar que cada uma destas obras se debruça sobre fragmentos de uma realidade da qual se procuram multiplicar pontos de vista. Destaca-se também uma linguagem cénica comum, de cariz interdisciplinar, na qual os elementos da música, do corpo e do espaço de cena se demonstram profundamente entrelaçados.

3 Castanheira, J. M. (2014). Desenhar nuvens: Manual de sobrevivência de um cenógrafo. Casal de Cambra: Caleidoscópio. Pag 19

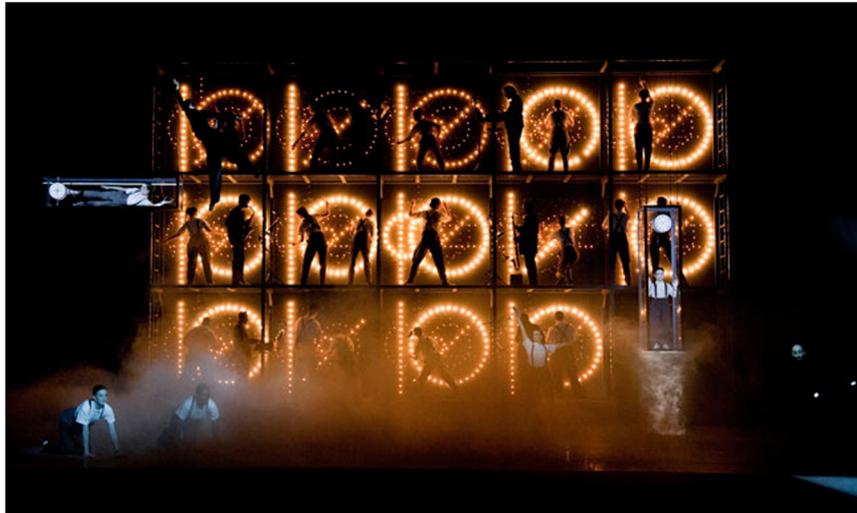


Fig. 22 e 23 *Cenas de Einstein on the Beach*, 1976

Einstein on the Beach

“People said in the beginning, ‘well, it’s obviously not a play’ because it didn’t have a text to tell a story, ‘well, it’s not a dance’, because it is not just dance, ‘well, it is not a painting’ (...) so i called them Operas, because it means ‘Opus’, or ‘Work’. I still think it’s the best way to describe it. (...) you have all the conventions of Opera (...) but it doesn’t tell a story (...) It is not trying to illustrate something the way History books do (Einstein), but is trying to present a poetical interpretation of this man.”⁶

No âmbito deste trabalho prático, pelos seus princípios conceptuais e estéticos, a peça *Einstein on the Beach* criada em coautoria pelo encenador Robert Wilson, pelo compositor Phillip Glass e pela coreógrafa Lucinda Childs, constituem um exemplo crucial. Estreada em 1976⁷, subdividida em quatro atos com um total de quatro horas e meia de duração, a encenação de *Einstein on the Beach* representaria um marco na história das artes performativas. O seu encenador, Robert Wilson chega às práticas cénicas não pela via do teatro, ou da ópera, mas sim pela via da arquitetura.⁸ Os seus trabalhos enquadram-se no âmbito da abordagem pós-dramática às artes cénicas, com particular destaque para a expressão através do espaço cénico e dos respectivos elementos – *performers* e objetos cénicos – que integram a cena, e pela forma como estes se expressam pela sua fisicalidade e materialidade. O crítico Hans-Thies Lehmann, descreve a sua obra como “*um teatro de imagens*”. *Einstein on the Beach*, destaca-se na forma como reequacionou o diálogo entre diferentes disciplinas artísticas na construção dramaturgica. Sem nenhum guião, sem estória, nem personagens (no conceito literário de personagem), a peça distancia-se da tradicional forma de encenação ao renunciar o convencional estruturação a partir do diálogo verbal. Ao invés disso, remanescente das experiências levadas a cabo pelas vanguardas históricas na Europa décadas antes, *Einstein on the Beach* exprime-se a um subnível sensorial, através de paisagens cénicas e sonoras. Através da luz, da cor, da massa, dos corpos, do movimento, do espaço, e dos

⁶ Robert Wilson sobre a peça “Einstein on the Beach” criada em colaboração com o compositor Philip Glass e com a coreógrafa Lucinda Childs - Wilson, R. Einstein on the Beach - *The Changing Image of Opera (Part 1)*. YouTube. Retrieved 4 August 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=9Zsd-K5aKyI>

⁷ É relevante referir que apesar de fraturante, esta peça foi pouquíssimas vezes apresentada. Em 2012, a cidade francesa de Montpellier foi presenteada com uma remontagem da mesma, quase três décadas após a sua estreia.

⁸ Robert Wilson (n. 1941) concluiu o bacharelato em arquitetura no Pratt Institute. Em 1968, inspirado pelas performances de Merce Cunningham e John Cage, fundou a sua própria companhia de artes performativas, à qual deu o nome de *The Byrd Hoffman School of Byrds*. - Suqi, R. (2011). *Robert Wilson, Director, on His Passion for Chairs*. in *The New York Times*. Retrieved from http://www.nytimes.com/2011/09/22/garden/robert-wilson-on-his-passion-for-chairs.html?_r=0

sons, esta consolida assim na história do teatro uma nova forma de se *escrever* dramaturgia. *Einstein on the Beach* recusa a sintaxe e coesão narrativa tradicional. Nela não lhe conhecemos uma introdução, um desenvolvimento nem uma conclusão, apenas fragmentos de cenas, sucedendo-se uns aos outros – segundo Wilson, um espelho do mundo fragmentário que o culminar da modernidade tinha deixado com a segunda guerra mundial. Nela vemos presentes os fantasmas de um holocausto nuclear eminente. Tanto se brinca com a faceta lúdica e divertida do cientista – e pacifista – Albert Einstein, como não se esquece o reverso negro do seu percurso científico, com a exploração da divisão do átomo, e a conseqüente invenção da bomba atômica. Tomando como ponto de partida uma figura conhecida do público em geral, *Einstein on the Beach* opera como um *‘sonho partilhado’*, disputando um jogo fragmentário com a memória colectiva do espectador – lembrando o desfecho da segunda guerra mundial e o sequente clima de ameaças nucleares mútuas entre União Soviética e os Estados Unidos da América.

“We have taken a person and made it the subject matter of the piece. The person replaces the idea of plot. And the character of the person becomes what the piece is about, and so, the more you know about the person the better”⁹

“In a sense Einstein is like a Mythical character. People already know Einstein as a public figure. There’s already a story behind him, so we don’t need to re-tell the story.”¹⁰

Desse modo, *Einstein on the Beach* constrói uma narrativa, dir-se-ia através de um processo de desconstrução. Partindo de um fragmento de um mundo real, a peça não o relata, biograficamente falando, antes, dela se autonomiza, sem porém a esquecer enquanto ponto de partida. Nenhuma das paisagens cénicas remete para nenhum lugar em específico, nem para nenhum período histórico em específico. A figura de Einstein é-nos apresentada em suspensão, no espaço e no tempo. Em cena, é explorada não a representação de um lugar(es), mas sim a realidade do próprio palco que se apresenta diante dos espectadores. Predominam tons ténues de azul, e uma linguagem cénica depurada, abstrata e auto-referenciativa. Enquadra-se algures entre uma construção pictórica remanescente da pintura modernista, do construtivismo, do suprematismo ou da Bauhaus, e o binómio Andy Warhol-Marcel Duchamp, na apropriação *ready-made* que fazem de uma figura pertencente a uma memória colectiva da sociedade *mass media*. O

⁹ Phillip Glass, *Idem, Ibidem*.

¹⁰ Robert Wilson, *Idem Ibidem*.

carácter auto-referenciativo de *Einstein on the Beach* é transversal, quer à linguagem visual, quer à linguagem musical. Como afirmou Phillip Glass, na sua relação com a composição musical para esta peça nunca esteve presente a noção de *estória*, nem a noção de figuração. A sua música é, tal como preconizava Wassily Kandinsky, uma forma de expressão que se referencia e se conta a ela própria. Pretende comunicar ao nível das sensações, e do despoletar de emoções emersas no inconsciente, sem para isso se servir de nenhuma referência em concreto. Sob outro ponto de vista, a abordagem desta peça à escrita lírica formula um paradigma particular do teatro pós-dramático. Filiado nas experimentações Futuristas, no teatro abstrato da Bauhaus e no advento do dialecto *Zaum*¹¹, Phillip Glass e Robert Wilson utilizam as palavras nos monólogos e na lírica musical não com o intuito de construir diálogos, mas como blocos de massa sonora, cada uma com sua forma, materialidade e textura partícula, que constroem uma *escultura sónica*.¹²

O teatro de Robert Wilson estrutura-se como uma '*construção arquitectónica*', veiculando a complementariedade entre diferentes disciplinas, através do que a cada uma lhes é próprio. Sons e imagens constroem-se como massas, no tempo e no espaço. A terceira dimensão é trabalhada pelo espaço e pelos corpos que o ocupam, pela luz que os dá a ver, enquanto que o movimento, desses mesmos corpos e da construção sónica os completam ao os inscreverem na quarta dimensão – tempo.

Sombras

“Sombras faz-se também do Fado e da música, cuja fatalidade nos foi dada a descobrir em espectáculos tão sóbrios e exaltantes como Raízes Rurais, Paixões Urbanas (1997) e Cabelo Branco é Saudade (2005). Com uma equipa de excepção – na qual se contam Fabio Laquone, Mário Laginha e Paulo Ribeiro, só para citar alguns – estas sombras irradiam a feliz luminosidade de uma síntese. Nelas se cruzam a fala, o canto a dança, também o vídeo, no seu carácter simultaneamente

¹¹ Com as experiências da Parole à liberté, de Filippo Tommaso Marinetti, e do Futurismo, e do dialecto *Zaum*, criado pelos poetas soviéticos, Velimir Khlebnikov e Aleksei Kruchenykh. Pela primeira vez na História da Arte e do Teatro a expressão verbal é autonomizada do seu compromisso lexical/verbal. As palavras são empregues como sons abstratos, despidos de intensão semântica – como matéria sonora que, tal como na escultura modernista, é trabalhada na sua forma, na sua materialidade. Exploram-se sequências de palavras, sons vocais, alheios no seu significado linguístico, como se de uma escultura se tratasse. Importa som das palavras enquanto linguagem universal, pela fonética das palavras, pela materialidade da voz, distinta em cada performer.

¹² Ovadija, M. (2012). *Dramaturgy of Sound: the Materiality of Voice and the Architecture of Sound/Noise in the Theatre of Romeo Castelluci and Robert Wilson*. (Paper) Presentation, Montreal, Quebec, Canada. Pag. 7



Fig. 24 *Sombras*, Teatro Nacional de S.João, Porto, 2006

espetacular e íntimo, as artes e linguagens que Ricardo Pais foi industriosamente explorando ao longo do seu percurso artístico. Um espectáculo de variedades, uma criação transdisciplinar, ou... um projecto ricardopaisiano? A isto se dá também o nome de Teatro”¹³

Encenado de Ricardo Pais, com cenografia de Nuno Lacerda Lopes e direção e composição musical de Mário Laginha, 2006. À imagem das premissas dos movimentos de vanguarda das décadas de 60 e 70 na forma como discute o cruzamento em palco de diferentes médias, desde a dança, a interpretação musical, ou a projeção de vídeo, Sombras revela-se um descendente direto na linhagem genealógica de *Einstein on the Beach*. Ao cenário compete articular diversas formas de expressão, potenciando-lhes oportunidade para o diálogo e para uma relação de complementaridade entre si. Num palco hierarquizado pelas construções cénicas do arquiteto Nuno Lacerda Lopes, os instrumentistas integram a cena, à esquerda, enquanto que, sobre um estrado entre o centro e a direita de cena, os bailarinos, atores e fadistas assumem o lugar de destaque. No fundo da cena, afirma-se ainda uma grande tela plana quadrangular, sobre a qual são projetadas as imagens de vídeo. Esta é uma composição cénica que, no limite, se aproxima do âmbito da instalação e do experimentalismo conceptual arquitectónico. Não procurando qualquer relação de mimetismo ou representação de algum lugar ou objecto, o espaço cénico é construído de modo a organizar cada uma das cenas, e a hierarquia pela qual se pauta a ação dos *performers*. De entre os vários elementos arquitectónicos que compõem o cenário, destaca-se a luz, enquanto elemento estruturante na caracterização e diferenciação de cada cena.

Areia

“A primeira imagem foi de uma imensa ampulheta que despeja areia sobre um homem. Depois, o desejo de um projeto a solo que desenvolvesse uma abordagem cruzada da dança e das artes plásticas. O vidro e as esculturas em areia foram as pistas a explorar. Iniciado o trabalho, quisemos abri-lo um pouco mais e experimentar novas formas de diálogo e criação, trazendo para o palco um músico de

¹³ Lopes, N. (2014). Scenography | CNLL - Portfolio. Cnll.pt. Retrieved 4 December 2014, from <http://www.cnll.pt/portfolio/category/scenography/>



Fig. 25 e 26 *Areia*, Teatro Nacional de S. João, Porto, 2012

cordas. Paralelamente, no silêncio do esquecimento, foram-se colecionando imagens e paisagens”¹⁴

Com encenação de André Braga e Cláudia Figueiredo¹⁵, composição musical de Tó Trips e composição cénica por André Braga e Cláudia Figueiredo, 2012, *Areia* é um trabalho que se enquadra em pleno no âmbito das artes performativas contemporâneas e nos códigos conceptuais que pretendemos desenvolver. Traça uma linguagem interdisciplinar, reunindo diferentes formas de expressão, nomeadamente a música e a dança contemporânea, incluindo em cena um músico já conhecido do público português. *Areia* une fragmentos de uma realidade atual/local, em busca de uma mensagem que tem tanto de poético como de não-figurativo. É uma ‘*anti-estória*’, uma estória sem lugar nem tempo, que se serve de personagens indefinidas para corporalizar emoções concretas e opostas como o desespero ou o deleite. Em *Areia*, vemos dois corpos que, sem *máscaras* ou disfarces, poderiam ser qualquer um dos espectadores, pelas emoções que nos transmitem, sem recurso à palavra, comunicando pela fisicalidade dos corpos em movimento, dos objetos e da própria música.

Em cena, uma coreografia (André Braga) é interpretada ao som de uma guitarra (Tó Trips, membro do colectivo *Dead Combo*). No desenrolar da ação, estes contracenam num cenário moldável, composto por areia sobre o chão, e por um candeeiro pendurado, fixado na teia. Se por um lado poderíamos considerar que o performer ganha destaque sobre o músico que se encontra confinado à sua cadeira num canto da cena, por outro, reconhecemos que a verdadeira ‘*protagonista*’ é a interação entre ambos: a interação do corpo do performer com o que o rodeia – com a areia que pisa, com o candeeiro, com o guitarrista, com a música e até com a própria guitarra enquanto objecto cénico.

¹⁴ Braga, A. & Figueiredo, C. (2012). *Areia*. Teatro Nacional de São João. Retrieved 4 December 2014, from <http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=364>

¹⁵ Sobre estes dois artistas destaca-se também a criação da companhia *Circolando*, em 1999, relevante no plano nacional no âmbito da criação interdisciplinar.

Definição conceptual do nosso projeto

“We had this sort of attitude of once we were going to work together, we have faith in each other, we trusted each other, we were not exactly sure of what’s going to come out of it, but what’s very important is that we started from the very beginning of it and worked together, and find a way to channel our different points of view to make a production”¹⁶

Logo desde a primeira troca de impressões sobre este projeto se tornou clarividente que acertar um ponto de partida se revelaria uma tarefa complexa e demorosa, sabendo nós de antemão que encontrar um ponto de encontro entre as diferentes formas de expressão participantes – dança, música e composição cénica – que nos servisse de esqueleto, de ponto de ancoragem e de base para começar a desenvolver o processo criativo, não seria de todo simples, nem tão pouco algo óbvio.

Conceptualmente falando, o nosso projeto habita um território híbrido, característico do denominado *teatro pós-dramático*. Não é um bailado, não é um musical e também não é uma peça de teatro no seu modelo clássico, do tipo guião/personagens/diálogos/acção. Mesmo apesar de partir de uma narrativa textual, a nossa peça exprime-se essencialmente através da gestualidade do corpo e da música, dos objetos cénicos, da ambiência do espaço cénico e da procura por uma relação simbiótica entre estas diferentes formas de expressão.

Ao consciencializarmo-nos de que algo teria de servir de mote para desencadear o começo do processo criativo, o Francisco, apresentou-nos uma pequena narrativa da sua própria autoria. Com efeito, este texto literário foi precisamente o que serviu como ambos ponto de partida e de convergência para as diferentes artes aqui reunidas, permitindo definir com clareza uma direção e um princípio dramaturgico que permitisse orientar um processo criativo.

Porém, no palco, o nosso trabalho não se exprime diretamente através desse texto, apesar de nele se basear. Conservando-lhe uma devida autonomia, por opção conceptual nossa, a peça exprime-se não através da palavra, nem de uma narrativa textual, mas sim como uma construção interdisciplinar espaço-temporal. A estória textual construiu

¹⁶ Lucinda Childs sobre a sua colaboração com o compositor Philip Glass e com o artista visual Sol LeWitt na peça “Dance” de 1979 - <https://www.youtube.com/watch?v=CByoefokGrA>



Fig. 27 Ensaio no grande auditório da ESML, Agosto 2015

para nós um mapa de sensações e de emoções que nos guiam, quer na materialização específica de cada uma das artes, quer na forma como nesse processo elas se relacionam e se contaminam. O texto não constituiu por si um objectivo, sendo também ele passível de ser transformado ao longo do processo pelo *feedback* dado quer pela música, pela dança ou pela composição cénica.

Descrição do espaço e do dispositivo cénico

O mote para este projeto centrou-se justamente na ideia de desenvolver um trabalho interdisciplinar à imagem das práticas performativas contemporâneas, remanescente do princípio germânico da *Gesamtkunstwerk*, propondo a colaboração entre a dança a música e a composição cénica. Em conjunto, através da sua complementaridade estas procuram dominar mecanismos de significação que dificilmente poderiam mobilizar se se exprimissem isoladamente.

Com a decisão de subverter a normal forma de utilização do grande auditório da escola superior de música de Lisboa, uma sala com lugar para aproximadamente 400 espectadores, a nossa peça sugere ao espectador uma ideia de *promenade*, marcada por sensações de estranheza e de surpresa. No momento de entrada, pelas portas principais do grande auditório, rapidamente o espectador se apercebe que a sala não está a operar dentro da normalidade: no tecto, as luzes da sala estão apagadas e uma luminosidade fraca emana do palco. Ao acabar de descer o corredor pela lateral esquerda vislumbra-se um dispositivo cénico instalado sobre o palco. Uma ambiência remanescente dos salões de baile oferecida pela luz fraca e baixa de candeeiros convida o público a descer até ao palco e a sentar-se nas cadeiras ali dispostas. É no palco que o espetáculo está implantado, quer pelo espaço da performance, quer pelos lugares ali disponibilizados para os espectadores: 50 cadeiras colocadas em cima do palco para dar resposta ao número esperado de espectadores. Em cena é possível observar uma hierarquia que o organiza: as mesas e as cadeiras, ordenadas em grupos, como se de um salão de baile de facto se tratasse, descrevem no seu todo uma distribuição aproximadamente circular, perfilando uma tipologia de configuração em *arena*¹⁷; no centro, o espaço vazio resultante toma destaque, fazendo antever que nele algo deverá acontecer; à esquerda de cena é visível um paralelepípedo – a *caixa* - aberto por duas faces quadrangulares,

¹⁷ Disposição em arena – disposição na qual os espectadores circundam total ou parcialmente os interpretetes.

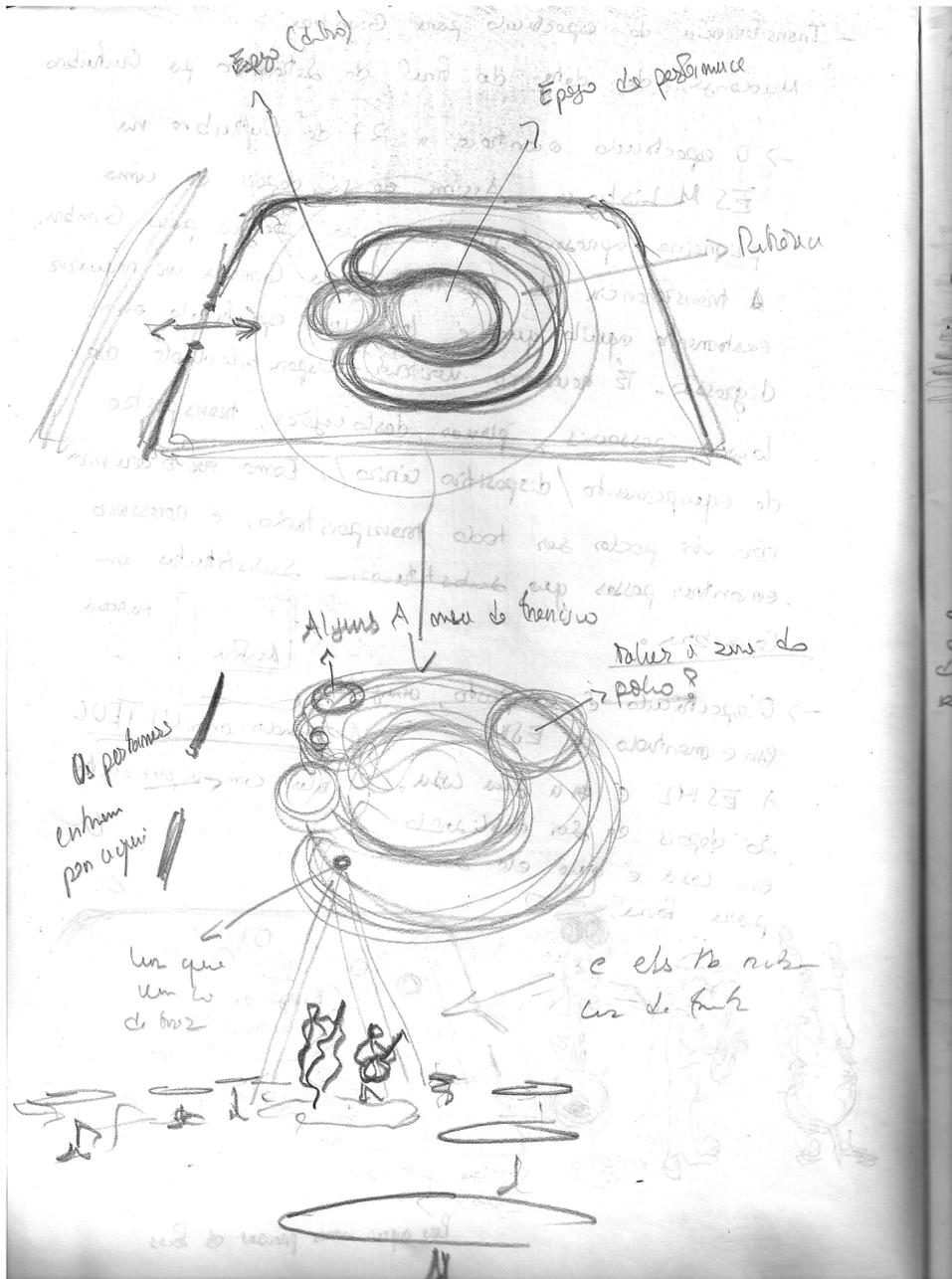


Fig. 28 Estudo por esboço, Abril 2015

uma das quais coberta por um véu semitransparente; do lado oposto, à esquerda de cena, no fundo do palco, quase que definindo um eixo e equilibrando a composição cénica, um ensemble de cinco instrumentistas, uma violinista, uma violoncelista, uma harpista, uma flautista e um percussionista apresentam-se de pé, de costas voltadas para o meio de cena, virados para as paredes de fundo do palco. Ainda, centrado sobre o chão do espaço vazio que é circunscrito por todo o dispositivo cénico está uma carpete de tom claro, concordante com a tonalidade da madeira do chão do palco. Junto a cada um dos quatro cantos da carpete estão instaladas colunas de som. Por sua vez, junto aos quatro cantos do palco, já periféricos ao dispositivo cénico, estão também instaladas outras quatro colunas, sendo que todas estas oito pertencem ao mesmo dispositivo eletroacústico, controlado por um sistema informático discretamente posicionado junto ao limite exterior do palco.

Enquanto o público se vai acomodando nas cadeiras em cima do palco, a luz ténue dos candeeiros sobre as mesas permanece até à bailarina entrar em cena. É então que se baixam as luzes lentamente, até se apagarem, destacando um pequeno candeeiro que subitamente se acende vinda de dentro da caixa. É o candeeiro que a bailarina acende ao entrar pela parte de trás. Neste momento inicial, a caixa torna-se no invólucro do seu corpo. É como que um casulo que ela habita, que duplamente, se por um lado a protege e aconchega, por outro lado a aprisiona. Neste primeiro momento a ação permanece em silêncio, enquanto que, visivelmente, a bailarina protagoniza gestos reconhecíveis, como arranjar o cabelo ou maquilhar-se. São esses gestos em frente a um espelho dentro da caixa que lhe atribuem possíveis significados; que nos permitem criar uma identificação com espaços do quotidiano – como o seu quarto, hipoteticamente – que, metaforicamente, simbolizam o *lar*, um ambiente de proteção.

Colocando um término no primeiro ato, a personagem desprende-se do seu casulo, atravessando a cortina, quase como se não suportasse mais a sua clausura, ou a sua própria imagem que diante do espelho tenta esconder com a maquilhagem. Ao sair da caixa, dirigindo-se para o centro de cena, as luzes dos projetores acendem-se rapidamente sobre si, expondo-a agora aos espectadores que a rodeiam. Neste momento os músicos já presentes em cena voltam-se, preparam-se descontraidamente, e começam a tocar. Estimulada e provocada pela música, a *personagem* começa a dançar diante do público.

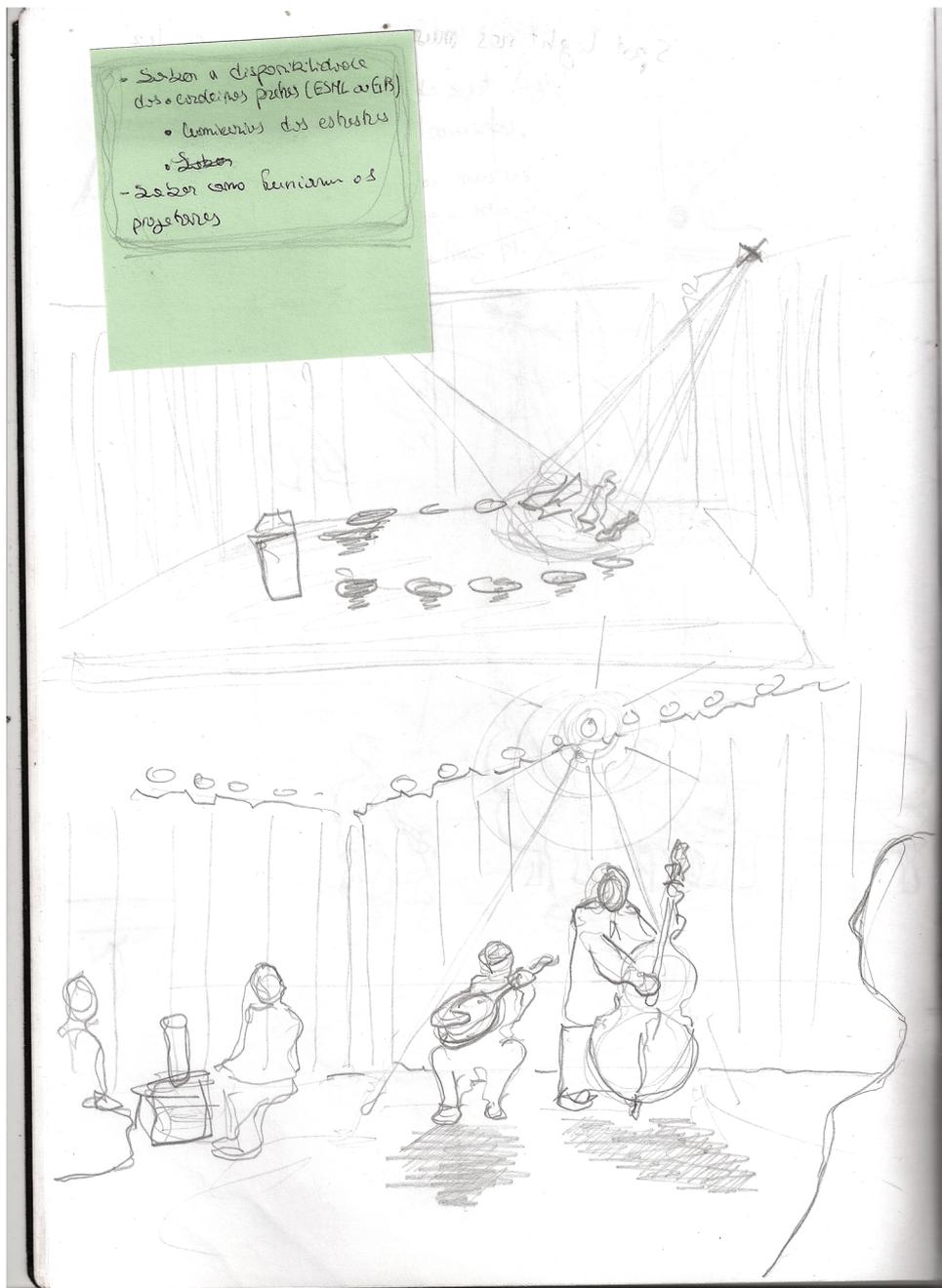


Fig. 29 Estudos no diário gráfico, Julho 2015

A partir deste momento, correspondente ao do primeiro andamento da composição musical, ficou por consolidar a restante estrutura da peça. Não obstante, numa composição formal que se pretende imutável até ao final, foram testadas diversas possibilidades de desenho de iluminação, antevendo partes de destaque para a interpretação musical e para o final, no qual todos os projetores se deveriam acender ofuscantemente até perto da sua potência máxima.

Autonomia de representação

Como já foi referido, tendo partido de um texto dramático, a peça foi porém transposta para palco com um sentido de autonomia em relação ao mesmo, sob linguagens e processos de cariz metafórico e abstratizante. O texto serviu-nos como ponto de partida, como uma espécie de *bússola* que nos ajudasse a fazer convergir as diferentes formas de expressão para um objectivo comum. Porém, a sua interpretação sobre o palco não se realiza de forma literal: a distância entre dois espaços distintos na narrativa é suprimida na transposição para palco, retratando-os metaforicamente sobre um único espaço físico – o palco; o quarto, que vem referenciado no texto, é representado nas sensações de acolhimento, de interioridade ou até de clausura, através de um objecto simbólico – a caixa – e não por um espaço, por assim dizer, que o retrate pictoricamente.

Se por um lado é recriado formalmente um espaço, através da distribuição de mobiliário e da concretização de ambiências de certo modo alusivas a um salão de baile, nenhum dos objetos em cena é capaz de localizar quer temporalmente quer geograficamente a ação. A narrativa decorre assim num lugar e numa época indefinidos. Isoladamente, os objetos escolhidos para o dispositivo cénico como as cadeiras, os cubos que servem de mesas, ou os candeeiros, por si só, não remontam a nenhum lugar em particular; não carregam em si nenhum sinal ou signo que consiga fazer com que sejam rapidamente reconhecíveis como pertencentes a um dado lugar específico, ou a um determinado período histórico. Enquanto objetos, restringem-se a representar e desempenhar a função que lhes compete no quotidiano. Estes apenas caracterizam um *salão de baile*, pela forma como integram um conjunto, pela forma como organizam o espaço de cena, e não pelo que cada um representa isoladamente. São apenas cadeiras, cubos e candeeiros de nenhum lugar – ou de nenhuma *estória* em particular.

Ainda, a natureza despojada e hipoteticamente descontextualizada dos objetos cénicos estáticos opera duplamente como uma forma de privilegiar a concentração do espectador sobre a coreografia, e como maneira de não restringir a inscrição da ação em nenhum contexto em particular, libertando-o à multiplicidade de interpretações que a sua imaginação pode fazer sobre a mesma. A esta forma de interação, o poeta, e cantautor José Mário Branco designa de criação em co-autoria com o espectador.¹⁸

A veracidade dos materiais em cena/ o *ready-made* em cenografia

Ao determinar que todos os objetos em cena deveriam obedecer a um padrão despojado, ou mesmo, dir-se-ia, banal, mobilizamos dois princípios conceptuais que nos facilitam a resolução de dois problemas que se colocariam à execução do espaço cénico. Por um lado, obedecendo à máxima modernista da verdade dos materiais, e por outro ao uso pós-moderno do *ready-made*, assumimos que qualquer objecto ou utensílio banal do quotidiano possa integrar a cena para desempenhar a função que lhe é intrínseca. Nenhum objecto em cena perfila mimetismo. Por sua vez, a caixa, uma forma geométrica pura e abstrata, um paralelepípedo oco de formato quadrangular, integra a cena como objecto autónomo construído especificamente para este propósito. Nela não é observável qualquer relação direta com o quotidiano, rejeitando também o princípio da mimese. Quer pela transposição direta de objetos do quotidiano como *ready-made*, quer pela fabricação de peças autónomas, nada em cena leva o espectador a colocar em causa a sua autenticidade quer material quer funcional. Este princípio em cenografia potencia, por um lado, uma maior permeabilidade entre realidade e ficção, bem como a possibilidade de usar a ficção como forma de esmiuçar e debater a realidade - neste caso concreto, no que toca ao espaço arquitectónico; e, por outro, uma maior facilidade em lidar com as dificuldades logísticas e orçamentais, simplificando a sua resolução. Com efeito, grande parte dos materiais foi facultada por empréstimo e só alguns objetos é que foram efetivamente comprados, diminuindo consideravelmente os custos.

¹⁸ in programa “Bairro Alto” (2010) entrevista por José Carlos Fialho em emissão televisiva, RTP2, 23 de Março de 2010

A veracidade do som – sons acústicos vs. sons eletroacústicos

Nesta mesma lógica de autenticidade material e funcional, também o som foi neste processo encarado nas suas propriedades plásticas, perfilando de novo uma afeição pelas práticas teatrais contemporâneas. Em oposição à prática que ao longo das últimas décadas se tem vindo a banalizar, de amplificar o som dos instrumentos musicais com recurso a sistemas eletroacústicos, comumente designados de *P.A.*, tomamos por decisão não amplificar nenhum dos instrumentos em cena. Existe assim uma distinção clara e de contornos dramáticos, entre os sons acústicos e os sons reproduzidos electroacusticamente. Nenhum dos sons escutados é, por assim dizer, falso. Os sons emitidos pelo nosso sistema de som, de oito colunas, são processados electronicamente. Não procuram de modo algum mimetizar sons acústicos; têm uma identidade que lhes é própria. Por sua vez, os sons produzidos pelos instrumentos permitem-se assim ser escutados diretamente, *'sem filtros'*. O som acústico dos instrumentos musicais, rico e de variedade imensa, tem características naturais e físicas únicas que nenhum sistema de som, independentemente da sua qualidade, jamais conseguirá reproduzir. A decisão de trazer os espectadores para o palco e de os aproximar do ato performativo prendeu-se, como já foi anteriormente referido, com uma tentativa de tornar mais intensa a experiência sensorial. Tomando partido das características acústicas da caixa de palco, a experiência auditiva torna-se inevitavelmente mais intensa. Cercado por três paredes, este espaço revelou logo nos primeiros ensaios um particular potencial na forma como faz reverberar o som dos instrumentos acústicos, mesmo naqueles cuja capacidade de projeção se revela limitada, como é o caso da guitarra portuguesa. O posicionamento do ensemble em proximidade do canto do palco justifica-se também por uma procura por fazer o melhor aproveitamento possível da acústica deste espaço. Tendo sido testadas várias possibilidades durante os ensaios, este posicionamento revelou-se dos mais eficazes, beneficiando, em particular a projeção das frequências graves, que são por norma as mais prejudicadas em espaços desta escala ou maiores.

Música e dança em dialogo - Coreomusicologia

As oito colunas distribuídas pela sala de ensaios, com um grupo de quatro posicionado no centro, a marcar como que a *arena de cena*, e as restantes quatro, na periferia do espaço cénico, pertencem a um sistema eletroacústico controlado por sistemas informáticos que convertem os movimentos da bailarina em sinais sonoros. Captados

por um sensor (o *sensor kinect*¹⁹) estes repercutem-se diretamente em sons, inscrevendo assim este trabalho numa disciplina particular da interação entre música e dança: a *coreomusicologia*²⁰. Aprofundando o conceito de interação entre estas duas formas de expressão, no nosso sistema computadorizado, o próprio corpo, enquanto elemento coreográfico, transforma-se também ele num instrumento musical conceptual.

Implantado no dispositivo cénico, este equipamento apresenta-se quase como uma instalação que, por sua vez, organiza e caracteriza o espaço. Ao serem distribuídos pelas oito colunas que posicionámos no centro e em torno do público, os sons que a bailarina produz descrevem como que uma deslocação ao longo da sala. No alternar da fonte sonora eletroacústica entre as colunas, cria-se no espectador a sensação de que o som viaja de um *lugar para o outro*, reforçando a noção de espacialidade. A personagem da bailarina, enquanto entidade, subdivide-se assim nas várias possibilidades da percepção, entre a visão e a audição. Ela age no espaço, contracenando com a repercussão sonora do seu corpo, como se com a sua própria sombra sonora ela interagisse, entidade essa que é, no fundo, um espelho de si mesma, já que é fruto do seu próprio movimento.

As imposições técnicas, logísticas e orçamentais como desenho do espaço e da composição cénica

Longe de estar liberto de condicionantes, a articulação das mesmas em prol do âmbito dramaturgico é, em parte, aquilo que define o carácter próprio desta proposta cenográfica e a metodologia de trabalho que a desencadeia, uma vez mais, aproximando-a fortemente aos processos mobilizados em arquitetura. Na preparação dos dispositivos electrónicos necessários à concretização de tais conceitos, os equipamentos utilizados vieram trazer algumas imposições ao desenho do espaço cénico. O alcance do sensor que capta os movimentos da bailarina tem um alcance limitado, de apenas 3 metros,

¹⁹ Sensor eletrônico que analisa e converte para dados digitais os movimentos do corpo do bailarino, podendo em tempo real, traduzi-los em sinais sonoros através de sistemas *midi*.

²⁰ *Coreomusicologia* é uma disciplina emergente do final do século XX, que se debruça sobre a interação direta entre música e dança nas artes performativas contemporâneas. No caso da nossa peça, esta foi abordada no âmbito prático com o auxílio de meios eletrônicos, que convertem em tempo real os movimentos da bailarina em sinais sonoros. Neste campo é central a contribuição do investigador Paul Hodgins. No âmbito prático, destacamos as criações de Igor Stravinsky, George Balanchine, Luis Horst, Martha Graham e ainda as parcerias de John Cage e Merce Cunningham - ver Hodgins, P. (1992). *Relationships between score and choreography in twentieth-century dance*. Lewiston, N.Y.: E. Mellen Press.



Fig. 30 Ensaio no grande auditório da ESML, Agosto 2015

circunscrevendo assim a referida interação entre dança e música a uma área restrita do palco, uma fração de círculo, que decidimos privilegiar ao lhe reservar o centro da cena. Ao apercebermo-nos de que, na distribuição das cadeiras sobre o palco, os lugares mais deslocados para a periferia do espaço cénico ficariam com a visibilidade obstruída, decidimos elevá-los. Assim, ao tornarem-se uma imposição, os estrados foram trazidos para palco vindos dos arrumos da ESML, tendo sido cuidadosamente ensaiada a sua disposição final de forma a preservar o equilíbrio na composição de cena. Sendo um aspecto particularmente sensível para a composição da coreografia, o chão do palco apresentava algumas deficiências que poderiam resultar em lesões para a bailarina. O soalho de madeira apresentava varias frestas, e uma caixa de tomadas de eletricidade surgia saliente, mesmo no centro da área que considerávamos ser indiscutivelmente a mais apropriada para ser abrangida pelo sensor de movimentos. Assim, uma carpete foi adicionada ao *centro de cena*. Foi também acautelado o material da mesma, sendo esta pesada o suficiente para não se deslocar indesejavelmente, e não abrasivo quando em contacto friccionado com o corpo da bailarina. A disposição do ensemble teve também de ser devidamente pensada, já que para a interpretação de certas partes da composição seria necessário contacto visual, não só entre músicos, como também entre músicos e bailarina. Por conseguinte, todas estas imposições específicas participaram no desenho do espaço cénico, que procurou exaustivamente, tanto quanto possível, conciliar todas imposições técnicas e dramáticas sob um gesto preciso, que tem tanto de técnico como de plástico, em suma, tal como num projeto de arquitetura. Ainda, dadas as limitações, quer de orçamento, de logística e de disponibilidade do próprio espaço do grande auditório da ESML, (à semelhança de tantos outros espetáculos integrados nos circuitos profissionalizados) foi necessária a formação de vários documentos, tais como uma lista de todo o equipamento envolvido na montagem do dispositivo, anotando a localização de cada artigo; uma lista de material emprestado; um caderno de encargos; um esquema de montagem com várias plantas do palco ; esquemas dos circuitos de eletricidade e do sistema de som; esquemas para as diferentes configurações de iluminação de cada cena; tempos calculados, quer para a montagem, quer para a desmontagem do dispositivo; tudo o que, em suma, corresponde sensivelmente ao detalhar de um projeto de execução para o espaço cénico, que acabaria por se revelar necessário, não só para a nossa própria equipa, como para cumprir algumas exigências regulamentares da direção de produção do auditório.

A sala de ensaios como o berço do processo interdisciplinar

Logo desde as primeiras impressões trocadas entre nós, ficou acordado que o **diálogo** seria um aspecto chave para o trabalho que pretendemos desenvolver. Isto é, o diálogo entre disciplinas, desde o princípio do processo criativo. A abordagem por nós escolhida é remanescente do conceito de *Gesamtkunstwerk* – que música, dança, e composição cénica se entendam no final com um só. Ainda, ficou acordado que o trabalho de criação deveria tomar início precisamente numa sala de ensaios, espaço onde o diálogo interdisciplinar é privilegiado. Nesse primeiro ensaio, em Fevereiro de 2015, compareceram todos os colaboradores participantes do processo criativo, fazendo o compositor acompanhar-se por um clarinetista para interpretar os primeiros esboços das suas partituras. Enquanto cenógrafo, esses primeiros ensaios corresponderam para mim a um período de preparação para o processo de criação. Foi como que se de um trabalho de *jornalismo* ou de investigação se tratasse: uma investigação prévia sobre os possíveis caminhos que este projeto poderia tomar, e também sobre a própria equipa na qual me estava a integrar. Por esse motivo me predispus a conhecer o trabalho e o currículo dos meus colaboradores. Procurei inteirar-me da relação que cada um tem com as suas respectivas disciplinas, quais as suas abordagens, os seus mecanismos e processos criativos. Logo no mês de Fevereiro presenciei algumas aulas da Ana Sofia Leite, e assisti a alguns ensaios de composição do Francisco, cuja abordagem já me era de certo modo familiar, visto já ter sido seu aluno particular de composição. Ainda, como princípio de construção do espetáculo, definimos que, logo que possível, deveríamos ensaiar já no local no qual o espetáculo seria apresentado ao público. Assim, no mês de Maio, e mais tarde, ao longo dos meses de verão, em Julho e Agosto, os ensaios passaram a decorrer no auditório da ESML. À medida que o processo se ia desenrolando, quer para o Francisco quer para mim se tornava cada vez mais óbvio e claro o quão fundamental é integrar o pensamento sobre o espaço no processo criativo de qualquer espetáculo.

O espaço como articulador de formas de expressão

*“O produto em causa é o espetáculo. O que pode levar as pessoas a serem seduzidas por um espetáculo é também beber imagens de ambientes do mesmo. Com as personagens, sim, mas devidamente enquadradas”.*²¹

No brotar do processo criativo, ao mesmo tempo que o Francisco lançava a ideia de começar a partir de uma curta narrativa, um outro processo paralelo se desencadeava também: à imagem da concepção de David Byrne sobre como o espaço e o contexto podem na verdade estar no início do processo criativo, uma das primeiras discussões que levámos a cabo sobre este trabalho foi justamente sobre a definição dos espaços e dos contextos para os quais iríamos balizar o nosso trabalho. A primeira pergunta fundamental que coloquei ao Francisco no decorrer do processo prendeu-se exatamente com este aspecto.

O pensamento sobre o espaço e o contexto começou assim como uma articulação de um conjunto de factores, desde equacionar os colaboradores disponíveis para trabalhar connosco, disponibilidades orçamentais, objectivos do projeto a nível conceptual e na forma como pretendemos divulgá-lo junto do público. No início, aproximadamente entre Novembro de 2014 e Fevereiro de 2015, tínhamos em mente a adaptação do processo de criação a dois contextos distintos: um mais convencional, a realizar-se numa sala de espetáculos, que desde início ficaria quase definido que se haveria de realizar no espaço *Jardins de Inverno* do Teatro Nacional de São Luiz, ou no *grande auditório* da Escola Superior de Música de Lisboa; e um segundo, de carácter mais experimental, remanescente dos conceitos de *instalação* e da *performance art* (abordados no Capítulo I), proclamados pelas vanguardas emergentes das décadas de 1960 e 1970. Operando através de diferentes formalizações, estes dois contextos cooperam entre si, sendo o primeiro como que uma versão completa do espetáculo, e o segundo, um exercício de síntese com um objectivo particular: ser um objeto de marketing e divulgação alusivo à peça completa. Nesta segunda versão simplificada da peça artística, que só esperávamos colocar em prática em 2016, pretende-se a realização de um exercício conceptual de síntese – procura-se testar até que ponto é possível depurar as formas plásticas, musicais e coreográficas – de modo a torná-las facilmente transportáveis e adaptáveis a uma alargada diversidade de contextos, sem porém perderem a imediatez de

²¹ Castanheira, J. M. (2014). *Desenhar nuvens: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. Pag. 88

comunicação e de alusão ao conjunto maior para o qual se pretende convidar o espectador. Trata-se pois de um jogo complexo de síntese e de equilíbrio entre abstração e reconhecimento.

À composição do espaço cénico impôs-se a responsabilidade de articular sobre si diversas formas de expressão, percepcionáveis através de dois sentidos – visão e audição - que se combinam para a produção de significados. A cada forma de expressão, da dança e da música, o espaço articula todas as necessidades a que lhes dizem respeito sobre um sentido plástico – isto é, articulando-as , incluindo-se também a si mesmo como forma de expressão.

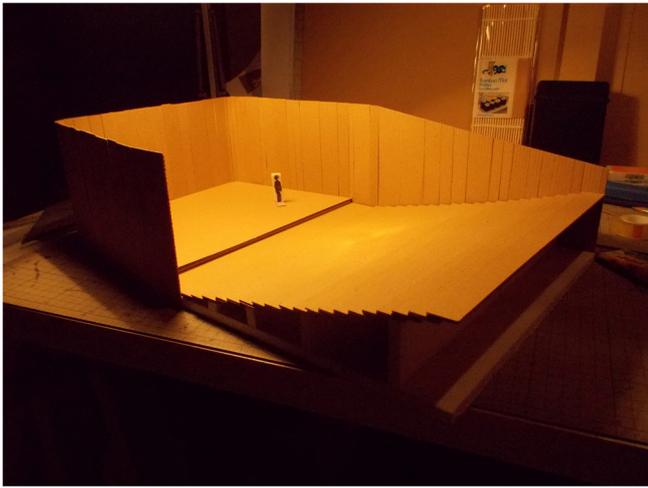
Ao confinar ao palco não só o lugar do espetáculo como o lugar do próprio espectador, tema que é aliás recorrente na cenografia contemporânea, esta configuração do espaço submete ambos a um jogo de ambiências que se constroem para serem experienciadas por dentro. Da organização do espaço, ao cromatismo e à textura dos materiais, sejam eles implantados ou preexistentes, aos jogos de luzes, todos estes elementos constroem ambiências que predisõem a percepção, quer dos espectadores quer dos próprios intérpretes. A forma como são interpretadas as composições coreográficas e musicais, a relação de simbiose entre si, pretende-se moldada pelas diferentes ambiências que caracterizam cada ato. A luz, em particular, desempenha um papel fundamental neste processo. As configurações de iluminação não incidem apenas sobre objetos em concreto. Estas são pensadas também em função de uma procura por ambiências que se expressam sobre o espaço no seu global. A luz ténue, por exemplo, enfatiza certos momentos como o início do primeiro ato, ou dos momentos de destaque das performances musicais; ao passo que o subir da intensidade dos projetores se manifesta subliminarmente, como efeito de exposição no solo da bailarina, ou como metáfora para o regresso à realidade ou de *“acordar de um sonho”*, no término do último dos atos.

Música e espaço cénico em dialogo

Tomando como ponto de partida este exercício prático, esta dissertação pretende desenvolver pensamento especializado na inter-relação entre música e espaço cénico, no âmbito das artes performativas contemporâneas. Como vimos, sem querer negar que a música se possa expressar por si própria, explora-se a possibilidade desta se servir da parceria com outros meios artísticos, como a cenografia ou a dança para a produção de significados. Para a cenografia, a complexidade deste tema reside no carácter imaterial e

abstratizante que diz respeito à música. Que códigos conceptuais nos podem guiar para pensar espaço cénico para esse *'habitante'* particular? De um modo não totalmente consciente, a cenografia recusou neste espetáculo temas que são centrais à abordagem de alguns cenógrafos arquitetos, como a noção de *máquina de cena*, que convoca em palco questões construtivas comuns à arquitetura contemporânea. Ao invés, considera-se que um dos pontos distintivos desta proposta seja a deslocação do lugar do espectador para o palco, oferecendo maneiras particulares de habitar e de sentir o grande auditório da ESML. A forma como a disposição dos espectadores organiza a cena, e em particular a exploração de diferentes ambiências através do desenho de luz fazem desta proposta uma cenografia que se debruça essencialmente sobre a experimentação com o tema da habitabilidade. Praticamente sem construir em palco e dispensando a mobilização de elementos simbólicos de forte presença, frequente nas artes teatrais, esta foca-se essencialmente no modo como repensa um espaço arquitectónico preexistente e como dele e das suas potencialidades se serve para dar a presenciar as interpretações musicais e coreográficas. Um olhar retrospectivo sobre os princípios que orientam este tipo de abordagem em cenografia remeteram para uma abordagem posterior ao tema da fenomenologia e ao conceito de *'atmosfera'*, cujo discurso contemporânea é protagonizado na arquitetura por Peter Zumthor e Juhani Pallasmaa. Neste se crê que possa estar uma resposta plausível para um entendimento mais aprofundado sobre a relação entre música e espaço cénico, e é sobre este que incide a recensão crítica presente no Capítulo III.

Fotogaleria/Material Gráfico



F.1



F.2



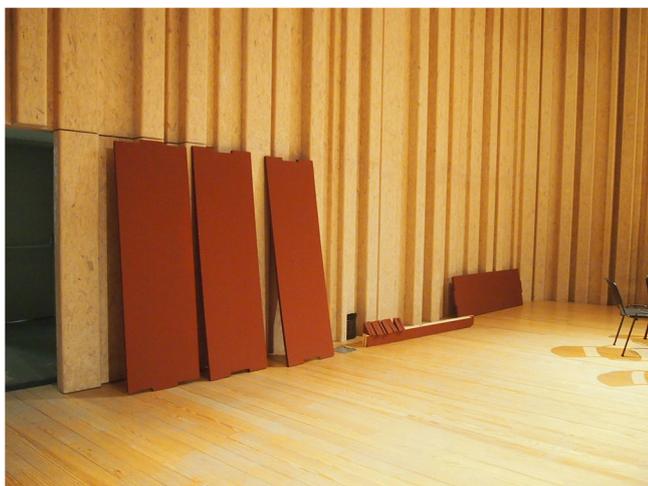
F.3



F.4



F.5



F.6



F.7

F.1 Estudo por modelo, Abril 2015 **F.2 e F.3** Estudo por modelo, Julho 2015
F.4, F.5, F.6 e F.7 Execução do dispositivo cénico, Novembro 2015



F.7



F.8



F.9



F.10



F.11



F.12

F.7 Primeiros ensaios no grande auditório da ESML, Julho 2015 **F.8** Sessão de gravação conduzida pelo Francisco Tavares, Outubro 2015
F.9 Ensaio do dispositivo cénico, Agosto 2015 **F.10** Montagem final do dispositivo, Novembro 2015
F.11 e F.12 Ensaio com os músicos conduzido pelo Francisco Tavares, Novembro 2015



F.13



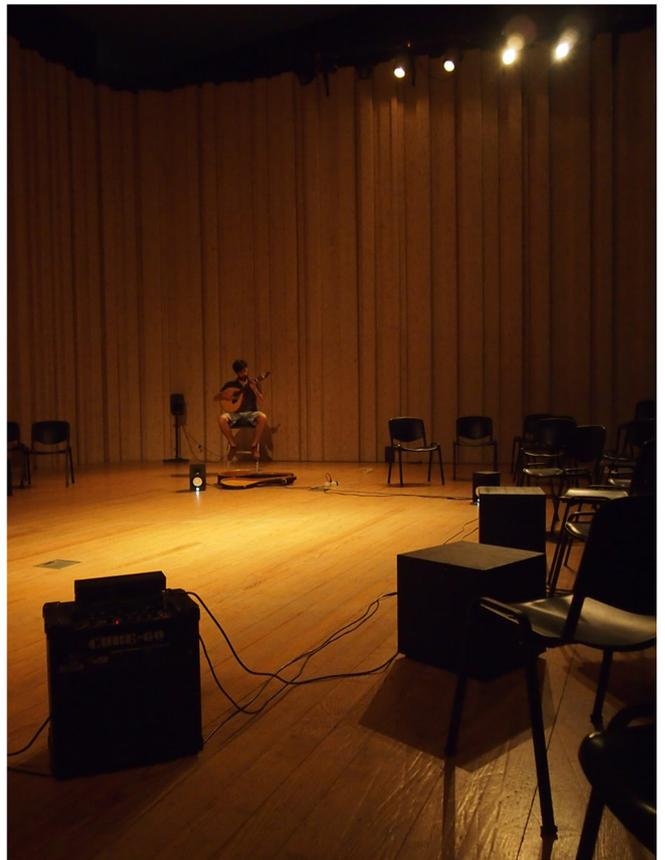
F.14



F.15



F.16



F.18

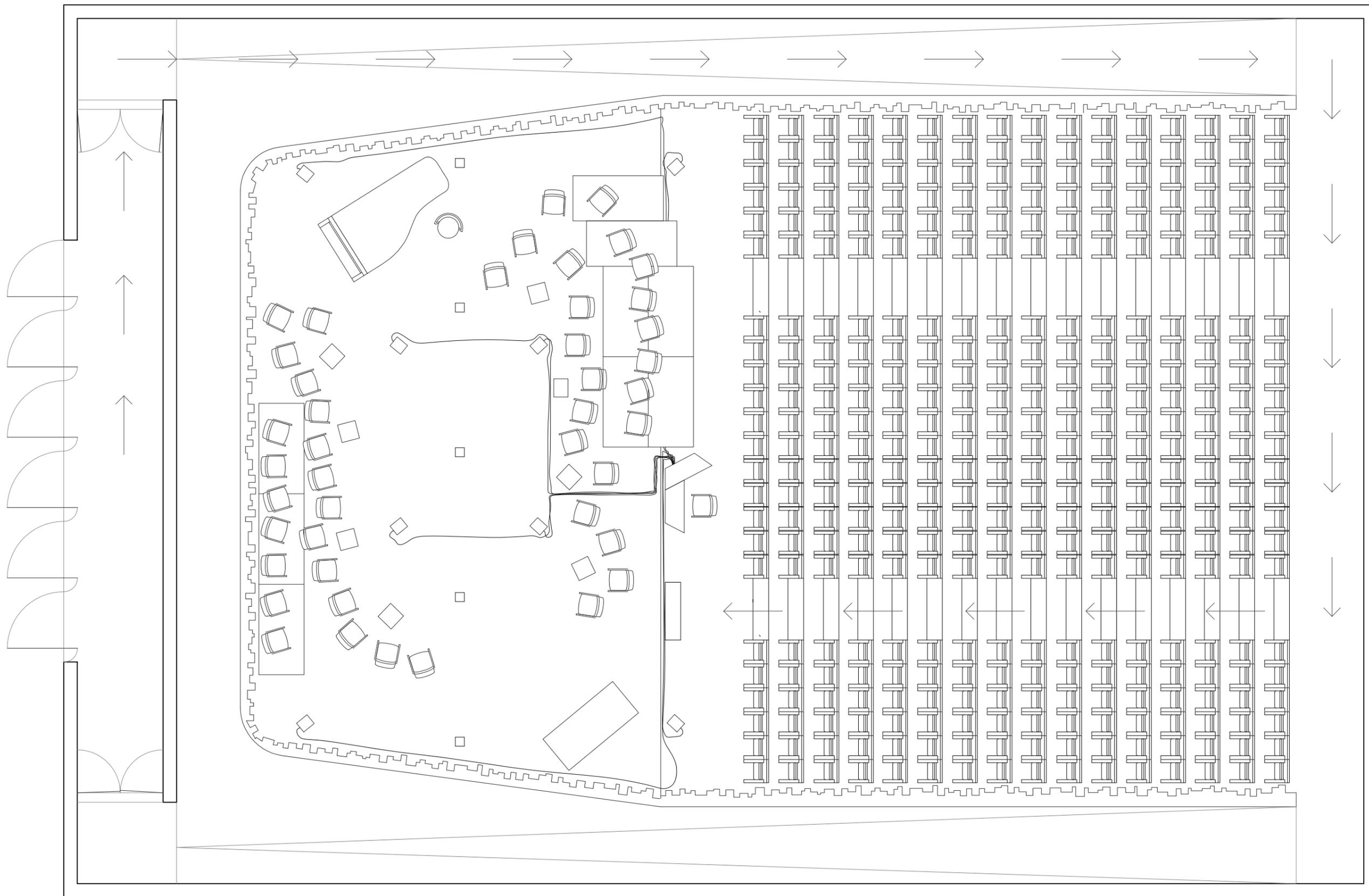


F.17

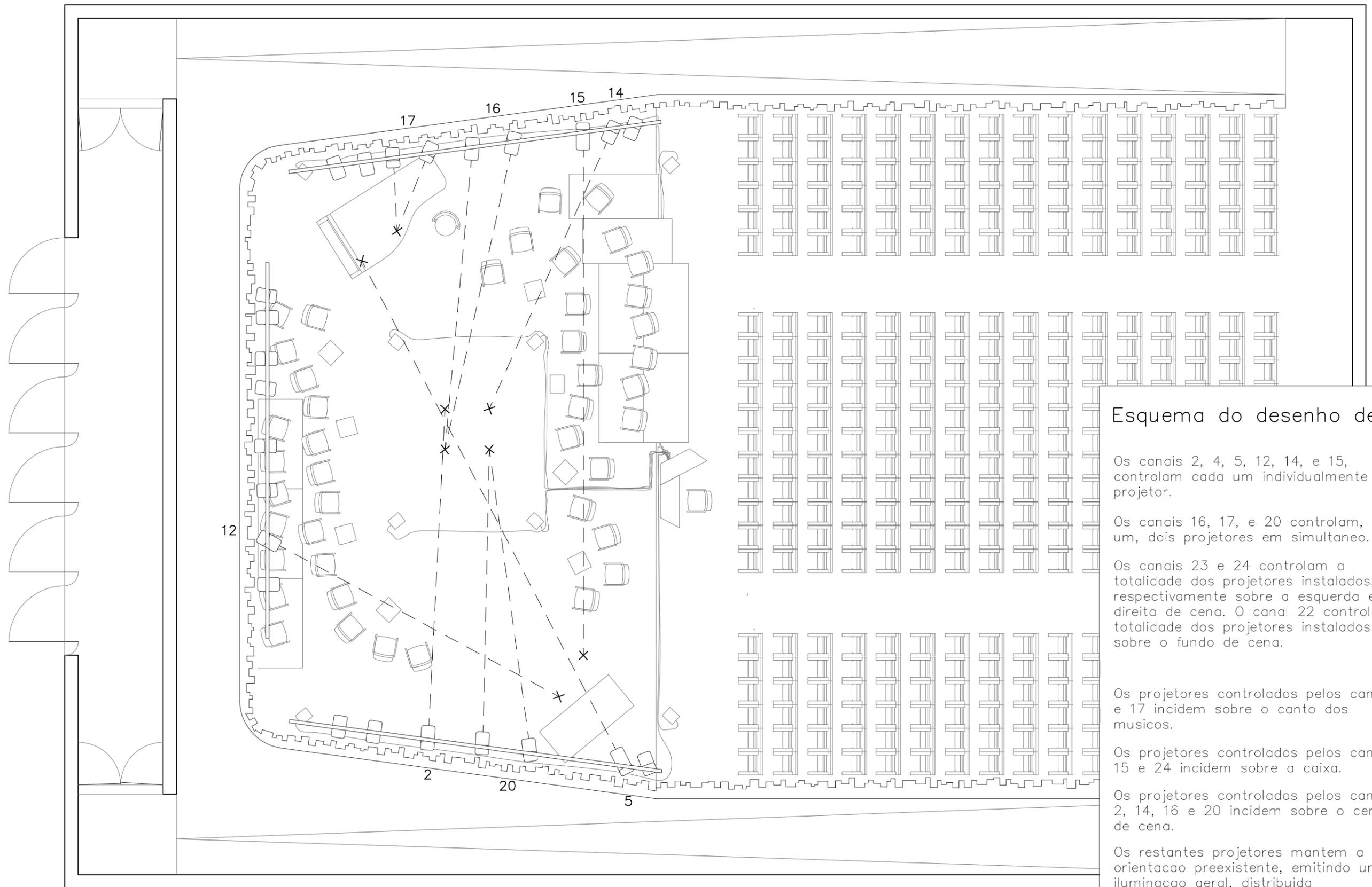
F.13, F.14, F.15, F.16, F.17, e F.18 Ensaios de luzes, Novembro 2015



F.19 Ensaio de luzes, Novembro 2015



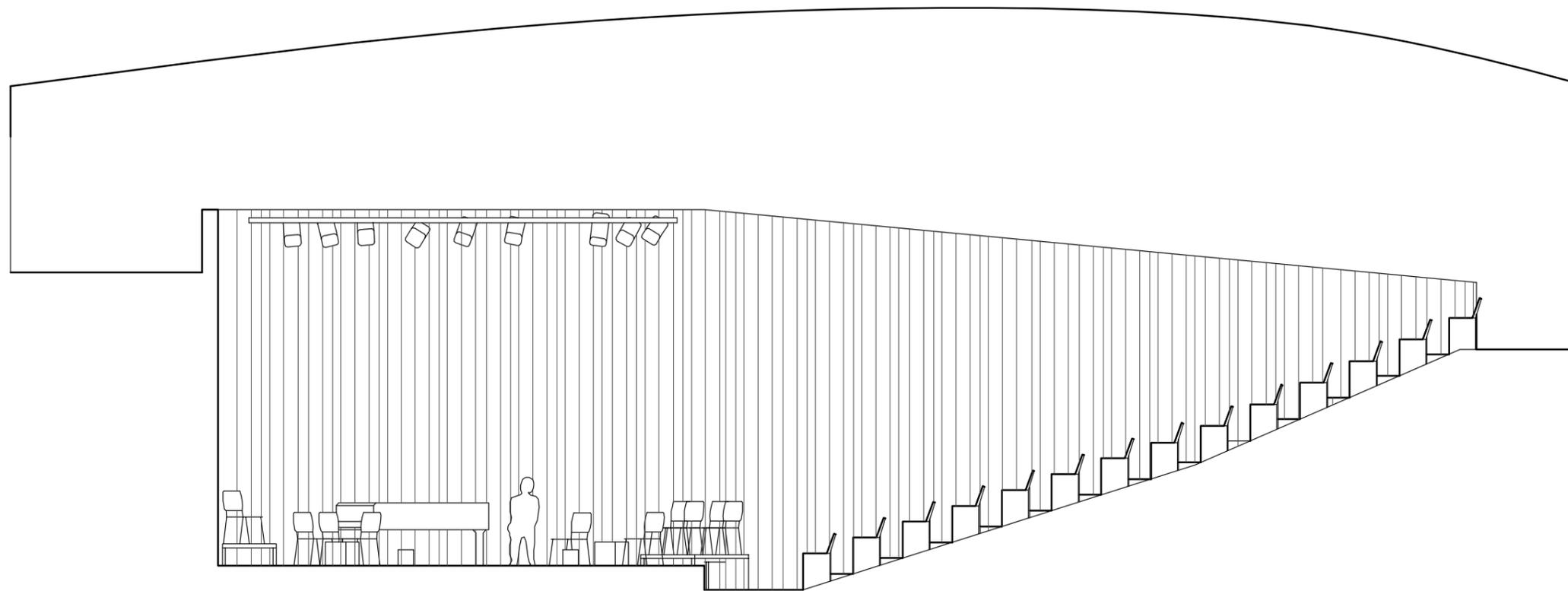
Planta de montagem



Esquema do desenho de luz

- Os canais 2, 4, 5, 12, 14, e 15, controlam cada um individualmente um projetor.
- Os canais 16, 17, e 20 controlam, cada um, dois projetores em simultaneo.
- Os canais 23 e 24 controlam a totalidade dos projetores instalados, respectivamente sobre a esquerda e direita de cena. O canal 22 controla a totalidade dos projetores instalados sobre o fundo de cena.
- Os projetores controlados pelos canais 5 e 17 incidem sobre o canto dos musicos.
- Os projetores controlados pelos canais 15 e 24 incidem sobre a caixa.
- Os projetores controlados pelos canais 2, 14, 16 e 20 incidem sobre o centro de cena.
- Os restantes projetores mantem a orientacao preexistente, emitindo uma iluminacao geral, distribuida homogeneamente sobre o palco.

3m



3m
Seccao

CAPÍTULO III

Recensão crítica: música e espaço cénico

CAPÍTULO III

Recensão crítica: música e espaço cénico

Paralelamente ao trabalho prático e, não obstante a sua inconclusão, foi desde o principio o objetivo desta dissertação iniciar um trajeto pessoal de pesquisa na área da cenografia, mais especificamente, sobre a inter-relação entre música e espaço cénico. Nesse sentido, tomando como ponto de partida o trabalho desenvolvido na componente prática, o terceiro capítulo procura abrir uma reflexão pessoal para a qual se destaca a abordagem à temática da fenomenologia, e ao conceito de *'atmosfera'*. Neste processo reafirma-se também a pertinência da extensão da prática da arquitetura a este tipo de exercícios conceptuais, atendendo à complexidade dos desafios que colocam no entendimento sobre espaço. Mais do que ambicionar a circunscrever respostas, este trabalho procurou levantar questões que possibilitem a constituição de um ponto de partida sólido para uma especialização pessoal que se pretende futuramente desenvolvida.

Tendo sido a inter-relação entre música e espaço cénico um dos temas em debate na mais recente edição da *Quadrienal de Praga*, em 2015, este permanece de renovado interesse sob o ponto de vista teórico e conceptual. Na apresentação on-line deste que é o mais importante evento internacional no ramo da cenografia, o encenador e comissário Jiří Heřman escreveu:

"The search for relationships between the world of musical visions and space is a fundamental one in contemporary theatre. (...) 'From Music to Space': Music can

*evoke visions of space that are often not present in man's inner world. By staging music in space, we open up new dimensions in the perception of music. (...) 'From Space to Music': Space often reflects the life and mental state of society, and so our perception of space can help us reach a deeper understanding of man, and its constant transformation allows us to discover the meaning of our existence. Music also allows us to see man's inner world in its endless transformations. (...) 'The co-existence of Music and Space': The combination of music and space gives the sensitive observer a unique sense and often a surprising understanding of something hidden and fleeting, an understanding of ourselves, and it gives us the opportunity to explore our lives from a different perspective."*¹

Segundo o autor e investigador David Roesner (professor na universidade de Munique, autor de diversas publicações sobre a correlação entre a música e o teatro), assim como na Música, em que a existência de teorias elaboradas (e matematicamente fundamentadas) como a harmonia, o contraponto, e o ritmo, permitem que diferentes instrumentos de uma orquestra se articulem e se complementem entre si na produção de um mesmo *discurso* polifônico, também as linguagens teatrais contemporâneas se prestam a uma relação de complementaridade simbiótica entre os diferentes meios de expressão que as compõem. Desse modo, à semelhança da riqueza e diversidade de relações de consonância e dissonância exponenciadas pela teoria musical, este autor considera inadequado resumir o diálogo entre as diferentes *vozes* que constituem o discurso teatral a uma relação binária e redutora de concordância vs. discordância.² Como expõem Roesner em *Musicality in Theatre* (2014), um dos pontos mais relevantes na nova vaga do teatro vanguardista foi justamente a discussão sobre como diferentes artes que se expressam por meios diferentes se poderiam articular entre si, de uma forma intencional e ponderada. A produção teórica de autores de referência já anteriormente mencionados revela um particular interesse pela relação entre as práticas cênicas do modernismo e a disciplina da música, nomeadamente numa procura

¹ Heřman, J. (2015). Music | PQ. Pq.cz. Retrieved 25 May 2016, from <http://www.pq.cz/en/program/intro/music>

² "Since the discovery and invention of poliphony around the nineth century (AD), music of all genres and categories has been decidely occupied with researching and experimenting with forms of interplay and harmony of different voices and levels. The development of an understanding of an understanding of the interaction of theatrical voices, layers and expressive means, however, has been quite limited so far. Means and signs are generally reduced to their semantic meanigns, and the correspondences of these meanings have been essentially reduced to two basic models: they are seen to be either in accordance or in contrast. This is obsiously too limited a view, as theatre scholar Guido Hifß: *The Joining up, the composition of the multimídia form [in theatre, DR] does not evolve as a simple equalization of different expressive elements [...]. The multimedial code constitutes a realm of meaning, in wich the involved partial systems react to each other in such a way that they mutually interpret each other.*" - Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited

por metodologias de articulação entre os diferentes *medias* que compõem o discurso teatral. Em ambas as produções teóricas de autores de referência do princípio do século XX como Adolphe Appia e Vsevolod Meyerhold encontramos um particular interesse na arte da composição musical, como mecanismo de conjugação de diferentes instrumentos, cada qual com as suas características intrínsecas e particulares na construção de um discurso *polifónico*. David Roesner descreve as abordagens destes autores como uma concepção de teatro enquanto *'dispositivo musical'*: assim como numa orquestra, existem códigos sob os quais se estrutura a interligação complementar entre os diferentes instrumentos – tais como o ritmo ou a teoria da harmonia e do contraponto – também o encenador os procura no teatro para articular os diferentes elementos que a partir do princípio do século XX constituem o discurso dramático: o corpo, o movimento, a luz, a profundidade do espaço de cena e os objetos que nela estão à disposição dos intérpretes.³ Parafrazeando Vsevolod Meyerhold no segundo capítulo de *Musicality in theatre, "Meyerhold – Theatre 'Organized According to the Music Laws'"* – Roesner analisa o conceito construtivista da biomecânica e a noção de que o princípio de ritmo, algo que vulgarmente se associa à música, se pode expressar não só através de sinais auditivos mas também através de sinais visuais, tácteis ou até mesmo, no limite, olfativos. Dessa forma, a noção de ritmo é transportada da música para o teatro como linguagem comum quer ao movimento, ao som, à luz e até mesmo ao espaço. Por sua vez, também Antonin Artaud é abordado neste sentido por Roesner, na perspectiva de que no seu teatro de expressão física, o som e a música surgem como um reflexo e sugestão de movimento corporal, podendo encontrar uma forma de tradução direta entre si.⁴

Sob outro ponto de vista, embora ainda imerso num discurso impreciso, a procura por entender a possibilidade de transposição do conceito de harmonia e de contraponto para o teatro é também abordada em particular por Vsevolod Meyerhold. Desde a descoberta da polifonia no século IX que a disciplina da música se revolucionou, multiplicando-se nas suas capacidades expressivas. Sobre ela se construiu uma teoria matematicamente fundamentada – a da harmonia e do contraponto – desenvolvida ao longo da era medieval, do renascimento e do barroco em diante. Estas consistem essencialmente na formação de acordes através da justaposição estudada de diferentes notas musicais, isto é, sons de diferentes frequências meticulosamente afinadas e

³ Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited. Pag. 37, 79

⁴ Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited. Pag 38

acertadas. (Ex: o acorde de Dó maior é constituído pela tríade de Dó, 261.63 Hz, Mí, 329.63 Hz, e Só1, 392.00 Hz. ⁵ A sensação harmónica do acorde é produzida pela sintonia entre estas três frequências, cuja sequência pode ser dada por uma formula matemática exata.) As teorias da harmonia e do contraponto foram sendo desenvolvidas, primeiramente no cântico religioso, no qual diferentes linhas melódicas se cruzavam, meticulosamente articuladas sob este mesmo princípio.⁶ Transposto para o teatro, não obstante não existir até hoje uma compreensão teoricamente (ou pelo menos matematicamente) aprofundada que trace um quadro de relações harmónicas entre os diferentes meios de um teatro que a partir do século XX se tornava no limite abstratizante como a música de uma orquestra, Roesner expõe como sobretudo Adolphe Appia e Vsevolod Meyerhold preconizavam a crença de que, de alguma forma, a relação que se estabelece entre as diferentes vozes teatrais não se poderia restringir a um antagonismo redutor latente na simples oposição entre concordância ou discordância. Em particular, ambos sublinham uma relação que descrevem como misteriosa e inconclusiva entre o som e a luz.⁷ Com efeito, é certo que cor e som se podem categorizar escalas de tons, em ambos os casos com diferentes relações de contraste; e tanto luz/cor e som se podem medir numa escala de intensidade, desde o ténue ao ofuscante/ensurdecedor.

“The Challenge of the art directing is that the director needs to be a musician most of all. He in particular has to deal with one of the most difficult aspects of music, he develops the scenic movements always contrapunctually.”⁸

Não casuisticamente, Meyerhold, ele próprio um músico, um violinista experimentado, defendia que uma das ferramentas essenciais à formação e prática ao novo teatro de vanguarda deveria ser justamente a música, como forma de interiorização de princípios que possibilitem o diálogo interdisciplinar. Meyerhold ficaria também conhecido pelas comparações tecidas entre o instrumentista e o ator, referindo que a ambos competia um trabalho de aperfeiçoamento do seu respectivo *instrumento*, seja este um instrumento musical, ou seja, no caso do ator, o seu próprio corpo. Ambas as reflexões destes autores, publicadas nas primeiras décadas do século XX, sobre as noções musicais

⁵ Fonte: <http://www.phy.mtu.edu/~suits/notefreqs.html>

⁶ Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited. Pag 37, 63

⁷ Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited. Pag 87

⁸ Meyerhold, V. (1974) *Vsevolod Meyerhold: Theaterarbeit 1917-1939*. Edited by Rosemarie Tietze, Munchen. Pag. 175

como o ritmo, a harmonia, o contraponto ou o equilíbrio entre linhas melódicas e progressões harmónicas haveriam de marcar as bases para a prática teatral multidisciplinar e ecuménica de autores chave como Robert Wilson ou Romeo Castelluci.

Contudo, apesar da validade destes contributos para a teoria e prática teatral, David Roesner conclui que carece ainda, no plano científico e académico, uma compreensão mais rigorosa e aprofundada sobre o diálogo entre diferentes meios de expressão.

Por sua vez, na procura pela construção de um raciocínio pessoal sobre este tema, e, amparando-se nas vanguardas históricas e neo-vanguardas do século XX, o desenvolvimento do projeto prático e as opções projetuais nele tomadas remeteram para uma posterior abordagem ao tema da fenomenologia – o ramo da Filosofia que estuda a percepção. Nesse contexto, sublinha-se a importância da contribuição dos filósofos alemães Hermann Schmitz e Gernot Böhme e do desenvolvimento do conceito de *'atmosfera'* no campo da estética.

Com as profundas reformas que marcaram as artes do espetáculo no século XX, o espaço habitável, nos seus diversos parâmetros, tornou-se numa das ferramentas possíveis da cenografia. Mobilizando conceitos como luz, escala, volume, materialidade; relação com o preexistente, a organização do espaço habitado e a construção do olhar do espectador, a prática cenográfica pode ser encarada como uma extensão do trabalho em arquitetura. A partir do trabalho prático abordado por esta dissertação – de certo modo representativo dos projetos expectáveis a serem abordados por jovens arquitetos – de orçamentos muito limitados e inscritos numa escala contida, procura-se expor os desafios por estes colocados, refletindo também para o modo como este tipo de abordagens pode enriquecer o saber próprio em arquitetura. Olhando em retrospectiva para o desenvolvimento do processo prático, assinala-se o contributo deste tipo de abordagens para a compreensão do tema da fenomenologia em arquitetura. Neste processo, através da prática, procura-se uma consciencialização não só para os elementos formais, como também para os não-formais como a luz, a acústica ou a temperatura.

Olhando em retrospectiva para o processo do projeto prático e para aquilo que o caracteriza; que caracteriza a proposta para o espaço cénico e a forma como este se relaciona com os outros meios de expressão, nomeadamente com a música e nele se tenta perceber a forma como se procura com ela dialogar, destaca-se sobretudo a

subversão proposta ao normal modo de utilização do grande auditório da ESML, na forma como se propõem organizar o espaço de cena e na experiência de habitar que este propicia. Pensa-se sobretudo nas ambiências criadas: pensa-se na luz do espaço, e na forma como esta se combina com a materialidade característica da sala para criar essas ambiências. Pensa-se também na acústica reverberante daquele espaço, que se torna quase como uma expansão da caixa de reverberação dos instrumentos acústicos como a guitarra portuguesa, o violino, o vibrafone ou a flauta, valorizando a sua presença no espaço.

Numa perspectiva autocrítica, talvez o ponto mais característico desta proposta para o espaço cénico seja a deslocação do espectador para a zona do palco, sob o qual o sistema de iluminação incide diretamente. Num gesto de ironia perante a preexistência arquitectónica daquele espaço, sem deixar que se confunda o espectador com os performer, a cenografia submete-os às mesmas ambiências. Ambos habitam a mesma atmosfera imersiva. Por outro lado, também a noção de *ready-made* foi um ponto importante e também caracterizador desta proposta cenográfica: se por um lado se subverte provocatoriamente a preexistência, é a partir dela que a cenografia se constrói, propondo-lhe modos alternativos de a habitar, e explorando diferentes ambiências que esta possibilita construir a partir das condições nela existentes: utilizando de diferentes modos o sistema de iluminação e aproveitando as suas propriedades materiais, a textura e o tom cromático das madeiras que revestem a sala; bem como a sensação ambígua e estranha de dar a habitar ao espectador uma porção restrita de um espaço amplo.

À imagem das linguagens pós-dramáticas, a nossa cenografia não procura figurar nenhum lugar em concreto, antes, e através de uma relação criteriosa com o espaço real preexistente, esta procura proporcionar um conjunto de ambiências espaciais que enquadram e predispõem a percepção do espectador sobre as interpretações coreográficas e musicais. Se por um lado a relação com o corpo da bailarina é explorada através de um objecto formal introduzido em cena – a caixa – por outro, os modos como a preexistência é explorada nas suas potencialidades, quer pela reorganização do espaço de cena e do lugar do espectador, pelas disposições de iluminação ou mesmo pela materialidade que reveste o espaço, esta cenografia trabalha essencialmente através da experiência de habitar que é oferecida ao espectador.

Sob o carácter estático da composição cénica, a música e a dança talvez prevaleçam como aparentes protagonistas. Porém é através de uma dependência umbilical entre si –

entre três diferentes meios de expressão - que se procura a produção de significados e de estados psíquicos na mente do espectador. Não obstante o carácter secundário do espaço cénico, assume-se na complementaridade entre as artes, que o verdadeiro *protagonista* seja a impressão global e imediata que o espectador vai recolhendo de cada momento da peça.

'Atmosferas': Fenomenologia e cenografia

Assim, a partir da metodologia e da abordagem à prática cenográfica neste trabalho, surge nesta reflexão a ele posterior um interesse na área da filosofia pelo tema da fenomenologia e, mais especificamente, pelo o conceito de *atmosfera*. Nesse âmbito, considera-se seminal a contribuição dos filósofos germânicos Hermann Schmitz e Gernot Böhme, ou dos arquitetos Juhani Pallasmaa e Peter Zumthor. É através desta abordagem ao ramo da Estética que esta dissertação procurou uma hipótese plausível de ampliar o conhecimento conceptual sobre as artes cénicas contemporâneas, nomeadamente, sobre a inter-relação entre espaço cénico e música – tema ao qual pretendo dar futuro desenvolvimento.

Abordando este tema no âmbito da arquitetura, para o arquiteto suíço Peter Zumthor, o conceito de *atmosfera* prende-se fundamentalmente com a percepção global e imediata que temos do espaço. Para Juhani Pallasmaa, se a percepção visual e formal tem ao longo da história ocupado um lugar sempre relevante na teoria da arquitetura, outros factores não só como a luz, mas também a acústica ou a térmica devem ser alvo de um continuo aprofundamento no estudo da percepção do espaço e, conseqüentemente, na prática arquitectónica. No ramo da filosofia, um dos percursores deste conceito no estudo recente da estética, Hermann Schmitz, afirma que o termo '*atmosfera*' diz respeito a inter-relação entre o estado psíquico do Homem e a percepção do espaço físico que o rodeia. Filiado nessa perspectiva, Gernot Böhme sublinha a prevalência da interpretação global que fazemos daquilo que se nos apresenta em diante e em nosso redor através do conjugar de diferentes estímulos sensoriais. Porém, a própria origem enquanto transposição metafórica do termo '*atmosfera*' para o campo da estética ajuda a fomentar o seu carácter ainda impreciso. Como afirma o sociólogo Christian Borch, dada a sua importância não só para os ramos da cenografia e da arquitetura como para as demais aplicações profissionais da estética, a ambigüidade que ainda paira sobre este conceito de *atmosfera* obriga precisamente a um esforço de aprofundamento no sentido de uma

melhor e mais rigorosa compreensão sobre o mesmo, por forma a torna-la numa ferramenta útil à aplicação na prática.

O termo *atmosfera* tem a sua origem no ramo da meteorologia, referindo-se às camadas de ar ou gás que envolvem a superfície terrestre. Só a partir do século XVIII é que o mesmo começa a ser utilizado metaforicamente, para designar a percepção emocional sobre o espaço, sobre aquilo que o ocupa e sobre uma ou um conjunto de ações que nele tomam lugar. O desenvolvimento do conceito de *atmosfera* no ramo da estética (o ramo da filosofia que se ocupa do estudo da percepção sobre o objeto de arte) encontra as suas raízes genealógicas no século XX. Na obra *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, (*A Obra de Arte na Era da Reprodução Mecânica*, 1936) o filósofo Walter Benjamin denominava o termo 'aura' para descrever uma *atmosfera* - algo que se presente globalmente a partir da presença física da obra de arte genuína. Na sua concepção face à era industrializada, os conceitos de 'autenticidade' e 'aura' surgem intrinsecamente ligados. A massificação da cópia mecanicamente fabricada vem, por oposição, valorizar a irreprodutibilidade da obra original, a única alegadamente provida de aura.⁹

De acordo com Gernot Böhme, em *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* (1993), é porém na produção filosófica de Hermann Schmitz que um entendimento sobre *atmosfera* se torna mais aprofundado no campo científico¹⁰. Decorrente do pensamento de um precursor seu, o filósofo alemão Ludwig Klages (1872-1956), a abordagem de Schmitz centra-se na noção de corpo e de espaço, lançando o conceito *atmosfera* como um fenómeno espacial. Em *Emotions Outside the Box - the New Phenomenology of Feeling and Corporeality*, o primeiro texto de Hermann Schmitz traduzido para inglês, este afirma: "*Emotions are atmospheres poured out spatially that move the felt (not the material body).*"¹¹ O contributo de Schmitz reside no rigor com que este aborda um tema perigosamente metafórico, dando especial importância no papel que o *contexto* ocupa no sistema estético, entre o *objecto* e o *sujeito*.

⁹ Idem Ibidem, pag 116

¹⁰ Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, nº 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107> pag. 118

¹¹ Schmitz, H., Müllan, R., & Slaby, J. (2011). Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenom Cogn Sci*, 10(2), 241-259. <http://dx.doi.org/10.1007/s11097-011-9195-1> pag. 247

*“Emotions are atmospheres poured out spatially. An atmosphere in the sense intended here is the **complete** occupation of a surfaceless space in the region of experienced presense. (...) the space of emotions is as surfaceless as the sound, or silences, of the wheather...”¹²*

Tomando como ponto de partida o raciocínio de Hermann Schmitz sobre esta temática, Gernot Böhme introduz, em 1993, um conceito de *atmosfera* enquanto fenómeno totalitário e imediato. Segundo Böhme, este é um termo que tem tanto de familiar como de difícil definição. Podemos falar da atmosfera de uma conversa, de uma paisagem, do interior de uma casa, de uma família, de um evento, de um momento, de um serão noturno ou de uma temporada; e podemos também referirmo-nos à atmosfera característica que emana de uma determinada pessoa.

“One has the impression that “atmosphere” is meant to indicate something indeterminate, difficult to express (...) It is almost like Adorno’s “more” [o filósofo Theodor Adorno, 1903-1969] wich also points in evocative fashion to something beyond rational explanation and with an emphasis wich suggests that only there is the essential, the aesthetically relevant to be found.”¹³

Exemplificando, Böhme explica que uma paisagem, a título de exemplo, é designada de serena porque a atmosfera que dela se presente tem a capacidade de afectar o estado psíquico de quem a percebe, *mergulhando-o* num sentimento de serenidade. Porém, o conhecimento que temos sobre este tema das *atmosferas* permanece ainda algo limitado, isto é, a sua aplicabilidade no ramo das disciplinas estéticas persiste essencialmente sob o domínio da intuição. Segundo Böhme, torna-se hoje evidente que a definição clássica se limitou à designação de três ou quatro atmosferas, como o *belo*, o *sublime* ou mesmo a ideia totalmente indefinida de atmosfera, *per si*, excluindo todo um muito mais amplo – ou talvez infinito - leque de atmosferas que possam existir: serenidade, seriedade, terror, opressão, euforia, nostalgia ect.¹⁴ A multiplicidade de adjetivos linguisticamente disponíveis para as designar são para Böhme um indicador de que existirá com efeito uma maior complexidade de conhecimento sobre o tema das atmosferas de forma a potenciar a sua aplicabilidade às disciplinas que lidam com a

¹² *Idem, Ibidem*, pag 255

¹³ Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, nº 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107> Pag. 113

¹⁴ *Idem Ibidem*, pag 123

estética, como a cenografia, a arquitetura, ou as diferentes vertentes do *design*.¹⁵ Porém, como será então possível caracterizar de uma forma palpável o tema das atmosferas, de modo a poder dar-lhes uso como uma ferramenta prática?

Hermann Schmitz introduz uma importante distinção entre os conceitos de '*entidade*' e '*semi-entidade*': por *entidades* entendem-se todos os elementos que constituem matéria, objetos como por exemplo uma pedra, um martelo, um instrumento musical; e por *semi-entidades*, por sua vez, entende-se entidades que não constituem matéria, como a luz, o som, forças magnéticas ou gravitacionais. Ainda, Schmitz afirma, que contrariamente às entidades, as *semi-entidades* podem ser de duração variável, podem ser interrompidas e retomadas, como a título de exemplo, o vento, ou a luz de uma fogueira.¹⁶ Apropriando-se desta definição, Gernot Böhme acrescenta que a noção de atmosfera se estabelece como um fenómeno consequente e não autónomo da presença de uma dada entidade objectual. Através do modelo estabelecido pelo teólogo alemão Jacob Böhme (1575-1624) este concebe a *atmosfera* como manifestação física de um determinado objecto, isto é, a manifestação da sua presença no espaço: como por exemplo, a luz é a manifestação consequente de um tronco em chama, ou o som de um instrumento a consequência da sua utilização. Em todos estes casos de semi-entidade assume-se a sua condição de afectar a totalidade do espaço físico no qual habitam.¹⁷ Segundo Hermann Schmitz, é às semi-entidades que diz respeito o conceito de *atmosfera*. Para Bohme, esse é o problema principal dessa definição. "*Atmosphere itself is not a thing*"¹⁸. Por não chegarem a ser uma entidade *per se*, por não serem matéria, mas sim fruto de um conjunto de ações com repercussões físicas no espaço, perceptíveis pelos diferentes sentidos, este defende que não é possível fabricarem-se *atmosferas*. Apenas, aquilo que nos é possível é reunir um conjunto de condições que propiciem a que se desencadeiem atmosferas.¹⁹ Mas de que modo é que se podem então trabalhar *atmosferas*? E se são com efeito um dado importante da percepção do espaço, de que maneira poderá a arquitetura abordá-las?

¹⁵ Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, nº 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107> pag 123

¹⁶ Schmitz, H., Müllan, R., & Slaby, J. (2011). Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenom Cogn Sci*, 10(2), 241-259. <http://dx.doi.org/10.1007/s11097-011-9195-1> pag 246

¹⁷ Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, nº 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107> pag 120

¹⁸ Böhme, G. (2013). *La scénographie comme paradigme d'une esthétique des ambiances*. in *Ambiances*. Retrieved from <http://ambiances.revues.org/315> pag. 3

¹⁹ *Idem, Ibidem* pag 4.

Como ponto de partida, Gernot Böhme sublinha a importância da luz e do som com dois importantes potenciadores de *atmosferas*:

*“Light that fills a room can make that room serene, exhilarating, gloomy, festive, or eerie. Music that fills the room can make it oppressive, exciting, or fragmented. The character of such spaces is experienced by the mood they convey, which takes us back to the beginning again, to atmosphere”*²⁰

Ao longo da sua contribuição teórica disponível em idioma inglês, em *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics* (1993), *Atmosphere as the Subject Matter of Architecture* (2003), *The Art of the Stage Set as a Paradigm for as Aesthetics of Atmospheres* (2013), e *Atmosphere as Mindful Physical Presense in Space* (2014) Gernot Bohme vai mencionando repetidamente que no caso concreto das actividades relacionadas com o espaço, nomeadamente a cenografia e a arquitetura, estes dois parâmetros ocupam um lugar central no pensamento sobre *atmosfera*.

Para o arquiteto Peter Zumthor, de acordo com a sua descrição em *Atmospheres* (2006), a abordagem deste tema no âmbito da arquitetura pode entender-se num conjunto de parâmetros: a noção de escala, de distância e de aproximação; de proporção rigorosa entre a escala de um espaço e a massa de ocupação humana; a tensão entre interior e exterior; a percepção dinâmica, de percurso ao longo do espaço; a presença dos objetos que organizam e caracterizam o espaço; as qualidades plásticas dos materiais que revestem o espaço nas suas diversas combinações; a percepção acústica do espaço; a sensação térmica e por ultimo, e talvez não por acaso, a luz que nos dá a ver o espaço.

Em sintonia com o pensamento de Hermann Schmitz e Gernot Böhme, Zumthor aborda a noção de *atmosfera* como um conceito de estética. O arquiteto associa-a à percepção global, pluri-sensorial do espaço, e à influência que os diferentes sinais recolhidos podem ter no nosso estado psíquico, valorizando a relação emocional e o peso do subconsciente na relação que se estabelece entre o habitante e aquilo que o rodeia. Na questão específica do diálogo entre música e espaço, este estabelece um paralelismo a partir do qual me parece poder partir uma abordagem rigorosa: ambas tem uma forte capacidade de desencadear reações imediatas e que antecedem a intervenção dos mecanismos do raciocínio.

²⁰ Bohme, G. (2003). *Atmosphere as the Subject Matter of Architecture*. In J. Herzog & P. de Meuron, *Herzog & de Meuron: Natural History* (1st ed.). Lars Müller Publishers.

“Sabemos acerca da reação emocional através da música. Tal como nos primeiros movimentos da sonata para viola de Brahms, quando a viola entra – apenas dois segundos e ‘estamos lá’ (...) Não tenho ideia porquê, mas o mesmo acontece com a arquitetura”²¹

“Quando entro num edifício, vejo uma sala, e – numa fração de segundo - tenho uma impressão sobre este. Percebemos a sua atmosfera através da nossa sensibilidade emocional – uma forma de percepção que trabalha incrivelmente depressa, e da qual nós humanos dependemos evidentemente para sobreviver. (...) Algo dentro de mim me devolve [a partir do espaço] uma enorme quantidade de informação no imediato. Somos capazes de produzir uma apreciação imediata, uma resposta emocional espontânea.”²²

Conjugando estas perspectivas creio que é pois neste conceito de *atmosfera* que (mesmo que inconscientemente) se terá suportado a proposta de espaço cénico no projeto prático. Tendo apenas construído um elemento, a caixa, com vista à interação com a vertente coreográfica, a cenografia relaciona-se aqui com a música interpretada em cena através dos diferentes ambientes, das diferentes experiências de habitar que produz. Através da luz *‘desenhada’* pelos projetores e pelos candeeiros, das suas intensidades, da sua tonalidade e direção, através das tonalidades dos materiais preexistentes do auditório, através da forma como por via de alteração no modo de utilização a organização do espaço cénico evidencia a escala do auditório no seu todo; através de uma disposição em arena que utiliza o próprio espectador como plano de fundo e delimitador da cena, todos estes parâmetros que dizem respeito à organização do espaço e à forma como este é dado a habitar procuram produzir impressões no espectador que se interlaçam com as impressões que a música *nele* despoleta. Procurámo-las sem talvez sequer lhes conseguir dar nome. Fomo-las descobrindo e armazenando conscientemente, através do trabalho exaustivo de procura no próprio local do grande auditório, ensaio a ensaio.

A relação entre música e a cenografia permanece como um tema em debate e evolução na arte contemporânea e continua sem que lhe possamos (se é que alguma vez poderemos) atribuir uma sistematização encerrada. Na minha optica, parece-me que a aproximação à disciplina da arquitetura e à temática do espaço habitado possa constituir uma abordagem possível. Uma vez mais, voltando a parafrasear Hermann

²¹ Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser. Pag 17

²² Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser. Pag 13

Schmitz, podemos considerar que ambos espaço e som são duas entidades físicas que rodeiam o *nosso* corpo por inteiro. Ambos espaço e som nos oferecem sensações físicas que se podem repercutir em reações psíquicas. Como conclui Gernot Böhme em *Atmospheres as the Fundamental Concept of a New Aesthetics: "Perception is basically the manner in which one is bodily present for something or someone or one's bodily state in an environment. The primary 'object' of perception is atmospheres."* Assumindo esse ponto de vista, a combinação de todos os estímulos fenomenológicos que acompanham o ato de interpretação musical, assimilados num 'retrato' global, integram inevitavelmente a equação interpretativa. Neste projeto prático, à imagem do pensamento introduzido por Brian O'Doherty em *Inside the White Cube*, explora-se a capacidade do espaço enquanto estímulo fenomenológico e semiótico que se interlaça com a música na produção de significados. E nesse sentido, o reconhecimento da teoria contemporânea em áreas interdisciplinares como a *performance* ou a corrente do *teatro pós-dramático* torna-se crucial para poder enquadrar esta abordagem, que, no conhecimento do público em geral, poderá ainda merecer a designação de 'experimental' ou 'fora do convencional'.

Cenografia e arquitetura

Como vimos, no virar da segunda metade do século XX as artes cénicas tornavam-se plurais e abertas à integração dos novos meios multimédia. O espaço habitável assume-se como uma possibilidade válida de expressão e a arte contemporânea torna-se assim, cada vez mais, numa extensão da atividade em arquitetura. Assumindo que a cenografia possa, com efeito, constituir um exercício reconhecidamente arquitectónico, nunca será demais voltar porém a lembrar aquilo que as distingue para poder compreender com rigor de que forma podem *elas* aprender *uma* com a *outra*. Além de distinções que lhes possam ser atribuídas como a oposição entre ficção e realidade, ou entre efémero e perene, considera-se sobretudo a discrepância de objectivos que lhes diz respeito e que determinam a sua abordagem: enquanto que a arquitetura se ocupa de uma alargada lista de contextos e propósitos do quotidiano, a cenografia ocupa-se, invariavelmente, do espetáculo.²³ Se por um lado arte e arquitetura foram ao longo dos século cultivando uma relação de constante permuta entre si, por outro, sublinha-se a posição tomada por Kenneth Frampton em *Retracing the Expanded Field: encounters between art and*

²³ José Manuel Castanheira na conferencia *Arquitetura e Teatro: Dar lugar ao Acontecimento*, integrada no 32º Festival de Almada, a 15 de Julho de 2015, na qual também participaram os arquitetos-cenógrafos João Mendes Ribeiro e José Capela.

architecture (2014) na qual, numa crítica explícita ao experimentalismos formais mais exuberantes do pós-modernismo, este relembra a importância de manter presente na memória a distinção de objetivos que lhes diz respeito. Nesse sentido, Frampton afirma que por muito que os seus meios eventualmente se misturem – e com efeito se passaram a misturar mais frequentemente com o pluralismo da era pós-moderna – arte e arquitetura devem sempre saber reconhecer o dever que a cada uma *lhes* compete perante o Homem. A arquitetura deve nesse sentido compreender a sua distinção perante a arte, para que com *ela* possa aprender sem com a mesma querer competir.²⁴

Guardando assim em mente esse ponto de vista, se já frequentemente ao longo da História a cenografia e a arquitetura se foram encontrando, na perspectiva de autores atuais, a cenografia ganha valor como exercício de experimentação em arquitetura, em particular no domínio da pequena escala²⁵; no trabalho sobre o espaço em colaboração com outras áreas disciplinares no campo da arte²⁶ (27); no contacto direto com os interpretes seus utilizadores²⁸; ou mesmo na discussão de questões sob um ponto de vista construtivo que *lhes* são comuns²⁹. Outro aspecto mencionado é a velocidade com que se processam os projetos de cenografia, muito superior à da arquitetura, assim como o seu carácter efémero e reversível, que a torna numa possibilidade de exercício apetecível, sobretudo para os arquitetos mais jovens e inexperientes. Como vimos anteriormente, na sua dissertação de doutoramento, na qual se debate o intercâmbio de saberes entre ambas estas duas disciplinas, João Mendes Ribeiro considera que:

“O interesse profissional pelas artes cénicas permite, pela diferença de abordagem entre disciplinas, uma maior consciência do domínio próprio da arquitetura, reinterpretando e questionando os seus limites. Nesta permuta disciplinar, transgredindo frequentemente as convenções, a cenografia é utilizada como experimentação arquitectónica, na procura de novas metáforas para atuar. (...) Num

²⁴ Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture* – M.I.T. Press, Boston. Pag 214

²⁵ “Enquanto arquitetos interessa-nos dominar a arquitetura nas suas diferentes escalas. Nesse sentido a cenografia contém em si uma enorme riqueza pelos desafios que coloca no domínio da escala mais contida, na qual se intensifica a relação do corpo com o espaço.” - Désirée Pedro no ciclo de conversas “À conversa com...” em 31 Março, 2015. Organização a cargo do NUDA – núcleo de estudantes de arquitetura do departamento de arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

²⁶ *Idem, Ibidem.*

²⁷ Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 201

²⁸ Désirée Pedro no ciclo de conversas “À conversa com...” em 31 Março, 2015. Organização a cargo do NUDA – núcleo de estudantes de arquitetura do departamento de arquitetura da Faculdade de Ciências e

²⁹ Lopes, N. (2014). *Nuno Lacerda Lopes - Cenografia. Atelier Nuno Lacerda Lopes*. Retrieved 26 December 2014, from

ato de desterritorialização (através de uma mudança de âmbito), a arquitetura transposta para o palco, sugere com uma nova linguagem, levada ao limite, tentando pontos de ruptura e reposicionamento de papéis.”³⁰

Ainda citando a arquiteta Désirée Pedro, podemos acrescentar:

“...enquanto arquitetos, trabalhamos com referências que vão muito para lá da própria arquitetura. Também nesse sentido, a prática cenográfica tem para nós essa enorme riqueza. A cenografia é talvez a possibilidade mais próxima que temos de testar a arquitetura no imediato e à escala real, e o processo de criação cenográfica é marcado pelo ensaio, pela experimentação, pelo diálogo e pelo confronto.”³¹

No caso particular do exercício que serviu o projeto prático desta dissertação – que representa um contexto específico de exercícios caracterizados nomeadamente pela aproximação à relação do corpo com a escala mais contida e por uma disponibilidade orçamental muitíssimo reduzida – destaca-se o enfoque fenomenológico: uma particular preocupação com a noção de habitar que a cenografia proporciona a ambos interpretes e espectadores. Deixando de lado temas da arquitetura frequentemente transportados para palco como o rigor e fiabilidade construtiva, por exemplo visíveis em propostas dos arquitetos-cenógrafos João Mendes Ribeiro e Nuno Lacerda Lopes, este trabalho focou-se sobretudo em oferecer ao espectador modos alternativos de habitar aquele espaço arquitectónico pré-existente, explorando as suas diversas potencialidades para enquadrar a ação performativa. Destaca-se, como já vimos, a deslocação do espectador para o palco, sugerindo-lhe que presencie e que integre como figurante a própria ação, no fundo do auditório; destaca-se a sua disposição em arena, sobre o palco, desenhando um vazio central, no qual se abre espaço à entrada da bailarina; e destaca-se o modo como diferentes configurações de iluminação completam, com a materialidade preexistente e com a escala do auditório, ambiências que moldam a predisposição do espectador para as interpretações coreográficas e musicais.

³⁰ Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal. Pag 371

³¹ Désirée Pedro no ciclo de conversas “À conversa com...” em 31 Março, 2015. Organização a cargo do NUDA – núcleo de estudantes de arquitetura do departamento de arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra

Na óptica dos diversos autores contemporâneos já anteriormente mencionados, como o filósofo Gernot Böhme, ou os arquitetos Juhani Pallasmaa, Peter Zumthor, ou Keneth Frampton (para mencionar apenas alguns) o tema da fenomenologia permanece de contínuo interesse no debate sobre arquitetura. Nesse âmbito, o conceito de *atmosfera*, proposto na filosofia germânica como categoria estética surge na discussão contemporânea como procura por rebater uma certa obsessão pós-moderna pela cultura do edifício-objecto, e ressaltar a importância do pensamento sobre a noção de habitabilidade.

Segundo Gernot Böhme, o crescente foco do ser humano num universo virtual, erguido pela era das telecomunicações emergentes da segunda guerra mundial e do pós-cortina-de-ferro, leva a um renovado interesse no debate da experiência presencial e do espaço físico.

“The issue of mindful physical presence in architecture has once again become of interest for architecture today. This has to do with the subject’s more general topicality, which is the product of the technological civilisation in which we live. (...) Do we not live in the telecommunications age? Does not a growing part of our life take place in virtual spaces? (...) Increasingly, social existence is defined by technological networks. We are no longer present as people, but as connections. Homepages, internet addresses and mobile phones are preconditions for our being part in the social game”³²

Na ótica do arquiteto e autor norte americano Ole W. Fischer, numa subscrição da relevância do tema da fenomenologia na arquitetura contemporânea, este é um assunto que surge invariavelmente como reflexo da organização da sociedade ocidental contemporânea:

“The main issue of this debate is the relationship between architecture and society, or, to be more precise, between architecture and power, capital, media: On one hand there is a concept of architecture being a ‘critical’ device, reflecting on the power and gender discourse, economy and globalisation, participation and resistance, law, politics and representation. On the other hand there is an arrangement with the driving forces of society (the architect as ‘surfer’ on the wave of capitalism) and a

³² Böhme, G. (2014). in *Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*. revista OASE, nº #91, 21-31. Pag 21

*focused concern about pragmatic questions of acquisition, concept, design, realisation and cultivation of architectural urban environments*³³

Neste sentido, e tornando a parafrasear Böhme, assume-se a noção de que a pertinência do tema da fenomenologia surge a partir do reconhecimento do conceito de *atmosfera* – o conceito de reação psíquica à recepção pluri-sensorial, global do espaço – como elemento primário na percepção do mesmo.³⁴

*“The basic conditions of our civilization may be technological, but in this setting and in part in opposition to it, humans insist on their bodily existence and based on this define their dignity as something that should not be violated, and thus the needs for which satisfaction is expected. In this context the renewed topicality of corporeality in architecture comes as no surprise.”*³⁵

Em sintonia com esta concepção de prevalência das qualidades vivências do vazio que resulta do edificado podemos também acrescentar a perspectiva de Kenneth Frampton em *Retracing the Expanded Field: encounters between art and architecture*:

*“It is more to the point if we widen the term “tectonic” to include the discrete articulation of the cladding along with the interstitial fabric of the building in order to realize, as it were, the phenomenological presense of the work as a whole. This point applies not only to the partial expression of the structure but also to the way in which the overall fabric serves to modulate the environment, both inside and out, in terms of light, heat, acoustics, and ventilation”*³⁶

Para o sociólogo Christian Borch, o tema de atmosfera, enquanto conceito estético – fenomenológico – pode elevar o poder da arquitetura enquanto ferramenta para

³³ Fischer, O. (2007). in *Atmospheres–Architectural spaces between critical reading and immersive presence. Field Journal, n°1, 24-41*. Pag 25

³⁴ “Perception is basically the manner in which one is bodily presente for something or someone or one’s bodily state in an environment. The primary ‘object’ of perception is atmospheres. What is first and immediately perceived is neither sensations nor shapes or objects or their constellations, as Gestalt psychollogy thought, but atmospheres, against whose background the analytic regard distinguishes such things as objects, forms, colours, ect.” Gernot Bohme em *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetic* – Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, n° 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107> pag. 125

³⁵ Böhme, G. (2014). in *Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*. revista OASE, n° #91, 21-31. Pag 21

³⁶ Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: entcontres between art and architecture* – M.I.T. Press, Boston pag. 214



Fig. 31 Luz na galeria poente, Escola Secundária José Falcão, antigo Liceu D. João III, inaugurado em Coimbra em 1936. Ex. do modernismo português, autoria do arquiteto Carlos Ramos.

finalidades políticas e sociais, na medida em que pode permitir trabalhar a influência do espaço arquitectónico e urbano sobre o comportamento dos seus habitantes.³⁷

Olhando em retrospectiva sobre a história da arquitetura, facilmente compreendemos que o tema da habitabilidade enquanto meio de expressão que a coloca no limiar da fronteira com a arte tem vindo a ser alvo de debate, já desde os primórdios da civilização. Recuperemos a memória de exemplos como o Panteão de Roma (século II a.C.), ou a Basílica de Santa Sofia em Istambul (século VI), nos quais se revolucionava a escala interior através de avanços no domínio da construção em argamassa; recuperemos as catedrais góticas, como a basílica de St. Denis (século XII) e a revolução na iluminação natural interior, com a evolução dos conhecimentos sobre tectónica; relembremos a revolução do conceito de espacialidade trazida pelas evoluções tecnológicas dos séculos XIX e XX, resultando na descoberta de conceitos tão fraturantes como a planta livre ou o plano transparente, veemente explorados pelo modernismo; ou relembremos ainda a optimização acústica de espaços dedicados à música como a *Philarmonie* (1963) de Hanns Sharoun em Berlim. Podemos concluir que o tema da fenomenologia, da percepção global do espaço habitável, cruzando aquilo que os diferentes sentidos *dele* recolhem, se revela indissociável da disciplina da arquitetura. De certo que a cenografia não poderá, à partida, aborda-lo em todos os seus desdobramentos. Porém, através desta dissertação, procura-se reafirmar que pela sua aproximação contemporânea às diversas temáticas respeitantes ao espaço físico real, a cenografia pode constituir um exercício válido de extensão à prática em arquitetura. De entre as múltiplas abordagens que a cenografia admite nas artes performativas contemporâneas, assinalamos nas características particulares do projeto prático apresentado, a sua afinidade ao tema da fenomenologia e do espaço habitado pelo espectador.

³⁷ Borch, C. (2014). *Architectural Atmospheres*. Birkhauser, Basel. Pag 15

Considerações Finais

Sobre a temática da inter-relação entre música e espaço cénico, central a esta dissertação, destacamos: por um lado, os contributos trazidos pela teoria e prática das reformas no teatro e nas artes performativas no século XX; e, por outro, a perspectiva de que ambos som e espaço são entidades que rodeiam o corpo do espectador na sua totalidade. Nessa medida, se numa linguagem corrente o termo '*cenografia*' nos remete para o trabalho sobre o palco, sublinha-se para este efeito a sua abordagem contemporânea ao espaço como um todo, pensando na expêriencia de habitar sob o ponto de vista de ambos interpretes e expectadores. Assumindo a visão de Brian O'Doherty de que o espaço molda o modo como uma determinada obra ou ação artística *nele* contidas são percebidas e interpretadas – sempre, obrigatoriamente, seja numa galeria, num auditório, ou numa qualquer rua ou praça – reafirma-se assim a perspectiva de que o diálogo entre disciplinas que se expressam por diferentes meios pode, na sua complementaridade e complexidade, originar novas e estimulantes possibilidades criativas.

Ainda, como nota conclusiva e como já tem vindo repetidamente a ser referido, relembra-se a validade da cenografia como possibilidade de expansão da prática em arquitetura. Não obstante a diferença de objectivos que lhes dizem respeito, sublinha-se a sua pertinência – em particular no meio estudantil - não só pela oportunidade de colaboração interdisciplinar, mas também pela possibilidade de experimentação; pelo seu carácter efêmero e reversível, e pelo estímulo de trabalhar pela primeira vez com espaço real e com habitantes reais.

Bibliografia

- Appia, A., (1960). *Adolphe Appia's The work of living art*. Coral Gables, Fla.: University of Miami Press.
- Appia, A. & Bablet-Hahn, M. (1983). *Oevres complètes*. [Lausanne]: L'Age d'homme.
- Auslander, P. (1999). *Liveness: Live Performance in a Mediatized Culture*. London: Routledge.
- Bernstein, L. (1958) *Young People's Concerts. Ep. 1: What does Music Mean?*. CBS – Kultur Video (ed. DVD 2004) .
- Böhme, G. (1993). *Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*. in Thesis Eleven, nº 36(1), pags 113-126. <http://dx.doi.org/10.1177/072551369303600107>
- Böhme, G. (2003). *Atmosphere as the Subject Matter of Architecture*. In J. Herzog & P. de Meuron, *Herzog & de Meuron: Natural History* (1st ed.). Lars Müller Publishers.
- Böhme, G. (2013). *La scénographie comme paradigme d'une esthétique des ambiances*. in Ambiances. Retrieved from <http://ambiances.revues.org/315>
- Böhme, G. (2014). in *Atmosphere as Mindful Physical Presence in Space*. revista OASE, nº #91, 21-31.
- Borch, C. (2014). *Architectural Atmospheres*. Birkhauser, Basel
- Brook, P. (1968). *The Empty Space*. (trad. Rui Lopes) Orfeu Negro, Lisboa
- Byrne, D. (2012). *How music works*. San Francisco [Calif.]: McSweeney's.
- Carvalho, P. (2006). *Ricardo Pais: actos e variedades*. Porto: Campo das Letras.
- Castanheira, J. M. (2014). *Desenhar nuvens: Manual de sobrevivência de um cenógrafo*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Castanheira, J. M., Banu, G., Freydefont, M., & Carneiro, J. (2013). *Castanheira: Cenografia*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.
- Correia, L. B. (2006) *Corpos Sonoros, Música e Arquitetura*. (tese de mestrado) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
- Danto, A. (2013). *What art is*. Yale University Press.
- Dias, M. G., & Ventura, S. (2003). *JMR 92.02: João Mendes Ribeiro: Arquitectura e cenografia*. Coimbra: XM
- Eagen, M. (2010). *What is Scenography?. Imagined Spaces - Scenic Design at the National Arts Centre - Canada*. Retrieved 7 June 2016, from <http://artsalive.ca/collections/imaginedspaces/index.php/en/learn-about/scenography>
- Faria, E. L. (2014). *Imaginar o real: O enigma da concepção em arquitectura*. Casal de Cambra, Portugal: Caleidoscópio.
- Fischer, O. (2007). in *Atmospheres–Architectural spaces between critical reading and immersive presence*. *Field Journal*, nº1, 24-41.
- Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa.

- Gumbrecht, H. U. (1998). *Die Schönheit des Mannschaftssports: American Football – im Stadion und im Fernsehen*. In G. Vattimo and W. Welsch (eds), *Medien-Welten-Wirklichkeiten*, Munich: Fink Verlag.
- Hiß, G. (1993). *Der theatralische Blick*. Reimer, Dietrich
- Kandinsky, W. (2012). *Do Espiritual da Arte* (trad. Freitas, M. H.). Dom Quixote
- Lehmann, H. (2006). *Postdramatic Theatre* (trad. K. Jürs-Munby). London: Routledge
- Meyherhold, V. (1974) *Vsovolod Meyerhold: Theaterarbeit 1917-1939*. Edited by Rosemarie Tietze, Munchen
- O'Doherty, B. (1999). *Inside the white cube*. Berkeley: University of California Press.
- Ovadija, M. (2009). *Dramaturgy of sound in Futurist Performance*. (Doctoral Thesis) University of Toronto
- Ovadija, M. (2012). *Dramaturgy of Sound: the Materiality of Voice and the Architecture of Sound/Noise in the Theatre of Romeo Castellucci and Robert Wilson*. (Paper) Presentation, Montreal, Quebec, Canada.
- Ovadija, M. (2013). *Dramaturgy of sound in the avant-garde and postdramatic theatre*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Papapetros, S. (2014) *Retracing the expanded field: encounters between art and architecture –* M.I.T. Press, Boston
- Pavis, P. (2012). *Contemporary mise en scène: Staging theatre today*. London: Routledge
- Phelan, P. (1993). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.
- Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitectura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal
- Roesner, D. (2014). *Musicality in theatre: Music as model, method and metaphor in theatre-making*. (1st ed.). Farnham, Surrey: Ashgate Publishing Limited
- Schmitz, H., Müllan, R., & Slaby, J. (2011). Emotions outside the box—the new phenomenology of feeling and corporeality. *Phenom Cogn Sci*, 10(2), 241-259. <http://dx.doi.org/10.1007/s11097-011-9195-1>
- Suqi, R. (2011). *Robert Wilson, Director, on His Passion for Chairs*. in *The New York Times*. Retrieved from http://www.nytimes.com/2011/09/22/garden/robert-wilson-on-his-passion-for-chairs.html?_r=0
- Venturi, R. (1977). *Complexity and contradiction in architecture*: Architectural Press/Museum of Modern Art.
- Wagner, R. (2003). *A obra de arte do futuro*. [trad. Justo, J] Lisboa: Antígona.
- Weitemeier, H. & Klein, Y. (2001). *Klein*. Köln: Benedikt Taschen.
- Winnicott, D. W. (1971). *Playing and reality*. New York: Basic Books.
- Zumthor, P. (2004). *Pensar a Arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Zumthor, P. (2006). *Atmospheres*. Basel: Birkhäuser.

Sites

32^o Festival de Almada. (2015). Ctalmada.pt. Retrieved 4 July 2015, from <http://www.ctalmada.pt/festivais/2015/>

Antunes, C. & Portela, M. (2008). *Exposição Teatro e Cenografia João Mendes Ribeiro De 7 a 31 de Maio Teatro Académico de Gil Vicente Coimbra*. Retrieved 16 March 2015, from <http://hardmusicapontocom.blogspot.pt/2008/05/exposio-teatro-e-cenografia-no-tagv.html>

Braga, A. & Figueiredo, C. (2012). *Areia*. Teatro Nacional de São João. Retrieved 4 December 2014, from <http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=364>

Capela, J. & Andrade, J. (2016). *mala voadora*. Retrieved 4 July 2016, from <http://malavoadora.pt/>

Lopes, N. (2014). *Scenography* | CNLL - Portfolio. Cnll.pt. Retrieved 4 December 2014, from <http://www.cnll.pt/portfolio/category/scenography/>

Ustav, I. & Herman, J. (2014). *Shared Space: Music / PQ*. Pq.cz. Retrieved 4 March 2016, from <http://www.pq.cz/en/program/intro/music>

Videos

Europe after the Rain: Dadaism and Surrealism (full movie). YouTube. Retrieved 29 March 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=uLL9A0Dhisk>

Freire, A. (2015). *Arte do Artista recebe o cenógrafo português José Manuel*. YouTube. Retrieved 4 August 2016, from <https://www.youtube.com/watch?v=CcebQSvcSOM>

Panavideo Produções,. (2013). *Amadeu de Souza-Cardoso - à velocidade da inquietação*. Disponível no URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t6oCn2tcamw>

Wilson, R. *Einstein on the Beach - The Changing Image of Opera* (Part 1). YouTube. Retrieved 4 August 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=9Zsd-K5aKyl>

The Lost Generation A&E Biography.. YouTube. Retrieved 4 April 2015, from <https://www.youtube.com/watch?v=3HeD6L3ShfM>

Conferencias

Actos [Im]próprios: saídas criativas em arquitetura – 17 Outubro 2013, Porto. Promovida pela Ordem dos Arquitetos – Região Norte

Operating conceptually in art: operating conceptually in architecture – José Capela. Promovida pela revista NU – revista do Departamento de Arquitetura - FCTUC

Há conversa com... Désirée Pedro – 26 Março 2015, Coimbra. Promovida pelo NUDA – Núcleo de Estudantes de Arquitetura da Universidade de Coimbra

Teatro e arquitetura: dar lugar ao acontecimento – 16 e 17 Julho 2015, Almada. Promovida no âmbito do Festival de Almada

Fontes das Imagens

Fig. 1 Estudo por esquiço, Abril 2015 – Cortesia do Autor

Fig. 2 Encenação de Hamlet de William Shakespeare por Edward Gordon Craig, 1912:
<http://fitheatre.free.fr/gens/Shakespeare/Hamlet1912Craig-Stanislavski.htm>

Fig. 3 Espaço de cena concebido por Adolphe Appia para a peça *Orpheu Eurídice*, 1912:
Ribeiro, J. M. (2008) - *Arquitetura e espaço cénico : um percurso biográfico*. (Dissertação de doutoramento) Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal Pag. 244

Fig. 4 Cartaz anunciando um evento – a *Serata Futurista* – promovido por Filippo Tommaso Marinetti, 1913:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 21

Fig. 5 Instrumentos mecânicos fabricados por Luigi Russolo:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 25

Fig. 6 Livreto Zang Tang Tumb, a publicação de poemas fonéticos de F. T. Marinetti, 1914.:
Ovadija, M. (2009). *Dramaturgy of sound in Futurist Performance*. (Doctoral Thesis) University of Toronto Pag 277

Fig. 7 *O lenhador*, pintura a óleo sobre tela, Kazimir Malevich, 1912:
Exposto no Stedelijk Museum, Amesterdão, Holanda. Fonte do site oficial:
<http://www.stedelijk.nl/en/press/press-images/malevich>

Fig. 8 Reconstituição dos figurinos concebidos por Kazimir Malevich para a peça *Vitória Sobre o Sol*, 1913:
<http://www.coeval-magazine.com/art/kazimir-malevich>

Fig. 9 Padrão têxtil, Varvara Stepanova, cerca de 1920:
http://www.mariabuszek.com/ucd/ModernDesign/Exam2_gallery2.htm

Fig. 10 Máquina de cena concebida por Varvara Stepanova para a peça *A Morte de Tareklin*, 1922:
Meyerhold: A Revolution in Theatre, by Edward Braun, University of Iowa Press, 1998, pag 186

Fig. 11 Máquina de cena concebida por Lyubov Popova para a peça *O Corno Magnífico*, 1922:
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/15/russian-theatre-design-revolution-avant-garde-v-and-a>

Fig. 12 Performance dadaísta protagonizada por Hugo Ball, 1916:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 78

Fig. 13 Figurino concebido por Pablo Picasso para a peça *Parade*, 1917.:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 100

Fig. 14 *Dança das Varas* de Oskar Schlemmer, 1927:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 137

Fig. 15 *Dança de Gestos*, Oskar Schlemmer, 1927:
Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 132

Fig. 16 Estudo de representação tridimensional, Oskar Schlemmer, 1921:
Schlemmer, O., Moholy-Nagy, L., & Molnár, F. (1961). *The theater of the Bauhaus*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press. Pag 23

Fig. 17 e 18 *Anthropometries*, performance encenada por Yves Klein, 1960:
Weitemeier, H. & Klein, Y. (2001). *Klein, 1928-1962*. Köln: Benedikt Taschen.: Pag. 54 e 36

Fig. 19 *Variations V*, performance audiovisual sem partitura de John Cage e Merce Cunningham Goldberg, R. (2006). *A arte da performance* [trad. Camargo, J].. Orfeu Negro: Lisboa. Pag 173

Fig. 20 e 21 Máquina de cena concebida por João Mendes Ribeiro e Luísa Bebiano Correia para a peça *As Orações de Mansata*, 2013:

<http://luisabebiano.blogspot.pt/p/stage-design-art-direction.html> -Fotografias da cortesia de *Do mal o menos* – Eduardo Nascimento e João Foja

Fig. 22 e 23 Cenas de *Einstein on the Beach*, 1976:

<http://www.laopera.org/einstein>

Fig. 24 *Sombras*, Teatro Nacional de S.João, Porto, 2006:

Site Atelier Nuno Lacerda Lopes - <http://www.cnl.pt/blog/index.php/scenes/sombras-de-ricardo-pais/?lang=pt> - Fotografia da cortesia de João Tuna

Fig. 25 *Areia*, Teatro Nacional de S. João, Porto, 2012:

Ficheiro online do Teatro Nacional de São João -

<http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20de%20sala%20Areia.pdf>

Fig. 25 *Areia*, Teatro Nacional de S. João, Porto, 2012:

Fotoframe capturado a partir do vídeo disponibilizado pela companhia *Circolando* na plataforma *Youtube* - <https://www.youtube.com/watch?v=PjXzrYzXHvg>

Fig. 27 Ensaio no grande auditório da ESML, Agosto 2015 – Cortesia do Autor

Fig. 28 Estudo por esquiço, Abril 2015 - Cortesia do Autor

Fig. 29 Estudos no diário gráfico, Julho 2015 - Cortesia do Autor

Fig. 30 Ensaio no grande auditório da ESML, Agosto 2015 - Cortesia do Autor

Fig. 31 Galeria a poente, Escola Secundária José Falcão, antigo Liceu D. João III, inaugurada em Coimbra em 1936. Projetada pelo arquiteto Carlos Ramos - Cortesia do Autor

Fotogaleria: todas as fotografias e desenhos técnicos são da cortesia do autor.

Lista de equipamento cénico e técnico

Espaço cénico:

- Caixa construída (para o espaço do “quarto”) Fred (vem de Coimbra)
- 60 cadeiras ESML
- 10 Cubos pretos (para servir de mesas) Gulbenkian
- 10 candeeiros Fred
- 10 lâmpadas de LEDs Fred
- extensões de tomada única para os candeeiros c/ 5m Fred
- duas extensões: uma quadrupla (20m) e uma sêxtupla (5m) para os candeeiros Fred
- 7 Extensões tripladas com 10m (as restantes devem ter 5m) ?
- Extensões com 15m ?
- Guardanapos de cor, para as mesas (uma embalagem ou duas) Fred
- 9 estrados ESML
- 12 pernas de estrado c/ 40cm – 16 pernas de estrado c/ 20cm – 8 pernas de estrado c/ 60cm ESML
- um móvel onde por o Vibration speaker Fred
- bancos para os músicos, diferentes das cadeiras do público ?
- candeeiro branco do IKEA para a caixa Fred
- espelho para a caixa ESML ou Fred (trazer de Coimbra)
- mesinha de cabeceira para apoiar o candeeiro dentro da caixa Fred (trazer de Coimbra)
- 4 colunas de monição de estúdio – Genelec - com respetivos suportes verticais ESML

Para o figurino:

- perfume Ana Sofia
- ver vestido Ana Sofia

Computador e acessórios:

- unidade central Francisco
- cabo de alimentação (da unidade central) Francisco
- ecrã Francisco
- cabo HDMI – Dvi Francisco
- cabo de alimentação do ecrã Francisco
- teclado Francisco
- teclado wireless com adaptador Francisco
- rato Francisco
- controlador Francisco
- cabo USB – 2.0 Francisco
- headphones com adaptador de Jack ¼ Francisco

- Interface som – Tuscam (e respetivo cabo de alimentação) Francisco
- Cabo USB 2.0 Francisco
- Sensor Kinect Francisco
- adaptador do sensor Kinect Francisco
- conversor de alimentação – UK – EU ?
- 2 extensões sêxtuplas ?
- ficha tripla ?
- banco para o operador (pode ser um banco de piano) ESML
- vibration speaker, c/ respectivos cabos para o por a carregar Francisco
- portátil, com cabos de alimentação Francisco
- adaptador Bluetooth Francisco
- duas mesas poligonais (dos camarins da ESML) ESML
- fita-adesiva preta Fred

Caderno de Encargos

Caixa:

5 placas de poliestireno – 5 x 5 euros – 25 euros
3 tubos de cola UHU poliestireno – 3 x 2,70 euros – 8,10 euros
Balde tinta – 17,90 euros
Trincha – reaproveitado – 0 euros
Caixa 20 parafusos – 20 x 0,03 euros – 0,6 euros

7 candeeiros pretos – 7 x 2.5 euros – 17,5 euros
3 candeeiros – reutilizado – 0 euros
10 cabos eletricidade 3 metros tomada/ficha simples – 10 x 2,3 euros – 23 euros
carpete - reutilizada – 0 euros

10 cubos pretos – emprestados Fundação Calouste Gulbenkian – 0 euros
5 extensões – emprestadas ou reutilizadas – 0 euros
50 cadeiras pretas – emprestadas ESML – 0 euros
9 estrados – emprestados ESML – 0 euros

Total: 92,10 euros

Material de som:

Todo o equipamento de som foi reaproveitado ou emprestado pela ESML excepto:

Adaptador de Bluetooth – **90 euros**

Tempo aprox. de montagem: **1h e 30 min.**

Tempo aprox. de desmontagem: **1h**