

O ESPAÇO ENTRE

ANA CAROLINA ALVES DOS SANTOS
PROVA FINAL DE LICENCIATURA EM ARQUITECTURA
ORIENTADA PELO ARQUITECTO JOÃO MENDES RIBEIRO

ÍNDICE

INTRODUÇÃO/MOTIVAÇÃO	5
1. ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA DE COIMBRA: ESPAÇO DE CRIAÇÃO	
I HISTORIAL	9
II NOVA SEDE DA AAC	11
III TEATRO DOS ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA	17
IIII TEATRO DE BOLSO	19
2. <i>A CANTORA CARECA</i> no TEUC	
I CONTEXTUALIZAÇÃO	25
II PROCESSO CRIATIVO	29
III PROCESSO CONSTRUTIVO	41
IIII O FIM É UM MEIO EM SI MESMO	55
3. ESPAÇO CÉNICO: CONCEPÇÃO <i>versus</i> HABITAÇÃO	
I DO NATURALISMO AO PRESENTE	63
II N'A <i>CANTORA CARECA</i>	79
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS	85
5. EPÍLOGO	89
ELUCIDÁRIO	95
BIBLIOGRAFIA	99
FONTES DE IMAGEM	105

O ESPAÇO ENTRE

Ana Carolina Alves dos Santos
Prova Final de Licenciatura em Arquitectura da Faculdade de
Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra.
Outubro 2008

INTRODUÇÃO/MOTIVAÇÃO

“O duplo do Teatro é a vida, mas o duplo de mim é essência imperceptível que nunca quis saber do teatro nem de drama e que, na vida interna do eu, repele o drama com o qual o eu, diante de cada pensamento deve merecer-se e ganhar-se a si mesmo, batalhando contra as larvas do seu espírito.”¹

O meu fascínio pelo Teatro vem desde muito cedo, desde que me lembro de mim. Sempre tive vontade de entrar num mundo paralelo e de experimentar na primeira pessoa a fusão temporária do imaginário com o real.

¹ Artaud, Antonin, *O Teatro e o seu Duplo*, Fenda, 2006, pág.176

Ao entrar no curso de Arquitectura, tanto o meu corpo como a minha vontade foram subitamente direccionados para o universo de Projecto, Geometria e Desenho. Durante um ano e meio, aproximadamente, todos os meus estímulos artísticos passavam exclusivamente pela Arquitectura, pela sua teoria, método projectual e pelo conceptualismo formal.

Algures no segundo ano, cartazes espalhados por Coimbra anunciavam um “Curso de Iniciação Teatral – TEUC”. A minha inscrição foi uma reacção espontânea, muito pouco racional. Durante cerca de sete meses, e sempre em paralelo com o curso de Arquitectura, fui recebendo (juntamente com outros dezanove estudantes das mais diversas áreas) formação de profissionais do Teatro, que culminou num exercício final: *Rinocerontes*, a partir do texto de Eugène Ionesco, com encenação de Manuel Sardinha. Foi aí que conheci Ionesco... E também o genuíno prazer de habitar um palco.

Ao longo de dois anos, fui tentando conjugar estes dois universos, não sem algumas dificuldades e consequências. Arquitectura e Teatro; seria possível uni-los sob alguma espécie de disciplina? (Confesso que durante algum tempo, talvez por ignorância da minha parte, achei que eram actividades distintas e impossíveis de unir, fosse em que aspecto fosse. Encarava o Teatro apenas como arte de representação, e a Arquitectura em termos de projecto e construção.)

Em Paris, quando estava a estudar na École d’Architecture Paris La Villette ao abrigo do programa Erasmus, tive o primeiro contacto com a Cenografia. Entre as várias disciplinas que o programa de estudos tinha para oferecer, houve uma que me cativou de imediato: uma variante de Projecto do 3º ano, com o tema de “Scénographie et Architecture”, regida pelo arquitecto e cenógrafo Jean-Louis Chassard. Poderia explicar detalhadamente em que consistia a disciplina, mas o que importa salientar é que foi com ela que percebi que Arquitectura vai muito

1. *Rinocerontes*, TEUC 2004
© Pedro Malacas



para além daquilo que nos é ensinado nos três primeiros anos do curso. Desde aulas de movimento com uma bailarina/coreógrafa de dança contemporânea, até sessões de vídeo em tempo real, a um exercício de cenografia e à sua transformação num edifício, tudo naquela aula obrigava a que os nossos limites de percepção fossem expandidos.

De volta a Coimbra, senti necessidade de continuar a explorar estes limites, que antes desconhecia e tão pouco identificava com a Arquitectura. Voltei ao paralelismo antigo, mas agora já sabia que havia algo mais.

No âmbito da prova final quis fazer algo que complementasse a minha formação, quer a nível teórico quer prático, lançando-me na aventura de projectar uma cenografia para uma peça do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC), em que também participei como actriz: *A Cantora Careca*, de Eugène Ionesco, encenada por António Durães. Esta certeza seria o princípio fundamental sobre o qual todo o resto se desenvolveria.

Na tentativa de uma análise crítica e objectiva do meu trabalho, no primeiro capítulo é feita uma aproximação à envolvente deste espectáculo, desde as Instalações da AAC ao TEUC e ao pequeno Teatro de Bolso e, mais intensivamente no segundo capítulo, à cenografia proposta e construída para *A Cantora Careca* (não esquecendo as influências da formação em Arquitectura e de movimentos

artísticos como o Surrealismo, o Expressionismo Alemão e a Arte Pop). Mas, onde e como inserir a vivência de uma intérprete num espaço cénico por si criado?

Embora não seja nada de novo, e a história esteja plena de exemplos de grandes vanguardistas que foram simultaneamente encenadores, actores, cenógrafos, pintores, arquitectos, empresários..., impõe-se a vontade de reflectir um pouco mais sobre a interdisciplinaridade na obra teatral. A relação do exercício de Cenografia com o de Arquitectura, sob a perspectiva de domínio e criação do espaço, tem sido, ao longo das últimas décadas, objecto de vários escritos, não apenas em livros e revistas da área das Artes Performativas e de Arquitectura, mas também nalguns trabalhos académicos, nomeadamente provas finais do curso de Arquitectura do DARq (Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra). Não querendo correr o risco de dizer o que já tantas vezes foi dito, mas reconhecendo e levando em consideração a informação neles contida, optei por transfigurar os moldes em que as ditas relações foram estudadas. O que proponho, no terceiro capítulo, é a interpretação de uma outra ligação, de tal modo evidente que nem chega a ser possível envolvê-la em grandes teorias. A representação, a actuação, na sua correspondência com o espaço cénico, o modo como (e se) se condicionaram, qual a verdadeira dependência entre ambas, que repercussões reais têm uma na outra, tendo em conta a sua evolução (do naturalismo ao presente) e a experiência d'*A Cantora Careca*.

Assim, esta dissertação, um pouco mais do que teórica e não essencialmente prática, surge naturalmente no contexto de experimentação e aprendizagem pessoal no campo da transdisciplinaridade artística, de outros limites da Arquitectura, da Cenografia e do Teatro. É, em si própria, cenário e peça, metáfora, e a história de como tudo aconteceu.

1. ASSOCIAÇÃO ACADÉMICA DE COIMBRA: ESPAÇO DE CRIAÇÃO

I. HISTORIAL

Movida pela procura de um espaço onde os estudantes se pudessem reunir e produzir os seus eventos culturais, a Associação Académica de Coimbra foi fundada por alvará a 3 de Novembro 1887, e resultou de uma série de transformações de outras instituições Académicas que existiram a partir do segundo quartel do século XIX. A sua primeira “casa” foi o Colégio de São Paulo o Apóstolo. Após dois anos de ocupação foram transferidos para o antigo Colégio da Trindade, cujas instalações não ofereciam as condições mínimas para o funcionamento da Associação, não permitindo sequer a realização de espectáculos. Em 1892, os estudantes encerraram as suas portas e suspenderam todas as actividades da associação, por ordem do Governo.

Persistindo, andaram por várias casas na Alta de Coimbra até 1901, altura em que alugaram novamente o Colégio da Trindade. Em 1913 o Senado concede à AAC o rés-do-chão do Colégio de São Paulo o Eremita, também conhecido como Colégio dos Paulistas, na Rua Larga. A limitação das instalações e a ocupação do primeiro andar pelo Clube dos Lentes (embora este estivesse já destinado à Academia), levou, na noite de 25 de Novembro de 1920, à conhecida Tomada da Bastilha, em que os estudantes invadiram e ocuparam o andar que lhes tinha sido prometido.

Em Setembro de 1949, ao abrigo do novo plano para a Cidade Universitária, a Bastilha sucumbiu às demolições da Alta Coimbrã. Nesse verão, a AAC foi transferida para o Palácio dos Grilos, com a promessa de um novo edifício que pudesse albergar todas actividades da associação estudantil. No entanto, só em 1954, altura em que a sua situação económica era muito precária e as instalações claramente insuficientes, é que surgiu a ideia da construção de um novo edifício. Alguns meses após a visita do Ministro das Obras Públicas, Arantes de Oliveira, (em que foi solicitado o programa para o novo edifício-sede dos estudantes), foi apresentado o projecto que possibilitou a construção das novas instalações da AAC, na Rua Padre António Vieira.

“E se é certo que, enquanto integrado no contexto geral da produção arquitectónica portuguesa que vem depois de 48, o edifício da AAC pode não ser epitetado de obra-prima, é contudo um dado que de facto ele representa a obra mais significativa deste período que a cidade de Coimbra pode mostrar.”²

II. NOVA SEDE DA AAC

Integradas no plano da Cidade Universitária pela mão do Arquitecto Cristino da Silva [que seguiu a Cotinelli Telmo no papel de vogal – Arquitecto da Comissão Administrativa do Plano de Obras da Cidade Universitária de Coimbra (CAPOCUC)], as Instalações Académicas surgiram no Ninho dos Pequeninos, na encosta entre a Alta de Coimbra e a Praça da República, na Avenida Sá da Bandeira, albergando também um complexo desportivo e várias residências de estudantes integradas na Alta. Pela sua extensão, o projecto implicava a demolição do bairro Sousa Pinto e dos quarteirões situados entre a Rua Castro Matoso e Alexandre Herculano, factor que levou à oposição do Ministro das Obras Públicas, conduzindo parte do programa para a margem esquerda do Mondego, na zona da Guarda Inglesa (estádio e residências universitárias, que em 1964 foram retiradas do projecto final), mantendo apenas o programa administrativo e cultural junto à Cidade Universitária.

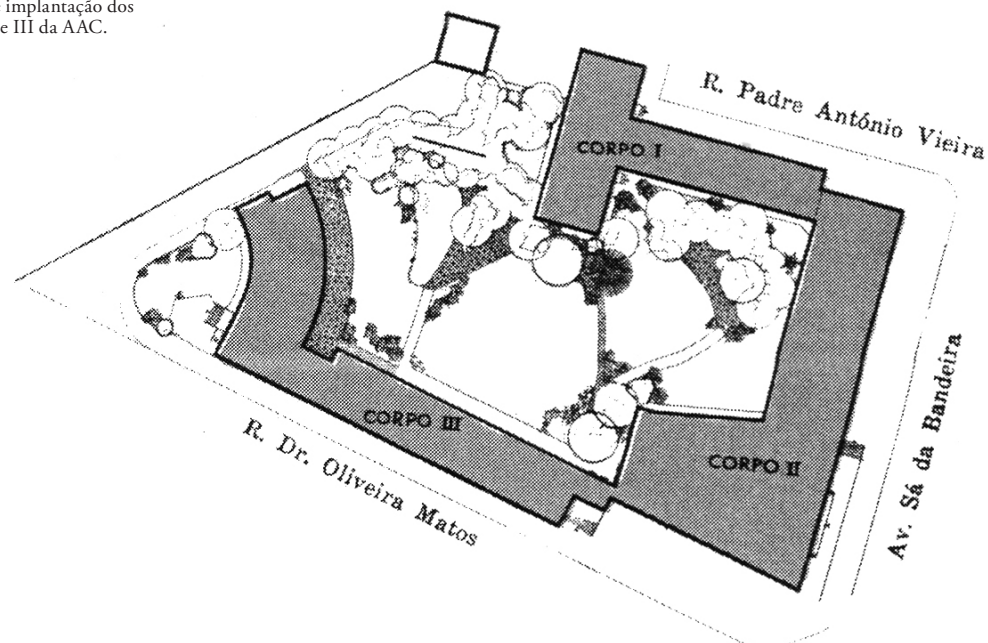
² Bandeirinha, José António de Oliveira, em Mendes, Rui Manuel Vaz, *Instalações Académicas de Coimbra*, prova final da licenciatura em Arquitectura no DARQ, FCTUC, 2004

Cristiano da Silva, incumbido da elaboração do programa, convidou o seu assistente da Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Alberto Pessoa, para projectar a arquitectura do novo edifício da AAC. O projecto acabou por ser formal e programaticamente elaborado entre 1957 e 1959, no atelier de Alberto Pessoa, em conjunto com o seu sócio, Abel Manta (e, em algumas fases, com Norberto Correia), num claro distanciamento ao carácter monumentalista das obras efectuadas na Alta dez anos antes, nomeadamente da Faculdade de Letras e da Biblioteca Geral, de sua autoria. O complexo programa foi resolvido progressivamente, à medida que o projecto se ia consolidando, através de um sistema de módulos que permitia a distribuição de determinado número de salas por secção e organismo, e possibilitava futuras transformações, conforme as necessidades dos estudantes. Os primeiros desenhos para as Instalações Académicas surgiram em 1954-55 sob a forma de perspectivas, já com a intenção de ocupação do quarteirão muito próxima da que viria a ser a final, presente no projecto de execução de 1957, onde o complexo das Instalações Académicas compreenderia três corpos independentes:



2. Colégio dos Paulistas, sede da Associação Académica de Coimbra de 1913 a 1949, também conhecido como a Bastilha depois do assalto ao primeiro andar, ocupado pelo Clube dos Lentes, em Novembro de 1920.

3. Planta de implantação dos corpos I, II e III da AAC.



Corpo I – de cinco pisos (inicialmente eram quatro), albergava no piso 1 a Caixa de Auxílio Médico à Academia (CAMA); no piso 2, as secções culturais, salas de arquivos, de reunião, e a recepção eram distribuídas por várias salas ao longo de um corredor central com ligação directa ao corpo térreo que rematava o edifício, onde ficavam a Biblioteca, o Museu Académico e o Hall de Exposições, e por onde se fazia a entrada do corpo I, ao lado da Casa do Porteiro e o Posto de Emissão do Centro Experimental da Rádio, (que nunca chegaram a ser edificadas pela não demolição da Casa das Caldeiras); o piso 3 estava destinado à Direcção-Geral, aos Conselhos e suas salas de reunião; nos pisos 4 e 5 ficavam as salas das várias secções culturais e desportivas, dispostas ao longo de um corredor central, tal como no piso 2, ocupando os módulos consoante as diferentes necessidades de cada organismo.

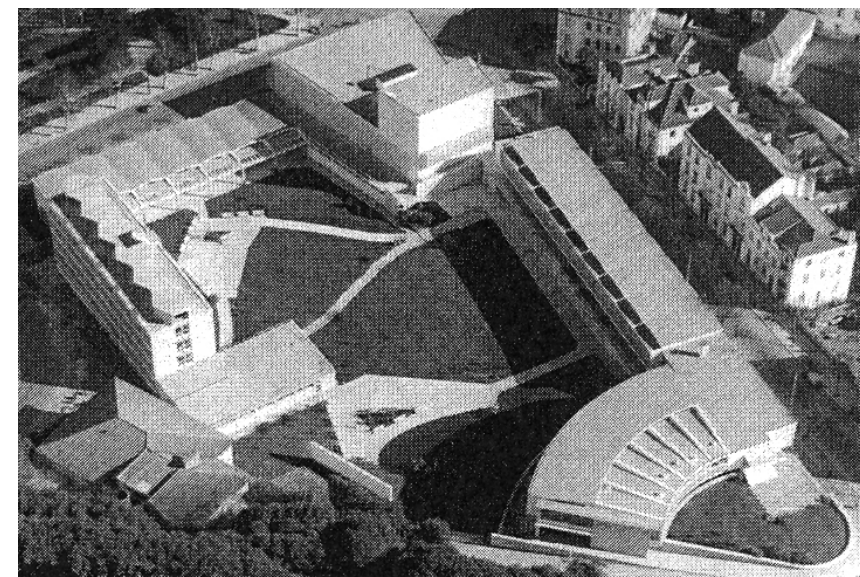
Corpo II – o Teatro Académico e as Salas de Ensaio ocupavam dois volumes distintos operando em complementaridade; o primeiro, de planta em leque, funcionava em quatro pisos, com uma sala de espectáculos para 1000 espectadores (distribuídos por plateia e balcão), foyer e bar; no segundo volume, com dois pisos e de planta regular, ficavam as salas de ensaios dos vários organismos culturais, bem como a tipografia e depósito da Secção de Textos e a Cooperativa Académica de Consumo; exteriormente apresentava sete painéis de azulejos representando a evolução do traje académico desde o séc. XIV, da autoria de Abel Manta.

Corpo III – também com dois volumes, seria intencionalmente a entrada principal do complexo, quer pela sua proximidade com as escadas monumentais, quer pela afirmação da zona de entrada com a pala e escadas de acesso, contendo a ligação aos diferentes pisos e os sanitários; à esquerda, num volume curvo, encontrava-se o restaurante virado para o jardim e, nos pisos inferiores, as salas de gerência, de depósito e a lavandaria, (a cave seria para a secção de aeromodelismo, que nunca a veio a ocupar); no volume paralelepípedo, encontravam-se as salas de jogo e o café-bar e, debaixo destas, o ginásio, com um amplo pé direito, que funcionava também como salão de festas e conferências, dispondo de uma entrada pelas escadas da Rua Oliveira Matos. O programa abrangia ainda a construção de um anfiteatro ao ar livre, que nunca se veio a materializar, possivelmente por falta de verbas.

O complexo das Instalações Académicas define, pelos seus vários blocos, todo o perímetro do quarteirão, virando-se para dentro, para o pátio central, à boa maneira dos conventos e mosteiros portugueses, com excepção do Teatro Académico, que volta a sua frente para a Praça de República, como que numa manifestação do que Academia teria para oferecer à cidade. *“A entrada no interior do quarteirão remete-nos para um estranho sentido de intimidade, em nada indiciado pela sobriedade civil da perimetral relação com a cidade”*³

³ Bandeirinha, José António Oliveira, em Mendes, Rui Manuel Vaz, *Instalações Académicas de Coimbra*, prova final da Licenciatura em Arquitectura no DARQ, FCTUC, 2004

Ao longo das já quase cinco décadas de existência das Instalações Académicas foram sendo efectuadas várias alterações. Umas por vontades políticas, outras por necessidades práticas e de apropriação dos espaços.



4. Vista aérea do complexo da AAC, anos 60

⁴ Bandeirinha, José António Oliveira em entrevista n.º 4 Cabra – Jornal Universitário, ANO XVII – n.º 170, 9 de Outubro de 2007

“A magnífica obra de Arquitectura que é o edifício está hoje escondida por uma grande poluição visual (...) devido às pequenas obras de transformação que foram destruindo o espaço.”⁴

Particularmente no corpo das secções, as modificações têm sido contínuas, de acordo com as várias necessidades de cada organismo e secção, resultando em novos pavimentos, novas alvenarias, demolições e substituição dos armários originais, fecho de entradas de luz nos corredores, transformação de sanitários em arrecadações e alteração dos módulos originais. Estas foram, apesar de tudo, alterações previsíveis para os autores do projecto, que sempre assumiram que *“a remodelação [teria] tem hipótese”⁵*. Embora nos últimos quatro anos tenham havido melhorias significativas, como será o caso da remodelação de todos os sanitários e do próprio bar (que se encontra agora no piso térreo, para onde foi transferida a entrada principal, e cujo barulho tanto atormentou quem trabalhava nas salas de ensaio no piso de cima), estas revelam-se claramente insuficientes para uma actividade coerente e capaz de coordenar os vários interesses de quem usufrui da associação estudantil.

Melhor sorte teve o Teatro Académico de Gil Vicente. Em 1993/94 iniciou-se um projecto de remodelação que demorou cerca de cinco anos, de autoria do Arquitecto André Santos, e actualmente, pode ser considerado o edifício que está em melhor estado de conservação de todos os restantes do complexo das Instalações Académicas. Tal facto pode dever-se, em grande parte, à sua gestão independente, e a um funcionamento que, cada vez mais, está vocacionado para

toda a cidade e não exclusivamente para os estudantes, seja a nível de apresentação de espectáculos por parte destes ou da própria programação da casa.

Acima de tudo, e renegando para outro plano a questão estética e arquitectónica, as Instalações Académicas de Coimbra, independentemente do estado de avançado descuido em que se encontram, continuam a ser o local onde centenas de estudantes desenvolvem as actividades paralelas ao seu estudo nas faculdades, muitas vezes com igual ou superior empenho. Assumido espaço de criação, gerador de cultura, de aprendizagem e de vida, foi nas salas correspondentes à direcção do Teatro dos Estudantes de Universidade de Coimbra, e no Teatro de Bolso, no volume das Salas de Ensaios, que a presente prova final começou a ganhar forma.

⁵ Manta, João Abel, em entrevista, Mendes, Rui Manuel Vaz, *Instalações Académicas de Coimbra*, prova final da Licenciatura em Arquitectura no DARQ, FCTUC, 2004



5. Edifício-sede da Associação Académica de Coimbra
© Daniel Tiago 2007

III. TEATRO DOS ESTUDANTES DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

O Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) iniciou a sua actividade, ainda com o nome de Grupo Cénico da Secção de Fado Académico de Coimbra, em 27 de Julho de 1938. Durante os primeiros trinta anos de existência, a actividade do TEUC foi marcada pela direcção artística do Professor Paulo Quintela, encenando sobretudo peças de Gil Vicente, mas também de autores clássicos, de Eurípides, Sófocles e Ésquilo a Molière, Goethe, Calderón de la Barca, Tchekov ou Frederico Garcia Llorca, até Camões, Miguel Torga e José Régio. Após o 25 de Abril, termina um período marcado pela censura e pela tentativa de tornear as limitações por ela impostas, o TEUC estende o seu trabalho a áreas como o teatro de intervenção social e aborda autores polémicos como Bertolt Brecht e Dario Fo. As décadas de 70, 80 e 90 foram marcadas por uma tentativa de experimentar novas formas de linguagem teatral com encenadores como Fernando Gusmão, José Oliveira Barata, Adolfo Gutkin, Ricardo Pais, Rogério de Carvalho, Manuel Sardinha entre outros. Também a formação assume um papel crucial a partir deste período, afirmando-se como instrumento fundamental à regeneração de criações, de olhares, e perspectivas.

Nos últimos anos o TEUC tem apostado numa actividade mais prolífica e heterogénea, produzindo vários espectáculos por ano, explorando diferentes formas de trabalhar, diferentes espaços e estéticas, desde *Talk the Talk and the Jay* de Pedro Malacas, um espectáculo de criação colectiva, até *Calígula* de Albert Camus, encenado por Tiago Rodrigues; de *Rinocerontes*, de Ionesco, numa encenação Manuel Sardinha, ao *Teatro Ambulante de Chopalovitch*, de Liubomir Simovitch, encenado por Pedro Matos; passando pelos ambientes escuros de Edward Bond, em *Homens das Latas*, com encenação a cargo de Luís Mestre, a *Antígona* de Sófocles, encenada por Andrejz Kowalski ou *Hamlet* de William Shakespeare, encenada por Nicolau Antunes.

É em conformidade com este trabalho, ainda que seguindo sempre novas e diferentes formas de olhar e questionar o Teatro e o lugar deste no mundo que em 2007, apresenta as produções *Projecto Müller*, encenada por Ricardo Correia



6. O Teatro Ambulante de Chopalovitch, TEUC 2004
© Pedro Malacas

⁶ Artigo escrito com Nuno Geraldo, a propósito dos 70 anos do TEUC, a publicar na Rua Larga.

e, em co-produção com a Camaleão Associação Cultural, *O Fazedor de Teatro* de Thomas Bernhard, com encenação de Pedro Malacas. Já em 2008, a propósito das comemorações dos 70 anos do grupo, foram apresentadas *A Cantora Careca* de Eugéne Ionesco, numa encenação de António Durães e *O Sonho* de August Strindberg, exercício final do Curso de Formação Teatral, encenado por Pedro Matos.⁶

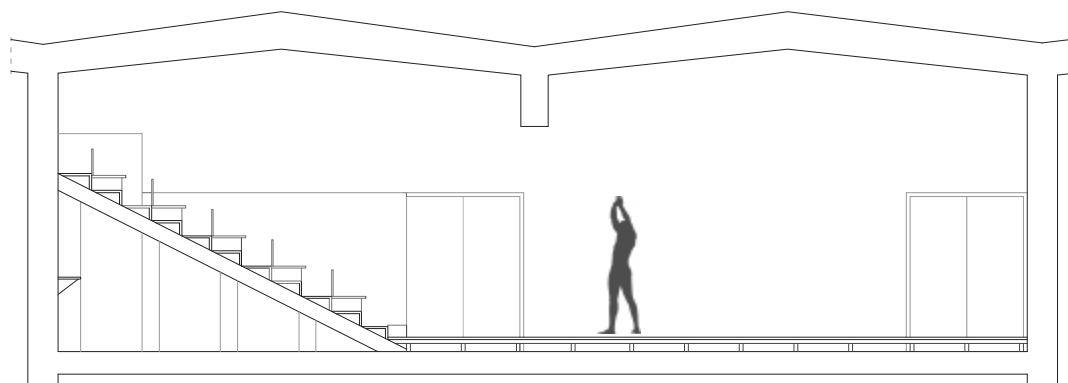
III. TEATRO DE BOLSO

Situada no piso 2 do corpo das Salas de Ensaio da Associação Académica de Coimbra, a paredes-meias com o Teatro-Estúdio do seu eterno rival, o Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC), esta caixa negra serve o grupo de Teatro Universitário desde a década de 60, pouco depois da inauguração do edifício. De dimensões reduzidas e algumas características particulares, o Teatro de Bolso, como hoje o conhecemos, sofreu já bastantes modificações, desde o revestimento das paredes interiores (para insonorização), instalação de equipamento de ventilação, elevação do soalho (criando uma caixa de ar com o pré-existente), até à construção da plateia, com aproveitamento do espaço sob a estrutura para zona de apoio ao palco, modestos camarins “improvisados”. Esta adição foi particularmente marcante na reestruturação da sala, remetendo o espaço cénico para um volume (de 9,56 metros de largura por 6,75 metros de profundidade e 3,80 metros de altura máxima), que assumimos como sendo a zona de representação, o espaço de acção da quase totalidade das peças levadas a cena pelo TEUC no Teatro de Bolso.

Pela sua disposição espacial, o palco remete ao enquadramento pictórico frontal muito usado até ao final do séc. XIX. No entanto, esta sala pode inserir-se na categoria dos Teatros Intimistas ou de Câmara, definição de Margot Berthold⁷ para as pequenas salas de teatro que surgiram a partir dos anos quarenta, e também dos Teatros Experimentais, muito usados na década de 60.

⁷ Ver Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 524

Já na primeira metade do século XX, pequenos teatros foram surgindo como forma de contornar a censura de regimes políticos e da ditadura do drama comercial que assolava os grandes palcos, salvo raras excepções. É precisamente seguindo a tradição dos *Little Theatres* de Nova York e Chicago, pequenas companhias de carácter experimental interessadas num teatro de reportório que abriam as suas portas a jovens autores e artistas de vanguarda, que em 1913, George Pierce Baker inaugura o Teatro Universitário na América com o *47 Workshop* (Cambridge, Massachusetts). Embora não creditado academicamente, como ainda hoje acontece com todos os Teatros universitários, este workshop lançou



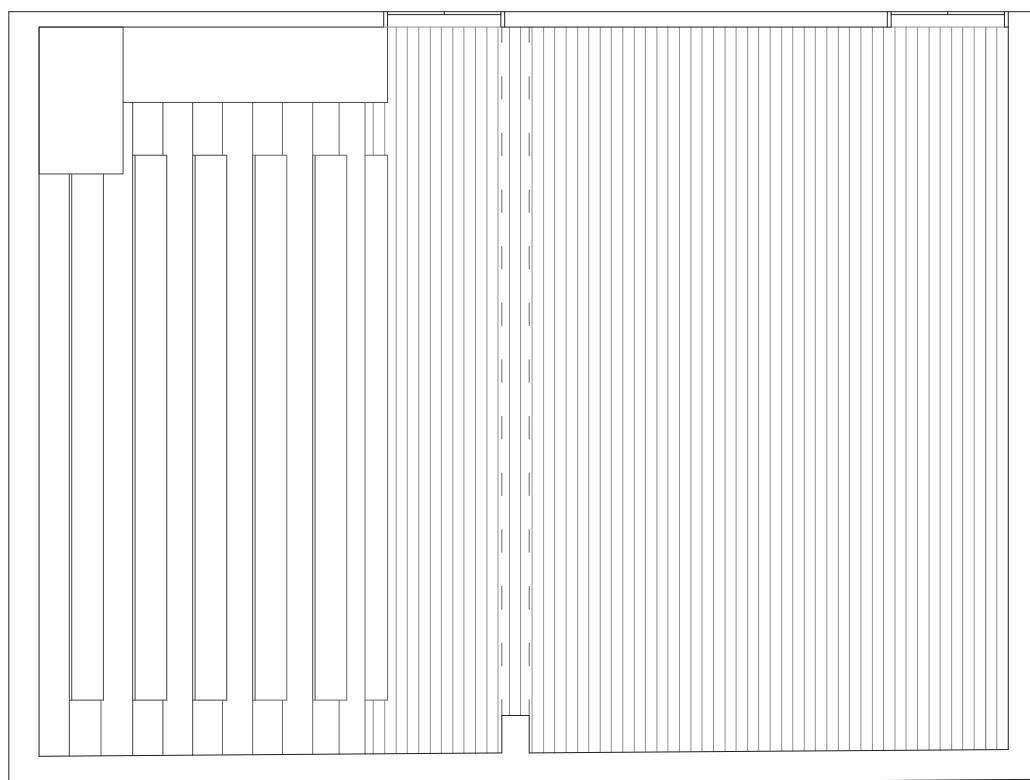
autores de estatura internacional como Eugene O'Neill ou George Abbott.

Com o fulminante desenvolvimento do cinema, e apesar da sempre presente distinção artística entre ambos, houve uma inegável convergência de técnicas de Teatro para a sétima arte, e vice-versa. O Teatro de Câmara apresentava-se como uma sala de reduzidas dimensões, com um palco nu onde os actores encaravam o público quase tão directamente como se de uma câmara ou microfone se tratasse, obrigando a uma contenção e simplicidade de interpretação, preferencialmente intensiva, (ao contrário do que acontece num palco que se encontra a vinte metros da primeira fila de espectadores, em que o actor tem de conseguir captar a atenção da plateia com uma interpretação extensiva), numa economia de meios baseada na consciência do “close up”.

No caso do Teatro de Bolso, não creio que a intenção fosse claramente a de seguir a filosofia deste modelo, porque a plateia parece ter surgido apenas como forma de normalizar o seu funcionamento a nível de acondicionamento do público. Apesar disso, e pela explícita proximidade espacial entre palco e público, as mesmas características de contenção são (in)conscientemente aplicadas nas representações do TEUC, tanto a nível de interpretação como de cenografia. Ocasionalmente, a plateia é invadida por um ou outro actor, ou por pequenas Instalações plásticas, (como foi o caso de *Projecto Müller*, uma encenação de Ricardo Correia), diluindo momentaneamente as definições da sala.

Esta apresenta-se como um espaço ambíguo, pela liberdade abandonada (que seria conferida por uma sala ampla, sem plateia fixa) em prol da obrigatoriedade da definição espacial (que o acrescento das bancadas veio despoletar). Dum espaço que, originalmente, apelaria a uma aproximação experimental ao teatro, passou-se a um lugar tradicional de representação, com todas as limitações impostas pela disposição frontal do público.

A separação entre os espectadores e os intérpretes, a partir do momento em que entram na sala e se estabelecem como tal, pode constituir uma barreira invisível, bastante difícil de ignorar. O papel que ela agora assume, associado a opções de encenação de alienação dos actores no palco, foi anteriormente motor de mudança e de busca de maior “verdade”, no âmbito do Naturalismo Teatral do séc. XIX. André Antoine, fundador do *Théâtre Libre* de Paris e um dos grandes implementadores do estilo naturalista, era acérrimo defensor de que a realidade devia ser transposta para o palco, em todos os sentidos, desde o cenário fiel ao mundo real, à representação não declamatória e à própria temática da peça. O ponto alto do seu naturalismo passava precisamente pelo jogo com uma quarta parede), que mandava ignorar o público. A grande lei da direcção já não era a de enquadramento frontal, com os “grandes” actores a marcar território na boca de



7. Teatro de Bolso, levantamento da autora

cena e a declamar os seus monólogos para a plateia, mas a posição relativa que ocupava o elenco, exigida pelo desenrolar da acção e do texto. Caso fosse preciso, o actor viraria as costas para o público.

Hoje a tendência é para abolir novamente esta parede, através de avanços para além dos limites físicos do espaço de cena, ou apartes de personagens que, falando directamente para o público, destroem a ideia de caixa fechada e intransponível que parecia ser o palco. Mesmo o próprio Teatro caminha em direcção a novos espaços, não convencionais, com vista a criar um outro jogo teatral que não envolva as predefinições de uma sala tradicional.

Actualmente o Teatro parece gostar de brincar ao Teatro. Tenta perceber até onde pode ir, ao questionar-se a si próprio. Já desde a década de 60 que a missiva da vanguarda é redescobrir, não inventar, “as formas e os ideais esquecidos do Teatro no seu estado mais puro”⁸.

Ao projectar o cenário para *A Cantora Careca*, renovei votos com o Teatro de Bolso. O conhecimento sensorial de um palco que já tantas vezes habitei como intérprete foi, sem dúvida, fulcral para identificar e superar certos problemas espaciais, mas também para expressar e materializar “vontades”. Necessidades de quem já estive dentro, e passou a estar com uma mão em cada lado da caixa.

⁸ Ionesco, Eugène, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 523



8. *Projecto Müller*, TEUC 2007

2. A CANTORA CARECA no TEUC

I. CONTEXTUALIZAÇÃO

A Cantora Careca foi um texto proposto por António Durães, aquando do convite do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra (TEUC) para encenar o grupo no último trimestre de 2007. Escrita por Eugène Ionesco (autor francês de origem romena), em 1954, é hoje considerada uma das peças mais representativas do Teatro do Absurdo.

Numa década em que o Teatro se tornava mais “culinário”, e ao mesmo tempo mais rigoroso, mais intelectual e subjectivo do que nunca, a sua verdadeira essência era alvo de grandes críticas. Segundo Shakespeare, o Teatro é, foi e sempre será “*a crónica abstracta e abreviada do tempo*”⁹. Com todos os mecanismos teatrais concebíveis ao seu dispor, ou pelo contrário, sem precisar de rigorosamente nada, nenhum acessório cénico, a anunciada crise do teatro referia-se sobretudo à substância da representação. O texto teatral moderno parecia não ter pés nem cabeça, e o palco surgia como espelho deformador a reflectir uma imagem que o público não estava preparado para aceitar. O Teatro do Absurdo teve o seu expoente máximo nas obras de Ionesco e Samuel Beckett, mas já em 1942, Albert Camus no seu *Mito de Sísifo* havia escrito que “*um mundo que pode ser explicado, mesmo que com fundamentos inadequados, é um mundo familiar. Num universo, porém, que é repentinamente despojado das ilusões e da luz da razão, o homem sente-se um estranho (...) Esta separação do homem e da sua vida, do actor e da sua experiência, é este, precisamente o sentido do absurdo*”¹⁰.

⁹ Shakespeare, William, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 522

¹⁰ Camus, Albert, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 522

Também o próprio Ionesco definiu absurdo como sendo algo que não tem objectivo, que ocorre propiciamente quando um homem se desliga das suas raízes fundamentais (religiosas, metafísicas ou transcendentais) e se perde. Tudo o que acontece depois fica sem sentido, absurdo e inútil. O que importa é a realidade psicológica, o palco transforma-se num espaço sem nenhuma referência identificável, o pesadelo, não do vazio, mas do vácuo. As personagens de Ionesco derivam num mundo desconhecido, confinados aos seus medos e manias, caricaturas deles próprios num “*trágico espectáculo de fantoches*”¹¹. No entanto, “*o Teatro do Absurdo não procura o irreal pelo irreal; usa-o para explorar*

¹¹ Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 523

¹² Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, 2008, pág.73

certas situações, pois pressentiu a ausência de verdade nas nossas práticas quotidianas e a sua presença naquilo que é aparentemente excêntrico."¹²

A Cantora Careca foi descrita pelo autor como anti-peça e anti-teatro, o que torna todo o universo desta obra particularmente difícil de adjectivar, desde o espaço físico onde se poderia situar, até à psicologia dos personagens, tão intensa, quanto inexistente. Estamos perante um retrato inteligente sobre a incomunicação do ser humano, a solidão por entre conversas banais, sem nenhum fim em particular. O discurso desconexo contrasta com as situações em que as personagens se encontram, que poderiam ser do quotidiano de qualquer casal de classe média, inglês ou não, na década de 50, ou não.

*"Consta que Ionesco escreveu A Cantora Careca depois de ter adquirido um livro de aprendizagem da língua inglesa, língua de que queria ser falante, e decorou frases inteiras à procura de um sentido original. Apenas frases de aprendizagem, sons articulados de forma estranha que, por força da repetição, se afirmavam, de novo, na intimidade da sua cabeça. E nessa outra língua, foram-lhe sendo reveladas verdades absolutas, como por exemplo, que o céu está em cima e que o soalho está em baixo, que o professor ensina as crianças a escrever mas que a gata dá de mamar aos gatinhos quando são pequenos, etc etc etc. E é na relação destas verdades absolutas que se dá o curto-circuito final, a chave que abre portas a outros universos. (...) N'A Cantora Careca, não há lutas de classe para invocar, nem fantasmas ideológicos para desenterrar. Do que se fala é de incomunicação."*¹³

¹³ Durães, António, texto escrito para o programa d'A Cantora Careca, Janeiro 2008

O espaço em que toda a acção se desenrola é, portanto, susceptível de várias interpretações, embora o autor o descreva como uma sala inglesa mais ou menos burguesa. Se o que realmente interessa neste espectáculo é comunicar o que se encontra na esfera do incomunicável, da percepção do imediato, e toda a lógica do texto está sujeita a desconstruções contínuas, o espaço burguês e familiar do casal Smith ganha uma dimensão não social, quase sem história.

O desafio da construção de um cenário para esta peça em particular, passava pela dificuldade de materializar o absurdo das palavras de Ionesco, em consonância com as ideias e conceitos surrealistas que o encenador António Durães já teria reunido em torno d'A Cantora Careca. Antes de o saber, já me tinha encarregue da cenografia e interpretava a Sra. Smith.

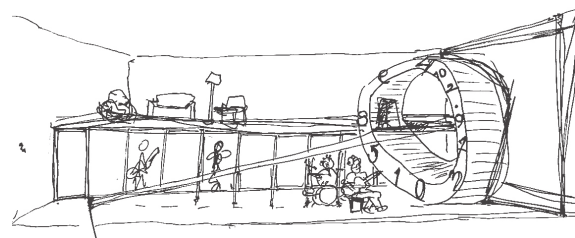
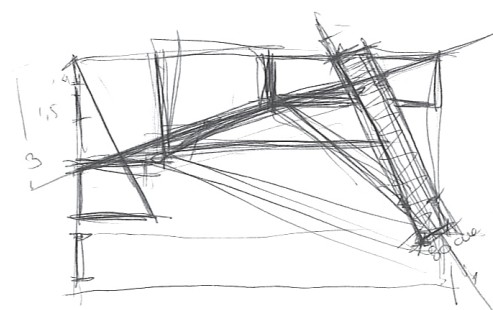
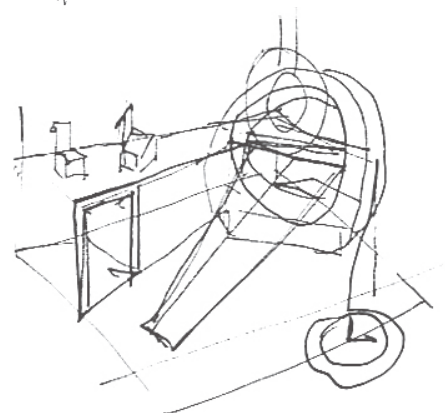
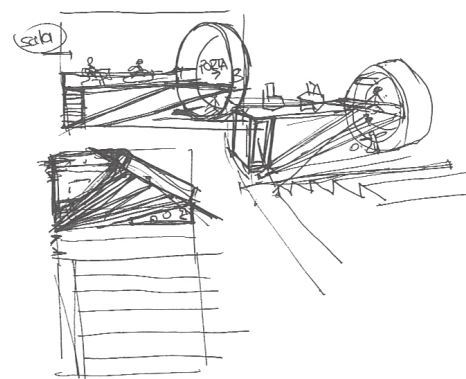
A CANTORA CARECA
DE EUGÈNE IONESCO
ENCENAÇÃO DE ANTÓNIO DURÃES

NO TEATRO DE BOLSO DO TEUC
SEGUNDO PISO DO EDIFÍCIO DA AAC

10, 11 E 12 DE JANEIRO **21H30**

APÓDS:

TEUC
M.C. Associação de Teatro de Braga
SONAE INDÚSTRIA
ma'la
CITAC
lúcio design cabeleiros
R...
CABRA



10. Esquissos iniciais

*Interior burguês, com duas cadeiras inglesas, pantufas inglesas, cachimbo inglês, jornal inglês, lareira inglesa, óculos ingleses, bigode grisalho inglês, peúgas inglesas. Relógio inglês, badaladas inglesas.*¹⁴

II. PROCESSO CRIATIVO

Eugène Ionesco idealizou, ao longo d'A *Cantora Careca*, um espaço cénico que teria de assumir diversas características, passando de sala de estar a hall de entrada e sala de jantar. Nas didascálias da sua obra referia, com alguma precisão, adereços e apontamentos no cenário: a existência de uma porta, marcando a entrada para o espaço onde decorre a acção, ou a necessidade de cadeiras e de uma mesa numa determinada cena. Os adereços raramente eram apresentados sem um propósito claro, possuindo, invariavelmente, papéis importantes para o desenrolar da acção: o jornal inglês do Sr. Smith era uma desculpa para não ouvir a esposa, enquanto que as peúgas inglesas que a Sra. Smith remendava se transformavam em “arma de arremesso” quando ela se zangava. Também a nível sonoro havia a descrição precisa de alguns elementos, especialmente a marcação do tempo. “O relógio bate sete vezes, silêncio, três vezes, silêncio. (...) O relógio bate 5 vezes. Silêncio.”¹⁵ Assumi-se o soar do relógio como interrupção consciente da acção. Momentos de silêncio intenso, interrompidos por badaladas, seguidos de uma nova acção, com uma intenção ou fim diferente.

¹⁴ Ver Ionesco, Eugène, *A Cantora Careca, Teatro*, vol. I, Minotauro, 1962

¹⁵ *idem*

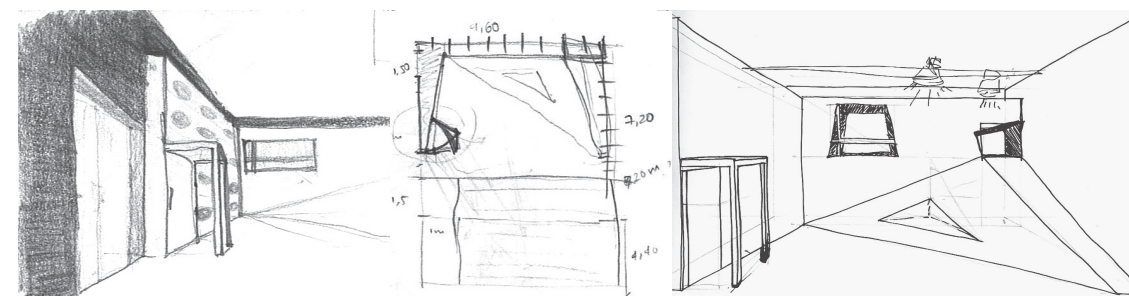
Os primeiros esboços do cenário surgiram precisamente a partir de um relógio, elemento marcante ao longo da peça, que renovava, aqui e ali, os votos com o absurdo. Impunha-se, no entanto, a questão: qual a necessidade de enfatizar algo que já é tão marcante pelo simples facto de não ser materializável? O descontrolo do tempo, a sua repetição ilógica, era um elemento integrante do discurso não falado de todos os personagens, não ganhando mais importância (antes pelo contrário) se fosse tornado objecto. Rapidamente percebi que não seria esse o caminho.

Posta de lado a hipótese de um grande objecto habitável, vi-me forçada a ter em conta o espaço do próprio Teatro de Bolso. Após um novo levantamento, pude constatar que a planta que me tinha sido fornecida estava errada. Recomecei o processo de levantamento das suas dimensões, bem como de possíveis proporções e relações com o corpo do actor.

Estávamos a duas semanas de começar os ensaios quando me desloquei ao Porto para falar com António Durães. Apesar de já ter algumas ideias para um possível cenário, nenhuma me agradava particularmente, o que transformou a visita numa sessão de esclarecimentos por parte do encenador, em vez da apresentação das minhas propostas. Ao longo da conversa, fui percebendo que António Durães via o espaço cénico como uma maquete, ou a representação de “algo que está a caminho de ser qualquer coisa”, mas que ainda não é. Assim, a representatividade era algo a evitar, a casa dos Smith não precisava de ser explícita, podia haver uma obliteração consciente das definições do espaço tradicional de uma habitação. O objectivo era concretizar o cenário como algo que unisse todo o absurdo da peça. Aconselhou-me a perceber os surrealistas, embora não quisesse que os copiasse ou contextualizasse neles a ambiência do cenário. Embora não negando nenhuma das hipóteses propostas, fez alguns pedidos sob a forma de pequenas sugestões como, por exemplo, definir a porta pela ausência da sua superfície, e trabalhar todo o cenário por planos falsos e/ou acrescentados que pudessem conter pequenas surpresas, desde sons escondidos em gavetas dissimuladas a portas e janelas em sítios estranhos. Afirmou ainda que estávamos a falar do espaço cénico como um espaço habitado, que ia acolher e auxiliar o intérprete no seu jogo teatral, e que todo o cenário tinha de ser pensado com base na sua presença. Antes de terminar a reunião, Durães confessou que encarava *A Cantora Careca* como uma “inglesice total”, e que gostaria que eu incluisse papel de parede e ponderasse a existência de um tapete no cenário.

Já com uma noção mais clara daquilo que o encenador pretendia para o espaço cénico da peça de Ionesco, optei por um novo levantamento, mais rigoroso, das próprias indicações dadas pelo autor. Numa aproximação ao que seria a análise programática de um exercício de projecto de Arquitectura, tracei os percursos de todas as personagens, bem como todas as entradas e saídas de cena. Contabilizei todos os adereços, o momento em que eram utilizados e quando deixavam de ser precisos em palco. Percebi, então, que tinha a hipótese de criar um espaço que cumprisse as funções de sala de estar, sala de jantar e hall de entrada sem que tivesse necessariamente de assumir a sua forma. Os limites físicos, impostos pela Arquitectura, ficam sem efeito quando entramos no mundo da imaginação do Teatro, o espaço cénico apela a que eles sejam mesmo suplantados e, neste caso, os únicos aplicáveis eram os da própria sala do TEUC.

As dimensões do Teatro de Bolso foram então o ponto de partida para o desenho efectivo do cenário d’*A Cantora Careca*. Apoiada no conceito de que em espaços pequenos o actor parece maior do que na realidade é, ou seja, de que reduzindo as dimensões de elementos reconhecíveis da Arquitectura como portas, paredes, rampas e janelas, o seu habitante pareceria sobredimensionado, diminuí a área de acção com novos planos verticais que se afastavam das paredes do palco.

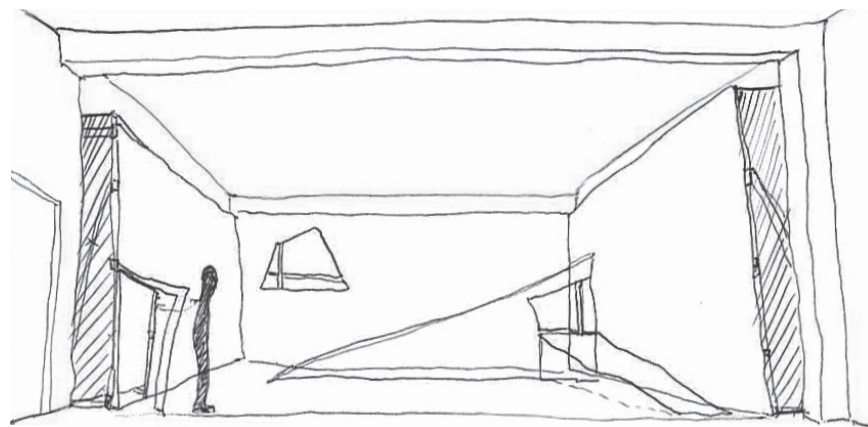


Seguindo a tradição renascentista, em que era criada a ilusão de profundidade através de planos representativos que iam reduzindo as suas dimensões à medida que subiam em palco, para acentuar um enquadramento perspectico, as novas paredes definiam um ângulo com as que delimitavam a sala, à excepção da frontal.

Traçando a diagonal da nova área a habitar, defini uma rampa triangular que se apoiava na parede frontal e na direita de cena¹⁶. No canto superior direito, onde se intersectavam estes elementos e a rampa terminava, coloquei uma entrada, que seria a de serviço, associada à personagem da empregada (Mary). As restantes entradas foram condensadas na esquerda de cena, num paralelepípedo definido por uma pequena pala quadrada na sua relação com o chão, que se apoiava na parede e em dois elementos verticais, com a clara intenção de responder ao pedido de António Durães de representar “coisas” pela sua ausência. Fui experimentando também alguns jogos de aberturas nos planos verticais e na própria rampa, que actuassem como janelas e recantos onde se pudessem instalar elementos surpresa, na tentativa de fugir à criação racional e directa, que apenas objectava às necessidades espaciais que tinha identificado na análise esquemática da peça.

¹⁶ A especificação utilizada (de direita e esquerda de cena) é feita com base no observador que se encontra fora do palco, em frente a este. No palco estas são descritas em espelho, ou seja, a direita de cena corresponde à esquerda de palco, e a esquerda de cena à direita de palco.

O desenho base estava criado, para ganhar forma a ideia de um espaço não social, dificilmente identificável, sem história nem psicologia, e descontextualizado das personagens, bem ao estilo do Teatro do Absurdo proposto por Ionesco. Havia nele, no entanto, uma frieza e rigidez que me incomodavam. Os seus cinco componentes (pala, paredes e rampa) apareciam desconectados, como se cada um traduzisse a sua ideia numa linguagem diferente. O primeiro a ser substituído foi a pala, reduzido a um elemento semelhante a uma convencional moldura numa porta “sem porta” que, pela sua rotação, assumiria três posições diferentes, sendo uma delas encostada à parede falsa, enquadrando o buraco nela existente, que correspondia a uma das entradas. Também a rampa se transfigurou em duas, uma apoiada na parede frontal desembocando na lateral direita, onde se encontrava a outra. A rampa frontal ia dar a lado nenhum, num gesto de deliberado surrealismo.



Ambas perderam a sua forma triangular, mas continuaram a respeitar a diagonal traçada anteriormente. As aberturas ficaram definidas apenas na parede frontal, sendo uma delas a janela solitária no lado esquerdo, que parece flutuar, elevada do chão, e a entrada de serviço, que se encontrava agora sobre a intersecção das duas rampas, “escavada” em profundidade na rampa frontal.

É também de salientar a expressão angulosa que cada um dos novos elementos adquiriu. A moldura da porta perdeu a ortogonalidade, bem como a janela, a entrada de serviço e a rampa da lateral direita, que passaram de formas rectangulares a trapézios irregulares, com vértices desequilibrados. Na janela foram acrescentados ainda dois elementos (um vertical, outro horizontal) que se cruzam fora do centro, funcionando como guardas.

O desenho deixava de ser suficiente para definir o espaço, era necessário começar a atribuir medidas reais aos elementos, e trabalhar tridimensionalmente para melhorar as suas relações volumétricas, mas também para facilitar a comunicação da ideia ao encenador e ao desenhador de luz e, mais tarde, ao carpinteiro. A maquete, tradicional agente de representação de espaços a três dimensões, seria uma das soluções. No entanto, o método que escolhi para transmitir o projecto de cenografia para *A Cantora Careca* foi a modelação digital. As maquetes virtuais, mais exactas e fáceis de operar, permitem, com apenas um clique, uma quantidade infindável de transformações, economizando meios e tempo. O acelerado efeito de visualização tridimensional do projecto, de vários ângulos e a diferentes escalas (por oposição à construção de maquetes de estudo) constitui, a par com a inteligibilidade, as suas principais vantagens, aumentando consideravelmente as possibilidades de modelação do espaço.

Neste sentido, posso afirmar que a composição formal do cenário para *A Cantora*

Careca se consolidou, após inúmeras experiências, através de um modelo virtual, onde as relações volumétricas foram apuradas (sempre considerando o corpo do intérprete e as suas possíveis movimentações), e as medidas normais dos elementos arquitectónicos presentes foram conscientemente reduzidas, para acentuar a ideia de um espaço fora de escala, uma “casa de bonecas” habitada por personagens desenquadradas, fora do contexto. A moldura da porta rotativa ficou com uma altura máxima de 170 cm, e a entrada de serviço com 95 cm, no cimo da rampa lateral, elevada a 75 cm do chão. Os actores teriam de contornar estas situações fisicamente, baixando-se para entrar pelo aro da porta e pondo-se quase “de gatas” para passar pela entrada de serviço.

A janela do lado esquerdo da parede frontal, a 130 cm do chão, criava a ilusão de um outro patamar, um ecrã dúbio que tanto podia afirmar o espaço como sendo interior ou exterior, ou remetia para uma outra divisão da casa dos Smith. As duas paredes laterais, como foi referido anteriormente, faziam um ângulo de 4 graus em relação às do Teatro de bolso, afunilando no fundo do palco. Na boca de cena, distanciavam-se 60 cm das paredes da sala, e no fundo ganhavam um afastamento de 80 cm onde eram rematadas por um outro plano, paralelo, também 80 cm, à parede frontal. Todos os elementos verticais tinham 275 cm de altura, 10 cm mais baixos que a viga (pertencente à estrutura do edifício) que atravessa a sala, de modo a que os limites do cenário fossem perceptíveis por parte do espectador, mesmo nas filas mais elevadas da plateia. Pela existência de um pilar na parede direita de cena, o plano vertical deste lado ficou 20 cm mais afastado, de modo a criar uma aparente simetria entre as duas laterais na boca de cena.

Inicialmente pensei em rematar também os planos laterais, com outros perpendiculares que tapariam as “frentes” do espaço, entre os limites da sala e o cenário. Por sugestão do Arquitecto João Mendes Ribeiro (numa conversa a propósito desta prova final), de não colar a cenografia à sala, tratando-a por camadas, acabei por não o fazer, desvinculando-a como se fosse uma réplica da sala já existente, com um outro significado físico e psicológico: uma nova caixa dentro da caixa de palco.

O espaço entre as paredes do Teatro de Bolso e os novos planos criados para *A Cantora Careca* possibilitava a circulação de intérpretes, funcionando como um corredor de apoio para mudanças de cena. Um pequeno limbo entre a realidade do actor e as suas personagens, no momento antes de entrar em cena ou logo após a sua saída. Tudo isto visível ao público, permitindo estabelecer uma relação entre Teatro e Vida, imaginário/real edificado. As transformações apresentavam-se como parte do jogo nas entradas e saídas – agora *sou* a Sra. Smith. Agora já não. Mas também ainda não *sou* eu, estou no espaço entre ser uma delas.

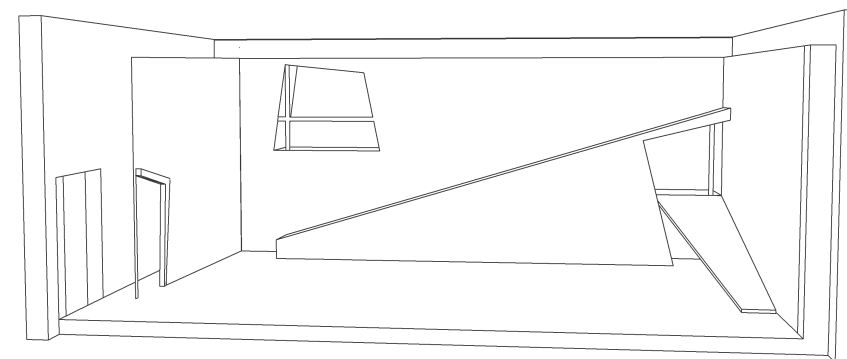
Acreditava estar muito próxima daquilo que viria a ser a solução final, mas haviam ainda alguns problemas a resolver antes de apresentar a minha proposta ao encenador. A janela estava demasiado elevada para um actor aceder sem uma plataforma de apoio, os materiais ainda não tinham sido decididos, nem o mobiliário e os adereços pensados convenientemente. As pequenas surpresas pedidas por António Durães também ainda não se me haviam revelado.

Como orçamento era limitado (e já havia muito a construir), pensei na possibilidade de colocar um andaime por trás da parede falsa, que sustentasse o intérprete quando este precisasse de “aparecer” à janela. No entanto, e porque o andaime inviabilizaria a circulação no corredor, esta hipótese foi imediatamente posta de parte. A solução adoptada passou pela utilização de um banco de madeira corrido, como meio de elevar os actores quando estivessem na janela, (embora os tornasse visíveis apenas da cintura para cima, era a opção mais simples e prática).

Após a conversa com o Arq. João Mendes Ribeiro, e mais uma vez por sugestão sua, ficou estabelecido que o cenário seria construído em placas de fibra de madeira de média densidade (MDF). Era, portanto, necessário proceder à modelação da estrutura que suportaria as paredes falsas e as rampas, de acordo com as medidas padrão das placas de MDF. Ripas de madeira uniriam as várias placas que constituíam as paredes, que por sua vez seriam suportadas em esquadria, descarregando as forças na vertical, e as rampas assentariam num porticado de madeira. Colocou-se entretanto a questão: se o TEUC quisesse ir em digressão com este espectáculo, era fundamental, para além do cenário ser autoportante, que este fosse de fácil montagem e transporte. Isto implicava o estudo de todo um sistema que pudesse simplificar a construção dos seus componentes, noutras salas de teatro. Não era impossível, no entanto o TEUC decidiu em Assembleia-Geral de Sócios que, por razões internas, não iria efectuar qualquer digressão no ano de 2008, e o problema ficou sem efeito.

Faltava ainda o mobiliário quando apresentei a proposta final ao encenador. Usando o modelo virtual, e alguns renders, mostrei o projecto de todos os ângulos prováveis, falando nas várias possibilidades de desenho de encenação que oferecia, com as suas entradas distorcidas e as rampas, a janela e a circulação periférica entre o cenário e a sala. A ideia parecia agradar bastante a António Durães e ficou assente que esta seria a cenografia d’*A Cantora Careca*.

Ao longo da reunião, foram surgindo algumas hipóteses de mobiliário e propostas de pequenas transformações. Na altura, eram usadas nos ensaios duas poltronas, correspondentes aos sofás do casal Smith na primeira cena e, algumas cenas à frente, a toda a sala de estar, mas logo se chegou à conclusão que não poderiam ser integradas no cenário (não só pelo desenho, mas também pela suas dimensões



13. Maquete virtual de estudo

realistas, iguais a tantas outras poltronas por esse mundo fora). Percebemos que, para que o conceito de “casa de bonecas” funcionasse, o mobiliário e os adereços teriam de obedecer igualmente a uma redução significativa das suas dimensões.

António Durães sugeriu (apercebendo-se da minha dificuldade em materializar as suas “surpresas”) que a rampa frontal fosse móvel, entrando na parede, alinhando-se com o seu plano, e saindo apenas quando era precisa por algum actor. Poderia funcionar também como um armário que contivesse todos os adereços, que os intérpretes iriam buscar através de portas e/ou gavetas. Propôs ainda que, a determinada altura, se tornasse possível colocar uma pequena mesa e duas cadeiras em cima da rampa, perpendiculares a ela, como que desafiando a gravidade. Embora aliantes, estas hipóteses acabaram por ser descartadas, pelos fracos recursos de que dispúnhamos e pela sua dificuldade de execução. Apenas uma mesa acabou por ser embutida na rampa frontal, camuflada com papel de parede, assim como o espelho da Mary (a empregada) que se confundia com o seu padrão circular. O mobiliário, para além da mesa, resumiu-se a quatro pequenas cadeiras cúbicas e duas um pouco maiores, funcionando como “mini-poltronas”, cujos vértices desequilibrados das costas convergiam no sentido da intersecção das duas rampas.

A rampa principal, que tinha sido desenhada com o intuito de não possuir finalidade concreta, acabou por adquirir extrema importância ao ir dar a uma pequena porta semi-circular na parede direita, correspondente ao relógio, a 190 cm de altura. A sua presença era quase imperceptível quando estava fechada, por se encontrar revestida com um dos círculos do padrão do papel, que a integrava naturalmente no resto do plano da parede. O absurdo com que o relógio pautava a acção, materializou-se no corpo do intérprete e na sua deslocação ao cimo da rampa para conseguir ver as horas.

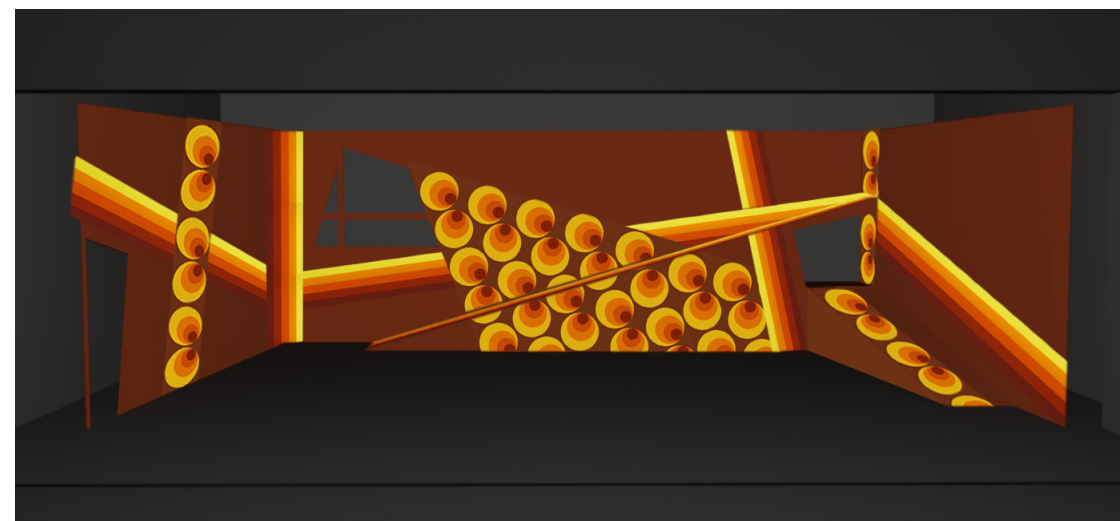
Como referi anteriormente, um dos pedidos de António Durães era o revestimento

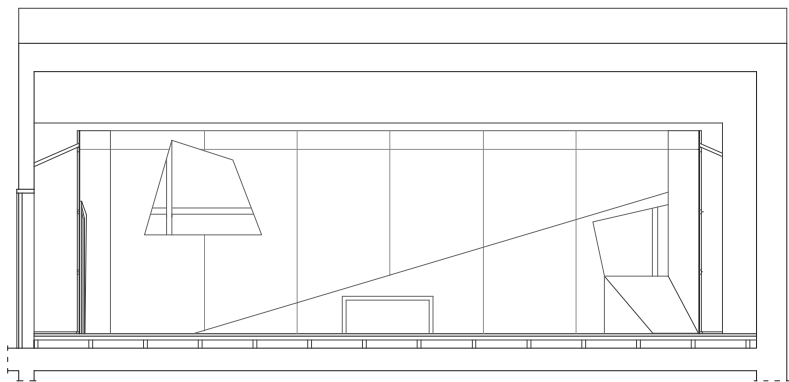
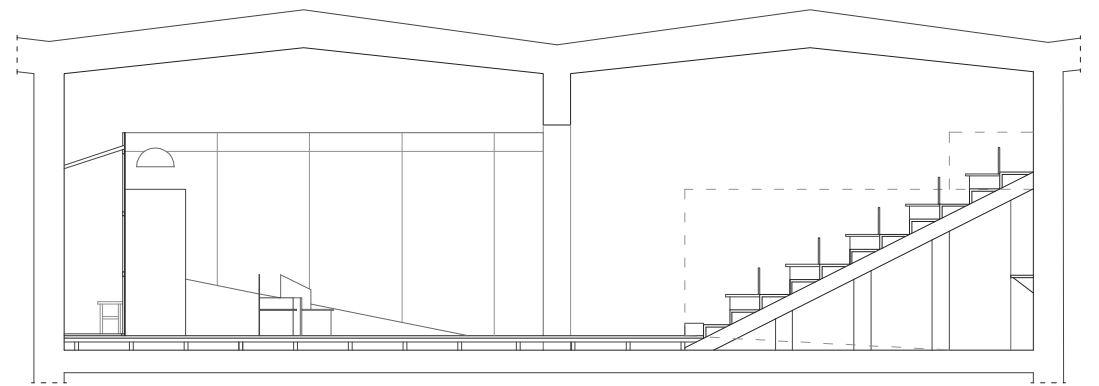
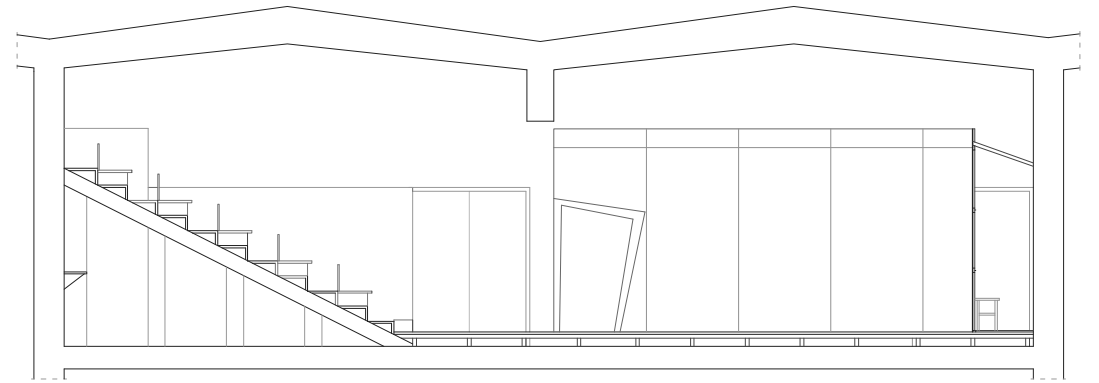
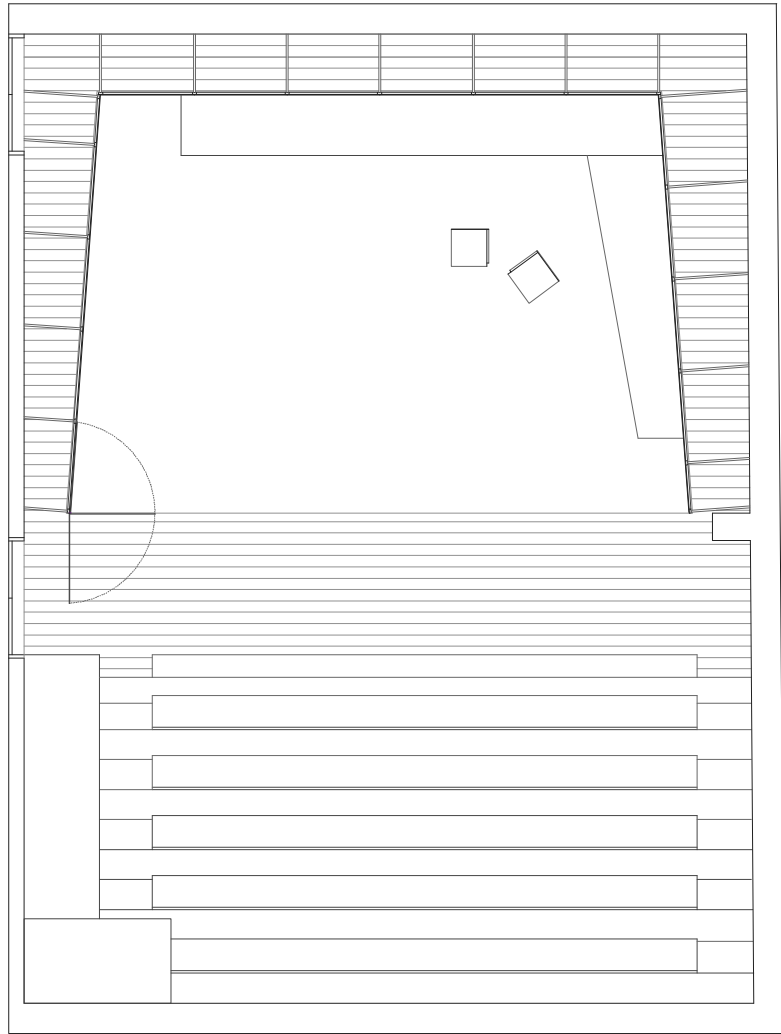
do cenário com papel de parede e, outro, um tapete no chão. Confesso que a ideia de forrar as paredes com um padrão repetitivo me deixou um pouco apreensiva, pois poderia destruir as linhas oblíquas de todo o desenho. Já o tapete foi, aos poucos, sendo esquecido, e no seu lugar colocou-se uma alcatifa preta, solicitada por Jorge Ribeiro, encarregue do desenho de luz.

A solução para o papel de parede teria de passar por um padrão único, não repetitivo, com o qual fosse possível criar uma dinâmica espacial. Encontrado o papel, com duas variantes (riscas e bolas), em tons que iam do castanho ao amarelo, numa espécie de “degradé” apressado, assumi o cenário como uma tela em branco, à espera de cor e movimento. Após inúmeras tentativas de fotomontagem do papel sobre o modelo digital, acabou por se estabelecer que este não ocuparia toda a área das paredes, e definiu-se o desenho da sua disposição sobre um tom castanho, que seria então o revestimento base de todo o cenário.

Um mês depois da primeira conversa com o encenador, estava estabelecido o projecto para a cenografia. Estávamos já em Dezembro de 2007, e a peça tinha estreia marcada para 10 de Janeiro de 2008, pelo que era urgente tomar as últimas decisões e iniciar a sua construção.

14. Fotomontagem da disposição do papel de parede sobre maquete virtual, proposta final





0 1m



III. PROCESSO CONSTRUTIVO

Definido o projecto de cenografia para *A Cantora Careca*, era necessário estabelecer quem seria o carpinteiro, e onde iríamos arranjar material para a sua construção, nomeadamente as placas de MDF, cujo valor comercial ultrapassava bastante o nosso orçamento. Mais uma vez por sugestão do Arquitecto João Mendes Ribeiro, foi enviado um pedido de patrocínio à Sonae Indústria, dirigido especialmente à sua fábrica da Tafisa, em Nelas, Mangualde. Após algumas contrariedades, o patronato foi-nos atribuído sob a forma de placas de segunda categoria, já não comercializáveis. A execução do cenário ficou a cargo de Carlos Figueiredo, funcionário da Escola de Noite já com vasta experiência, também aconselhado pelo Arq. João Mendes Ribeiro.

Esta fase de definições, que se veio a transformar num atribulado processo, típico da produção de qualquer espectáculo, atrasou bastante o início da montagem do cenário. Desencontros, reuniões falhadas, problemas na atribuição de apoios e falta de transporte para o material, foram alguns dos problemas com que nos deparámos, a par com os ensaios nocturnos de quatro horas diárias, antes de ser erguida a primeira parede da casa dos Smith. A pressão adensava-se, e começava a ser difícil gerir as tensões, dentro e fora de palco, com todo o trabalho a fazer. Garantir a exequibilidade do espectáculo era uma enorme responsabilidade, e o cansaço revelava-se sobretudo no desempenho nos ensaios. António Durães começava também a sentir necessidade da materialização do cenário, e pediu-me que o marcasse no chão com fita crepe.

No dia 13 de Dezembro fomos finalmente buscar o material à fábrica Sonae/Tafisa em Nelas: foram-nos cedidas trinta e quatro placas de MDF, (das quais vinte e nove mediam 2440 x 1220 x 9 mm, e cinco 2440 x 1220 x 25 mm). É de salientar que as dimensões diferiam daquelas com que eu havia modelado a estrutura do cenário, pelo que foram necessários alguns reajustes e adaptações ao longo da sua construção. A montagem, que tinha ficado prevista em reunião comigo e com o Sr. Carlos, para a semana de 17 a 21 de Dezembro, acabou por demorar o dobro do tempo, sem contar com a pintura e aplicação do papel de parede. Um pouco

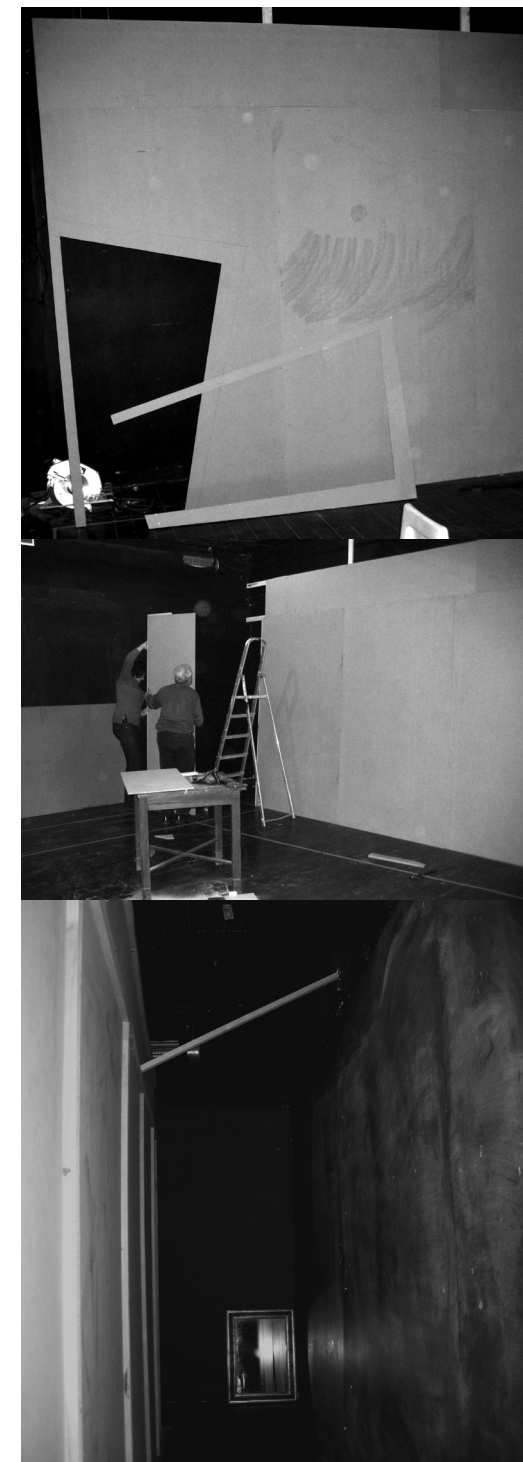
ao jeito de “diário de bordo”, fui anotando todos os dias o progresso da execução do cenário. As conversas com o carpinteiro, a sua sabedoria disfarçada por um sorriso tímido quando me corrigia e ensinava “truques” para tornar a estrutura mais simples, são coisas que, tão depressa, não irei esquecer. Praticamente tudo o que tinha desenhado para a estrutura do cenário foi dissolvido no primeiro dia de trabalho com o Sr. Carlos, suavizado e simplificado, logo após um olhar mais atento aos meus desenhos.

A descrição deste processo de construção apresenta-se como inegável reflexo da minha primeira experiência na relação atelier/oficina, um relato pessoal do desenvolvimento (muitas vezes nebuloso) de todos aqueles dias de trabalho... Aqui fica o registo.

17/12/07 DIA 1 Ficou estipulado que o horário do Sr. Carlos seria da 9 às 18 horas, e que eu estaria presente o número máximo de horas diárias que pudesse, bem como outros elementos do TEUC, para o ajudar. Mostrei-lhe os desenhos do cenário e expliquei-lhe a estrutura. Respondeu-me, sorrindo, com um “isso logo se vê”, pois o mais importante era ir comprar as ripas de madeira para unir as placas de MDF. Pediu-nos régua e ripas de telhado em pinho, e embora na altura não soubéssemos ao certo o que isto queria dizer, ainda as trouxemos antes do fim da manhã. Fez-se então o buraco da porta numa das placas, seguido da moldura. Durante a tarde ficou montada quase metade da parede lateral esquerda, com a nova estrutura, simplificada pelo Sr. Carlos.

18/12/07 DIA 2 De manhã ergueram-se as duas paredes laterais, falta escorá-las para as paredes do Teatro de Bolso, e terminar a parede do fundo. A estrutura que eu tinha proposto ficou sem efeito. Nada de esquadros, nem ripados de madeira ao longo das placas. Aproveitaram-se as paredes da sala para descarregar as forças dos planos do cenário, por meio de ripas “de telhado” em pinho (de secção 4 x 2,5 cm) que, não sendo tratadas, oferecem maior resistência. Régua de 5,5 x 2,5 cm são usadas para unir e estruturar as placas de MDF das paredes. São mais lisas, logo menos resistentes, no entanto estão indicadas para este tipo de junta. Usam-se pregos de aço de 6 cm.

19/12/07 DIA 3 De manhã elevou-se a parede frontal. A parte mais complicada foi a dos buracos da janela e da entrada, porque o desenho não estava modelado pela dimensão das placas que nos deram. Lá se arranjou um esquema alternativo de acrescentar uma tira de 20 cm entre as placas do meio, para a da janela direita bater certa no canto. Subiu-se também a janela cerca de 20 cm, por sugestão do Jorge Ribeiro, para dar a ideia que elas se encontram a um nível superior, e não na mesma dimensão espacial. Durante a tarde, estivemos a pregar ripas de telhado às paredes do Teatro de Bolso, para suportar as do cenário, e a pôr régua na horizontal, de modo a unir as placas ao chão.





20/12/07 DIA 4 Começámos a pensar nas rampas e cortaram-se as placas de 25 mm. Estas assentarão em calços nas respectivas paredes de apoio, e numa estrutura porticada, unindo-se as placas também com régua de madeira. Será que aguenta? Confesso que tenho dúvidas, mas confio no Sr. Carlos. Há ainda que ter em conta o desenho da mesa que vai ser embutida na rampa, não nos podemos esquecer disso ao construir a estrutura. De tarde concentrei-me no desenho do papel de parede, ou seja, como é que ele vai estar disposto no cenário. Foi difícil, mas cheguei à conclusão que preciso de 5 rolos de papel, 2 de riscas e 3 de bolas. Acordei ainda com António Durães que uma das “surpresas” vai sair do topo da rampa grande – será a materialização do relógio que marca a primeira cena, camuflado com uma bola do papel de parede. O aro da porta é um pouco frágil, tenho de pensar em algo que o consolide. Ao fim do dia temos: uma fotomontagem do cenário já com papel, e duas rampas semi-construídas.

21/12/07 DIA 5 De manhã, construiu-se a rampa grande quase toda, no entanto o balanço do dia não é muito positivo. Ficou acordado que eu viria dia 24 de manhã trabalhar com o Sr. Carlos. O Jorge Ribeiro pediu ainda que o chão do palco seja forrado com alcatifa preta.

24/12/07 DIA 6 Rematámos as rampas todas e acabámos a entrada da Mary. Fica a faltar o mobiliário e abrir as “surpresas” na parede, bem como o buraco da mesa. Houve uma ripa da placa direita da rampa que se soltou, é preciso remendar. E temos também a questão da moldura da porta ser frágil...

26/12/07 DIA 7 De tarde fomos para a oficina dos SASUC cortar as placas necessárias para o mobiliário. Foi mais rápido assim, mas ainda estivemos lá 3 horas. Amanhã temos que conseguir acabar tudo. Tenho ainda que calendarizar o resto de trabalho a fazer (o cartaz, as folhas de sala) e calcular a área de alcatifa necessária, para se ir comprar o mais depressa possível.

27/12/07 DIA 8 São precisos 36m² de alcatifa preta. Durante a tarde começámos a fazer o mobiliário. As

cadeiras revelam-se mais frágeis do que pensava. É preciso pôr triângulos de pinho nas juntas.

28/12/07 DIA 9 Acabámos o mobiliário, falta ainda dar os retoques finais. Fizemos também os buracos para o relógio, ao cimo da rampa, e para embutir a mesa. António Durães já me tinha pedido para dar profundidade à janela, mas tenho-me esquecido. Acrescentámos então tiras com 10 cm de largura, perpendicularmente a todos os lados da janela. O Sr. Carlos ficou até às 20h30 praticamente, e mesmo assim não ainda não acabámos. No fim do ensaio betumámos as paredes, para amanhã, sem falta, podermos começar a pintar.

29/12/07 DIA 10 Estive com o Sr. Carlos a finalizar as ripas na janela, a lixar os bancos, a mesa e as poltronas. No fim da prova intermédia dos figurinos (desenhados por Cláudia Ribeiro), e com uma certa pressão de António Durães, demos a primeira demão no cenário (tinta castanha chocolate da Robbialac). Foram precisos cerca de 6 litros só para a primeira passagem. Demorámos só uma hora e meia, mas éramos 7 a pintar. Combinámos que dia 2, às 21h30 daríamos a segunda demão. O resultado superou as minhas expectativas, as placas de MDF absorveram bem a tinta, uniformemente.

31/12/07 DIA 11 Estive concentradíssima a tratar do cartaz. Não ficou finalizado, nem perto disso. Entretanto, no Teatro de Bolso, começaram a montar-se as luzes.

2/1/08 DIA 12 Segunda demão no cenário. Foi necessário comprar mais uma lata de 4 litros, que não se gastou na totalidade.

3/1/08 DIA 13 O cartaz está pronto para ir para a gráfica.

4/1/08 DIA 14 A pedido de António Durães, rematámos, também com tiras de 10 cm, as frentes do cenário, apenas para não se ver a ripa de pinho da estrutura, que se encontrava à face, e destoava de todo o resto. Não se perde a ideia inicial de descolagem dos planos verticais da própria sala, o corredor de apoio e a própria estrutura





continuam visíveis, mas o contraste já não é tão grande. Vimos ainda se a alcatifa funcionava e corrigimos a moldura da porta, que mesmo assim não ficou muito bem.

5/1/08 DIA 15 Tinha esperança de conseguir começar a colar o papel hoje, no fim do ensaio, mas não houve ninguém que pudesse ficar, por isso acabei outras coisas que faltavam, incluindo os *flyers*.

6/1/08 DIA 16 Ensaio em paralelo com a prova final dos figurinos da Cláudia. O ensaio corre razoavelmente, mas a cor e o volume dos figurinos assusta-me. Não tinha noção que eles iam ter aquelas dimensões. O contraste estético e conceptual, entre figurinos e cenário, é muito grande. António Durães pede que se comece a colar o papel no fim do ensaio. Lá conseguimos fazê-lo em 6 horas. Saímos exaustos, já passava das 5 da manhã.

7/1/08 DIA 17 Devíamos ter posto a alcatifa no fim do ensaio, mas o Jorge precisava de trabalhar e pediu-nos que a puséssemos amanhã.

8/1/08 DIA 18 A tarde foi diabólica, o transformador do meu portátil estragou-se, tive que comprar outro. Perdi 2 horas à procura de um compatível pela cidade toda. Cheguei ao TEUC e só estavam duas pessoas para colocar a alcatifa, sendo Durães uma delas...

9/1/08 DIA 19 Ensaio geral não correu mal, mas ainda não está perfeito. Esperemos que amanhã, com a ansiedade, se dê “o salto”. É preciso fazer a montagem das fotos da Peggy e um texto para o programa.

10/1/08 ESTREIA Enquanto se fazia o ensaio técnico, acabei o programa e andei a retocar (com cola de contacto) o papel de parede. A adrenalina sobe...Hoje é o dia!

29. Ensaio geral, Bombeiro e as três empregadas (os “chapéus” foram retirados dos figurinos após este ensaio, por entrarem em choque com as cores do cenário) © Francisco Afonso



30. Cenário d'A Cantora Careca © Pedro Malacas







33. *A Cantora Careca*
© Pedro Malacas
(idem pp. 48-49, 50-51)



34. *A Cantora Careca*
© Pedro Malacas

35. *A Cantora Careca*
© Pedro Malacas, Sr. Smith
(Marlise Gaspar) a contar a
sua piada



III. O FIM É UM MEIO EM SI MESMO

Pautado por algumas imagens e conceitos de movimentos artísticos como o Surrealismo, o Expressionismo Alemão e a Pop Art, mas sobretudo, por conhecimentos adquiridos no curso de Arquitectura, o espaço cénico para *A Cantora Careca* surge em consonância com o contexto absurdo de toda a peça de Ionesco. *O fim*, o cenário construído, *é um meio em si mesmo*, onde o Teatro ganha vida.

As directivas de António Durães apontavam apenas para a não representatividade do cenário, para um espaço que não fosse necessariamente identificável com o de uma casa. Seguindo esta lógica, o dispositivo cénico criado poderia ser um espaço qualquer, exterior, interior, de circulação intensa ou inexistente. Assim, a sua imagem enquanto objecto, remete-nos para um lugar ausente de significação, sem psicologia, onde as coisas são apenas coisas enquanto ainda não foram tocadas pelos intérpretes. O elemento torna-se símbolo através da sua interacção com as personagens, ora intensificando a sua presença ora, contraditoriamente, dificultando os seus movimentos. Ao absurdo de Ionesco, de personagens ilógicas com discursos irracionais, apresenta-se um espaço, também ele irreal e metafórico, potenciador físico destas descoordenações.

As paredes do cenário distanciam-se das do Teatro de Bolso, possibilitando a circulação entre ambos, numa área intermédia entre o real edificado e o lugar da acção. Uma caixa dentro de outra caixa, actuando como duas camadas de realidade física distintas: a Cenografia dentro da Arquitectura. O novo espaço de cena, delimitado pelos três planos verticais, não é associável às normais divisões de uma habitação; só será sala de estar, hall de entrada ou sala de jantar, pela força da imaginação dos espectadores, que interpretarão os símbolos que lhes são propostos. Assim, a distorção dos elementos arquitectónicos reconhecíveis traduz a intenção de um espaço não verídico, afastando-se do vivenciado quotidianamente. As linhas angulosas, das aberturas e das rampas, conferem-lhe expressividade e desequilíbrio, harmonizando a totalidade da cena. As dimensões dos vários elementos, propositadamente reduzidas, acentuam a presença do corpo

do actor ao mesmo tempo que a questionam, descontextualizando a personagem do ambiente em que se insere.

A minha formação em Arquitectura influenciou, de modo fundamental, todo o processo de criação do cenário. Como expliquei anteriormente, o projecto de cenografia foi concebido em analogia a um exercício de projecto de Arquitectura, partindo do texto para a definição do “programa”, e recorrendo às mesmas ferramentas de trabalho, o desenho e a modelação virtual, substituindo a tradicional maquete. Foi com o auxílio destes instrumentos de pensamento e comunicação, que o cenário adquiriu a sua forma final, e que se tornou possível a sua materialização.

Mais do quaisquer influências artísticas e formais, reconhecíveis, *à posteriori*, na cenografia construída para *A Cantora Careca*, importa explicitar que toda a sua lógica compositiva surgiu e evoluiu com base em inúmeras experiências de desenho e de modelação tridimensional, num trabalho contínuo de tratamento do espaço e dos seus elementos, até atingir um resultado que me satisfizesse. Neste contexto, torna-se evidente que determinadas imagens e conceitos artísticos terão influenciado o próprio traçado, mas foi por uma insistente procura “plástica” e formal, num exercício de aplicação consciente de noções geométricas e de escala, que se geraram e fixaram as relações finais entre os volumes do cenário e os seus habitantes.

Referências ao Surrealismo são perceptíveis, sobretudo a nível conceptual, nas rampas sem aparente sentido e na obliteração de elementos do quotidiano. Os surrealistas operavam na esfera do inconsciente, do irracional e dos sonhos, esforçando-se por minar as verdades e as convenções aceites e reconhecidas, que não teriam qualquer espécie de criatividade. A sua arte irrompia numa transição, o mais automática e directa possível, do imaginário e subconsciente para a escrita, pintura ou escultura, evitando qualquer contacto com a razão. Assim, também pela busca da irrealidade e dum lugar desprovido de razão se percebe a sua influência, muito embora, na formalização, o cenário remeta para o campo exactamente oposto, o do Expressionismo Alemão, na sua vertente cinematográfica.

O Gabinete do Doutor Caligari (*Das Kabinett des Doktor Caligari*), realizado em 1919 por Robert Wiene, e com cenografia de Hermann Warm (em colaboração com Walter Reimann e Walter Rohrig), foi talvez a inspiração mais consciente de todo o projecto. Mais do que a história, os cenários estilizados e expressivos suscitaram-me particular interesse, fazendo uso da perspectiva deformada (na representação de ruas oblíquas, e em casas cúbicas, inclinadas para a frente, como se a qualquer momento se fossem desmoronar), e cujos traços traduzem as



36. *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene (1919), cena do filme

influências cubistas e futuristas de Warm. A radicalização da forma (enquanto estética artística, também presente na pintura expressionista), foi o princípio que adoptei para criar as deformações dos elementos integrantes da cenografia para *A Cantora Careca*.

Pelo pedido de António Durães para incluir papel de parede, e pelo padrão que escolhi para efeito, existe também uma clara alusão à Pop Art na imagem global do espectáculo, que acabou por adquirir mais expressão do que era pretendido. Não sendo uma influência, este foi um risco necessário, porque de todos os papéis estudados, aquele seria o único com o qual conseguiria trabalhar sem destruir as linhas do cenário: os círculos e as riscas permitiam que o usasse como base para uma nova camada compositiva.

O resultado foi, em tudo, igual ao que propus nas fotomontagens, no entanto, exactamente pelas cores e ritmo do papel de parede, entrava em claro contraste com os incríveis figurinos desenhados por Cláudia Ribeiro, essencialmente surrealistas, inspirados directamente em pinturas de Dali. Embora admitindo que tenha sido o desejo de António Durães, de enfatizar o absurdo e a irrealidade da peça, o espectáculo assumiu diferentes estéticas (possivelmente demasiado diferentes) que, condensadas num espaço tão pequeno, como é o do Teatro de Bolso, corriam o risco de saturar visualmente o público e, conseqüentemente, de se anular.

É evidente que a coordenação feita pelo encenador teria uma base lógica, e a verdade é que as palavras de Ionesco suportaram, na perfeição, a aparente dissonância entre cenário e figurinos. O desenho de luz de Jorge Ribeiro teve, neste ponto, um desempenho fulcral, ao revelar fraccionadamente a totalidade do espaço cénico. Num momento, apenas era visível uma parte do cenário, fazendo as restantes desaparecer na sombra; noutra, tudo se eclipsava e surgiam, iluminadas, as personagens com as suas vestes Dalíanas, materializando o absurdo na pequena caixa negra do TEUC.

37. *A Cantora Careca*
© Pedro Malacas ,
Casal Martin (Célia Antunes
e Carolina Crespo) e a
empregada, Mary (Helena
Moscoso)



*“O Teatro, enquanto compensação para a rotina da vida, pode ser encontrado onde quer que as pessoas se reúnam com a esperança de que a magia as transportará para uma realidade mais elevada. Isto é verdade, independentemente de a magia acontecer num pedaço de terra nua, numa cabana de bambu, numa plataforma ou num moderno palácio multimédia de betão e vidro. É verdade, mesmo se o efeito final for uma desilusão brutal.”*¹⁷

¹⁷ Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág.6

*“É isso o Teatro: enquadrar personagens num espaço, o espaço onde evoluem e os conflitos que se produzem, tornando-os inteligíveis ao espectador.”*¹⁸

¹⁸ Rebelo, Luís Francisco em Girão, Paulo, *O Arquitecto no Teatro*, prova final da Licenciatura em Arquitectura no DARQ, FCTUC, 1999, pág. 35

3. ESPAÇO CÊNICO: HABITAÇÃO *versus* CONCEPÇÃO

“A transformação noutra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana. (...) O xamã que é o porta-voz do deus, o dançarino mascarado que afasta os demónios, o actor que traz vida à obra do poeta – todos obedecem ao mesmo comando, que é a conjuração da realidade, mais verdadeira.”¹⁹

I. DO NATURALISMO AO PRESENTE

Desde sempre que o homem teve necessidade de atribuir significados transcendentais ao que não podia compreender. O nascimento dos deuses, irrefutáveis fontes de fé e compromisso eterno para os mortais, trouxe a necessidade de rituais simbólicos que traduzissem a comunicação com as divindades. Os encantamentos de caça dos nómadas, as danças de fertilidade, os rituais iniciáticos, o xamanismo e outros cultos divinos foram, por assim dizer, a base da expressão teatral. Ao longo de milénios, não obstante as formas de expressão particulares a cada uma das culturas, a arte do Teatro manteve estreita ligação com temas religiosos. Na Grécia, considerado o berço do Teatro Ocidental, Deuses e Humanos enleavam-se em enredos trágicos e cómicos; em Roma, os filhos de Júpiter uniam-se aos mortais nos dramas teatrais; na Idade Média, a Igreja reconfigurou as manifestações teatrais sob moldes exclusivamente religiosos, em Mistérios, Autos, Paixões e, mais tarde, Farsas. Apenas no Renascimento (com a redescoberta dos valores da cultura clássica, e do próprio Homem, como centro de todas as coisas), o Teatro se afastou do seu carácter monástico, pela adopção de um novo tipo de texto teatral, baseado nas tragédias e comédias da antiguidade. Progressivamente, as divindades foram sendo remetidas para um plano anódino, até virem a ser completamente suprimidas. Após o séc. XVII, os enredos dramáticos passaram a desenvolver-se em conformidade com a vida dos homens, dos seus infortúnios pessoais, aventuras e desventuras, romances condenados, discrepâncias sociais e convicções políticas.

Neste novo século, o Teatro encontra-se sem religião, perdido por entre vontades materiais e idealismos gastos. A metamorfose que sofreu ao longo do séc. XX, passando do naturalismo e realismo do fim do séc. XIX, da vontade de expor a vida em palco “tal como ela é”, ao Teatro do director/encenador, agravando-se com o aparecimento do cinema e da televisão, fez com que, nos dias de hoje, o Teatro se perdesse da sua essência. Esta crise, porém, não é nova: acontece sempre que a sociedade carece de renovação.

Recentemente ouvi Rogério de Carvalho²⁰ dizer que o Teatro (já) não vive dos

¹⁹ Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág.1

²⁰ Rogério de Carvalho (1936-), encenador, em ensaios da Oresteia, de Ésquilo, produção do TEUC para Dezembro de 2008

conteúdos, mas sim da maneira como as coisas são ditas – parece mais ópera que Teatro. A arte tende a renascer das suas próprias cinzas, como uma Fénix mágica, que continua a surpreender em cada natal. Num ciclo que, desde os primórdios da humanidade, parece não ter fim: quando a identidade do presente se perde, tratamos de a procurar no passado, para logo a readaptar. No Teatro também assim é. Busca a si passado, e futuro, que condensa numa espécie de momento infinito de “presente”, no “aqui e agora”, acreditando estar cada vez mais próximo daquilo que poderá ser a sua plena reinvenção. No meio de todas estas procuras, sejam elas metafísicas ou artísticas, processadas pela figura do encenador, encontra-se o actor, reduzido a um corpo consciente no espaço, pronto a receber uma nova personagem de cada vez que se inicia a criação de uma obra teatral.

À luz dos avanços técnicos (a partir de meados de séc. XIX) que possibilitaram alterações significativas na concepção estética dos espectáculos, a relação do actor com o espaço cénico esteve em constante reajustamento. De actor “protagonista” que inflamava o palco com os seus monólogos – nas peças românticas e comédias burguesas, em que a presença do cenário actuava como um suporte majestoso, um pano de fundo ilusório, para as suas actuações emocionadas; passou por integrar uma obra que se pretendia total e realista – onde todos os constituintes eram de igual importância, de modo a proporcionar ao espectador uma experiência única e abrangente; foi também considerado matéria-prima para um trabalho de procura de verdade em palco – em que o cenário era claramente remetido para um plano de apoio; até à sua redução a mera marioneta – integrada num todo, em que o tratamento tridimensional do espaço cénico, a luz e a estética visual do espectáculo assumiam o protagonismo.

Várias foram as correntes de interpretação que surgiram após André Antoine ter assinalado, no último quartel do séc. XIX, o início do Naturalismo. O método de Stanislavsky, por exemplo, apresentou-se como sendo um dos mais relevantes para o desenvolvimento da técnica do actor contemporânea. Vsevolod Meyerhold, a Bauhaus, Antonin Artaud, Bertolt Brecht, e mais recentemente, Peter Brook, Jerzy Grotowski e Robert Wilson, são nomes importantes de referenciar na esfera do desenvolvimento de teorias de interpretação teatral do século XX, sob a perspectiva do papel do actor e do próprio Teatro na sociedade. Do mesmo modo, na história recente do espaço cénico, devem-se mencionar as teorias desenvolvidas por Richard Wagner, com influência determinante nas posteriores, de Adolphe Appia, Gordon Craig e também Meyerhold.

Ainda em pleno contexto romântico, **Richard Wagner** (1813 – 1883), compositor e dramaturgo alemão, elaborou o conceito de Obra de Arte Total “*Gesamtkunstwerk*” (*A Obra de Arte do Futuro*, 1850) que consistia, tal como o nome indica, numa síntese de todas as artes com o objectivo de provocar

no espectador uma experiência única e abrangente, ao mesmo tempo física, emocional, intelectual e espiritual. “*O que define o drama, a Arte Total, é a união da Música, da Mímica, da Arquitectura e da Pintura, para a realização de um fim comum – oferecer ao homem a imagem do mundo.*”²¹ No entanto, rapidamente se tornou claro que o próprio Wagner não havia conseguido pôr em prática as suas demandas estéticas. Talvez isso tenha acontecido porque, em vez de definir em que consistiria essa experiência total, para só então determinar as características da obra que a proporcionaria, Wagner partiu das várias artes, acreditando que cada uma delas, individualmente, não seriam suficiente, e que bastava somá-las de forma orgânica para que a experiência total surgisse espontaneamente no público.

André Antoine (1856-1943) foi o primeiro a atentar contra a perfeição do Teatro burguês da sua época. Em 1887 funda o *Théâtre Libre* de Paris e, com ajuda de peças dos pioneiros do drama naturalista (como Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Émile Zola), propõe-se a levar a cena, a vida, nem mais, nem menos. O estilo cénico de Antoine, impregnado de realidade, era inspirado nos Meiningen²²; (tal como Stanislavsky, admirava o cuidado que tinham com o detalhe realista, e elogiava a consistência lógica das suas concepções). Pela primeira vez é estabelecida uma relação objectiva entre actor e espaço cénico, o “*milieu (meio) determina os movimentos das personagens e não o contrário*”²³. O milieu genuíno, no sentido da reprodução exacta da vida, implicava em palco uma caixa cénica apresentando objectos fidedignos, como janelas e portas praticáveis, tectos de madeira sustentados por vigas, troncos de árvores reais, etc., de modo a que fosse, não só verosímil para os espectadores, mas também para os actores, ajudando-os na sua procura pela verdade. O segundo ponto importante no naturalismo preconizado por Antoine, é o seu jogo com a quarta parede, que transformava o palco numa caixa fechada e inatingível. Tornava-se grande lei de encenação a posição relativa dos actores, de acordo com o diálogo e o curso da acção. A realidade entrava em cena por mão de agentes que, ao corporalizar a vida das personagens, ignoravam deliberadamente o público. O palco à italiana foi também contestado por Antoine. Embora tivesse instituído uma barreira entre palco e sala, dava especial atenção à percepção do espectáculo por parte dos espectadores, e na forma semi-circular (ou em ferradura) do palco mais utilizado de sempre, grande parte do público tinha péssima visibilidade.

C. Stanislavski (1865-1938) sucedeu a Antoine na busca pela verdade teatral, embora os seus conceitos cénicos viessem a enveredar em caminhos diferentes: Stanislavski desenvolve o seu próprio método experimental, onde propõe a substituição da representação pela vivência, resultante da observação directa da vida, justificado por conceitos científicos; enquanto que Antoine preferiu acompanhar a mudança, assumindo que o seu *Théâtre* estaria *Libre* para receber

²¹ Wagner, Richard em Ribeiro, João Mendes, *Fragments de uma prática dramaturgica do espaço*, Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, DARQ, FCTUC, 1998, pág. 10

²² Grupo de Teatro ambulante dirigido pelo Duque de Meiningen. Viajou por todo o mundo, ficando famoso o seu estilo realista bem como os seus cenários, reconhecidos pela verosimilhança e exactidão histórica. Exerceram grande influência nos naturalistas, sobretudo em Antoine e Stanislavski, pela sugestão cénica de uma quarta parede em palco, pela representação conjunta, fiel à vida, e com a ideia de que a própria encenação cria um estilo.

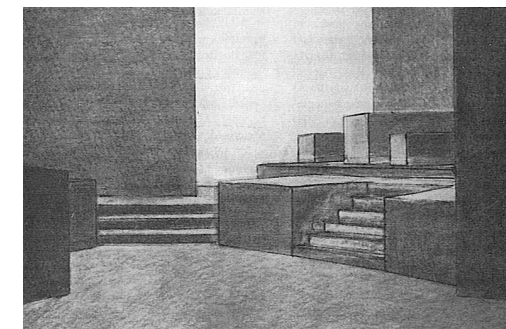
²³ Antoine, André em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 454

todo tipo de peças, desde a naturalista à simbolista.

Para o fundador do Teatro de Arte de Moscovo, “a verdade cénica não é a pequena verdade exterior que leva ao naturalismo. (...) É aquilo em que vocês podem acreditar com sinceridade. (...) Para que seja artística aos olhos do actor e do espectador, até mesmo uma inverdade deve transformar-se em verdade. (...) Temos que aprender a transportar para o palco a beleza que há na vida e na natureza, (...) sem a destruir ou adulterar.”²⁴ O grande esforço centrava-se na interpretação, na projecção de estados de espírito em busca do “super objectivo” da personagem, que enveredou pela nova estrada da intuição, baseada nas vivências do actor e na fisicalidade provocada pelas emoções. Posteriormente desenvolveu o conceito de acção psicofísica, onde, “do exterior para o interior, em direcção ao subconsciente”²⁵, cabia à acção desempenhada suscitar as emoções do intérprete. A criação a partir da realidade – representar significa viver – é uma das máximas do seu método, que se apresenta com uma resposta intermédia (proposta de harmonia entre a libertação da personalidade individual do actor e do estado “eu sou”, em que responde pela personagem), à controversa questão de se “o actor é aquilo que representa, ou representa aquilo que sabe que não é?”.

Stanislavski defendia também que os actores não deviam manter contacto com a plateia, antes pelo contrário, era necessário cultivar o estado de “solidão em público”. Devia ser estabelecida uma relação indirecta, através dum fluxo constante de sentimentos, pensamentos e acções, cumprindo a dupla função de actuar, e observar-se a si mesmo enquanto o faz. Neste contexto, o cenário tinha a função de “ambientar” o actor, legitimando a veracidade das suas acções num espaço duplamente crível: perante o espectador e a personagem que o habita. “O cenário, os adereços e todos os elementos externos da produção só têm valor na medida em que acentuam a expressividade da actuação. (...) Não importa se o cenário é convencional, estilizado ou realista, (...) pois receberemos com agrado qualquer cenário, desde que o mesmo seja apropriado.”²⁶

Adolphe Appia (1862-1928), arquitecto e cenógrafo suíço, devoto seguidor da noção de Obra Total de Wagner, definiu a *Teoria da Arte Viva*, onde propôs a fusão (em substituição da síntese defendida por Wagner) das artes, enquanto meios de expressão cénica, necessariamente simplificadas, pondo em relevo a realidade do actor. Defendia um Teatro onírico, criado por sugestões de luz e sombra, criando espaços para produzir profundidade e distância, contra a aparência realista generalizada. O seu princípio fundamental era deixar o palco livre para o intérprete, que o abrangeria com o seu movimento. “O corpo, vivo e móvel, do actor é o representante do movimento no espaço. (...) Não é apenas móvel: é plástico também. Essa plasticidade coloca-o em relação directa com a Arquitectura.”²⁷ Estabeleceu, então, uma hierarquia que inscrevia o corpo do actor como sendo de importância capital – pois era ele que, unindo o texto (que



38. Desenho de Adolphe Appia para o cenário d’ *O Anel*, de Wagner, encenado Oskar Wälterlin, no Stadttheater, Basileia, 1925

traz numa das mãos) às artes do espaço (que carrega na outra), pelo meio de movimento, o criador da obra de arte integral²⁸. Partindo do princípio que o cenário faria parte de um todo “vivant” que actuaria em prol do plasticidade do intérprete, Appia assumiu que todos os elementos que definem o espaço cénico, e criam envolvimento, teriam de ser tridimensionais, ou seja, eles próprios, espaços a três dimensões. Muito embora a sua obra teórica fosse superior ao que realmente pôs em prática, em palco Appia construía formas arquitecturais de blocos pesados, cubos e cunhas, transformando-as nas largas superfícies daquilo a que chamou de “cena interior”.

O actor foi estudado por Appia exactamente apenas enquanto elemento gerador de movimento, através da inscrição do tempo no espaço, com as suas deslocações. A interpretação não era objectada, apenas a sua forma corporal. Apesar disto, Appia teceu algumas considerações acerca do realismo vigente: “O corpo humano está dispensado do empenho de procurar a impressão da realidade, porque ele próprio é realidade. O propósito da cenografia é tirar o melhor proveito da realidade.”²⁹

Edward Gordon Craig (1872-1966) também acreditava neste princípio, embora trabalhasse a figura do actor em palco (e os seus movimentos) como componente de uma totalidade gráfica visual. Concebia-o enquanto arquitecto, dando especial enfoque à luz e à sombra, onde nada era acessório, mas parte integrante da visão cénica. Craig acreditava que cada arte tinha o seu meio de expressão particular, trabalhando a partir de materiais específicos; cabia ao Teatro, na sua essência, descobrir esses materiais e conjugá-los em estado bruto, sem contaminações. Anti-naturalista, não aceitava que a arte fosse uma mera imitação da vida - a arte nasce do símbolo. O seu manifesto contra cenários realistas baseia-se neste princípio, da representação simbólica, adquirindo expressão no estilizar do cenário, e na aplicação das cores fundamentais aliadas ao jogo de luzes. Para o palco, o mundo irreal e abstracto.

Afastou-se também da literatura, ao afirmar que o Teatro nascia, não da representação, nem sequer dos actores ou da peça, mas do gesto, das palavras,

²⁴ Stanislavski, Constantin, *Manual do Ator*, Martins Fontes, 2001, pág. 206

²⁵ Ver Stanislavski, Constantin, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág. 465, 466 e 467

²⁶ Stanislavski, Constantin, *Manual do Ator*, Martins Fontes, 2001, pág. 44

²⁷ Appia, Adolphe, *A obra de Arte Viva*, Arcádia, pág. 33

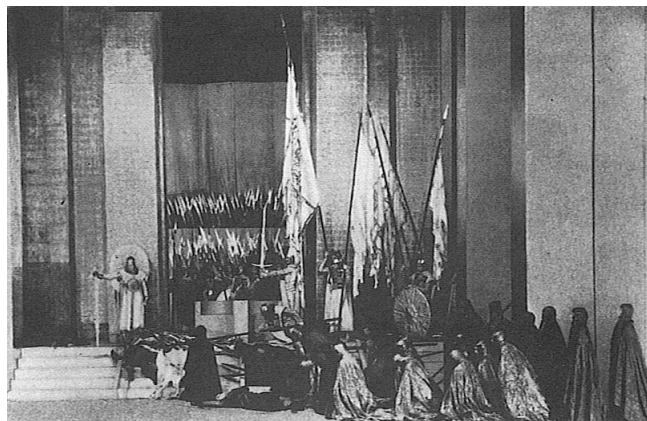
²⁸ *Idem*, pág. 32

²⁹ Appia, Adolphe em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág.470

das linhas, das cores e do ritmo. O intérprete era remetido para segundo plano, destituindo-o de arte na representação, e pondo em relevo a espacialidade poética, que acerrimamente defendia.

Discordante de Appia, que tomava o actor e as suas características de mobilidade e plasticidade como instrumentos fundamentais do Teatro, elabora a teoria da Supermarioneta, onde o actor seria substituído por uma marioneta desvirtuada, desnaturalizada e livre de psicologia que, sem encarnar ou viver a personagem, conseguiria representá-la, exprimi-la simbolicamente. Só assim abandonaria todo o seu egoísmo, libertando o Teatro da “fumaça e da exalação da mortalidade”³⁰. Apesar da visível desconfiança nos actores, Craig admitia que os seus corpos, quando dominados conscientemente, lhes conferiam uma plasticidade necessariamente harmonizável com elementos tridimensionais em palco. Desenvolveu, então, os screens (biombos móveis), seguindo a vontade de materializar o movimento em estado puro, não apenas de edificar uma arquitectura volúvel. Esta inovação, que permitiria passar um palco estático a um palco cinético, era para Craig tão fundamental, que ele considerava estar a implantar, com ela, o quinto palco³¹.

Em *Hamlet*, produção do Teatro de Arte de Moscovo (1911), Craig une-se a Stanislavski numa dupla criativa e, considerando os seus distintos *modus operandi*, pouco provável de resultar. Os biombos criados por Craig aspiravam cancelar o efeito visual da “caixa de vistas” habitual, para realçar, com imponente mobilidade, a acção interpretativa do actor e fornecer diferentes aberturas de luz. Embora a visão de encenação, de o apresentar sob a perspectiva subjectiva do príncipe da Dinamarca, fosse comum, as divergências estéticas referentes à interpretação, e as dificuldades na construção do cenário, levaram a que obra não tivesse o resultado pretendido por Craig, como mais tarde reconhece Stanislavski, lamentando que o facto de dispor de “meios grotescos e primitivos” tivesse impedido a satisfação das “mais altas aspirações que nascem das mais puras profundezas estéticas do Homem”³².



39. Desenho de Craig para o cenário de *Hamlet*, (com biombos móveis), produzido pelo Teatro de Arte de Moscovo, 1911

Ainda assim, este espectáculo confrontou em dois pontos (que considero fulcrais) dois mestres da reforma teatral: por um lado a visão espacial simbólica apelando a um modo estilizado de representação; por outro, a própria interpretação, na sua relação intrínseca com o método de Stanislavski e com um espaço cénico distinto, assumidamente incapaz de proporcionar a ambiência realista (supostamente necessária) para a procura da verdade.

Vsévolod Meyerhold (1874-1940) iniciou a sua carreira no Teatro ainda sob alçada do Stanislavski, em 1898, com a entrada no Teatro de Arte de Moscovo. Actor, encenador e teórico de Teatro, desenvolveu a sua própria vanguarda teatral após a saída do Teatro Estúdio (criado por Stanislavski como lugar alternativo de pesquisa artística). Inconformado com o naturalismo, assume que o Teatro tem as suas convenções, não pode recorrer apenas a uma imitação substancial da vida. Afastando-se da harmonização sensível do seu anterior mestre, estabeleceu, no domínio da razão, a biomecânica. Esta transformava o corpo do intérprete numa ferramenta ao serviço da sua mente, os movimentos teriam por base o mundo da produção, o *taylorismo*, a repetição do operário no seu trabalho, numa teatralização da cultura física, que incorporava técnicas de circo, ginástica e dança. Movimentos amplos, exagerados e tensos pautavam a linguagem corporal, que precedia a oralidade do actor.

Num contexto de revolução, em que o proletariado havia triunfado sobre a burguesia, o Teatro assistiu a uma das rupturas mais relevantes com tradição, sob a pressão de se transformar num veículo de mobilização política. A propaganda de agitação (“Agit Prop”) tomava conta do Teatro, cujo objectivo parecia apenas ser a difusão do discurso marxista, atingindo o expoente máximo com o Teatro do Proletariado de Erwin Piscator. Assim, o actor-proletário, num pretensão teatro popular e anti-naturalista, precisava de um espaço útil e funcional – o cenário não teria de significar nem atribuir significado a nada, apenas servir de suporte ao actor, num dispositivo cénico que encarnaria a estilização e dinâmica da máquina. O construtivismo punha a nu a estrutura do cenário tridimensional que, apoiado inteiramente no solo e rejeitando a decoração, apenas possuía os elementos necessários ao trabalho do actor.

Numa fase mais avançada da biomecânica, Meyerhold, transformava os próprios textos, facto que acentuaria ainda mais a exagerada expressão corporal dos actores, pelo gesto, movimento e atitude, transformando-os em marionetas (tal como havia desejado Craig) subordinadas à plástica do jogo teatral. Convidava ainda o público a tomar parte na acção, considerando que o objectivo do Teatro não era “apresentar uma obra de arte acabada, mas, antes, tornar o espectador co-criador do drama”³³, num pensamento análogo ao de Max Reinhardt³⁴. “Meyerhold quis mostrar que a teatralidade pura não tem necessidade de ajuda das artes plásticas e que, um verdadeiro actor sabe agir sobre o espectador, unicamente pelo poder da

³⁰ Craig, Edward Gordon, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág.471

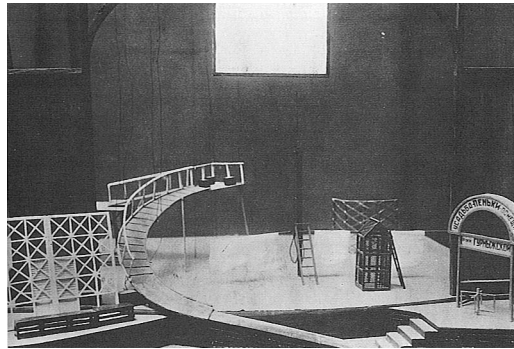
³¹ 1º. Anfiteatro grego
2º. Espaço medieval
3º. Estrado Commedia dell'Arte
4º. Palco à italiana

³² Stanislavski, C., em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, pág.471

³³ Meyerhold, Vzévolod, em Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, pág.494

³⁴ Max Reinhardt (1873-1943) foi intérprete, empresário e director de inúmeros teatros. O seu grande objectivo era conseguir o Teatro Total, tão defendido por Gordon Craig, e proclamar o Teatro do Futuro: um teatro de ilusão e magia, um espectáculo para as massas, num espaço festivo de dimensões colossais, em que o público participasse activamente. A sua encenação de *Danton*, de Romain Rolland, foi considerada um dos melhores exemplos do que seria o Teatro total, embora na altura se tenha apresentado como “o colossal fracasso” de Reinhardt.

40. Maquete do cenário para *A Floresta*, de Alexander Ostrovsky, de autoria de Meyerhold (que também encenou a peça), Moscovo, 1924



³⁵ Meyerhold, Vzévoid, em Ribeiro, João Mendes, *Fragmentos de uma prática dramaturgica do espaço*, Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, DARQ, FCTUC, 1998, pág. 10

sua arte nua, sem recorrer a meios auxiliares. (...) A cena não comporta qualquer cenário, qualquer objecto que não seja utilizado. Tudo funciona.³⁵

Lothar Schreyer (1886-1966), pintor e actor, foi o primeiro professor destacado pelo Conselho dos Mestres da Bauhaus de Weimar para leccionar a classe de Teatro em 1921. A sua inclusão no programa curricular de uma escola de artes plásticas não tinha precedentes, e revelou-se uma das inovações do sistema de ensino da Bauhaus. Pela ausência da oficina de Arquitectura, (só viria a existir em 1927) seria o Teatro, pelo seu potencial pedagógico, que se encarregaria da integração das artes. *“A Obra Teatral, enquanto unidade orquestral, está intimamente ligada à obra de Arquitectura. Como na obra de Arquitectura, todas as partes abandonam o seu próprio meio em proveito da animação colectiva superior da Obra Total, assim na Obra Teatral concentra-se uma multidão de problemas artísticos, segundo essa lei específica, em proveito de uma nova e maior unidade.”*³⁶

Schreyer tinha já experiência em Teatro, sobretudo na vertente expressionista, pelo que acreditava no seu valor simbólico e sequencial que, segundo ele, actuava como um “espelho cósmico da unidade da vida”, tendo como objectivo a “associação do natural/sobrenatural”. Anteriormente havia investigado elementos do design de Teatro em termos da sua pureza, e afirmava que todos os constituintes cénicos deviam ser formas, cores, movimentos, e sons elementares.

No entanto, os seus ideais religiosos não foram bem recebidos pelos alunos, o primeiro ensaio apresentado do Jogo da Lua foi, inclusivamente, um fracasso. O facto é que, no sector teatral, muitos estudantes apoiavam a mecanização representada pelo “americanismo”.

Oskar Schlemmer (1888-1943), sujeitando-se à predominante tendência da Bauhaus na standardização e estilização, assume o cargo de direcção do atelier de Teatro. A sua produção mais significativa foi o *Ballet Triádico*, que estreou em Estugarda em 1922. Numa combinação de dança, figurinos, pantomima e música, os actores apresentavam-se como bonecos animados, sem no entanto

pronunciar uma única palavra. O próprio título era uma composição em torno do número 3 (tratava-se de uma dança em 3 actos, compostos por 3 sequências de 3 danças). Peça anti-dança, apresentava um formalismo construtivista dançante, que só poderia ter sido concebido por um pintor e escultor. Numa assumida vertente experimental de teatro (só assim o poderia ser, pois estes actores, eram na verdade dançarinos quase automatizados), os meios de expressão já não eram os do corpo humano, antes de figuras geométricas que se movimentavam por osmose. Muito embora os objectivos de Schlemmer passassem pela harmonização dos elementos básicos da forma, com o Homem e o espaço, como acontecia nas Danças Bauhaus, os seus alunos ansiavam pela expressão da mecanização. Assim, já na Bauhaus de Dessau, os estudantes produziram o *Teatro de Variedades Mecânico*, sempre ao abrigo da temática “homem-máquina”, chegando ao ponto de catalogar o homem como uma marioneta que se encontrava “controlada por uma força superior e indomável”.

Moholy-Nagy e Kandinsky também se ocuparam de alguns aspectos do Teatro. Moholy baniu o actor do palco no seu “mecânico excêntrico”, e Kandinsky publicou em 1923 o ensaio *Sobre a síntese do Teatro Abstracto*, aludindo ao conceito de Obra de Arte Total preconizada por Wagner.

Sob a direcção de Hannes Meyer, formou-se em 1928 um Grupo Jovem com interesse num outro tipo de teatro, sem ser o da representação de elementos básicos de palco: o Teatro Político (soviético), que Schlemmer rejeitava terminantemente. A palavra foi reintroduzida e o grupo trabalhava com base no desenvolvimento colectivo e no confronto com temas actuais. Em 1929, a secção de Teatro foi encerrada por “motivos financeiros” e não voltaram a existir espectáculos teatrais na Bauhaus.

Bertolt Brecht (1898-1956), após colaborar com Piscator, compreendeu que o Teatro Revolucionário dependia, não apenas da peça, mas também da direcção. Essencialmente anti-aristotélico, e sob fortes influências de Stanislavski (e do seu sistema), e de Meyerhold (e do método da biomecânica), Brecht desenvolve o Teatro Épico, segundo o qual uma peça não devia provocar no espectador a sua identificação pessoal e emocional com as personagens, antes pelo contrário, devia despoletar uma auto reflexão, com base na razão, e uma visão crítica de tudo o que acontece em palco. O teatro épico e didáctico de Brecht caracteriza-se pela sua marca narrativa e descritiva, sob a missiva de expor a realidade social através de um processo dialéctico: diverte e faz pensar. Não se limita a explicar o mundo, uma vez que pretende modificá-lo. É um teatro que opera, simultaneamente, no domínio da ciência e da arte. O cenário não é, por isso, fundamental para acção. A existir, as cenografias seriam pobres, numa permanente recusa à ilusão, com o propósito exclusivo de facilitar a visão dos traços característicos da obra ao espectador.

O palco assumia um carácter de exposição, continuamente salientado por Brecht, afastando-se rapidamente do lugar mágico defendido pelos naturalistas e simbolistas. O modelo italiano poderia funcionar perfeitamente, bastava que os recursos técnicos actuassem em prol da exibição teatral e fossem passíveis de reajustamento a cada espectáculo. No entanto, as suas demandas legitimavam a criação de um quinto palco (proposto por Craig), uma vez que a estrutura ideal, para Brecht, seria dotada de uma arquitectura polivalente, susceptível de infinitas modificações.

Brecht desenvolveu ainda a Interpretação Épica, tendo como base o efeito de distanciamento (ou alienação) do actor (*Verfremdungseffekt*), que obrigava à neutralização completa dos meios de expressão teatral tradicionais, onde cada palavra encontra um significado visual e, através da gestualidade, o espectador pode compreender as alternativas da cena. Nas suas peças, que desmascaram factos, propõe o desafio da objectividade crítica ao espectador, transformando-o num parceiro especulativo.³⁷

Antonin Artaud (1896-1948), cedo escolheu dedicar a sua vida ao Teatro (enquanto actor, figurinista e cenógrafo, escritor e encenador...). Na sua mais importante obra teórica, *O Teatro e o seu Duplo*, aspirou mostrar a base orgânica das emoções e a materialidade das ideias nos corpos dos actores, num manifesto contra a prioridade que o teatro havia dado às palavras, como veículo para a comunicação de sentimentos e ideias. Para contrabalançar este predomínio do verbo, propõe o treino físico intensivo dos actores, baseando o teatro na violência sensorial, enquanto arte provocatória. O seu atletismo afectivo, uma espécie de ginástica moral, ou musculatura do inconsciente, serviu também de base ao Teatro Laboratório de Grotowski e ao Living Theatre.

Numa apologia ao Teatro da Crueldade, cuja definição era frequentemente mal interpretada, apela à participação absoluta de todos os presentes na acção, actor e espectador. *“Queremos tornar o Teatro numa realidade crível que dê ao coração e aos sentidos essa espécie de golpe concreto que toda a verdadeira sensação comporta. (...) E o público acreditará nos sonhos do teatro, desde que os tome como verdadeiros sonhos e não como uma cópia servil da realidade; desde que permitam ao público dar rédea solta, dentro de si, à liberdade mágica do sonho, liberdade que apenas pode reconhecer marcada de terror e crueldade. E daí este apelo à crueldade e ao terror, numa vasta escala, cuja amplitude ponha à prova toda a nossa vitalidade e nos confronte com todas as nossas possibilidades.”*³⁸

Artaud definiu também qual seria o espaço ideal para o seu Teatro da Crueldade³⁹, o palco e a plateia seriam suprimidos, e existiria uma espécie de

lugar único, sem qualquer barreira entre actor e espectador, transformando-se no verdadeiro *teatro da acção*). No entanto, este nunca chegou a ser posto em prática, e todas as suas representações foram feitas em palcos à italiana, com ligeiras adaptações. Remetendo, mais uma vez, ao carácter total da Obra de Teatro, Artaud lembra a unidade, coesa e lógica, que um espectáculo deverá ter, onde todos os elementos existentes terão de ser indispensáveis para a expressão teatral: as palavras e os gestos, a cenografia, os figurinos, o som, a luz, os adereços. O actor continua, simultaneamente, a exercer um papel de importância primordial, mas também de passividade e neutralidade, uma vez que toda a iniciativa pessoal lhe é estritamente negada, deixando o seu trabalho nas mãos do encenador.

Peter Brook (1925 -) é um dos vanguardistas do Teatro Experimental iniciado na década de sessenta. Influenciado pelo seu contemporâneo, Grotowski, mas também por muitos dos nomes que já acima mencionados (caso de Craig, Meyehorld, Brecht e Artaud, com o Teatro da Crueldade), afirma o predomínio de um actor, e o seu corpo, no espaço (vazio). *“Posso chegar a um espaço vazio qualquer e usá-lo como espaço de cena. Uma pessoa atravessa esse espaço vazio enquanto outra pessoa observa – e nada mais é necessário para que ocorra uma acção teatral.”*⁴⁰ Esta célebre frase inicia o seu primeiro livro, *O Espaço Vazio* (1968), onde, em quatro capítulos, descreve as diferentes noções e a natureza do Teatro.

Para Brook, o corpo do actor é o lugar dos conflitos e da sua expressão, assim, a relação corpo/corpos/espaço assume-se como factor fundamental da organização do espaço cénico. Também o público adquire extrema importância, na medida em que o Teatro não pode acontecer sem um observador, estabelecendo a tríade fundamental da sua pesquisa (como lhe disse o próprio Grotowski): encenador-actor-espectador.

A determinada altura, Brook chegou a desenhar os figurinos e os cenários das suas peças. Considerava bastante útil usar essas criações, sempre inacabadas, como forma de descortinar soluções de encenação, que de outro modo continuariam incógnitas. No caso de ser um cenógrafo a realizar o dispositivo cénico, Brook afirmou: *“Tenho chegado frequentemente à conclusão de que o cenário constitui a geometria daquilo que virá a ser a peça, pelo que um cenário inadequado torna impossível representar certas cenas e elimina mesmo diversas possibilidades do trabalho dos actores. (...) O que é necessário porém, é um cenário inacabado: expressivo e sem rigidez; algo a que possamos chamar «aberto», por oposição a «encerrado». É esta a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo pensará nos seus projectos como estando sempre em movimento, em acção, no contexto da relação que estabelecem com o actor e com aquilo que ele acrescenta à cena.”*⁴¹

Apesar disto, a essência do seu trabalho veio a assentar na defesa de um espaço livre

³⁹ Para definição da sala de teatro ver Artaud, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Fenda, 2006, pág. 107

⁴⁰ Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, 2008, pág. 7

⁴¹ Brook, Peter, *O Espaço Vazio*, Orfeu Negro, 2008, pág. 145

³⁷ Ver Berthold, Margot, *História Mundial do Teatro*, Perspectiva, 2005, págs. 504 a 512

³⁸ Artaud, Antonin, *O Teatro e o Seu Duplo*, Fenda, 2006, pág. 95



41. Peter Brook (à direita), num ensaio da companhia Bouffes du Nord, Paris, 1995

(de cenário) para a imaginação dos espectadores, com base no corpo do actor e na sua relação com o espaço. Assim, quanto mais despido estiver o espaço cénico, liberto de formas, maior é o número de possíveis convenções, e o foco de atenção recai prioritariamente nas relações entre intérpretes. A essência está na palavra, suportada pelo corpo, e por qualquer outra coisa que não terá de se reconhecer como cenário. No fundo, Peter Brook não pretende representar lugares em palco, o único espaço que lhe interessa verdadeiramente, é o do Teatro.

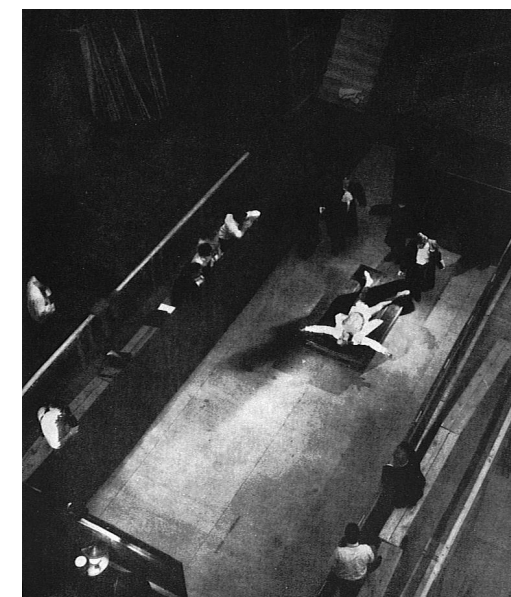
Jerzy Grotowski (1933-1999) “é único. (...) Porque mais ninguém no mundo, (...) depois de Stanislavski, investigou a natureza da representação do actor, o seu fenómeno, o seu sentido, a natureza e a ciência dos seus processos mentais, físicos e emocionais tão profunda e completamente como Grotowski. [O seu trabalho com os actores de Peter Brook, resultou em vários choques, entre os quais o] de saber que, algures no mundo, representar é uma arte de dedicação absoluta, monástica e total. Que a tão conhecida frase de Artaud «cruel para mim mesmo» é genuinamente, todo um modo de viver – algures – para pelo menos doze pessoas. Com uma condição. A dedicação a representar não torna a representação um fim em si.”⁴² Grotowski, para chegar à definição de Teatro Pobre, elimina tacitamente todas as funções que não lhe são essenciais. No seu Teatro Laboratório (fundado em 1959) prescindiu propositadamente dos lugares pré-definidos da sala de teatro, palco e plateia, trabalhando num espaço único, com as paredes pintadas de preto, que se adaptava a cada representação, de acordo o estritamente necessário para que o Teatro acontecesse. Figurinos, cenografia, adereços, eram dispensáveis, logo não utilizados. Os actores vestiam roupas simples, predominantemente negras. A luz, que introduzia (simultaneamente) o actor e o espectador na esfera da representação, era também reduzida à sua significância básica. Era requerido aos actores um despojamento total, físico e espiritual, confluyente

⁴² Brook, Peter, em Grotowski, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, Forja, 1975, págs. 9 e 10

para a libertação criadora do gesto e da palavra, dirigidos ao espectador. Esta relação actor/espectador era de tal modo determinante, que Grotowski assumiu preferir ter pouco público nos seus espectáculos, pois só assim, potenciando a sua proximidade com os intérpretes, e instigando-os a explorar a própria verdade, presente numa linguagem comum, de símbolos e mitos herdados, seria possível chegar à representação colectiva.

Na *Afirmção de Princípios (Para um Teatro Pobre)*, destinada ao uso interno do Teatro Laboratório, Grotowski escreveu: “O Teatro (...) proporciona a possibilidade do que poderemos chamar a integração, o arrancar da máscara, a revelação do ser real: a totalidade das reacções físicas e psíquicas. (...) Aqui, podemos ver a função terapêutica do Teatro para as pessoas na nossa civilização contemporânea. É certo que é o actor que realiza este acto, mas só pode fazê-lo através de um encontro com o espectador – intimamente, visivelmente, sem se esconder por detrás de um cameraman, de um figurinista, de um cenógrafo ou de uma caracterizadora – em confronto directo com ele, em certa medida em vez dele. A este acto, paradoxal e extremo, chamamos acto total. (...) O actor é criador, modelo e criação fundidos num só. Não deve ser impudente, pois isso conduz ao exibicionismo. Tem de ter coragem, mas não a coragem de se exhibir, (...) a coragem de revelar-se. (...) E, como o material do actor é o seu próprio corpo, este deve estar treinado para obedecer, (...) como se não existisse no momento da criação – o mesmo é dizer que não deve oferecer resistências. A espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho de um actor, chave do seu método de trabalho.”⁴³

⁴³ Grotowski, Jerzy, *Para um Teatro Pobre*, Forja, 1975, págs. 201, 202, 203 e 207



42. Espaço cénico d’*O Príncipe Constante*, direcção artística de Jerzy Grotowski, Teatro Laboratório, 1965. Os espectadores observam o prisioneiro (no meio) como se fosse um acto proibido.

Robert Wilson (1941-) é, actualmente, a personificação do encenador total. Com formação em dança, artista plástico, designer, arquitecto, e, afinal de contas, encenador, Bob Wilson concentra em si uma excitante capacidade de união das diferentes formas artísticas, que tenta inculcar nas suas obras. A estética dos seus espectáculos flutua em torno de temas visuais precisos, unindo as partituras de movimento no espaço/tempo, a narrativa, a luz e o design, numa estrutura arquitectónica preenchida por volumes, cheios e vazios, superfícies e arestas. O seu estilo, se é que se pode definir como tal, assenta em três pontos-chave, a que recorre insistentemente: a linguagem, o movimento e a luz.

Eliminando todas as convenções teatrais, que considera limitadoras, Wilson adopta a luz como factor mais importante em palco. A definição de imagens tem relação directa com a iluminação que é atribuída a cada objecto de cena, assim, o desenho de luz contribui privilegiadamente para dar vida à peça. Preferindo oscilações subtis a mudanças abruptas, Wilson pinta, constrói e compõe com luz o cenário, que se lhe apresenta como uma tela a trabalhar. Também os adereços são objecto de grande relevo nas suas criações. Perfeccionista e com grande atenção a todos os detalhes, Wilson pede frequentemente maquetes à escala real antes da peça final ser executada, para verificar se, em cena, as proporções e relações visuais estão equilibradas.

Pela experiência em dança, tem especial interesse no modo como os actores se movimentam em palco. A construção das sequências de acção corporal precede o trabalho de texto, de modo a assegurar que estas serão suficientemente fortes para transmitir uma ideia sem necessidade de palavras.

A linguagem, por sua vez, surge como elemento dúbio, mutante e falacioso. A palavra, compositora básica da comunicação verbal, é considerada um “artefacto social”, de significado variável, consoante o tempo e a cultura em que se insere. Wilson opera com níveis justapostos de dicção e colocação de voz, precisamente para mostrar a multiplicidade da linguagem.

Tal como no espaço cénico existe o jogo de cheios e vazios, e do mesmo modo que opõe ao movimento a imobilidade, Wilson faz uso exemplar do silêncio, transmitindo a importância da linguagem pela sua ausência, e enfatizando o facto de muitas experiências não poderem expressar-se através do código da linguística. Eugène Ionesco disse que Wilson havia mesmo suplantado Beckett, porque o “*silêncio* [de Wilson] *é um silêncio que fala*”.

Juntando os dois elementos, movimento e linguagem, em camadas desiguais, Bob Wilson cria uma nova textura. Corpo e mente trabalham em zonas diferentes da realidade, com ritmos dissonantes, para que também o público os possa perceber distintamente.



43. *Peer Gynt I*, direcção artística e plástica de Robert Wilson, The Norwegian Theatre, 2005
© Lesley Leslie-Spinks

II. N'A CANTORA CARECA

Há algum tempo que era evidente a minha vontade em abranger outros campos do Teatro, para além da representação, nomeadamente o da cenografia (pela sua relação com a Arquitectura). Na condição de sócia efectiva do TEUC, propus, ainda antes de entrar na prova final, encarregar-me da cenografia da produção d'*A Cantora Careca*. A ideia foi imediatamente aceite pelos restantes membros, uma vez que seria benéfico para ambas as partes. No entanto, apesar do grande entusiasmo, não consegui recusar o palco e, no primeiro ensaio da peça, em Outubro de 2007, lancei-me na aventura de integrar também o elenco. O grande desafio consistia na conciliação de ambos os papéis (de cenógrafa e Sra. Smith), sem perder qualidade de desempenho em nenhuma delas.

António Durães, no início do processo, tinha já uma noção dos diferentes níveis que queria abranger com *A Cantora Careca*. A significância de cada um dos elementos do espectáculo era distinta, trabalhando em zonas conceptuais diferentes: o texto no absurdo, o cenário numa atmosfera não representativa, os figurinos surrealistas e a interpretação próxima do Naturalismo/Realismo. Neste sentido, foi efectuado um trabalho de procura de traços característicos da personagem, através de vários exercícios vocais e físicos, paralelamente ao chamado “trabalho de mesa”, a leitura dramaturgica do texto. A principal dificuldade residia na interpretação do discurso desconexo da peça, em perceber as motivações de cada uma das personagens, e como traduzi-las oral e corporalmente.

Não posso afirmar que tenhamos seguido um método específico, porque, tendo em conta que se trata de Teatro Universitário (em que nenhum dos membros do elenco possuía preparação especializada, a nível de técnica de actor, para além da formação adquirida no Curso de Iniciação e com os vários encenadores com quem trabalharam), António Durães trabalhava connosco objectivamente, explicitando, no momento, o que queria que fizessemos. O fundamental era que, no meio de todo o absurdo de Ionesco, o resultado fosse coerente, e as personagens ostentassem um fundo de verdade, mesmo quando falavam de uma família onde todos se chamavam Bobby. Assim, a questão do despojamento e dedicação total,



44. *A Cantora Careca*,
TEUC 08, Sra. Smith
(Carolina Santos)
© Francisco Afonso

quase sacralizada, por parte do actor, muito referida anteriormente, não se pode aplicar a este espectáculo em particular. (O regime pós-laboral dos ensaios é um forte indiciador de que esta é uma actividade extra-curricular, e muitas foram as vezes em que o rendimento não era o pretendido, pelo simples facto de esta não ser “a prioridade”.) Não quero, com isto, dizer que a entrega dos elementos do TEUC seja insuficiente, antes pelo contrário, devo esclarecer que esta é, dentro das limitações inerentes à condição de estudantes de outras áreas que não Teatro, bastante satisfatória e generosa, mas (ainda) não profissional. A qualidade de representação deve, por isso, ser apreciada à luz destes argumentos.

Numa conferência, a propósito da inauguração duma das exposições pertencentes ao ciclo Teatro e Arquitectura, (produzida pelo TAGV), o Arquitecto João Mendes Ribeiro, em tom de confiança, afirmou que, nas suas obras de Arquitectura, (quando os utilizadores do espaço em questão são, na fase projectual, uma incógnita), frequentemente se tomava a si próprio como “medida humana”, um “*modulor*” pessoal e personalizado. Por isso, acrescentou, uma das coisas que lhe agradava no exercício da cenografia, era o facto de trabalhar sabendo quem seriam os habitantes do espaço, tendo em conta corpos específicos, os dos intérpretes.

No caso d'*A Cantora Careca*, o projecto para a cenografia foi feito tendo em conta todos os membros do elenco, e os seus movimentos enquanto personagens, com o pormenor de também eu o integrar. Projectei, então, por e para *mim*. Partindo da minha experiência (embora pouco vasta) enquanto habitante do palco do



45. *A Cantora Careca*, TEUC 08, Sra. Smith © Francisco Afonso

Teatro de Bolso, imaginava possíveis situações e composições volumétricas, relacionando o meu corpo com os elementos tridimensionais da cenografia. Indo mais longe, questionava: qual seria o espaço que (eu), enquanto Sra. Smith, gostaria de habitar?

Escrevendo agora, com a distância de alguns meses, é instintivo fazer a separação das motivações, inspirações até, a que recorri para projectar. Porém, devo clarificar que, na altura, muitas destas relações não eram introduzidas conscientemente: funcionavam como recursos normais e lineares, potenciadores da evolução do projecto, que se queria terminado o quanto antes. Não obstante a liberdade oferecida por António Durães (que, como anteriormente referi, apenas me inteirou da esfera onde queria estabelecer o espectáculo), era ele, em última instância, e numa analogia ao projecto de Arquitectura, o cliente para quem trabalhava. Seria, de facto, Durães, que inscreveria as partituras de deslocamento dos actores no espaço cénico, que traria vida às palavras de Ionesco e animaria, pelo movimento dos corpos, os elementos do cenário. A minha função, enquanto cenógrafa, consistia, acima de tudo, em apresentar possibilidades, mais do que estabelecer definitivamente as relações.

A verdade é que, enquanto estes processos (de construção do cenário e de interpretação) não se fundiram, tudo parecia simples e lógico. Quando chegou o momento de passar à materialização das ideias, aí sim, começaram as dificuldades. Houve um período em que a procura pela Sra. Smith foi pautada por grandes oscilações. A minha relação com o espaço cénico estava condicionada por um factor que me era estranho: a sua concepção. A abstracção da construção do cenário, sobretudo na fase final, era quase impossível e, nalguns ensaios, tornava-se muito difícil conseguir distinguir estas duas funções. Exemplificando: quando devia ser a Sra. Smith a sentar-se na cadeira ou a subir a rampa, independentemente do sentimento que tivesse de expressar, o que acontecia era que, na verdade, quem se sentava ou subia era eu, com esperança que esta não se desmoronasse consigo lá em cima; sempre que, a meio de uma cena, outro intérprete subia uma das rampas, e se ouvia um ranger, o meu foco de concentração dispersava imediatamente para a estrutura do cenário, abandonando a Sra. Smith.

Com a repetição e apropriação da mecânica do espectáculo, estes problemas foram naturalmente ultrapassados, mas admito que, por momentos, cheguei a pôr em causa se teria capacidade para levar a bom termo tudo a que me havia proposto. Questões fulcrais como «Porquê fazer Teatro? Porque não apenas cenografia?», brotavam em mim, teimosamente, nos momentos mais inesperados e inconvenientes. Não encontrei respostas conclusivas para nenhuma delas e, mesmo com o evoluir desta prova, percebi que as respostas têm o seu valor num dado momento, para depois adquirirem outro, num contexto diferente. O que importa é a validade da interrogação.

Depois de estudar as teorias dos grandes reformadores da arte teatral do último século, continuo a não saber, concretamente, o porquê de querer fazer Teatro. Posso apenas apontar impulsos pessoais, e vontades inexplicáveis de encontrar vida para além dos limites da existência quotidiana, com a transubstanciação proposta por Grotowski, ou até com a crueldade de Artaud.

Habitar um palco, sem a pretensão de dar uma noção exacta e equiparável à de alguém profundamente conhecedor de Teatro, é experienciar um espaço, corporal e emocionalmente, sob o efeito (inquantificável) de amplificação da sua percepção, afastando-se, por isso, da normal vivência dos espaços arquitectónicos. Quando em cena, os sentidos do intérprete estão despertos dum modo diferente. Os pés estão em contacto com o chão – e todo o resto do corpo sabe disso – sentindo-lhe a densidade e a textura; a pele atenta à temperatura e ao próprio movimento do ar; os ouvidos escutam – aquilo que mais ninguém escuta – palavras ditas sonoramente e o turbilhão de sensações que lhe percorre o corpo; a visão – focada num ponto específico – seja da acção, ou não, ou noutra intérprete, para dar a contracena; por dentro, um nervosismo delicioso percorre todos os canais sensoriais, envolto em prazer, concentração e sofrimento.

Isto acontece seja num espaço vazio, limitado pela arquitectura do próprio espaço, ou num dispositivo cénico elaborado, cujo propósito é, a meu ver, acrescentar informação visual ao espectador e elementos de interacção com o intérprete. Porque quando o Teatro acontece, qualquer que seja o lugar, é o espaço interior do actor que se altera.

46. *A Cantora Careca*,
TEUC 08
© Francisco Afonso



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de me encarregar da cenografia para *A Cantora Careca* surgiu em Julho de 2007. No primeiro ensaio, e na primeira leitura do texto escolhido por António Durães, a vontade de habitar também o palco foi superior à opção razoável de apenas me concentrar na criação do cenário. A partir de Novembro, durante dois meses e meio, fui conciliando ensaios diários com a concepção do espaço cénico para esta produção do TEUC.

Após as comuns dificuldades iniciais, e uma frutífera conversa com António Durães na plateia do Coliseu do Porto (em que me esclareceu sobre as suas intenções e desejos, me advertiu para a não representatividade do cenário e para ter sempre em conta o corpo do actor que iria habitar o espaço) projectei a cenografia com base nos conhecimentos adquiridos no curso de Arquitectura.

Analogamente a um exercício de projecto, parti do texto de Ionesco para elaborar um diagrama dos elementos necessários em palco, e da função que desempenhavam. Quase naturalmente, começaram a existir imagens e ideias que passei para desenho, conceitos conscientes (ou não) das suas influências, começaram a dar forma ao novo espaço da acção.

Tal como em Arquitectura, o desenho funcionou como instrumento de pensamento, fundamental para criar e fazer desaparecer ideias, e para as transmitir a outros. Enquanto mecanismo geracional e de representação do espaço, o desenho foi, após a análise esquemática do texto, a ferramenta primordial para o desenvolvimento deste exercício de cenografia. Foi através dele que surgiram as primeiras intenções de ocupação e delimitação de um novo lugar para a acção. De incontáveis rabiscos confusos à modelação tridimensional, nasceu uma geometria cuidada e característica de quem está habituada a usar formas pautadas por regras de escala. A própria distorção de alguns dos elementos espaciais, para além das claras influências expressionistas, vem na tentativa de uma abordagem experimentalista de outras formas e volumes geométricos que, não estando submetidos às regras de uma arquitectura perene, podem ser aplicados e explorados de modo distinto, mais imaginativo e conceptual.

A composição das rampas, bem como das aberturas e entradas, dispostas em dois dos planos verticais, foi feita tendo sempre em consideração o corpo do actor, seu habitante, gerador de movimento e dinâmica espacial, mas também a perspectiva do observador (que no teatro de bolso, é frontal), do espectador que interpreta e, à sua maneira, subentende as visões e os símbolos que lhe são propostos.

Cenografia e Arquitectura partilham o objectivo da organização de um espaço, que vai ser habitado, usado, vivido, ainda antes de ser objecto de contemplação. A Cenografia, porém, procura responder eficazmente, não só à criação de um espaço habitável, de interacção com os intérpretes, mas de uma visão, uma composição tridimensional, e em si própria arquitectónica, comunicante e passível de significado para o espectador.

Assim, o cenário projectado para a peça de Ionesco apresentava-se como uma nova camada, com três planos verticais que se afastavam das paredes do Teatro de Bolso, delimitando um novo espaço de acção e tornando bastante clara a transposição da realidade para o lugar do teatro. É precisamente neste ponto que é feita referência ao título da prova: *o espaço entre* os planos do cenário e o Teatro de Bolso, que actua enquanto zona de apoio ao novo espaço da acção (possibilitando a circulação e permanência dos intérpretes quando não estão em cena), assume-se como elemento gerador de diferenciação de duas realidades: a própria Arquitectura e o lugar real do imaginário, onde funciona a Cenografia. Ainda nesse corredor, onde todas as transformações são visíveis pelo público, o espaço entre assume também a forma de metáfora para o lugar interior e intermédio do actor, nos momentos exactamente antes e depois de “ser” a personagem, no jogo das entradas e saídas de cena – agora *sou* a Sra. Smith. Agora já não. Mas também ainda não *sou* eu, estou no *espaço entre* ser uma delas.

Depois de definida a absurda habitação do casal Smith, era necessário viabilizar a comunicação do projecto, à semelhança de um exercício de Arquitectura, não só através de desenhos à escala, mas sobretudo de maquetes ou modelos virtuais, mais inteligíveis ao encenador e elenco e, posteriormente, ao carpinteiro.

A proposta foi aprovada unanimemente, e antes de proceder à construção foi feita a escolha dos materiais e a modelação da sua estrutura. A opção de não cenografar os elementos do novo espaço cénico foi consciente, não apenas por respeito pelos materiais e suas características inerentes, mas também por não se pretender a representatividade de elementos reais, em substituição deles próprios. As rampas e as paredes, construídas com placas de fibra de madeira de média densidade (MDF, leve e fácil de operar), sustentadas por um ripado de madeira, foram pintadas de castanho para uniformizar toda a superfície onde depois se aplicou o papel de parede. Embora funcionando como símbolo operativo do imaginário do

espectador, todo o cenário é real, arquitectura efémera, estruturada e construída para ser habitada por corpos particulares.

Nesta primeira experiência de trabalho atelier/oficina, partilhada com alguém que possui um conhecimento superior e prático da matéria, aprendi muito mais do que a investigar desenhos de pormenor. Tudo o que tinha estudado, a nível da estrutura que iria suportar as paredes e as rampas, desde a quantidade e secção das ripas, à disposição das placas, foi alterado e simplificado ao longo da montagem do cenário, acabando por prevalecer o pragmatismo do carpinteiro. O próprio projecto sofreu pequenos reajustes ao longo da construção, pequenas adaptações de acordo com as dimensões dos materiais utilizados.

O processo construtivo, que se revelou mais longo e exaustivo do que esperava, teve as suas repercussões negativas, sobretudo no meu desempenho enquanto actriz. A preocupação com a montagem e finalização do cenário era tão forte, que havia momentos, nos ensaios, em que a concentração dispersava para o que ainda faltava fazer. As semanas antes da estreia foram particularmente intensas, pela conjugação destas duas actividades que, embora de objectivo comum, não são facilmente compatíveis para um actor.

Por outro lado, o conhecimento sensorial do palco do Teatro de Bolso, que já tantas vezes habitei, foi sem dúvida uma mais-valia para a concepção da cenografia d’*A Cantora Careca*. Mesmo o facto de interpretar a Sra. Smith contribuiu para que tivesse um cuidado especial com a presença dos actores, questionando muitas vezes, sobretudo na primeira pessoa, como é que gostaria que fosse o espaço, ou o que é que gostaria de ver e utilizar nele, à semelhança de quem projecta a sua própria casa. Enquanto cenógrafa, competia-me apresentar possibilidades e relações entre actores e espaço cénico, mas era António Durães que as tornaria válidas com as suas opções de encenação.

Assim, numa perspectiva global e quase de síntese de todos os conhecimentos adquiridos e processados com a realização desta prova, na sua forma prática e teórica, de cruzamento de saberes arquitectónicos com o imaginário do Teatro e da vivência do actor, faço nova referência ao seu vago título: *O espaço entre* estas duas dimensões, do material, edificado, físico e real, patamar para a esfera do trabalho do actor, esse sim, é o espaço cénico contemporâneo. E em todas as suas manifestações e momentos artísticos, mesmo vazio, não existe sem o actor, e vice-versa. Isso seria já algo que não Teatro.

5. EPÍLOGO

“A tentação de provar que nem sempre o mais lógico é a melhor opção, lançou-me na aventura de ser, simultaneamente, cenógrafa e actriz nesta peça. As consequências de uma tão estranha vontade nunca são previsíveis, e muitas foram as vezes em que me questioneei sobre qual dos papéis deveria ter mais relevância ao longo do processo. Tentar conciliar a concepção de um espaço que não é real, mas que é palpável, e a vivência deste, emprestando o meu corpo a um personagem, foi uma experiência única, sinuosa e oscilante entre o desgaste psicológico e físico e a satisfação da sua concretização. É possível, porque não? O TEUC, a orientação do Arquitecto João Mendes Ribeiro, o António Durães e A Cantora Careca, deram-me a possibilidade de explorar absurdamente o espaço cénico do Teatro de Bolso, e de pôr prática, livremente e pela primeira vez, alguns dos conhecimentos adquiridos em Arquitectura, sob uma assumida camada de distorção. Na realidade as coisas são simples... Agora que começa um novo ciclo, em que o espectáculo deixa de ser só nosso e passa a ser também de quem o vê, percebo que a relevância dos papéis é irrelevante... Porque se trata do TEUC. Porque nesta casa, todos somos, e podemos, ser tudo.”⁴⁴

⁴⁴ Texto escrito pela autora para o programa d'A Cantora Careca, Janeiro 2008

O fim de um processo é o início de outra construção, de maturação do espectáculo... Terminada a estreia d'A Cantora Careca, respira-se fundo. É tempo de sorrisos e olhares saciados. Soam os aplausos de quem assistiu ao resultado vitorioso desta pequena batalha. Alinhamo-nos na boca de cena, e agradecemos, demoradamente, uma, outra e ainda outra vez. Queremos que este momento seja eterno... (e que se repita tão efusivamente no resto da temporada!)

Embora atribulada e exaustiva, foi das experiências mais intensas e gratificantes (quer a nível pessoal quer profissional) que já tive. A dificuldade de coordenar os diversos papéis que nela desempenhei dissipou-se entre as linhas escritas. Resta a memória de como tudo aconteceu.

Toda a produção d'A Cantora Careca, sob a forma de uma história agora terminada, para além de um exercício de reflexão sobre a transdisciplinaridade das Artes de Palco e da própria Arquitectura, desencadeou em mim uma forte vontade continuar a explorar a dualidade deste mundo do imaginário, que é o Teatro.

Logo após *A Cantora Careca*, surgiram cinco convites para trabalhar em diferentes áreas teatrais: por parte da Camaleão – Associação Cultural, para a *Desordem no Reino do Gatuskão*, encenada por Pedro Malacas, para cenografia e desenho de figurinos; para a *Hysteria*, uma co-produção de Margarida Mendes Silva com a Camaleão, encenada por José Geraldo, a estrear a 23 de Outubro no TAGV,; pela Casa da Esquina – Associação Cultural, para me encarregar do design gráfico, da instalação plástica e integrar o elenco dos *Exercícios de Botânica*, com direcção artística de Ricardo Correia; novamente pelo TEUC, para *O Sonho*, exercício final do Curso de Iniciação Teatral 07/08, com encenação de Pedro Matos, para cenografia, desenho de figurinos e design gráfico; e finalmente, para a produção comemorativa dos 70 anos do TEUC, *Oresteia*, encenada por Rogério de Carvalho, com estreia prevista para a primeira semana de Dezembro de 2008 no TAGV, para fazer trabalho de actriz, cenografia e figurinos.

O impulso que me levou a escolher este tema, e a realização da presente Prova Final, com a sua vertente prática e teórica, foram, sem dúvida, as causas fundamentais de todas estas propostas de trabalho, e de uma assumida certeza em querer continuar...

O espaço entre, como metáfora para todos os pequenos intervalos (espaciais, temporais e “interiores”) da realidade, dos nossos movimentos, acções e decisões, adquire um último significado nestes parágrafos finais, enquanto compasso de espera entre um capítulo da vida que findou, e os que ainda estão por vir.



47. Elenco, (da esq. para a dir.) Célia Antunes, Marlise Gaspar, Rui Guerreiro, Rita Madeira, Helena Moscoso (em baixo) Carolina Santos e Carolina Crespo
© Pedro Malacas

FICHA TÉCNICA

Autor: Eugène Ionesco

Tradução: Luís de Lima

Encenação e Sonoplastia: António Durães

Operação de som: Manuela Rocha

Desenho de luz: Jorge Ribeiro

Operação de luz: Filipa Freitas

Cenografia e Design Gráfico: Carolina Santos

Execução de cenário: Carlos Figueiredo

Figurinos: Cláudia Ribeiro

Costureira: Esperança Coisa

Aderecista de figurinos: Isabel Pereira

Assistente de Aderecista: Patrícia Mota

Cabeleireiro: Ilídio Design

Interpretação: Carla Galvão, Carolina Crespo, Carolina Santos, Célia Antunes, Helena Moscoso, Marlise Gaspar, Rita Madeira, Rui Guerreiro.

Produção :
TEUC – 70 ANOS

ELUCIDÁRIO

Actor: s.m. indivíduo que representa uma personagem no teatro; comediante; o que toma parte num negócio; aventura; etc; (fig.) enganador; (do lat. *actore*, “o que faz, o que representa”).

Cena: [e], s.f. a parte do teatro onde os actores representam para o público; palco; decoração do palco; espectáculo; acontecimento; perspectiva; situação; disputa; fazer -s: praticar actos censuráveis; dar escândalo. (do gr. *skené*, «cena», pelo lat. *scena*, «id»).

Cenário: s.m. decoração teatral; ambiente que rodeia um acontecimento; panorama; (do lat. *scaenariu*, «lugar de cena», no teatro).

Cenografia: s.f. arte de conceber e/ou executar os cenários de um espectáculo, principalmente teatral; arte de pintar segundo as regras da perspectiva; (do gr. *skenographía*, «narrativa dramática; ornato de pintura para o teatro»)

Conceber: v. tr. desenvolver em si o germe de; gerar; formar uma ideia; imaginar; criar através da reflexão; construir; elaborar; inventar; explicar; interpretar; considerar; fig., compreender; perceber; v. int. ser fecundada (a fêmea); (do Lat. *Concipère*, «id»).

Corpo: s.m. qualquer porção limitada de matéria; a parte material de um ser animado; cadáver; busto; parte do organismo humano que compreende o tórax e o abdómen; parte do vestuário feminino que se ajusta ao tronco; parte central de algo; parte anatómica passível de ser estudada individualmente; objecto material determinado pelas suas características físicas ou químicas; parte principal ou mais volumosa de um organismo, órgão, objecto, edifício, etc; (fig.), parte física do ser humano enquanto fonte de desejo e sensualidade; conjunto; grupo; espessura; consistência; densidade; a parte principal de muitas coisas; (do lat. *corpu*; «id»).

Drama: s.m. qualquer peça ou composição teatral; peça teatral de assunto sério (meio-termo entre tragédia e comédia); acontecimento comovente; cena pungente; narrativa viva e animada de acontecimentos notáveis em que há agitação ou tumulto; desgraça; (do gr. *drāma*, «acção», pelo lat. *drama*-, «id.»)

Espaço: s.m. lugar mais ou menos bem delimitado, cuja área (maior ou menor) pode conter alguma coisa; extensão indefinida; extensão que contém o sistema solar, as galáxias e as estrelas; Universo; lugar; recinto; dependência; área; duração; intervalo; demora; adiamento, prorrogação; porção de tempo entre dois limites, prazo; capacidade de um lugar; lotação; (mús.), intervalo de uma linha a outra na pauta musical; (mecân.), trajectória descrita por um ponto em movimento; (do Lat. *Spatiu*, «id»).

Espectáculo: s.m. tudo o que atrai o nosso olhar e a nossa atenção; contemplação; representação teatral; cena; diversão; (pop.) escândalo; (do lat. *spectaculu*, «id»).

Espectador: adj. e s.m. que ou quem assiste a um espectáculo, observador, testemunha; Cf. expectador; (do lat. *spectatore*, «id»)

Habitar: v. tr. ocupar como morada; viver ou residir em; ocupar; povoar; estar em; frequentar; v. int. residir, morar, viver; (do lat. *habitare*, «id»).

Interpretação: s.f. acto ou efeito de interpretar; sentido em que se toma o que se ouve, se lê ou se vê fazer; maneira de representar no teatro ou no cinema ou de executar uma peça musical; compreensão; explicação; versão; comentário; (psic. patol.) atribuição de definições falsas a factos reais, com tendência para raciocínios dedutivos artificiais; (do lat. *interpretatione*, «id»).

Intérprete: s. 2 gén. aquele que traduz a outrem na língua que este fala o que foi dito ou escrito por outra pessoa, em língua diferente; tradutor; aquele que está encarregado de declarar e manifestar a vontade e as intenções de outrem; aquele que toca ou canta uma obra musical; pessoa que desempenha um papel no teatro ou no cinema; todo o que revela ou indica o que não se conhecia ou estava oculto; agente que recebe e compreende um signo através de um interpretante; (do lat. *interprete*, «id»).

Movimento: s.m. acto de mover ou de se mover; estado em que um corpo muda de lugar ou posição em relação a outro; mudança de posição no espaço físico em determinado espaço de tempo; deslocação; evolução; actividade; determinado modo de mover-se; impulso interior; estímulo; alteração; mudança; agitação; animação; dinamismo; andamento musical; marcha de tropas; marcha real ou aparente dos astros; evolução de ideias; agitação política; sedição; revolta; (fil.), passagem da potência ao acto; (de *mover+*-mento).

Representação: s.f. acto ou efeito de representar; exposição; exibição em cena; ostentação inerente a um cargo; espectáculo teatral; imagem, desenho ou pintura que representa um facto, uma pessoa, um objecto; figuração; reprodução; copia; imagem mental de percepção interior; récita; reclamação feita em termos justos e persuasivos; importância; autoridade; figuração mental; desenho; escultura; negocio jurídico realizado pelo representante em nome do representado, nos limites dos poderes que lhe competem, que produz os seus efeitos na

esfera jurídica deste ultimo; (do lat. *repraesentatione*, «id»).

Teatro: s.m. lugar ou casa onde se representam comédias, farsas, revistas, etc.; arte de representar; literatura dramática; a arte dramática; colecção das obras dramáticas de um autor ou de uma nação; profissão de actor ou de actriz; (fig.) lugar onde se deu um acontecimento; ilusão; fingimento; hipocrisia; ~ **anatômico:** sala própria para a dissecação de cadáveres (nas faculdades de medicina); ~ **de guerra:** território, mar ou espaço aéreo onde se desenrolam ou podem vir a desenrolar-se operações de guerra; ~ **de operações:** parte de um Teatro de guerra no qual se desenrolam operações tácticas e as actividades logísticas correspondentes. (do gr. *théatron*, «lugar donde se vê um espectáculo», pelo lat. *teatru*, «teatro»).

Tempo: s.m. duração limitada, por oposição à ideia de eternidade; período; época; sucessão de anos, dias, horas, momentos, que envolve, para o homem, a noção de presente, passado e futuro; meio indefinido onde se desenrolam, irreversivelmente, as existências na sua mutação, os acontecimentos e os fenómenos na sua sucessão; certo período determinado em que decorre um facto ou vive uma personagem; oportunidade; ensejo; estação ou ocasião própria; prazo; duração; estado atmosférico; (mús.), cada uma das partes completas de uma peça musical, em que o andamento muda; duração de cada parte do compasso; (gram.), flexão indicativa do momento a que se refere o estado ou a acção dos verbos; (do Lat. *tempus*, «id»).

Vida: s.f. estado de actividade dos animais e das plantas; o tempo que decorre desde o nascimento até à morte; existência; modo de viver; conjunto das coisas necessárias à subsistência; biografia de uma pessoa; comportamento; profissão; emprego; carreira; ocupação; actividade, (fig.) animação; vitalidade; causa; origem; essência; a melhor afeição de alguém; vigor; energia; progresso conjunto de manifestações da actividade de uma nação, de uma colectividade; ~ **airada:** vagabundagem; ~ **animal:** manifestações provocadas pelas funções dos aparelhos de relação (aparelho locomotor, sistema nervoso e órgãos dos sentidos), funções de relação; ~ **eterna:** a bem-aventurança; ~ **latente:** estado em que as manifestações vitais estão reduzidas ou a sua actividade não se percebe sensivelmente; ~ **vegetativa:** manifestações provocadas pelas funções dos aparelhos da nutrição e da reprodução; à **boa** -: sem trabalhar; a **outra** -: a existência da alma após a morte; **fazer pela** -: trabalhar, esforçar-se, comer; **levar** ~ **de cão:** ter a vida cheia de trabalhos; **má** -: prostituição; **mulher da** -: prostituta; **para a** ~ e **para a morte:** para sempre; **perder a** -: morrer; (do lat. *vita-*, «id.»).

Vivência: s.f. modo como alguém vive ou se comporta, especialmente no seio da sua família; existência; experiência de vida; desenvolvimento de uma impressão ou experiência psíquica; manifestação ou exuberância de vida; (de *viver+*-ência).

Viver: v. intr. ter vida; existir; residir; habitar, alimentar-se; passar a vida; portar-se; proceder; durar; conservar-se; gozar a vida; tirar vantagem; v. tr. passar por; empregar a vida em; gozar; (do lat. *vivère*, «id.»)

In Dicionário Porto Editora Online

BIBLIOGRAFIA

AAVV. : *BAUHAUS Archive, Bauhaus 1919-1933*, trad. Port. Casa das Línguas, Lda., Taschen, 2006.

ALMEIDA, Joana Fraga: *Arquitectura e Cenografia_Cenários Projectados*, Prova final para a Licenciatura em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008.

APPIA, Adolphe: *A Obra de Arte Viva*, trad. Port. Redondo Júnior, Arcádia, Lisboa.

ARTAUD, Antonin: *O Teatro e o seu Duplo*, trad. Port. Fiana Hasse Pais Brandão, Fenda, 2006.

BERTHOLD, Margot: *História Mundial do Teatro*, trad. Port. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia, Perspectiva, São Paulo, 2005.

BROOK, Peter: *O Diabo é Aborrecimento: Conversas sobre Teatro*, trad. Port. Carlos Porto, ASA, Porto, 1993.

BROOK, Peter: *O Espaço Vazio*, trad. Port. Rui Lopes, Orfeu Negro, Lisboa, 2008.

CRISÓSTOMO, Pedro: *A construção de metáforas ou o fio de Ariadne*, Prova final para a Licenciatura em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2000.

GIRÃO, Paulo Alexandre Dias de Lemos: *O Arquitecto no Teatro*, Prova final para a Licenciatura em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1999

GROTOWSKI, Jerzy: *Para um Teatro Pobre*, trad. Port. Rosa Macedo, J.A. Osório Mateus, Forja, 1975.

IONESCO, Eugène: *A Cantora Careca, Teatro*, vol. I. trad. Port. Luís de Lima, Minotauro, Lisboa, 1962.

JANSON, H.W.: *História da Arte*, trad. Port. J.A. Ferreira de Almeida, Maria Manuela Rocheta Santos, Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1998.

LITTLE, Stephen: *...ismos, Entender a Arte*, trad. Port. Zita Morais, Lisma, Seixal, 2006.

MANTOVANI, Anna: *Cenografia. Ática*, São Paulo, 1989.

MELVIN, Jeremy: *...ismos, Entender a Arquitectura*, trad. Port. Zita Morais, Lisma, Seixal, 2006.

MENDES, Rui Manuel Vaz Mendes: *Instalações Académicas de Coimbra*, Prova final para a Licenciatura em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2004.

RIBEIRO, João Mendes: *Arquitecturas em Palco/Architectures on Stage*, Almedina, Coimbra, 2007.

RIBEIRO, João Mendes: *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia no Espaço*, Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 1998.

STANISLAVSKI, C.: *Manual do Ator*, trad. Port. Álvaro Cabral, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

WOLF, Norbert: *Expressionismo*, trad. Port. Maria do Rosário Paiva Boléo, Taschen, Lisboa, 2004.

SITES CONSULTADOS

47 Workshop, <http://www.answers.com/topic/47-workshop>, (consultado em 28/08/08)

A explosão do espaço: do palco italiano ao non palco, <Http://artebagaco.vilabol.uol.com.br/bazar/teatro/explosao.html>, (consultado pela última vez a 27/09/08)

A Obra de Arte Total, http://malprg.blogs.com/francoatirador/2005/09/a_obra_de_arte_.html (consultado em 12/09/08)

A Origem e Evolução do Teatro, <http://liriah.teatro.vilabol.uol.com.br/historia/aorigemeevolucaodoteatro.htm>, (consultado pela última vez em 10/09/08)

AAC: há 46 anos na Rua Padre António Vieira, José António Bandeirinha entrevistado por Adelaide Baptista, A Cabra, http://www.acabra.net/arquivo_pdf/170.pdf (consultado em 22/04/08)

Absolute Genius, Robert Wilson em entrevista com Barbara & Scott Siegel, <http://www.theatermania.com/content/news.cfm/story/9334>, (consultado em 28/09/08)

André Breton's Manifesto of Surrealism, <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T340/SurManifesto/ManifestoOfSurrealism.htm>, (consultado em 15/07/08)

André Breton – Manifesto do Surrealismo, http://www.robertexto.com/archivo5/breton_surr.html, (consultado pela última vez em 20/07/08)

Artes do Espaço: Arquitectura e Cenografia, Gabriela Gonçalves, http://www.artecapital.net/arq_des.php?ref=15&PHPSESSID=c106297f36861d80b734c03e3bf5f (consultado em 20/11/07)

Associação Académica de Coimbra, J. Cura, <http://www.aac.uc.pt/~sfaac/aac.php> (consultado em 22/04/08)

Bertolt Brecht – Uma Breve Biografia (1898-1956), Edmundo Moniz, <http://www.culturabrasil.pro.br/brecht.htm>, (consultado em 18/09/08)

Bertolt Brecht (1898-1956), <http://www.kirjasto.sci.fi/brecht.htm>, (consultado em 18/09/08)

Bertolt Brecht, <http://www.imagi-nation.com/moonstruck/clsc15.htm>, (consultado em 18/09/09)

Concepções espaciais: o Teatro e a Bauhaus, Evelyn Furquim Werneck Lima, <http://www.unirio.br/opercevejoonline/7/artigos/3/artigo3.htm> (consultado em 20/09/08)

Da instalação à cenografia, João Mendes Ribeiro entrevistado por Pedro Tudela, <http://www.virose.pt/tudela/txfigurantes.html>, (consultado em 30/11/07)

Dr. Caligari as German Expressionism, <http://www.megaessays.com/viewpaper/92194.html>, (consultado em 26/09/08)

Enunciados sobre a Biomecânica, Vzévoid Meyerhold, http://www.grupotempo.com.br/tex_biomecanica.html (consultado em 14/09/08)

Expressionismo Cinematográfico, Arquitetura e Cidade, Denio Munia Benfatti, Wilson Ribeiro dos Santos Jr., <http://www.unimep.br/phpg/editora/revistaspdf/imp44art05.pdf> (consultado pela última vez em 11/09/08)

German Expressionism, Dave Kehr, http://www.nytimes.com/2008/03/04/movies/homevideo/04dvds.html?_r=1&oref=slogin (consultado em 08/12/07)

Hermann Warm, R. Barton Palmer, <http://www.filmreference.com/Writers-and-Production-Artists-Vi-Win/Warm-Hermann.html>, (consultado pela última vez em 29/09/08)

Historial do Teatro dos Estudantes da Universidade de Coimbra, www.teuc.pt (consultado pela última vez a 15/02/08)

Jerzy Grotowski – Sobre o método das ações físicas, http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html, (consultado em 29/09/08)

Master Acting Teacher Biographies: Jerzy Grotowski, <http://www.jbactors.com/actingreading/actingteacherbiographies/jerzygrotowski.html>, (consultado em 16/09/08)

Método de Stanislavski, Cia. Teatro Arte Dramática, http://www.ctad.com.br/metodo_stanislavski.php, (consultado em 21/09/08)

O Despertar da Besta: A alma do Expressionismo Alemão e sua tradução estética no Cinema, Alfredo Rubinato, <http://www.geocities.com/contracampo/expressionismoalemao.html> (consultado pela última vez em 26/09/08)

O Gabinete do Dr. Caligari, <http://nerdcultbrega.wordpress.com/2008/04/>, (consultado pela última vez em 29/09/08)

Os pioneiros da dramaturgia centrada no ator, Cristina Tolentino, <http://www.caleidoscopio.art.br/grupobayu/artigo03.htm>, (consultado pela última vez em 30/09/08)

Peter Brook, Site Oficial, <http://www.au126.com/peterbrook/index.html>, (consultado em 24/09/08)

Peter Brook and Traditional Thought, Basarab Nicolescu, trad. Ing. David Williams, <http://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm>, (consultado em 24/09/08)

Robert Wiene: A History of Horror, Hans-Michael Bock, <http://eric.b.olsen.tripod.com/wiene.html>, (consultado pela última vez em 29/09/08)

Robert Wilson: Theatre Director + Designer, Design Museum, <http://www.designmuseum.org/design/robert-wilson> (consultado pela última vez em 28/09/08)

Robert Wilson Biography, site oficial, <http://www.robertwilson.com/about/biography.php>, (consultado em 27/09/08)

Romanticism, Wilson/Goldfarb, <http://novaonline.nv.cc.va.us/eli/spd130et/romanticism.htm>, (consultado em 06/09/08)

Surrealismo, <http://www.surrealismo.net/>, (consultado em 18/07/09)

Sobre o método das ações físicas, Jerzy Grotowski, http://www.grupotempo.com.br/tex_grot.html, (consultado em 26/09/09)

Statement of Principles, Jerzy Grotowski, <http://owendaly.com/jeff/grotows2.htm>, (consultado em 16/09/2008)

Teatro Romântico, Leda Galvão de Avellar Pires, <http://www.lunaeamigos.com.br/teatro/mascarasromantico.htm> (consultado em 06/09/08)

Theatre Design Resources, Artslynx International Arts Resources, <http://www.artslynx.org/theatre/dessets.htm>, (consultado em 20/11/07)

Wagner: A obra de arte do futuro (1850), Teatro Colectivo, <http://www.fabricasaopaulo.com.br/articles.php?id=184>, (consultado em 12/09/08)

FONTES DE IMAGEM

1, 6, 30,31,32,33,34,35, 37 e 47. © Pedro Malacas

2. <http://picasaweb.google.pt/bcantante/CoimbraDeOutrosTempos#slideshow>,
(consultado a 5/10/08)

3,4. MENDES, Rui Manuel Vaz Mendes: *Instalações Académicas de Coimbra*, Prova final para a Licenciatura em Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2004, págs. 46 e 58

5. © Daniel Tiago, <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=510585&page=5> (consultado a 6/10/08)

7 a 29. Imagens da autora

36. <http://www.geocities.com/Hollywood/Bungalow/1204/caligari.htm>
(consultado a 12/10/08)

38 a 40. BERTHOLD, Margot: *História Mundial do Teatro*, trad. Port. Maria Paula Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia, Perspectiva, São Paulo, 2005, págs. 472, 474, 497, 509 respectivamente.

41. <http://tempodascerejas.blogspot.com/2008/06/outra-antologia-da-magnum.html?showComment=1213402140000> (consultado a 13/10/08)

42. GROTOWSKI, Jerzy: *Para um Teatro Pobre*, trad. Port. Rosa Macedo, J.A. Osório Mateus, Forja, 1975, pág. 88

43. © Lesley Leslie-Spinks, <http://www.etc-cte.org/about/gallery.php?album=61&id=485> (consultado a 13/10/08)

44, 45 e 46. © Francisco Afonso

À minha Mãe, por ser a melhor pessoa (e mais altruísta) que conheço.

Ao meu Pai, porque (segundo dizem...) sou igual a ele em muito do que tenho de bom.

À minha Irmã, por achar que sou muito boa numas coisas, e muito, muito má noutras.

A toda a minha família, por todo o amor, paciência e apoio constante em (quase) todas as minhas decisões, ah! e claro, pelos cozinhados (Tetê, esta é para ti).

Ao TEUC por tornar sonhos realidade (há 70 anos).

Ao António Durães, pelo voto de confiança no meu trabalho, e pela sua dedicação e gentileza ao longo de todo o processo.

Ao Arquitecto João Mendes Ribeiro, pela orientação desta prova.

Ao Sr. Carlos Figueiredo, por tudo o que me ensinou e pela sua dedicação e trabalho no cenário.

Ao elenco, à equipa técnica e de produção d'A Cantora Careca, ao Jorge Ribeiro e à Cláudia Ribeiro, pelo espectáculo que montámos juntos.

À Carina, por estar “sempre lá”, pelas conversas introspectivas, pelos sorrisos e lágrimas nos momentos certos.

À Marlise, grande companheira de armas nesta longa aventura.

À Cau, Cat, Fi, Li, e Mário, pelas pausas para café e cigarros, pelas discussões filosóficas acerca da Prova Final e pela companhia nestes dias de trabalho intenso.

À Tania e à Ju, meninas viajantes de palavras certeiras e sorriso curativo.

À Anita, porque há coisas que nunca mudam.

Ao Pedro, Hugo, Gil, João, Nuno, Rafa, Marta, Tess, Viegas e Patrícia, amigos e companheiros de noites (e dias) hilariantes, potenciadores do lado absurdo e descomprometido da vida.

À Joana Alves, minha superior no beliche, pelas palavras sempre sábias (e críticas) e pelo encorajamento na escolha deste tema.

Ao Emanuel e ao Ricardo Seíça, pelas fantásticas conversas sobre transdisciplinaridade.

Ao Zé Café, o artista mais *pseudo* que alguma vez conhecerei, pelas suas observações sempre honestas e (in)convenientes.

Ao João Cão, pelas deambulações e gargalhadas.

Ao Rui Capitão, pela companhia em longas noites de trabalho.

Ao Pedro Malacas, pelo gosto por longas dissertações sobre modos de fazer e pensar teatro, pelo encorajamento e voto de confiança para o *Gatuskão*.

Ao Mauro Ribeiro, pela ajuda incisiva.

À Liliana (do CITAC) – porque a concorrência é saudável – pela sua compreensão do lado mágico de cada um de nós.

Ao Pedro Canotilho, pelas dicas certas no InDesign.

Aos pequeninos do TEUC, que vão dar continuidade à sua grande obra.

Ao Professor Doutor Oliveira Barata, pelos esclarecimentos sobre a história do TEUC.

À Camaleão, à Cláudia do Vale e à Isabel Pereira, pelos convites de trabalho, pela confiança e amizade, e pela valiosa ajuda nesta recta final.

À “Dona Graça”, detentora de quase todas as soluções para os males dos alunos de Arquitectura.

Ao Arquitecto Walter Rossa e ao NUDA, pela oportuna cedência das suas salas.

A todos, **Muito Obrigada!**