

MESTRADO INTEGRADO

ARQUITETURA

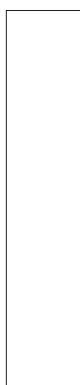
# OBSERVATÓRIO DO QUOTIDIANO.

Quatro Cortes Habitados no Teatro Nacional São João

Tatiana Patrícia Tavares Mota

**M**

2024







# **OBSERVATÓRIO DO QUOTIDIANO.**

## Quatro Cortes Habitados no Teatro Nacional São João

Tatiana Patrícia Tavares Mota

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura  
sob a orientação da Prof.<sup>a</sup> Doutora Marta Rocha Moreira

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2024



Durante todo o meu percurso académico beceficiei do apoio da Fundação Calouste Gulbenkian através da *Bolsa Gulbenkian Mais*, de setembro de 2019 a julho de 2022 e, mais tarde, essa bolsa deu lugar à *Bolsa Gulbenkian Mérito*, da qual fui bolseira entre setembro de 2022 a julho de 2024.

Para uma melhor leitura e compreensão da dissertação, recomenda-se a leitura em página dupla.

As citações presentes no texto, originalmente em língua estrangeira, foram livremente traduzidas pela autora, com vista a uma leitura fluída e contínua.

## Agradecimentos

Afinal, os 5 anos têm fim.

E, por isso, me encontro a escrever nestas linhas que me pedem que selecione cautelosamente as minhas palavras para agradecer a quem me apoiou e esteve sempre presente. A todos vos agradeço.

Começo por agradecer à minha orientadora, a professora Marta Rocha, por nos tempos que correm me ter dado a coisa mais preciosa que se pode oferecer: o seu tempo! Obrigada por tudo que me ensinou, pelas reuniões infinitas, pelas conversas engraçadas, pelos conselhos e por partilhar comigo a sua paixão pelo teatro. Acima de tudo, obrigada pela amizade.

À minha família que me acompanhou durante todos estes anos, em especial aos meus pais que sempre tentaram entender as minhas longas horas de trabalho. Obrigada por terem estado presentes e sempre interessados no que eu estivesse a desenvolver. Obrigada por acreditarem em mim e por serem quem mais me apoiou.

À minha irmã, por quem tento todos os dias ser uma pessoa melhor. Obrigada pelos sorrisos e pela espontaneidade. A ti te dedico todos os meus trabalhos.

Aos meus amigos que estiveram sempre presentes – não vos nomearei porque não teria espaço – e que se tornaram uma família. A família que eu escolhi. Obrigada pelas gargalhadas, pelos debates, passeios, teatros, ... Obrigada pelos prolongados almoços no sushi, por lidarem tantas vezes com a frase “Estou tão atrasada!” e, acima de tudo, pelo crescimento, por terem crescido comigo e ao meu lado.

Não poderia não agradecer às minhas Professoras que sempre me apoiaram e que todos os anos me ligam para saber como anda esta minha vida. Obrigada pelo exemplo, pelas dúvidas tiradas e por me terem encorajado a entrar neste mundo.

Ao Centro de Documentação do TNSJ, em especial à Dr.<sup>a</sup> Paula Braga por me receber sempre tão carinhosamente, pela sua prontidão em me ajudar e pelo seu interesse nesta dissertação.

Aos cenógrafos que muito carinhosamente conversaram comigo. Obrigada por me terem feito admirar não só os cenários, mas também quem os desenha.

Por fim, os meus sinceros agradecimentos à Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio e investimento nos meus estudos.

## **Abstract**

The staging and display of domestic life through the cutaway format of a representative model of a house, establishes a relationship of similarity and empathy with the viewer due to the familiarity of the actions represented. It is, therefore, an operative presentation format for the correlation between observer and action performed. Bearing in mind the influence of representation in communicating an intention, this dissertation focuses on the valences and range of use of the tool: inhabited cut. Starting from four theatrical sets that inhabited the stage of the Teatro Nacional São João between 2000 and 2020, inhabited cut is observed as the instrument that presents domesticity that, despite being common, is normally hidden. This tool that allows the staging of everyday life, condenses into a single format the domestic spaces essential to the characterization of the house, allows the assimilation of the time and place it represents and, consequently, the actions that take place there. Based on the relationship between inhabited cut and the exposure of an everyday domestic reality, we intend to study the attributes of this tool, as well as its representation capacity that allows its use in different supports and contexts.

## Resumo

A encenação e exibição da vida doméstica através do formato em corte de uma maquete representativa de uma casa, estabelece uma relação de semelhança e empatia com o espectador devido à familiaridade das ações representadas. É, portanto, um formato de apresentação operativo para a correlação entre observador e ação desempenhada. Tendo em conta a influência da representação para a comunicação de uma intenção, a presente dissertação debruça-se sobre as valências e amplitude de utilização da ferramenta: corte habitado. Partindo de quatro peças de teatro que habitaram o palco do Teatro Nacional São João entre 2000 e 2020, observa-se o corte habitado como o instrumento que apresenta a domesticidade que apesar de comum é normalmente ocultada. Esta ferramenta que permite a encenação da vida quotidiana, condensa num único formato os espaços domésticos indispensáveis à caracterização da casa, consente a assimilação da época e do local que representa e, conseqüentemente, das ações que nela decorre. Tendo por base a relação entre corte habitado e exposição de uma realidade doméstica quotidiana, pretende-se estudar os atributos desta ferramenta, assim como a sua capacidade de representação que permite o seu uso em diversos suportes e contextos.



1. Rocha, Paulo Mendes da – “Entrevista”, in Ferreira, Paulo Henriques – *Sombra tectónica: uma interpretação da relação entre a edificação e solo na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha*. Guimarães: Universidade do Minho, 2006.

*“O homem é um artista, um artista do universo, é a parte inteligente do universo. Ser artista é fazer não o que pode, mas o que deseja. E vai procurar fazer, realizar, aquilo que são desejos. Então para mim, filosofia, ciência e arte é uma coisa só. Ou é a mesma coisa. Ou é a razão da existência humana: a condição artística. Como quem diz: eu não posso fazer nada, estou condenado, não posso fazer nada que não seja uma obra de arte [...]”*<sup>1</sup>





# Sumário

|                                                                                 |            |
|---------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1. Abertura</b>                                                              | <b>11</b>  |
| <b>2. A presença de Espaços Domésticos no TNSJ, 2000/2020</b>                   | <b>15</b>  |
| 2.1. Considerações metodológicas prévias                                        | 16         |
| 2.2. Diversos espaços domésticos em cena                                        | 24         |
| 2.3. Metodologia e Estrutura                                                    | 29         |
| <b>3. O Corte Habitado como ferramenta de representação</b>                     | <b>31</b>  |
| 3.1. “Eraritjaritjaka - Museu de Frases”                                        | 34         |
| 3.2. A casa enquanto símbolo                                                    | 36         |
| 3.3. A multiplicidade representativa                                            | 38         |
| 3.4. Cenários construídos à escala 1:1                                          | 42         |
| 3.5. Conversa com o cenógrafo Klaus Grünberg                                    | 48         |
| <b>4. O Corte Habitado como encenação da habitação comum</b>                    | <b>51</b>  |
| 4.1. “European House - Prólogo a um Hamlet sem Palavras”                        | 55         |
| 4.2. A casa que representa todas as casas                                       | 56         |
| 4.3. Da Casa Europeia ao Corte Habitado                                         | 58         |
| 4.4. Uniformização da Casa Europeia                                             | 62         |
| 4.5. Conversa com o cenógrafo Sebastià Brosa                                    | 68         |
| <b>5. O Corte Habitado como exposição do quotidiano doméstico</b>               | <b>75</b>  |
| 5.1. “Saturday Night”                                                           | 78         |
| 5.2. A adaptação à casa                                                         | 80         |
| 5.3. A casa para o Voyeur                                                       | 82         |
| 5.4. O Voyeur, o Espaço e o Observado                                           | 86         |
| 5.5. Conversa com o cenógrafo Kai Fischer                                       | 92         |
| <b>6. O Corte Habitado como condensação do habitar</b>                          | <b>99</b>  |
| 6.1. “Castro”                                                                   | 103        |
| 6.2. A tragédia na casa contemporânea                                           | 104        |
| 6.3. A casa de Castro                                                           | 106        |
| 6.4. Permanências do Habitar                                                    | 110        |
| 6.5. Conversa com o cenógrafo Fernando Ribeiro                                  | 118        |
| <b>7. Observatório do quotidiano:<br/>    A partilha de um património comum</b> | <b>123</b> |
| <b>8. Fontes Primárias</b>                                                      | <b>131</b> |
| <b>9. Referências Bibliográficas</b>                                            | <b>135</b> |



## 1. Abertura



A comunicação facilmente perceptível de um projeto baseada na tentativa de o dar a ver com clareza é o propósito base do desenho arquitetónico utilizado para encenar a forma de habitar o espaço. Neste sentido, este *Observatório do Quotidiano* estuda o corte vertical na sua qualidade de habitado, apresentando a capacidade excecional que esta ferramenta possui para encenar a vida doméstica, visando a sua simultânea exposição.

A amplitude de valências do corte habitado, mote da presente dissertação, é estudada a partir de quatro cortes habitados de cenários de peças teatrais que foram exibidos no Teatro Nacional São João - TNSJ, entre 2000 e 2020. Desta forma, é possível observar como o desenho caracterizador de uma disciplina se pode tornar num expoente de representação de uma outra área, nomeadamente, a cenografia. Os cenários partem do preceito da exibição pública para exporem as ações mais privadas ao olhar público numa sala de teatro, numa exibição frenética, denunciando as ações praticadas diariamente nos espaços mais privados e invisíveis e, para tal, o fundo escolhido é o de uma casa, uma casa comum, como as que povoam as cidades por todo o mundo. Para melhor se apresentar as tarefas e rituais domésticos, as casas foram exibidas através da sua materialização numa maquete em corte, uma ferramenta que permite a observação de como o espaço é habitado, a partir de um ponto de vista normalmente inexistente.

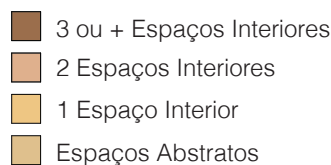
A identificação com a encenação apresentada deve-se à mestria de exposição da essência da casa, reconhecendo a condensação do habitar. Condensação nos seus dois sentidos interpretativos, por um lado, a condensação dos espaços pertencentes a uma casa numa única ferramenta representativa e, por outro, a condensação espacial e temporal do doméstico, atravessando geografias e épocas.

A encenação exposta de como se habita uma casa aliada à intenção de dar tridimensionalidade ao corte vertical, retirando-o da sua condição de desenho a régua e esquadro, para o humanizar através do ato de habitar fisicamente, estimulou o desenvolvimento de uma ferramenta comprometida com a afinidade com quem a observa, sendo esse o principal fator de sucesso na utilização do corte habitado em diversos suportes.

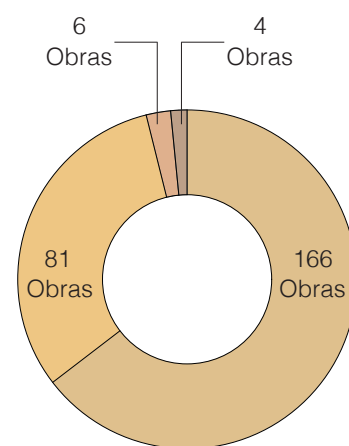
A escolha das quatro peças cenográficas decorreu da seleção de cenários que apresentassem três ou mais espaços domésticos simultaneamente e alinhados num mínimo de dois pisos verticalmente, com o intuito de transparecerem a forma como se habita a casa através do corte vertical.



## **2. Presença de Espaços Domésticos no TNSJ, 2000/2020**



i.2-1. Gráfico circular com ângulos proporcionais ao número de obras apresentadas correspondente ao número de espaços domésticos, produzido pela autora.



## 2.1. Considerações metodológicas prévias

Os conceitos de *espaço doméstico* e *casa* simbolizam os locais mais íntimos e privados frequentemente habitados, o que leva à necessidade de versar atentamente sobre como foram, ao longo de tantos anos, representadas e vividas essas casas que – envolvidas em histórias ora mais ledas, ora mais pungentes – foram abertas a um vasto público.

Desponta, do seio deste tema, a inquietante e incontestável dialética de *privado/público*, *interior/exterior*, *o que se vê/o que se esconde*, que representa a controvérsia da individualidade, do segredo, da privacidade total com o seu palco paralelo que se desvende nas relações sociais. Esta matéria suscita diversas questões, de âmbito mais privado, afinal como se apresentam os momentos mais íntimos de uma casa numa sala de teatro?

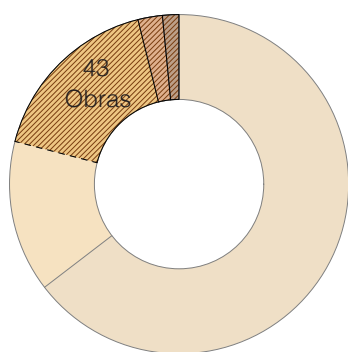
Sendo o objeto desta questão os espaços domésticos é necessário olhar com atenção a forma como se vive e apropria o espaço, pois a casa pode conter em si, *espaços verdade* que são o espelho da realidade quotidiana, ou *espaços fingidos* que são encenados, meticulosamente pensados para representar a vida a que se aspira. A intenção da exposição cenográfica prende-se à verdade quotidiana que as peças teatrais pretendem transmitir e, dentro destas, os momentos que não se apresentam tão verosímeis.

Com este pensamento, o olhar foi debruçado sobre os espetáculos que passaram pelo Teatro Nacional São João, entre 2000 e 2020, cujo tema transversal foi a encenação de pelo menos um espaço doméstico. Aqui, foram selecionadas as diversas peças teatrais que espelham ambas as situações já mencionadas - *espaços verdade* e *espaços fingidos* - e uma evolução nesta forma de representação doméstica.

Quando expostas todas as obras que encenam espaços domésticos lado a lado, como se de um confronto se tratasse, é inevitável constatar o aumento sequencial do número de peças teatrais que usam a domesticidade como pano de fundo, principalmente quando observadas dentro de grupos de anos.

Numa análise mais global, constata-se que o número de cenários abstratos é notavelmente superior aos cenários de representação de espaços domésticos, correspondendo a 166 obras cenográficas no total de 257 peças teatrais que passaram pelo Teatro Nacional São João, ao longo de 20 anos. Numa análise mais aprofundada, conclui-se que 81 obras destinam o seu cenário à exposição de 1 ou mais espaços interiores, sendo que apenas 42 desses espaços são considerados domésticos, ou seja, pertencentes ao interior de uma habitação.





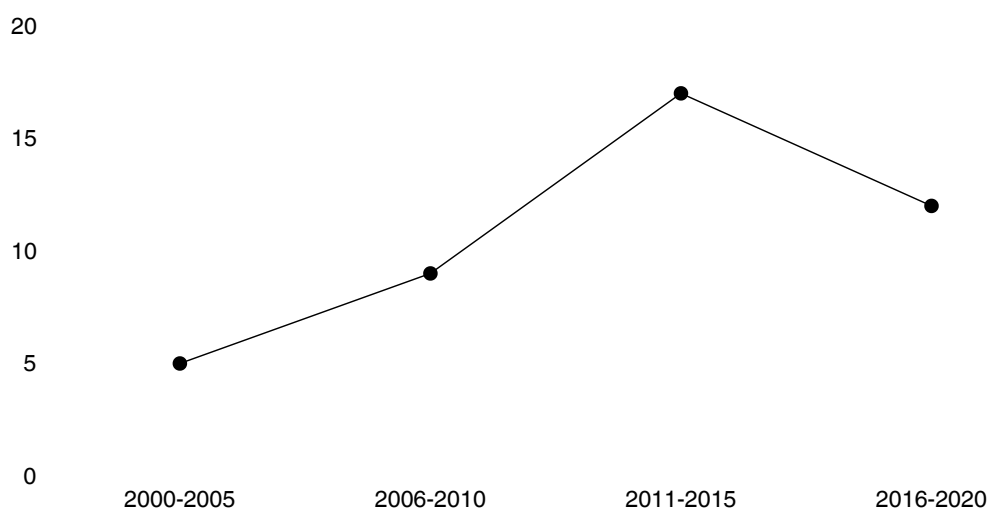
■ Espaços Domésticos

i.2-2. Gráfico circular que apresenta o número de peças que encenam espaços domésticos, produzido pela autora.

17

Ao analisar os primeiros 5 anos, que comportam os anos de 2000 a 2005, são exibidas apenas 5 obras com espaços domésticos, o que representa um número bastante reduzido face ao número total de obras apresentadas ao longo desses anos. Todavia, nos 5 anos subsequentes o número quase duplicou, passando para 9 obras apresentadas. De forma a obter um resultado mais preciso do aumento progressivo foi necessário relacionar essas obras com a quantidade total de peças apresentadas ao longo desses anos. Após essa análise, concluiu-se que no primeiro caso **o número de peças teatrais cujo cenário é um espaço doméstico** limita-se a 7% das obras apresentadas, aumentando, no segundo caso, para uma percentagem de 16%.

A presente conjuntura tornou-se ainda mais acentuada nos anos seguintes, aumentando o número entre 2011 e 2015 para 17 obras, representando 23% do total de obras apresentadas durante esses anos. Por último, observa-se que entre 2016 e 2020, este tipo de representação sofreu uma pequena diminuição, passando para 12 obras, ou seja, 19%, mas não é possível deixar de notar que o país passou por momentos de impossibilidade de apresentação de espetáculos teatrais e de confinamento total, devido ao atravessamento de uma pandemia, o que torna este resultado bastante elevado no panorama do aumento de utilização de espaços domésticos em cenários teatrais.



i.2-3. Gráfico linear que confronta a passagem temporal (eixo horizontal) com o número de cenários que representam espaços domésticos (eixo vertical), produzido pela autora.

A cronologia entre as páginas 18-23 contém as fotografias das peças que encenaram espaços domésticos no TNSJ, entre 2000 e 2020. Fotografias obtidas no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=a94p3> (acedido em 10.09.2024).



**2000**

**Molly Sweeney**

Encenador/Cenógrafo Nuno Carinhas  
Representação da sala de estar



**2004**

**A Casa dos Budas Ditosos**

Encenador/Cenógrafo Domingos de Oliveira  
Representação do escritório



**2006**

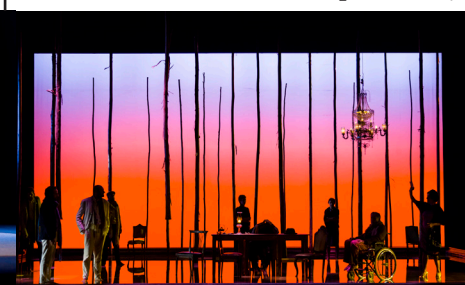
**Ionesco Suite**

Enc. Emmanuel Demarcy-Mota; Cen. Yves Collet  
Representação da sala de jantar

Enc. Jorge Melo; Cen. Juan Navarro  
Representação da sala de estar

**Onde Vamos Morar**

**2009**



**2006**

**Eraritjaritjaka**

Encenador Heiner Goebbels  
Cenógrafo Klaus Grünberg  
Representação do corte habitado

**Euro**

Encenador  
Cenógrafo  
Representação do

Encenador Nuno Cardoso; Cenógrafo Fernando Ribeiro  
Representação da sala de jantar





**2001**

### *Visage de Feu*

Encenador Alain Françon

Cenógrafo Jacques Gabel

Representação da sala de estar e do quarto

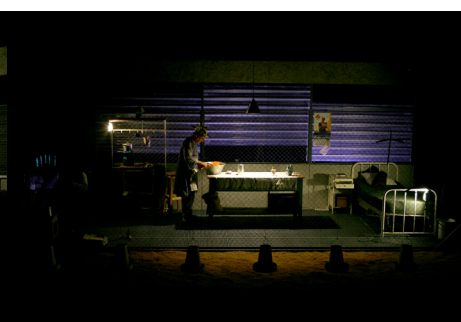
**2002**

### *O Colar*

Encenador Luís Miguel Cintra

Cenógrafa Cristina Reis

Representação do quarto



**2005**

### *Azaña, una pasión Española*

Cenógrafo/Encenador José Luis Gómez

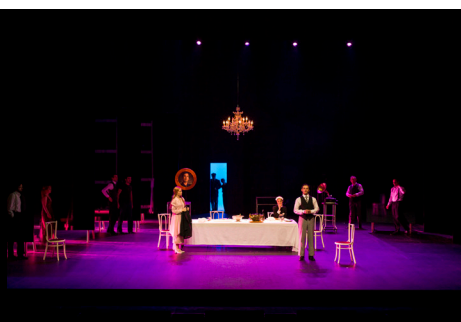
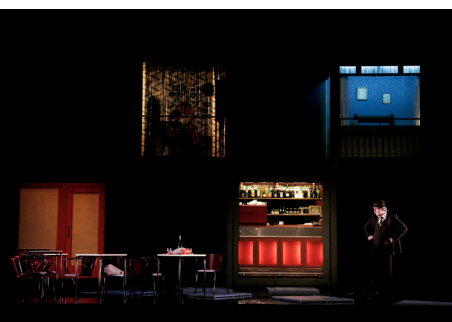
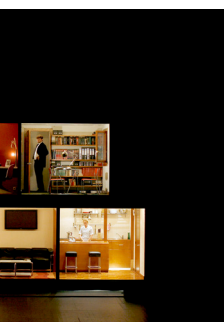
Representação do escritório

**2005**

### *Ella*

Encenador/Cenógrafo José Luis Gomez

Representação da cozinha e do quarto



**2007**

### *European House*

Encenador Àlex Rigola

Cenógrafo Sebastià Brosa

Representação do quarto

Encenador Maria Correia

Cenógrafo Rui Francisco

Representação do quarto

### *A Gaiivota*

**2010**

### *Não se Ganha, Não se Paga*

**2010**

**2008**

### *O Café*

Encenador/Cenógrafo Georgio

Barberio Corsetti

Representação do quarto

**2009**

### *Tambores na Noite*

Encenador/Cenógrafo Nuno

Carinhas

Representação da sala de jantar

### *Hedda*

**2010**

Encenador Jorge Silva Melo; Cenógrafa Rita Lopes

Alves; Representação da sala de estar







**2011**

***Jojo, o Reincidente***

Enc./Cen. Fernando Ramos  
Representação da sala de estar



**2011**

***Dramoletes 2, Da Xenofobia***

Encenador/Cenógrafo Fernando Mora Ramos  
Representação da sala de estar



**Sa**

Encenador Ma...  
Cenógrafo...  
Representação do...



**2013**

***A Estalajadeira***

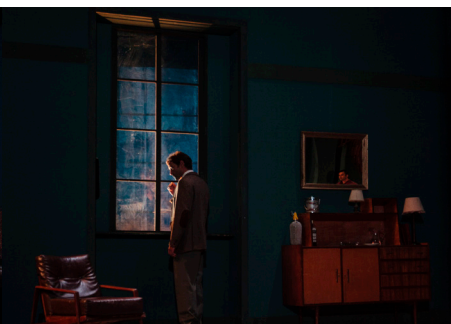
Enc. Jorge Silva Melo  
Cen. Rita Lopes Alves  
Representação da entrada



**2013**

***Namibia, Não!***

Encenador Lázaro Ramos  
Cenógrafo Rodrigo Frota  
Representação da sala de estar



**2014**

***O Regresso a Casa***

Enc./Cen. António Casimiro, João Lourenço  
Encenador Jorge Silva Melo  
Cenógrafo Rita Lopes Alves  
Representação da sala de estar

***Amor e Informação***

**2015**



Encenador Tiago Rodrigues  
Cenógrafa Ângela Rocha  
Representação do pátio e sala de jantar

***Ifigénia***

**2015**

***Definitivamente***

Encenador Fer...  
Cenógrafo Jo...  
Representação d...





**2011**  
**Saturday Night**  
Encenador Matthew Lenton  
Cenógrafo Kai Fischer  
Representação do corte habitado

**2012**  
**Karabet Keuner e Outras Histórias**  
Encenador Fernando Mora Ramos  
Cenógrafo José Carlos Faria  
Representação da sala de estar

**2012**  
**Casas Pardas**  
Encenador Nuno Carinhas  
Cenógrafo Pedro Tudela  
Representação da sala de jantar



**2013**  
**Não sobre o Amor**  
Encenador Felipe Hirsch  
Cenógrafa Daniela Thomas  
Representação do quarto

**2014**  
**Até comprava o teu Amor**  
Encenadora Joana Craveiro  
Representação da sala de jantar



**2014**  
**As Bahamas**  
Encenador Fernando Ramos  
Cenógrafo José Carlos Faria  
Representação da sala de estar

Encenador Tiago Rodrigues  
Cenógrafa Ângela Rocha  
Representação do quarto

**Electra**  
**2015**

Encenador Tiago Rodrigues  
Encenadora Magda Bizarro  
Representação da sala de estar

**Bovary**  
**2015**

**2015**  
**Gata em Telhado de Zinco Quente**  
Encenadora Jorge Silva Melo  
Cenógrafa Rita Lopes Alves  
Representação do quarto







**2016**

***Doce Pássaro da Juventude***

Encenador Jorge Silva Melo

Cenógrafa Rita Lopes Alves

Representação do quarto



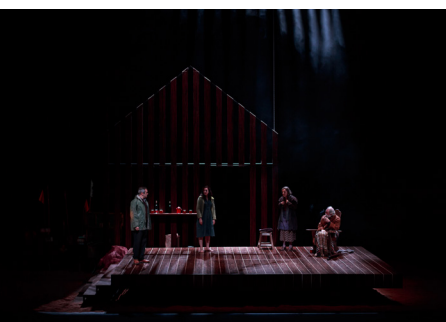
**2017**

***A Noite da Iguana***

Encenador Jorge Silva Melo

Cenógrafa Rita Lopes Alves

Representação do alpendre



**2017**

***A promessa***

Encenador João Cardoso

Cenógrafo Nuno Carinhas

Representação da sala de estar

Encenador Jorge Silva Melo

Cenógrafa Rita Lopes Alves

Representação do quarto

***Vidas Íntimas***

**2019**

Encenador Nuno

Cenógrafo

Representação

***Comédia de***







**2016**

***As Raposas***

Encenador João Lourenço  
Cenógrafo António Casimiro  
Representação da sala de estar



**2016**

***Espectros***

Encenador/Cenógrafo João Mota  
Representação da sala de estar



**2017**

***Quem tem medo de Virginia Woolf?***

Encenador Diogo Infante  
Cenógrafa Catarina Amaro  
Representação da sala de estar e escritório



**2018**

***Do Alto da Ponte***

Encenador Jorge Silva Melo  
Cenógrafo Rita Lopes Alves  
Representação da sala de estar



**2019**

***A Boda***

Encenador Ricardo Aibéo  
Cenógrafa Cláudia Lopes Costa  
Representação da sala de jantar

uno Carinhas  
grafo Ana Vaz  
o da cozinha  
**e Bastidores**  
**2020**

**Castro**  
**2020**

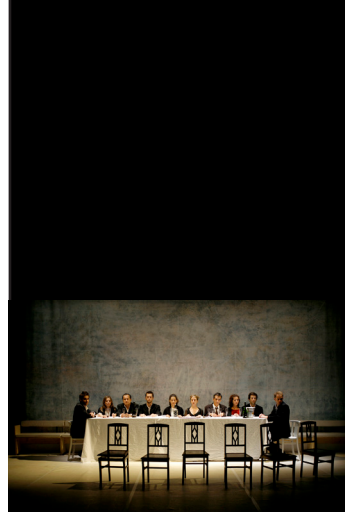
Encenador Nuno Cardoso  
Cenógrafo Fernando Ribeiro; Representação do corte habitado



i.2-4 e 2-5. Representação da sala de jantar na peça “Ionesco Suite”, 2006. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13469s0a2839> (acedido em 10.09.2024).

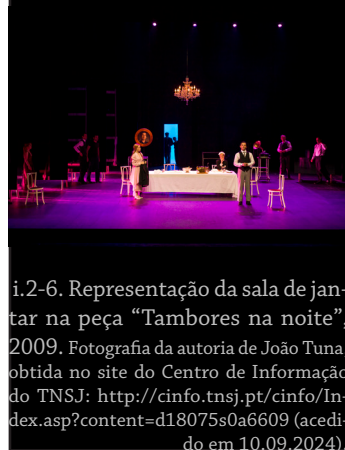


i.2-4



i.2-5

i.2-6. Representação da sala de jantar na peça “Tambores na noite”, 2009. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d18075s0a6609> (acedido em 10.09.2024).



## 2.2. Diversos espaços domésticos em cena

São considerados espaços domésticos todos os espaços pertencentes a uma habitação que se destinam às mais variadíssimas tarefas quotidianas de carácter doméstico. São, portanto, considerados nestes termos salas de estar, de jantar, cozinhas, quartos, entre outros. Debruçando o olhar atento e consciente do que já foi apresentado sobre todas as peças cujos cenários são espaços domésticos ressalta, com certa facilidade, as diferenças que se vão fazendo sentir.

Ao fazer o exercício de organizar os cenários por grupos de anos, na tentativa de melhor decifrar essas diferenças e de organizar a escrita sobre o tema, é perceptível que nos primeiros anos os cenários reduzem o espaço doméstico a um ou dois objetos, é o caso, por exemplo, da peça “Molly Sweeney” (2000), que inaugura este estudo [*primeira peça apresentada na pág. 18*] que na tentativa de apresentar uma sala de estar limita-se à colocação de um sofá e de um candeeiro de pé, fazendo com que o espaço se traduza na forma como o ator se apropria dos objetos mobiliários – pode-se ver roupa espalhada no sofá e copos de vinho à sua frente. Esta ideia manteve-se com quartos reduzidos a camas e, no mesmo espetro, **salas de jantar** traduzidas em mesas de grande comprimento.

As salas de jantar foram alvo das maiores transformações. A sua primeira aparição foi em “Ionesco Suite” (2006), com a representação de uma mesa que, devido ao seu extenso comprimento, conduz à possibilidade de um espaço que se traduz no resultado da mistura de um salão com sala de jantar. Já em 2009, na peça “Tambores na noite” o espaço é apresentado com os seus respetivos limites, o que até agora não acontecia, permitindo a perceção de uma sala de jantar de uma família burguesa, que equipou o espaço com uma grande fotografia de um ente querido, móveis que não são perceptíveis e um gramofone, o que sugere a ligação à família e apela ao gosto pelas artes. Apresenta-se ainda como um espaço alargado e isolado. Esta definição vai-se perdendo, nas obras seguintes a mesa já não aparece num espaço desmedido, mas num espaço que se relaciona com o resto da casa, ou então associado a uma outra divisão. Para melhor se compreender esta evolução terá de se olhar atentamente para o cenário de “Casas Pardas” (2012), que apresenta a estrutura parcial de uma casa, trazendo para primeiro plano a sala de jantar, mas mantendo a sua relação com o espaço de entrada da casa, acentuando-o através da obliquidade, de forma a que o mesmo tenha a sua devida imponência e o seu destaque, fomentando a importância da relação que estes espaços têm entre si e recusando o isolamento da sala de jantar como até agora se tinha observado.

A relação entre espaços e associações dos mesmos ganhou cada vez mais força e evidência. Após a comparação de todas as obras constatou-se que nas peças seguintes a sala de jantar se associou à sala de estar e mais tarde à cozinha. Em “A Boda” (2019) pode-se observar que a sala de estar e a sala de jantar se fundem, no entanto, do





espaço descrito anteriormente manteve-se não só a mesa, o grande símbolo do local de refeições, mas também o instrumento que permite tocar música, nesta obra traduzido pelo gira-discos. A anulação de um espaço destinado unicamente às refeições atingiu o seu expoente máximo quando este se uniu à cozinha, como se pode observar nas últimas obras, que apresentam uma mesa muito mais reduzida do que as anteriores e como parte integrante do local de confeção.

Por sua vez, a presença da **cozinha** não apresenta grandes evoluções, principalmente pelo facto de ser um compartimento quase inexistente no palco do teatro. Ao longo dos tempos a cozinha sofreu grandes alterações e isso refletiu-se numa multiplicidade de configurações e de alterações da sua posição e protagonismo no desenho da casa. Estas questões, apesar de grande importância, não são visíveis nos cenários teatrais e esta ausência de representação insinua o pensamento que se tem acerca deste compartimento. Só existem 4 cenários nos quais a encenação da cozinha aparece, no entanto, 3 deles é na encenação de uma casa inteira, o que, por um lado, exhibe a importância deste espaço doméstico no desenho de uma habitação e a sua pertinência no dia-a-dia, por outro, não lhe atribui o devido protagonismo enquanto momento individualizado. A utilização da cozinha, como elemento autónomo e protagonista de um cenário no palco do Teatro Nacional São João, só aconteceu uma única vez ao longo dos primeiros 20 anos do século XXI, na peça “Comédia de Bastidores” (2020). Antes de se analisar o cenário exaustivamente é necessário tomar em consideração as palavras do próprio encenador acerca deste tema, que poderão ser entendidas como uma possível resposta para esta ausência no palco do teatro.



i.2-10. Representação da cozinha na peça “Comédia de Bastidores”, 2020. Fotografia da autoria de João Tuna, cedida pelo Centro de Informação do TNSJ.

i.2-7. Representação da sala de jantar na peça “Casas Pardas”, 2012. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d18015s0a8644> (acedido em 10.09.2024).



i.2-7



i.2-8



i.2-8 e 2-9. Representação da sala de jantar na peça “A Boda”, 2019. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d21984s0a9971> (acedido em 10.09.2024).



|                                                                                                                   |                                                   |                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-----------------------------------------------------|
|                                                                                                                   | <b>2009</b><br>Construção dos limites dos espaços | <b>2014</b><br>Aparecimento de Janelas nos cenários |
| i.2-11. Gráfico de apresentação dos momentos de destaque na encenação cenográfica dos espaços domésticos no TNSJ. | <b>2012</b><br>Construção da estrutura da casa    |                                                     |

1. Carvalho, Paulo Eduardo - ““Dolorosamente divertido”, como traduzir...”, in Silva, Fátima Castro (coord.) - *Comédia de Bastidores. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

*“Uma vez acordado que teríamos de usar um outro título, tradutor e encenador decidiram seguir uma velha lição da prática teatral [...] quando se coloca a palavra “comédia” no título, o número de espectadores tende imediatamente a aumentar [...]. Daí que [...] acabámos por optar por Comédia de Bastidores, sublinhando assim simultaneamente a principal peculiaridade desta peça – o facto de toda a acção se passar no “local errado”, isto é, na cozinha, nas “traseiras” da casa e não na sala – e a estimulante dimensão de exercício quase meta-teatral que este texto representa para os profissionais envolvidos na sua montagem.”<sup>1</sup>*

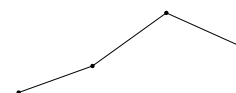
A caracterização da cozinha como “traseiras da casa” revela um pensamento aprisionado a uma época na qual este compartimento era separado da habitação devido ao constrangimento do cheiro e ao perigo do fogo. A encenação deste espaço nesta peça, traz a tentativa, no primeiro quadriénio do presente século, de soltar este compartimento doméstico das amarras do perigo e do afastamento, apresentando a premissa de que também na cozinha a sociedade passa o dia, que apoiados numa bancada se pode contar um segredo – não só sentados no sofá – que na mesa da cozinha também se pode gargalhar e reunir as mais sérias reflexões, trazendo a fluidez para o tema e centrando-o na vida quotidiana. Quando observadas as fotografias do espetáculo com atenção é-se confrontado com a leveza de quem frequenta este espaço, a liberdade de confeccionar e de falar simultaneamente.

Mas dada a relação que apresenta com os dias vigentes acredita-se ser possível integrar esta peça no que definimos por *espaços verdade*, que expõe a desarrumação na hora dos cozinhados e a agitação presente no espaço. Exibe, também, a bancada como elemento central da cozinha que se manteve ao longo dos quatro espetáculos referidos, alguma presença de eletrodomésticos (ainda que bastante precária) e um espaço revestido de azulejo que alude à facilidade no momento de limpeza. A cozinha não se apresenta com tanta pertinência porque é preterida pela sala de estar, sendo esta caracterizada pelo seu momento de pausa, de estar, de deleite, que atravessa todas as classes sociais, mantendo o mesmo objetivo.

A **sala de estar**, elemento de receção e de desenvolvimento das mais variadas tarefas quotidianas, foi sempre um tema central para a representação de um espaço doméstico. Isto acontece pelo carácter cénico que possui, até mesmo fora da vida ficcional e, desta forma, pode-se engobá-lo no que consideramos *espaços fingidos*, secretamente arranjados e meticulosamente arrumados encenando a vida que se acredita prender-se naquelas paredes. À semelhança das salas de jantar, a sala de estar, também foi sofrendo diversas alterações ao longo dos anos, inicialmente resume-se a um sofá, como já fora



i.2-12. Representação da sala de estar na peça “Onde Vamos Morar”, 2009. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Indexed.asp?content=d18093s0a6609> (acedido em 10.09.2024).

**2019**

Junção da Sala de  
Estar com a de Jantar

Aparecimento de  
Espaços Exteriores

**2017**

Cozinha sozinha

**2020**

27

anunciado, com roupas espalhadas que espelhavam o estado de espírito da personagem, a confusão que lhe passava pela mente e o cansaço físico que sentia, sentimentos estes enaltecidos pela presença do álcool no espaço. Este último elemento que no primeiro cenário passa despercebido, revela-se a grande alteração na segunda peça representada com esta temática como fundo, ou seja, na obra “Onde Vamos Morar” (2009), o álcool tornou-se um elemento mais proeminente através do surgimento de um aparador para o apoio do seu consumo, transformando este elemento num grande símbolo destes espaços e que curiosamente permanece nas restantes peças.

Foi no ano de 2010 que realmente se alterou a forma como até então se projetara este espaço cenograficamente, inserindo a necessidade de definir os limites espaciais e apresentando-o como espaço comunicante com as restantes divisões da casa, apesar de estes últimos serem de caráter impercetível.

A peça “Hedda” (2010) é a responsável por essas alterações e pela inserção de um símbolo sinónimo de reunião: a lareira, elemento que apesar de estar presente em muitas habitações e de ter sido responsável pelo devido aquecimento de um local, ainda não tinha sido considerado um objeto importante na representação deste espaço doméstico.

À sala cenográfica, após todas estas alterações, foi adicionada mobília e o grande componente responsável pela alteração do caráter de um espaço, isto é, pela primeira vez foi encenada a entrada da luz natural, recusando a iluminação artificial como único elemento capaz de trazer luz aos espaços interiores. Esta questão só foi levantada na obra “O Regresso a Casa” (2014) através da introdução da luz da lua e, simultaneamente, levou ao surgimento de espaços exteriores à habitação, mas pertencentes à mesma, ampliando a relação de interior/exterior.

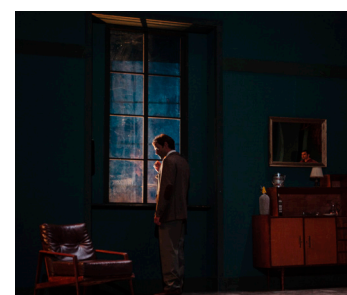
Para além disso, a sala ganhou uma proximidade ao escritório, o que resulta em dois espaços comumente ligados.

O **escritório**, o espaço de trabalho dentro da habitação foi sendo cada vez menos representado, sendo que inicialmente estava traduzido numa mesa sobre um tapete e apareceu mais tarde, numa única obra, em relação com a sala.

Isto apresenta a ânsia por um afastamento da vida doméstica da vida profissional. Quando estudadas as duas obras que apresentam este espaço como cenário é necessário observar que ambas são de caráter autobiográfico, tema este que se adequa plenamente à intimidade do lar, devido à tamanha introspeção a que está sujeito. Normalmente este espaço faz-se acompanhar de materiais de escrita, ou então de bebidas. Estes dois apontamentos ganharam ainda mais intensidade na última obra na qual o escritório aparece – “Quem tem medo de Virginia Woolf?”



i.2-13. Representação da sala de estar na peça “Hedda”, 2010. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d-18062s0a6931> (acedido em 10.09.2024).



i.2-14. Representação da sala de estar na peça “O Regresso a Casa”, 2014. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d19326s0a8934> (acedido em 10.09.2024).





28

i.2-15. Representação do escritório na peça “Quem tem medo de Virginia Woolf?”, 2017. Fotografia da autoria de Susana Neves, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d-20627s0a9530> (acedido em 10.09.2024).

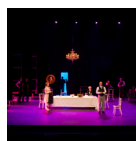


i.2-15

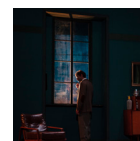


i.2-16. Representação do quarto na peça “Visage de Feu”, 2001. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d7096s0a2378> (acedido em 10.09.2024).

2009

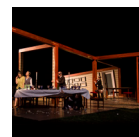


2014



i.2-17. Gráfico ilustrado de apresentação dos momentos de destaque na encenação cenográfica dos espaços domésticos no TNSJ. Fotografias obtidas no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=a94p3> (acedido em 10.09.2024)

2012



(2017) – apresentando a parede transformada num móvel alto repleto de livros, intensificando a ideia de estudo e de leitura – que se adequa à profissão da própria personagem enquanto professor de história.

No entanto, este espaço não é motivador de grande imponência, pois apesar de apresentar um interesse por parte da família relativo ao conhecimento e ao estudo, apresenta-se como sendo um local de pequenas dimensões, desenhado para ser frequentado por uma única pessoa e apenas destinado a momentos de trabalho individual ou de maior reflexão.

O **quarto** é o elemento mais privado da casa, caracterizado pela sua esfera inacessível a elementos exteriores aos residentes do domicílio, destinado às tarefas mais privadas e íntimas. À semelhança dos outros compartimentos, também a representação do quarto foi sofrendo alterações. Iniciando-se como um espaço cuja única função é de descanso, necessitando apenas da presença de um único elemento – a cama – este sofreu diversas alterações, aumentando a ação que nele decorre.

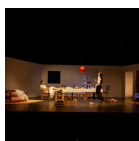
A ideia de apresentar um objeto que simboliza um espaço pode ser observada no cenário de “Visage de Feu” (2001) e, também, na peça teatral “Ella” (2005) apesar de, neste último caso, se apresentar um cenário mais híbrido, com os diversos espaços domésticos muito juntos e sem divisão, também atribui ao quarto uma cama, com uma alteração dada pelo acrescento de uma mesinha de cabeceira com um despertador.

A ideia de que este espaço serve para os momentos mais íntimos de acordar, deitar, despir, vestir, desenvolver alguns cuidados de higiene, aparece mais tarde, na obra “European House” (2007), apresentando, porém, uma separação física, sendo possível observar uma zona de dormir equiparada aos cenários até agora referidos e uma zona de vestir e de cuidados pessoais. A divisão de ações dentro um espaço que se subdivide questiona a gradação de privacidade que se difunde nos respetivos espaços, o que torna o ambiente de cuidados pessoais ainda mais íntimo e restrito a outrem. A ideia de subdivisão espacial relativa à ação desenvolvida nas determinadas áreas difunde-se e já não se apresenta nos cenários seguintes. Em “Não sobre o Amor” (2013) é possível observar que este compartimento ganha uma área de trabalho, sem qualquer tipo de divisão espacial.

A observação das diversas representações de espaços domésticos demonstrou a amplitude de encenação da domesticidade através de cenários tão diferentes, incitando a curiosidade acerca da encenação de um corte vertical que junta os diversos espaços, permitindo que sejam habitados em simultâneo.



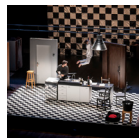
2019



2017



2020



29

### 2.3. Metodologia e Estrutura

A análise das peças teatrais que representam espaços domésticos que passaram pelo TNSJ conduziu à escolha das obras que seriam a base para o estudo do corte habitado. Para o desenvolvimento do trabalho escolheram-se os cenários que apresentassem a casa em corte com um mínimo de três espaços domésticos alinhados horizontal e verticalmente. Correspondendo a estes parâmetros encontrou-se um total de quatro peças de teatro – “Eraritjaritjaka” (2006), “European House” (2007), “Saturday Night” (2011) e “Castro” (2020) – com temáticas muito diferentes entre si, mas com um fundo de corte habitado ao longo de cada uma das peças. Para uma melhor análise e compreensão das diversas tramas retratadas, pediu-se ao TNSJ a possibilidade de visualização dos vídeos arquivados das peças. É, portanto, a partir da visualização das gravações, da consulta dos Manuais de Leitura e da realização de conversas/entrevistas com os cenógrafos, que se constrói a leitura, a análise e a interpretação do uso do corte habitado no teatro. O estudo realizado permitiu reconhecer em cada um dos quatro cenários uma característica primordial do corte habitado, traduzindo-a, respetivamente, numa palavra – **ferramenta, encenação, exposição e condensação**.

A estrutura prende-se às características apresentadas do corte habitado. Com esse intuito, a presente dissertação estrutura-se num conjunto de sete capítulos, sendo quatro deles centrais. Após a introdução e o segundo capítulo - 2. *A presença de Espaços Domésticos no TNSJ, 2000-2020* -, os quatro capítulos seguintes - 3. *O Corte Habitado como ferramenta de representação*; 4. *O Corte Habitado como encenação da habitação comum*; 5. *O Corte Habitado como exposição do quotidiano doméstico*; 6. *O Corte Habitado como condensação do habitar* - são fundamentais para o estudo do corte habitado a partir dos cenários selecionados previamente. Estes capítulos iniciam-se com um texto que apresenta os factos da representação da peça. De seguida, pode-se ler a descrição baseada na interpretação da peça. Sendo o objeto de estudo da presente dissertação o corte habitado, o terceiro ponto dos capítulos detém-se na análise do cenário exposto em palco, para no ponto seguinte se desenvolver a característica primordial do corte habitado em destaque. Devido à importância das conversas com os cenógrafos para o bom entendimento das peças teatrais, considerou-se primordial a sua integração como término do capítulo respetivo. Os desenhos apresentados foram, numa fase inicial, desenvolvidos através das fotografias cedidas pelo TNSJ, sendo posteriormente ajustados às medidas facultadas pelos cenógrafos. O sétimo capítulo - *Observatório do quotidiano: A partilha de um património comum* - reflete acerca das características apresentadas do corte habitado, estuda a intensa expressividade desta ferramenta e questiona a sensação que o corte habitado desencadeia no seu observador.

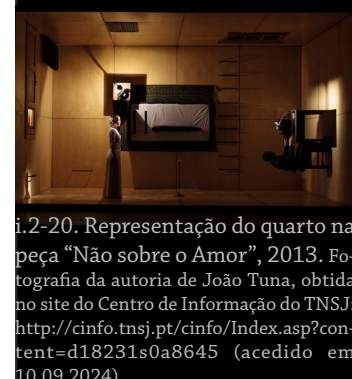
i.2-18 e 2-29. Representação do quarto na peça “Ella”, 2005. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13758s0a2721> (acedido em 10.09.2024).



i.2-18



i.2-19



i.2-20. Representação do quarto na peça “Não sobre o Amor”, 2013. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d18231s0a8645> (acedido em 10.09.2024).



i.3-1. Fotografia da peça “Eraritja-ritjaka - Museu de Frases”, 2006. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13468s0a2839> (acedido em 12.08.2024).

### 3. O Corte Habitado como ferramenta de representação



## ERARITJARITJAKA

Musée des Phrases

i.3-2. Montagem produzida pela autora, com o recurso a duas fotografias da peça “Eraritjaritjaka - Museu de Frases”, 2006. Fotografias da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13468s0a2839> (acedido em 12.08.2024).





**A partir de textos de** Elias Canetti

**Conceito, Direção e Música** Heiner Goebbels

**Cenografia e Desenho de Luz** Klaus Grünberg

**Vídeo em direto** Bruno Deville

**Figurino** Florence Von Gerkan

**Desenho de som** Willi Bopp

**Dramaturgia e Assistência de Direção** Stephan Buchberger

**Interpretação** André Wilms;

Quarteto Mondriaan (Amesterdão) - Jan Erik van Regteren Altena (violino); Edwin Blankenstijn (violino); Annette Bergman (viola); Eduard van Regteren Altena (violoncelo)

**Fotografia** João Tuna

**Reportório** Johann Sebastian Bach, Gavin Bryars, Dimitri Chostakovitch, George Crumb, Vassili Lobanov, Aleksandr Mossolov, John Oswald, Maurice Ravel, Giacinto Scelsi, Heiner Goebbels

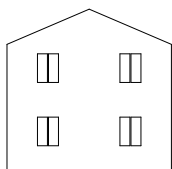
**Produção** Théâtre Vidy-Lausanne E. T. E.

**Coprodução** Schauspiel Frankfurt, Spielzeit Europa | Berliner Festspiele, Pour-cent culturel Migros, T&M – Odéon Théâtre de l'Europe, Wiener Festwochen

**Apoio** Fundação Landis & Gyr, Programa Cultura 2000 da União Europeia (UTE, Réseau Varèse), Pro Helvetia – Fundação Suíça para a Cultura

**Estreia** 20.04.2004, Théâtre Vidy-Lausanne (Suíça)

**Duração Aproximada** 1:25h



### 3.1. “Eraritjaritjaka - Museu de Frases”<sup>2</sup>

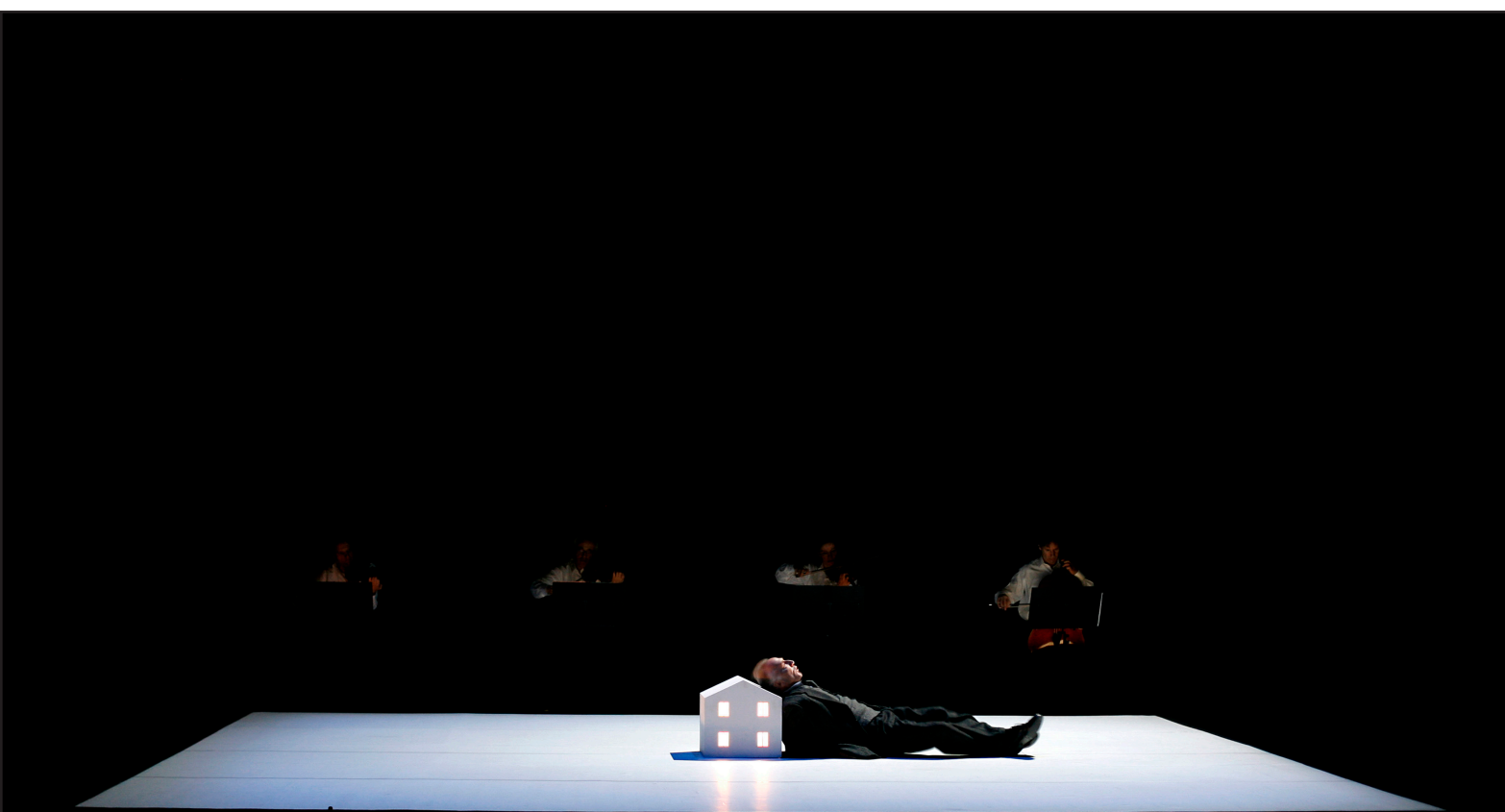
Os textos de Elias Canetti foram o mote para a criação da peça teatral “Eraritjaritjaka – Musée des Phrases”, cujo conceito, direção e música se deve ao encenador Heiner Goebbels. Especialista em teatro musical, Goebbels baseou-se em notas, reflexões e apontamentos do diário do escritor para conceber uma peça que se centrava numa única personagem apresentando o seu olhar íntimo sobre o mundo. O objetivo da peça centra-se em relacionar o formato de apresentação com outras áreas e abrir espaço para as reflexões de quem a observa. O cenógrafo Klaus Grünberg desenhou um cenário sem conclusões previamente estabelecidas, mas dependentes da perspetiva pessoal do observador.

O cenário é marcado por uma forte dialética entre luz, espaço cénico, som, projeção, presença e ausência que o vai alterando ao longo de 1 hora e 25 minutos. Inicia-se com os músicos a atravessar a escuridão do palco para apresentar a sua melodia, até ao momento que se acende um quadrado branco no chão com a presença de uma personagem que possui uma pequena maquete. Esta perde o seu sentido de pequenez ao ser amplamente projetada para um tamanho superior ao do ator. Com o palco marcado pelo quadro de projeção com a silhueta de uma casa, o quarteto de cordas ora ocupa o primeiro plano de ação, ora o deixa vago, permitindo ao espectador observar os diversos espaços que vão aparecendo ao longo da filmagem. Para terminar é projetado o corte vertical da casa observada. A par da complexidade da cenografia e do desenho de luz, por parte de Heiner Goebbels, a peça foi marcada pelo vídeo em direto de Bruno Deville e pelo desenho de figurinos da responsabilidade de Florence Von Gerkan.

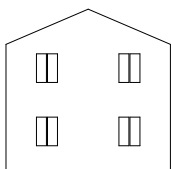
O som, desenhado por Willi Bopp, contou com a interpretação de André Wilms e pela música tocada ao vivo pelo Quarteto Mondriaan, composto por Jan Erik van Regteren Altena e Edwin Blankenstijn no violino, Annette Bergman na viola e Eduard van Regteren Altena no violoncelo. O elenco é, desta forma, constituído por uma única personagem que o público segue por diferentes locais, sendo acompanhado pela música do quarteto de cordas.

O espetáculo cuja estreia ocorreu no dia 20 de abril de 2004, no Théâtre Vidy-Lausanne, Suíça, teve como dramaturgia e assistência de direção Stephan Buchberger e esse mesmo teatro como produtor delegado. Os teatros Schauspiel Frankfurt, Spielzeit Europa | Berliner Festspiele, Pour-cent culturel Migros, T&M – Odéon Théâtre de l’Europe e Wiener Festwochen foram os coprodutores da presente peça, que contou com o apoio da Fundação Landis & Gyr, Programa Cultura 2000 da União Europeia (UTE, Réseau Varèse) e Pro Helvetia – Fundação Suíça para a Cultura. A peça de teatro “Eraritjaritjaka” foi exibida no TNSJ nos dias 2 e 3 de dezembro de 2006.

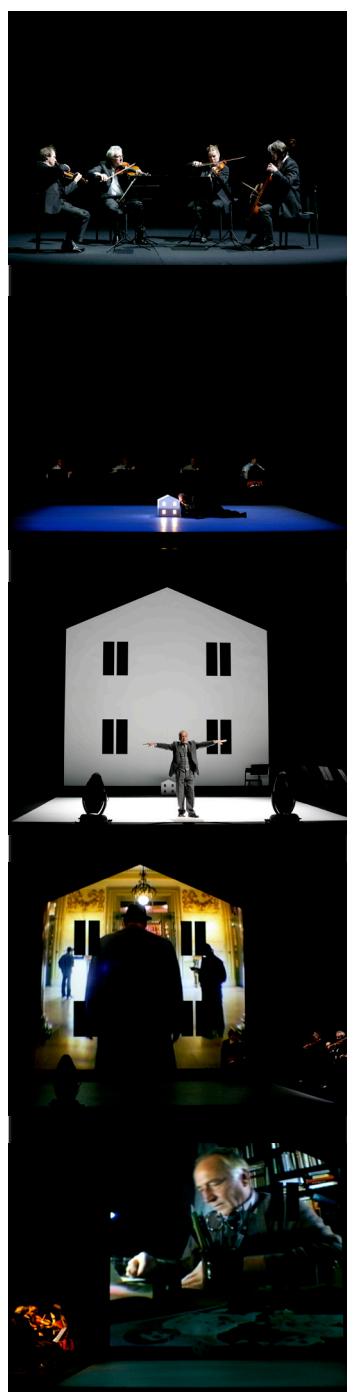




i.3-3. Fotografia da peça “Eraritjaritjaka - Museu de Frases”, 2006. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13468s0a2839> (acedido em 12.08.2024).



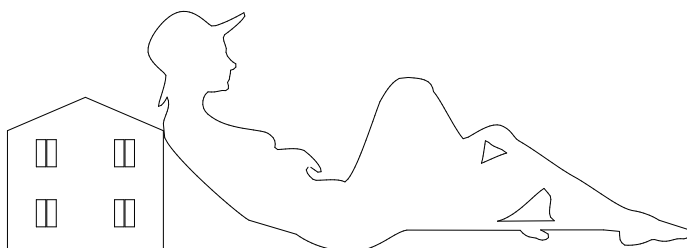
### 3.2. A casa enquanto símbolo

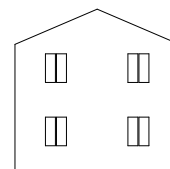


O início da peça “Eraritjaritjaka” é marcado pela escuridão que envolve o palco acompanhada por uma tranquila melodia de Maurice Ravel que o quarteto em palco apresenta compondo uma harmoniosa relação que envolve os espectadores no fluído diálogo que a luz e o som vão construindo (i. 3-4). A par deste desenvolvimento, o quarteto de cordas afasta-se e a luz marca o piso do palco reproduzindo um quadrado branco luminoso, acentuando a sombra da personagem - o Maestro - que invade o cenário trazendo consigo uma pequena casa, da qual só é dado a ver o seu alçado – é a maquete que representa um sentimento de abrigo para a personagem. É nesse momento, que se inicia um grande jogo de escalas, a casa que o ator habita é personificada por um objeto de cartão, de escala reduzida, sobre o qual o homem encosta a sua cabeça quando deitado, mostrando ao público o seu porto seguro, o local no qual pode ser – o seu *espaço verdade* (i. 3-5). A escuridão toma conta do palco e o único vestígio visível são os pequenos raios luminosos que se soltam pelas janelas da pequena maquete, acompanhadas pela citação de Canetti que o Maestro recita, até ao momento que é trazido para palco um projetor. A tensão aumenta, o quarteto de cordas conquista o plano mais próximo do público, a maquete é afastada e nesse momento o jogo de escalas inverte.

A casa – que devido à sua pequenez cabia nas mãos humanas – aumentou de tamanho progressivamente, alcançando uma proporção superior à da personagem (i. 3-6 e 3-15). Essa casa, agora numa relação mais verossímil com a realidade é, na verdade, um quadro de projeção que apresenta, em direto, a filmagem do ator a sair do teatro (i. 3-7). Na projeção, observa-se a personagem a caminhar lentamente até ao seu carro para se dirigir a casa. É a fusão do mundo do teatro com o mundo do cinema, num vídeo no qual dificilmente se distinguem as cenas gravadas, das transmitidas em direto. O homem que se tinha tornado pequeno, passou por outro processo de aumento de escala, ocupa agora, devido à projeção, toda a altura do quadro (i. 3-8 e 3-16). O vídeo não apresenta planos fixos, cautelosamente encenados, mas segue fielmente o ator, acompanhando a sua velocidade, como se quem o observa estivesse a acompanhá-lo fisicamente. O sentimento ilusório

i.3-14



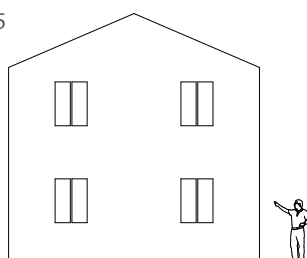


da presença física deve-se à deformação dos ângulos de visão e à aproximação da câmara à personagem e à ação, fazendo com que estas ocupem a totalidade do enquadramento. Estas características transmitem a ideia de improviso, de uma gravação feita no momento, no entanto, é um jogo entre ações gravadas e ações ao vivo. Após a gravação ao vivo do percurso, assiste-se à ação gravada no interior da casa, onde o ator se ocupa das tarefas quotidianas. Conscientes que a lente da câmara é a metáfora dos seus olhos, os espectadores observam o Maestro a trabalhar serenamente na sua secretária (i. 3-9), a cozinhar (i. 3-10), a comer, enquanto os sons domésticos são ampliados e tentam decifrar os fragmentos de espaços que vão aparecendo na projeção.

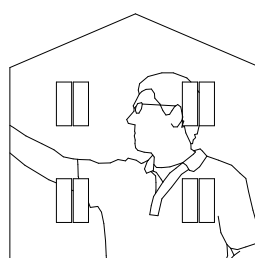
A personagem, depois de se alimentar, detém a sua atenção num programa televisivo deleitando-se a observar como vive a sociedade portuguesa num edifício de habitação plurifamiliar tipicamente português, até se começar a questionar e a andar pela casa expondo as suas inquietudes. Neste momento, o ator abre a persiana como se quisesse expelir o que o atormenta, num turbilhão desconcertante, citando frases de Elias Canetti e, devido à ação por detrás das janelas, consegue-se perceber que o Maestro está atrás do plano de projeção e a ação projetada está a ser filmada em direto (i. 3-11). É a sobreposição da ação de duas formas distintas, ou seja, enquanto se vê pelas pequenas aberturas das janelas o Maestro e o quarteto de cordas, os mesmos aparecem expostos no alçado da casa.

A projeção termina deixando entrever, através das pequenas janelas, o decorrer de alguma ação por trás da casa tradicional que até ali servia de quadro de projeção (i. 3-12). Essa ação afastada devolve ao público a consciência da sua incapacidade de ver através do alçado de uma habitação e aumenta a curiosidade e a vontade de o poder fazer. Por fim, a projeção inicia-se novamente e revela, num ato de rebelião, a composição interna da casa invadida, até agora só apresentada em fragmentos. Terminando assim a peça, com a projeção do corte vertical que desvenda e dá a conhecer a casa habitada pelo Maestro (i. 3-13).

i.3-15

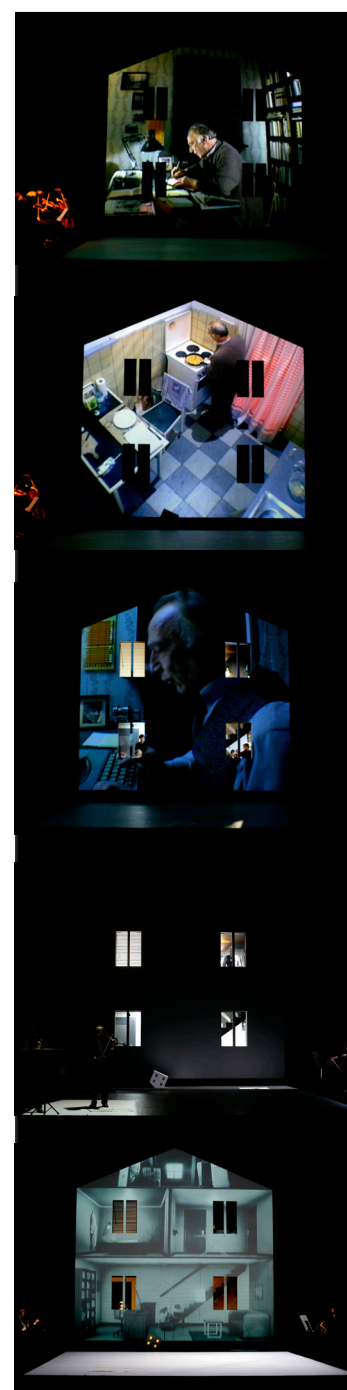


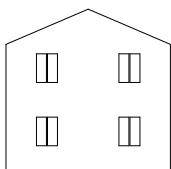
i.3-16



i.3-4 a 3-13. Sequência de momentos da peça “Eraritjaritjaka”, 2006. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d13468s0a283> (acedido em 12.08.2024).

i.3-14 a 3-16. Apresentação do jogo de escalas. Desenhos produzidos pela autora.





3. Grünberg, Klaus – Entrevista realizada pela Vision, (s.d.). Artigo cedido pelo cenógrafo, (ver página 49).

4. Ferreira, José Luís – “Uma pequena enorme pérola”, in Sobrado, Pedro (coord.) - *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

### 3.3. A multiplicidade representativa

“Eraritjaritjaka” apresenta um cenário mutável, em constante transformação. No meio de tanta inquietação existe uma controvérsia configurada pela presença fixa de um elemento. Este elemento é, na sua génese, um símbolo e adquire este estatuto devido ao seu significado icnográfico transversal a todas as faixas etárias e padrões da comunidade. O símbolo –  – representa uma casa e está presente no decorrer de toda a performance, independentemente das mudanças de cenário.

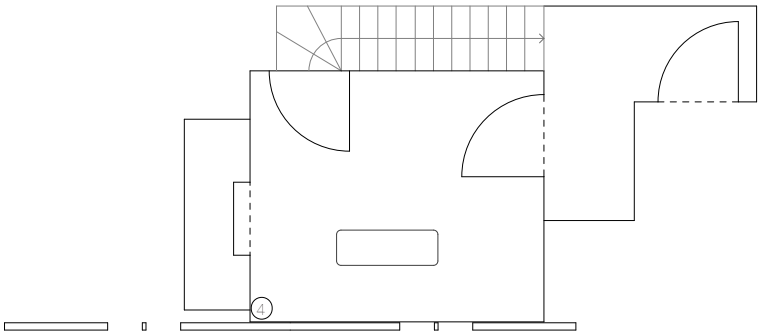
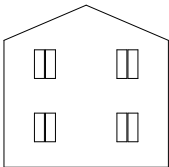
*“A mudança de perspectiva é algo que sempre me interessou muito. Porque o teatro é sobre o conflito de diferentes forças, opiniões ou circunstâncias. Comparado com o filme, um palco de teatro parece inflexível e imóvel. Parece não haver zoom, panorâmica ou câmara de movimento. Se estivermos sentados na plateia, tecnicamente teremos apenas um ponto de vista. Mas o teatro tem os seus próprios meios fantásticos de criar diferentes perspectivas. Assim, por exemplo, utilizando diferentes escalas em simultâneo, pode-se mostrar um plano geral e um plano aproximado ao mesmo tempo. Pode-se até criar uma espécie de zoom alterando o foco.”<sup>3</sup>*

O estudo da multiplicidade das valências do palco do teatro e a sua confluência com a diversidade de instrumentos e procedimentos de representação foi o princípio impulsionador para a criação de um cenário ambivalente. Aliado a este pensamento, o cenógrafo Klaus Grünberg não queria impor uma leitura fechada da performance encenada, mas permitir uma descodificação infinita dos significados apresentados, utilizando, para tal, diversas formas de representação.

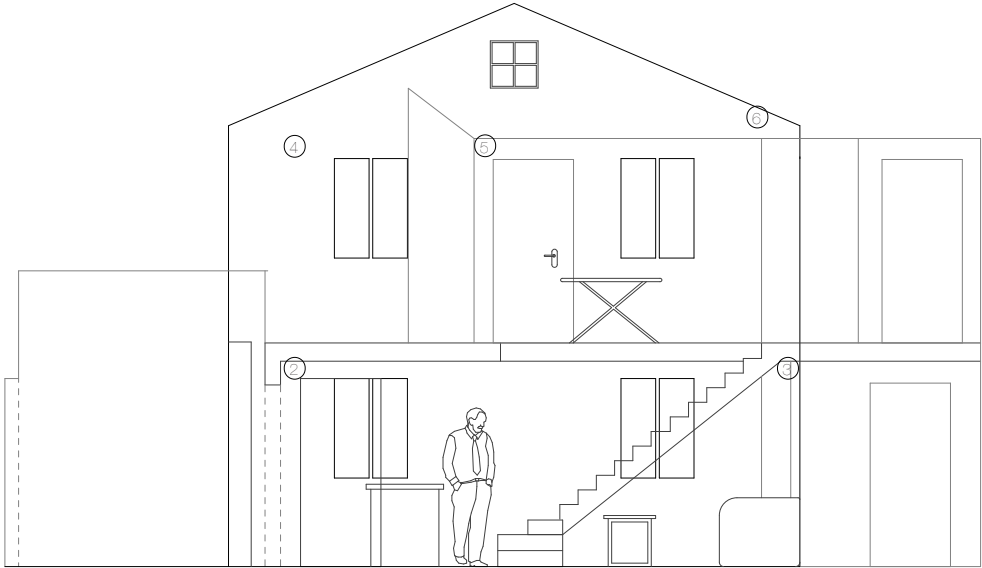
A complexidade da relação dos formatos diversificados de comunicação, nomeadamente a alternância entre ações gravadas e ações ao vivo deve-se à parte oculta do cenário apresentado.

Por detrás da abstrata fachada que transmite o símbolo de uma habitação e é, na verdade, um plano de projeção, existe um cenário tridimensional de uma casa, no qual se acredita terem sido gravadas previamente algumas sequências do vídeo projetado. Na imagem 3-18 pode-se observar a constituição interna vertical do cenário que permite à personagem andar pelos espaços e, devido à deformação dos ângulos de visão na gravação, manipular a escala da casa, acentuando a sua vertente de “lugar imaginado”<sup>4</sup>.

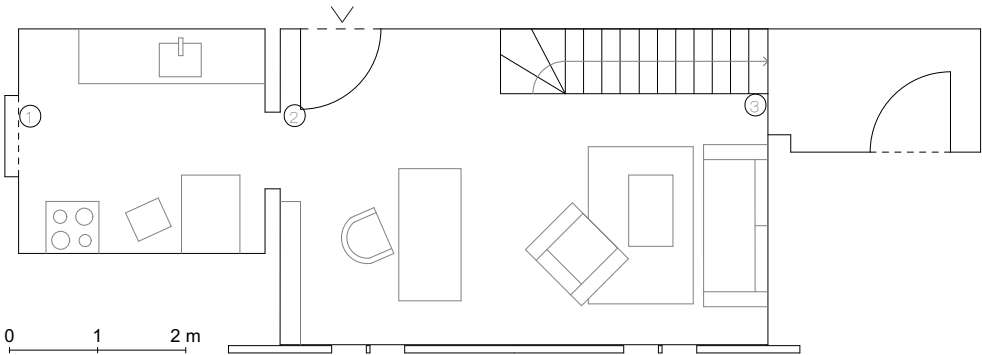
*“Wilms pega no chapéu e no casaco e abandona o teatro. Mudança de perspectiva: abre-se uma cortina, e a casa, até esse momento presente no palco em miniatura, surge em tamanho real - inicialmente como um pano de fundo bidimensional sobre o qual a acção é projetada, e de seguida como um gigantesco calendário do Advento, com janelas que se abrem gradualmente, revelando os diferentes*



Planta Piso Superior  
Corte/Alçado



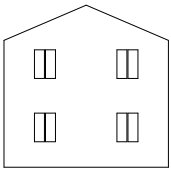
- ① Cozinha
- ② Escritório
- ③ Sala de Estar
- ④ Quarto de banho
- ⑤ Quarto
- ⑥ Sótão



Planta Piso Inferior

i.3-17. Plantas, alçado e corte para habitar do cenário da peça “Erari-tjaritjaka”, produzidos pela autora.

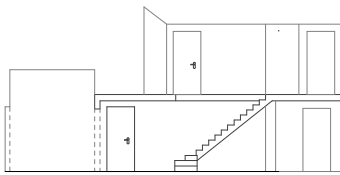




40

5. Haupt, Sabine – “O sistema de bonecas russas do segredo”, in Sobrado, Pedro (coord.) - *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

6. Haupt, Sabine – “O sistema de bonecas russas do segredo”, in Sobrado, Pedro (coord.) - *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.



i.3-18. Apresentação do cenário construído por trás da tela de projeção, desenho produzido pela autora.

*compartimentos e o operador de câmara que se encontra lá dentro. A sua visão leva-nos a ver por detrás da fachada.”<sup>5</sup>*

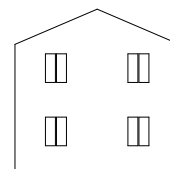
A performance acentua a sua condição de “lugar imaginado” através da sobreposição de pontos de vista, uma vez que é sobre a fachada de uma casa que se projeta o seu interior para, no fim, se retirar este poder e limitar a observação ao que as janelas permitem ver. Não se trata da exposição materializada do corte habitado por trás da fachada, mas a sua projeção com momentos previamente encenados e outros filmados no presente momento. Tal como Sabine Haupt afirma existe uma mudança de perspetiva relacionada com a mudança de escala, no entanto, estas dependem da quantidade de informação que o encenador e o cenógrafo querem oferecer. Inicialmente a personagem apresenta, através de uma pequena maquete, a volumetria de uma casa tradicional com o seu telhado de duas águas e quatro janelas perfeitamente alinhadas.

Aliado ao aumento substancial da escala da maquete para o plano de projeção a ação extrapola as paredes da sala de teatro, projetando a viagem do ator e os espaços domésticos que depois ocupa. No entanto, não é oferecida a visão total da habitação, nem de cada espaço individualmente, apenas fragmentos de espaços projetados que ocupam toda a tela, despertando uma certa curiosidade no espectador, que se debate em pensamentos na tentativa de descodificar os compartimentos que lhe são apresentados.



i.3-19. Corte/Alçado projetado do cenário de “Eraritjaritjaka”, desenho produzido pela autora.

A possibilidade de se poder ver o interior desta casa deve-se à invasão da câmara que “veio perturbar violentamente esta vida quotidiana e toda a sua minuciosamente orquestrada mesquinhez”<sup>6</sup>, mas devido aos planos aproximados só se consegue perceber com clareza os espaços percorridos no fim da performance. Os espectadores entraram no mundo mais privado e pessoal do Maestro e observam a confusão e a velocidade dos rituais domésticos. Após a transmissão das tarefas domésticas da personagem, o painel de projeção apaga-se, para de seguida, projetar a casa que se viu até agora, mas desta vez em corte. A casa que corresponde à que se encontra materializada por trás do painel, é uma mistura de dois mundos, a construção no palco e a transmissão em vídeo. Devido à efetiva materialização da casa no palco, seria possível retirar o painel e apresentá-la em corte, no entanto, há uma clara intenção de trazer mais uma ferramenta de comunicação: a fotomontagem. Acredita-se que os espaços tenham sido fotografados antes da montagem do painel de projeção, para serem sobrepostos numa imagem, retratando o único momento no qual realmente se dá a conhecer a casa.



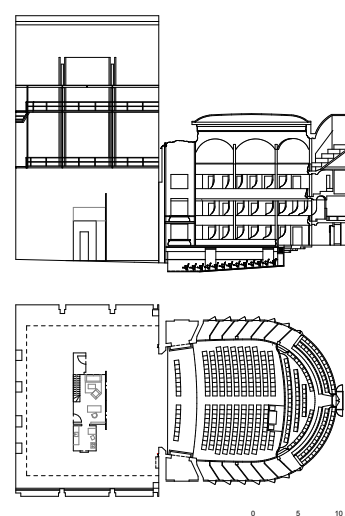
7. Entrevista feita pela Vision, (s.d.). Artigo cedido pelo cenógrafo (ver página 49).

41

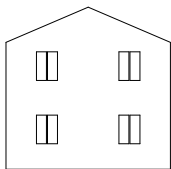
Durante toda a performance não se obtém nenhuma informação da existência materializada da habitação por trás do painel de projeção, devido ao facto de esta se encontrar propositadamente pintada de preto. Apenas no fim, quando o ator se encontra na parte de trás da projeção e abre as persianas é que se obtém a consciência de que a casa que se está a observar está em palco. Nessa revelação consegue-se comprovar o que já se percebera desde início, que a casa apresentada, igual a tantas outras, é constituída por dois pisos e um sótão. Consegue-se, devido ao corte, perceber que a secretária pequena onde o ator trabalhava num espaço apertado e deformado, pertence afinal, a um espaço de grandes dimensões que inclui a zona de estar ③ e a zona de trabalho ②. O piso superior é claramente mais íntimo, sendo constituído por apenas dois espaços, o quarto de banho e um quarto que não apresenta uma função específica, está ocupado, apenas, com uma tábua de passar a ferro, aludindo ao trabalho doméstico. No sótão, abre-se uma nova janela que reflete uma luz branca muito concentrada que contrasta com os tons esverdeados que o corte possui, como se fosse a luz da imaginação que suporta a casa. A revelação da habitação no fim da performance acentua a riqueza de métodos de representação que se pode aliar à encenação, visando um resultado completo e complexo, desfazendo a ideia de que no teatro só existe um ponto de vista.

Esta peça estuda a pluralidade da escala arquitetónica, experimentando desde escalas mais aproximadas, através de projeções, até maquetes conceptuais que apenas transmitem o símbolo generalizado de uma habitação, relacionando este tema com diversas formas de representação. Toda a performance é marcada pela complexa relação entre escala, representação e comunicação.

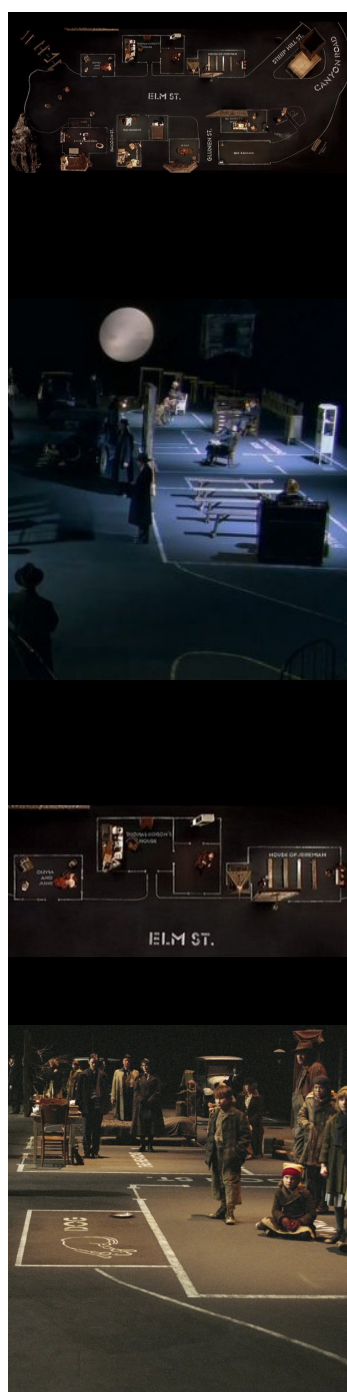
*“Em “Eraritjaritjaka” quis mostrar o interior de um apartamento e a vista geral de uma casa ao mesmo tempo. Até a viagem filmada ao vivo do ator fora do teatro, através da cidade e no seu apartamento, podiam ser vistos projetados na fachada. Surpreendentemente, quando o ator abre as persianas, este apartamento revelou-se num palco por detrás da fachada. Este foi um daqueles raros momentos em que todos os recursos do teatro se juntaram para criar uma peça muito rica com localização, ponto de vista e realidade. Este impacto não poderia ter sido criado desta forma em qualquer outro meio, mas apenas porque os meios inerentes ao teatro foram utilizados. E penso que também funcionou bem porque a fachada era bastante abstrata e, por isso, não representa exclusivamente uma casa, uma tela ou uma superfície geométrica.”*



i.3-20. Corte e planta do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “Eraritjaritjaka”, produzido pela autora.



i.3-21 a 3-24. Cenário do filme “Dogville”, 2003. Fotografia obtida em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-115902/cinema-and-arquitetura-dogville> (acedido em 13.09.2024).



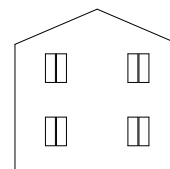
### 3.4. Cenários construídos à escala 1:1

No início da peça teatral “Eraritjaritjaka” existe um elemento pequeno, que ocupa o centro do palco, a maquete de uma casa. Elemento este que é reconhecido até pelo ser humano mais pequeno, devido às suas formas e conceitos pré-definidos. A presença de uma casa em miniatura remete rapidamente o pensamento para um dos grandes instrumentos de auxílio no momento de projeção de um edifício. As peças teatrais dos casos de estudo utilizam cenários constituídos por espaços domésticos à escala 1:1. No entanto, o cenógrafo Klaus Goebbels não utiliza apenas essa escala, mas uma diversidade de escalas e de métodos de representação que se sobrepõem. Inicia-se com a maquete cujo tamanho pode ser comparado ao de uma mão e cujo programa é rapidamente perceptível devido ao seu simbolismo, para mais tarde projetar a casa a uma escala muito mais aproximada e de forma mais consistente.

A alteração constante de escalas não difere muito do método de desenho de um edifício. Um dos grandes anseios dos arquitetos é a possibilidade de experienciar o espaço para perceberem não só a atmosfera do mesmo, como também as proporções e a sua relação com o corpo humano. Este desejo desencadeou diversos estudos práticos e teóricos, entre eles métodos de representação a diferentes escalas dependendo do tema em análise e do nível de desenvolvimento do projeto e estudos teóricos para uma fundamentação das proporções utilizadas.

A utilização de diferentes formas de representação e, nomeadamente, a necessidade do recurso à escala 1:1 para se obter uma relação mais verossímil com a realidade tem sido alvo de variadas experiências no mundo artístico.

Lars Von Trier experimentou, em 2003, a encenação sobre a marcação de uma planta à escala 1:1 no pavimento para a concretização do filme “Dogville”. A intenção baseava-se na apresentação, através do desenho no piso, de uma pequena vila com casas de dimensões mais modestas. O desenho de linhas brancas que simbolizam as paredes dos edifícios revela-se um impedimento visual e auditivo, aproximando-se da delimitação que as paredes fariam. Desta forma, o cenário revela uma desmaterialização espacial que apenas transmite as dimensões dos espaços e a sua organização, acentuando a vertente ilusionista que acompanha o filme. Não se vê uma barreira materializada, mas sabe-se que esta existe devido à criação de uma realidade sonora que destaca a disparidade som/visão. Um dos efeitos que contribui para este confronto é a correspondência entre o atravessamento da barreira imaginada e o som exibido, desta forma, é a ação sobre o desenho à escala 1:1 que confere veracidade ao cenário.

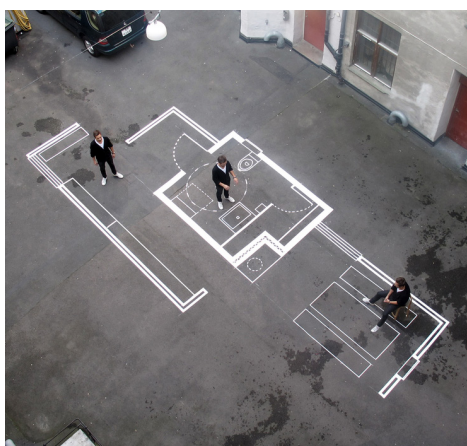


A planta é desenhada sobre um palco, a iluminação deve-se a uma construção artificial e o realismo da ação resulta da interpretação por parte dos atores. No fundo, o espectador está perante um desenho urbano habitado que advém da fusão entre o cinema e o teatro.

A intenção de desenvolver protótipos desenhados à escala 1:1 deve-se à necessidade de visualizar e experimentar o espaço antes da construção do mesmo. É uma experiência que antecede a construção utilizando o corpo como elemento fulcral para a leitura tridimensional do espaço e que estuda as relações espaciais.

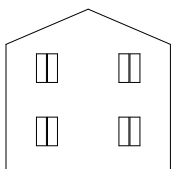
O escritório norueguês Vardehaugen desenvolveu, em 2008, um conjunto de desenhos à escala 1:1 com o intuito de obter uma sensação corporal aproximada ao ato de habitar o espaço real. A experiência contemplou o desenho à escala real, no pátio do escritório, de plantas de diversas obras que estavam a ser desenvolvidas. O objetivo partia do interesse pelo estudo das dimensões dos espaços e das sequências espaciais, permitindo a realização de um exercício que consistia em habitar previamente um espaço que não está construído.

A ideia da ampliação da escala para uma visão mais detalhada também aconteceu em “Eraritjaritjaka”. A peça inicia-se com uma maquete formal, da qual se percebe de imediato a geometria e o programa proposto, no entanto, é alvo de um aumento progressivo de escala, tal como num processo criativo de um edifício arquitetónico, e o resultado é uma visão muito mais pormenorizada dos espaços interiores e o que se vê para além deles, através dos vãos das janelas, situação esta que também acontece com as maquetes de arquitetura.



i.3-25 e 3-26. Série intitulada “Real Scale”, 2008. Fotografia obtida no site do escritório Vardehaugen: <https://vardehaugen.no/projects/unbuilt/real-scale-drawings> (acedido em 12.08.2024).





8. Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000, p.182.

9. Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000, p.187.

Este resultado permite ver a atmosfera espacial, a disposição dos espaços e a relação que o corpo humano tem com o espaço. A constante alteração de escala para a apresentação e estudo de um projeto advém, principalmente, das relações que se pretende desenvolver.

A intenção de utilizar uma maquete para perceber as relações de escala e de proporção, e para a experimentação do seu interior foi amplamente ensaiada. A possibilidade de utilizar uma maquete à escala real para apresentar o interior das habitações e encenar um modo de habitar serviu de mote para a criação de uma casa moderna à escala real no pátio do *Museu de Arte Moderna*, em Nova Iorque.

A iniciativa partiu do MOMA que pretendia apresentar uma casa comercial para a “típica família americana da classe média”<sup>8</sup> como solução para a crise habitacional que se tinha instalado devido ao regresso de um grande número de cidadãos após o fim da Segunda Guerra Mundial. Desta forma, foi encomendado ao arquiteto Marcel Breuer, em 1949, um protótipo de uma habitação de custos moderados para o jardim de esculturas do museu. A “casa de exposição”<sup>9</sup> era acompanhada por um catálogo que continha o valor da obra, requisito exigido previamente pelo MOMA, que tinha como intuito educar o público sobre o custo da habitação moderna e o seu modo de vida.

A utilização da maquete como instrumento de representação verossímil à realidade habitada e como ferramenta de experimentação espacial atingiu a condição de “obra de arte”.



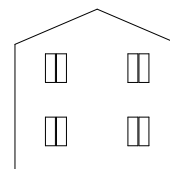
i.3-27. “House in the garden”, de Marcel Bruer, 1949. Fotografia obtida em: Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000, p.180.



10. Gutheim, Frederick – “Museum House is Romantic, but has its flaws”, in Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000, p.184.

11. Heuvel, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson : de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p. 118.

12. Heuvel, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson : de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p. 119.



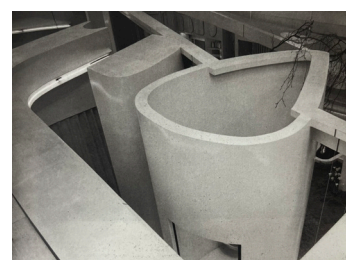
*“Esta casa tem uma coisa que será vista em poucas outras casas de exposição – bom gosto. É uma obra de arte. Mas também é uma casa e é considerada uma casa para a vida familiar.”<sup>10</sup>*

Desta forma, a peça está intimamente relacionada com a encenação de uma vida doméstica, pelo que o instrumento de utilização mais facilmente perceptível e com a possibilidade de ser fisicamente experienciado foi a maquete de uma casa à escala 1:1. A “House in the garden” é um protótipo com um alçado envidraçado que permite a visualização a partir do lado exterior e experimenta a maquete à escala real para a exposição do modo de vida e como estudo para a solução da falta de habitação. No entanto, a sua grande vantagem é a possibilidade de se experienciar a realidade doméstica, não uma vida familiar encenada, mas a verdade quotidiana dentro da domesticidade.

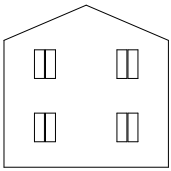
Mais tarde, em 1956, Peter e Alison Smithson projetaram “House of the Future” para a exposição “Daily Mail Ideal Home”. Também estes arquitetos recorreram à concretização de uma maquete à escala 1:1 de uma casa que especulava “como seria a casa suburbana convencional dentro de 25 anos.”<sup>11</sup> Nesta casa, construída em contraplacado de madeira, encenaram como seria habitada, criando uma performance no seu interior. Desta forma, até os atores possuíam vestimentas desenhadas com o propósito de mostrar como deveriam viver os futuros habitantes da casa. Com a intenção de permitir uma visualização clara e desimpedida da maquete aos visitantes foi colocada uma plataforma mais elevada que possibilitava a vista a um nível superior do protótipo que apresentava uma vida idealizada.

*“A impressão geral que deve chegar até ao público deve ser de glamour”<sup>12</sup>.*

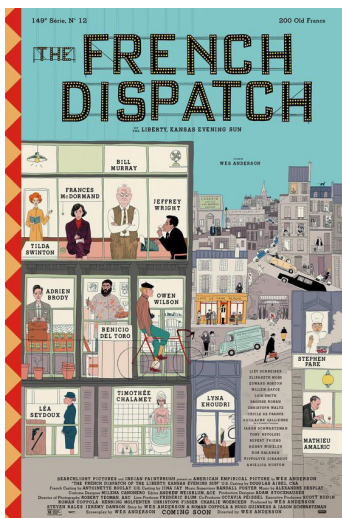
A maquete foi, também, uma estratégia de divulgação e de captação de um público, numa altura em que o mundo do espetáculo se traduzia na conjugação de diversas áreas artísticas. A divulgação massiva das artes gráficas (posters, cartazes, publicidade) e a exploração corporal (teatro, concertos, dança) aliou-se à arquitetura, contribuindo para a divulgação de como se habitam os espaços domésticos, nomeadamente através de revistas e filmes. Tal como acontece em “Eraritjaritjaka”, as artes contagiam-se de forma a conceber uma performance abrangente, desde a incorporação de momentos musicais (que retrata a primeira parte da peça teatral), o estudo da relação do corpo humano com o que o rodeia (só é dada a conhecer a pequenez da maquete da casa inicial em comparação com o ator) até à apresentação gráfica de um corte habitado (momento do expoente máximo da representação, no qual confluem os momentos anteriores).



i.3-28 e 3-29. “House of the Future”, de Alison e Peter Smithson, 1956. Fotografia obtida em: Heuvel, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007, p.139.



46



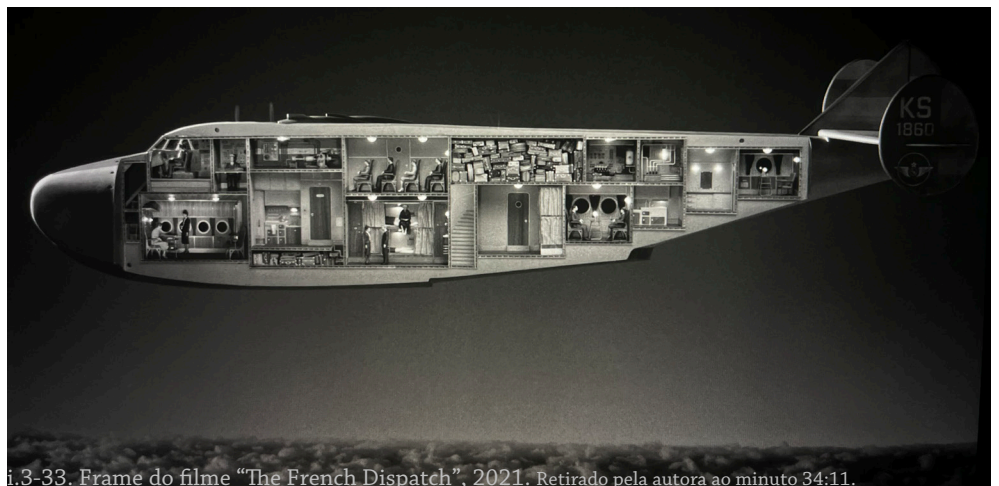
i.3-30. Cartaz do filme “The French Dispatch”, 2021. Fotografia obtida em: <https://take.com.pt/the-french-dispatch-2021/> (acedido em 13.09.2024).

i.3-31 e i.3-32. Maquete do avião construído para o filme “The French Dispatch”, 2021. Fotografias tiradas do site da empresa Arch Film Studio: <https://www.afstudio.london/productions> (acedido em: 22.09.2024).

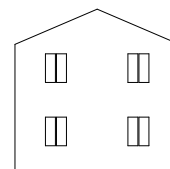


Nesta linha de pensamento, “The French Dispatch” utiliza o corte habitado como ferramenta para ilustrar em conjunto as diferentes histórias que retrata no seu filme. Sendo o corte vertical reconhecido pela sua valência de exposição simultânea de diversos espaços, o filme transpõe no seu cartaz de exposição uma ilustração que apresenta o fundo de uma cidade francesa fictícia com um edifício em corte, em primeiro plano. Desta forma consegue dispor todas as temáticas abordadas e confrontá-las devido à concentração síncrona das ações. Ao longo da obra cinematográfica são apresentadas diversas edições de uma revista, com capas que ilustram os temas abordados, sendo esse o mote para o cartaz de exibição do filme. O modelo de ilustrações foi baseado numa revista existente intitulada “The New Yorker” que adequa a ilustração da capa ao tema e/ou época de publicação. No entanto, esta estratégia de apresentação do interior completo de um espaço através do seu corte foi utilizada noutra circunstância durante o filme. Wes Anderson desenvolveu com *Arch Film Studio* uma pequena maquete em corte para apresentar através de uma única ferramenta o interior de um avião e encenar como as personagens se acomodariam ao longo da viagem.

A representação em corte dos espaços e a sua utilização simultânea transforma esta ferramenta de representação num instrumento ambivalente que dá a conhecer a qualidade espacial, enquanto transmite a ação. É, portanto, um sistema de exposição e de confronto que se domina por corte habitado. “Eraritjaritjaka” não só termina a sua performance com a projeção de um corte habitado, como antecipa esse desfecho através da exposição de um programa televisivo que faz uso desta ferramenta.



i.3-33. Frame do filme “The French Dispatch”, 2021. Retirado pela autora ao minuto 34:11.



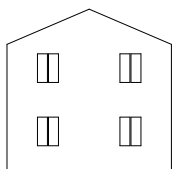
Esse programa intitulado “Aqui não há quem viva” utiliza o corte habitado como mote para a sua apresentação. Esta série retrata a sociedade portuguesa através da exposição da forma como esta habita. O programa, estreado em 2006, baseado na série espanhola “Aquí no hay quien viva” apresenta um edifício de habitação plurifamiliar de 4 pisos, sendo 3 destinados à habitação. O programa inicia-se com a retirada do alçado e a apresentação do edifício em corte, uma imagem momentânea, mas que explica de forma sucinta o objetivo do programa. Nessa videomontagem é possível observar 6 habitações com a ação a decorrer. O videoclipe da introdução culmina com essa videomontagem no início de cada episódio para dar a conhecer ao telespectador o argumento do que está a observar, para depois dar lugar à projeção dos espaços individualmente.

A série, uma crónica portuguesa que vive da ironia inerente ao carácter cómico, traduz-se na exposição do quotidiano de quem habita o edifício plurifamiliar apresentado e na satirização do comportamento dos habitantes face à necessidade de resolução de problemas relacionados com o edifício. Para além disso, é apresentada a sociedade portuguesa do século XXI e as suas preocupações diárias.

O corte habitado atinge o seu expoente máximo como ferramenta de representação que expõe uma temática, ainda que ilustrada a uma pequena escala. Neste último exemplo, o corte do edifício não representa apenas quem o habita, mas espelha uma sociedade inteira. Em “Eraritjaritjaka” o corte tenciona representar uma casa universal, comum, de forma a acentuar a ideia de que todas as casas são recetivas ao resguardo do pensamento dos seus habitantes.

i.3-34 a 3-37. Frames da intro do programa da Sociedade Independente de Comunicação “Aqui não há quem viva”, 2006. Retirado pela autora do minuto 0:15 ao 0:24.





13. Grünberg, Klaus – Entrevista realizada pela Vision, (s.d.).

14. Grünberg, Klaus – “Interroger le rapport au public : Interview mit dem Bühnenbildner Klaus Grünberg”, in Stephane Roussel – *Théâtre & Musique*. Hamburgo, 2008.

15. O sinólogo Kien é uma personagem do único romance de Elias Canetti - “Auto-de-Fé”.

16. Grünberg, Klaus – Entrevista realizada pela Vision, (s.d.).

### 3.5. Conversa com o cenógrafo Klaus Grünberg

A presente conversa foi imaginada a partir do conteúdo de outras duas entrevistas enviadas pelo cenógrafo, para dar resposta a algumas questões elaboradas pela autora.

É possível observar uma conjugação de diversas técnicas de representação ao longo da peça “Eraritjaritjaka”. Desta forma, qual foi o seu processo de criação, para obter um cenário tão diversificado?

“Quando desenho, experimento centenas de formas, texturas, cores e padrões num modelo à escala 1:20. Claro que também preciso de saber exatamente a intenção geral da equipa de direção (realizador, designer, figurinista, etc.) e de ler o texto com atenção e ouvir a música que será produzida. São depois várias semanas de trabalho de experiências, até que uma imagem me pareça “certa”. De seguida, é sempre um bom exercício tentar colocar esta imagem em palavras e expressar uma razão para tudo o que aparece no palco, caso contrário corro o risco de apenas desenhar algo bonito.”<sup>13</sup>

A peça “Eraritjaritjaka” apresenta uma grande complexidade na conjugação de diversas ferramentas de comunicação, como foi este processo de coordenação de todos os elementos que apareceram em palco, quer presencialmente, quer através de uma projeção videográfica em tempo real?

“Trabalhar com Heiner Goebbels é muito intuitivo. Todos os meios ou elementos surgem ao mesmo tempo, emergem uns dos outros e são mutuamente dependentes. É por isso que uma pessoa não tem o papel principal e outros a trabalhar para si, todos os meios de comunicação desempenham um papel autónomo. Durante os ensaios falamos muito pouco uns com os outros, o que parece sempre estranho visto de fora. Na verdade, tudo acontece através de improvisações e experiências conjuntas. Já em [...] “Eraritjaritjaka” observamos como as coisas em palco desenvolvem uma vida própria e muito interessante. Mas trabalhar sem estes atores não humanos não foi fácil porque as imagens e os objetos têm uma dimensão temporal diferente. Isto funciona particularmente bem onde já não se pode criar, quando as próprias coisas decidem o que fazer. [...] Assim, a mão do designer desaparece e as coisas vivem no seu tempo. Sempre foi importante que os elementos dialogassem e que o som e a aparência se promovessem: um objeto que tenha bom aspeto também deve soar bem e vice-versa.”<sup>14</sup>

“Eraritjaritjaka” é uma sucessão de mundos e de realidades? Na projeção, entramos no apartamento do sinólogo Kien<sup>15</sup>? Ou estamos apenas a observar uma personagem cansada que chega a casa depois de uma performance?

“Um palco oferece um espaço fantástico para inventar todo o tipo de mundos. Fascinam-me espaços que parecem realistas, mas que podem descolar, tornar-se irreais ou mudar a qualquer momento. Desta forma, o próprio realismo torna-se um material para brincar. Como em interessantes obras de arte, não existe apenas uma realidade.... O cenário não é uma moldura decorativa na qual a peça é representada. A peça deve também ser contada através da cenografia, da qual a luz é parte indissociável.”<sup>16</sup>

A interpretação da peça teatral está intimamente ligada às experiências pessoais dos espectadores?

“[...] sempre me fascinou o palco do prosaíno. Acho fantástico que algumas centenas de pessoas se juntem numa sala e olhem na mesma direção, onde se abre uma segunda sala. Como cenógrafo, não devo assumir completamente a tarefa de criar as imagens a partir do espectador. Os vários elementos de uma performance – música, texto, imagens, movimento – só deveriam finalmente juntar-se na sua



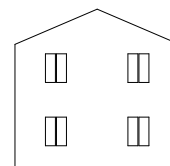
### 3. O Corte Habitado como ferramenta de representação

17. Grünberg, Klaus – “Interroger le rapport au public: Interview mit dem Bühnenbildner Klaus Grünberg”, in Stephane Roussel – *Théâtre & Musique*. Hamburgo, 2008.

18. Grünberg, Klaus – Entrevista realizada pela Vision, (s.d.).

19. Grünberg, Klaus – “Interroger le rapport au public: Interview mit dem Bühnenbildner Klaus Grünberg”, in Stephane Roussel – *Théâtre & Musique*. Hamburgo, 2008.

20. Grünberg, Klaus – “Interroger le rapport au public: Interview mit dem Bühnenbildner Klaus Grünberg”, in Stephane Roussel – *Théâtre & Musique*. Hamburgo, 2008.



cabeça. Se cada espectador criar o produto na sua cabeça e com base nas suas experiências, o efeito é ainda mais forte. Mas se um meio apenas ilustra o que o outro já conta, a riqueza de uma produção é muito limitada”<sup>17</sup>.

**Esta peça de teatro incorpora diversas áreas artísticas desde uma parte musical até à projeção em vídeo. Fazendo com que o cenário se adapte a estes diferentes modelos. Todas estas partes são acompanhadas por uma maquete que ganha diferentes escalas ao longo da peça. Porque que é que o formato escolhido foi o símbolo de uma casa, através da sua silhueta?**

“A mudança de perspetiva é algo que sempre me interessou muito. Porque o teatro é sobre o conflito de diferentes forças, opiniões ou circunstâncias. Comparado com o filme, um palco de teatro parece inflexível e imóvel. Parece não haver zoom, panorâmica ou câmara de movimento. Se estivermos sentados na plateia, tecnicamente teremos apenas um ponto de vista. Mas o teatro tem os seus próprios meios fantásticos de criar diferentes perspetivas. Assim, por exemplo, utilizando diferentes escalas em simultâneo, pode-se mostrar um plano geral e um plano aproximado ao mesmo tempo. Pode-se até criar uma espécie de zoom alterando o foco. Em “Eraritjaritjaka” quis mostrar o interior de um apartamento e a vista geral de uma casa ao mesmo tempo. Até a viagem filmada ao vivo do ator fora do teatro, através da cidade e no seu apartamento, podiam ser vistos projetados na fachada. Surpreendentemente, quando o ator abre as persianas, este apartamento revelou-se num palco por detrás da fachada. Este foi um daqueles raros momentos em que todos os recursos do teatro se juntaram para criar uma peça muito rica com localização, ponto de vista e realidade. Este impacto não poderia ter sido criado desta forma em qualquer outro meio, mas apenas porque os meios inerentes ao teatro foram utilizados. E penso que também funcionou bem porque a fachada era bastante abstrata e, por isso, não representa exclusivamente uma casa, uma tela ou uma superfície geométrica.”<sup>18</sup>

**Grande parte da performance é-nos contada através de uma projeção que acompanha a personagem até à sua casa real, qual foi a intenção de fundir a casa real com a casa encenada?**

“O vídeo e as projeções são meios sedutores. Muitas vezes aparecem em palco quando se quer sair da rotina do “tempo teatral” e onde já não se confia nos meios teatrais. No entanto, o teatro possui meios próprios para mudanças de perspetiva, mudanças de local, saltos no tempo, cortes, zooms e grandes planos. É preciso ter cuidado para não os substituir por meios cinematográficos e que seria melhor fazer um filme. E de facto, em “Eraritjaritjaka”, quando o filme começa, saímos do teatro com o ator. Aparentemente, não acontece mais nada em palco. Mas trata-se de uma brincadeira algo irónica com a realidade do cinema no teatro.”<sup>19</sup>

**A peça inicia-se com a melodia do quarteto de cordas e com uma maquete que simboliza de forma generalizada uma casa. Qual era a intenção do confronto entre a nostalgia que a música desponta e a pequena maquete que ocupa o palco?**

“Quando se descobre do que realmente se trata, a música torna-se mais do que apenas uma música de fundo, surge um diálogo, a música ganha um poder próprio. É maravilhoso trabalhar com maestros que não são apenas apaixonados pela música, mas também pelo teatro, com encenadores que sabem ler partituras e sabem a importância da luz. Muitas vezes fico maravilhado com a adoração da partitura. A partitura é apenas uma descrição improvisada da sua banda sonora.”<sup>20</sup>





#### 4. O Corte Habitado como encenação da habitação comum



## European House

Prólogo a um Hamlet sem Palavras





i.4-2. Fotografia da peça “European House”. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/index.asp> (acedido em 12.08.2024).

**Criação e Encenação** Àlex Rigola

**Cenografia** Sebastià Brosa, Bibiana Puigdefàbregas

**Figurino** M. Rafa Serra

**Desenho de som** Ramon Ciércoles

**Desenho de luz** Maria Domènech (a.a.i.)

**Direção de Digressão** Narcís Puig

**Elenco** Chantal Aimée Criada

Pere Arquillué Cláudio

Joan Carreras Hamlet

Pere Eugeni Font Espectro

Àngela Jové Criada

Nathalie Labiano Guildenstern

Julio Manrique Laertes

Norbert Martínez Rosencrantz

Sandra Monclús Ofélia

Alícia Pérez Gertrud

Joan Raja Polónio

Ernest Villegas Horácio

**Fotografia** João Tuna

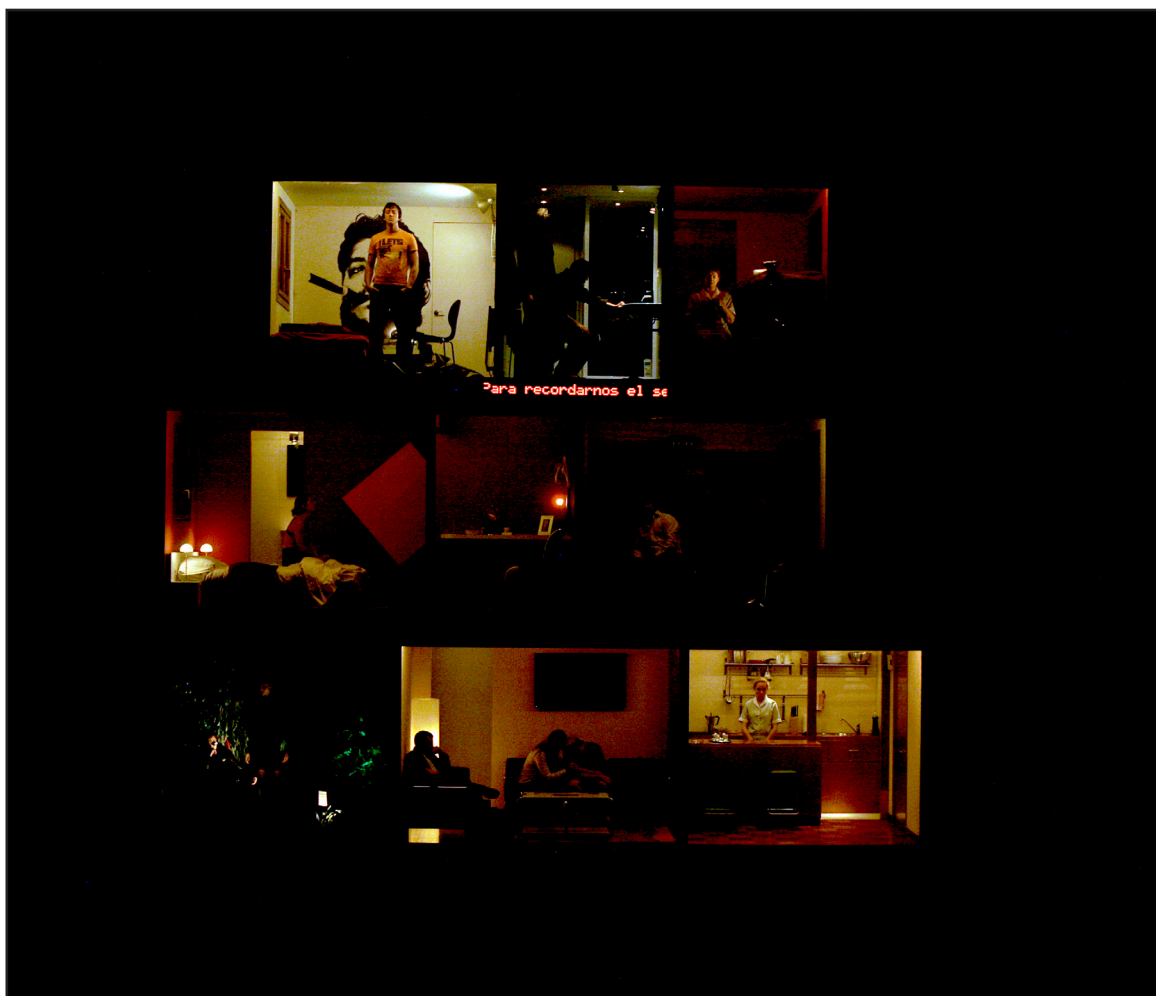
**Coprodução** Teatre Lliure, Temporada Alta (Espanha)

**Colaboração** Teatre – Auditori Sant Cugat

**Apoio** Institut Ramon Llull

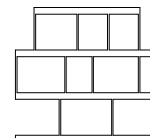
**Estreia** 10.12.2005, Festival Temporada Alta (Girona, Espanha)

**Duração Aproximada** 1:15h



i.4-3. Fotografia da peça “European House”, 2007. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/index.asp> (acedido em 12.08.2024).





21. Sobrado, Pedro (coord.) – *European House. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2007.

55

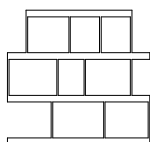
#### 4.1. “European House - Prólogo a um Hamlet sem Palavras”<sup>21</sup>

Àlex Rigola, diretor do Teatre Lliure foi o responsável pela criação e encenação de “European House”, uma peça teatral que nasce da adaptação de uma tragédia de William Shakespeare - “Hamlet”, escrita entre 1599 e 1601 - a uma família europeia contemporânea. Fruto de um intercâmbio entre o Teatre Lliure e o Teatro Nacional São João, a peça esteve em cena no Porto durante dois dias sendo responsável pela abertura, no dia 24.05.2007, do XXX FITEI - Festival Internacional de Teatro De Expressão Ibérica. O encenador procurou desenvolver um exercício de observação que leva o espectador a assistir atentamente à tensão que um funeral desencadeia no seio da família, levantando questões relativamente à comunicação na sociedade vigente e à ténue separação entre a vida e a morte. Não é *Hamlet* de Shakespeare que habita o palco, mas o Hamlet dos nossos tempos, com uma família comum, tipicamente europeia.

Sebastià Brosa e Bibiana Puigdefàbregas foram a dupla responsável pelo cenário representativo de uma casa sem país definido, mas com localização na Europa. A habitação apresenta os compartimentos básicos organizados de forma a transparecer uma casa contemporânea que deixa entrever as possibilidades económicas da família, enquanto ilustra, ao longo de 1 hora e 15 minutos, o modo de habitar tão comum a todos. A intenção de contemporaneidade é transposta para os figurinos, cujo trabalho se deve a Marta Rafa Serra. Estes apresentam-se de vestes casuais, aludindo ao quotidiano e alteram as suas vestimentas de acordo com o momento. O elenco é formado por doze personagens, três pertencentes à família que habita na casa, duas empregadas e sete que aparecem para a leitura do testamento.

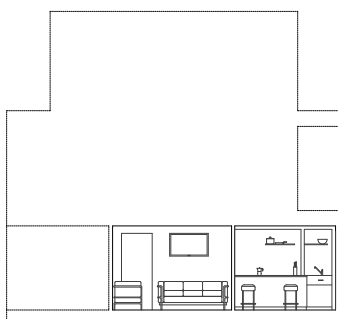
O teatro mudo, que tem como cenário o corte de uma casa, exigiu uma cooperação fiel entre o cenário, o som e a luz. O desenho de som, produzido por Ramon Ciércoles, baseava-se na ampliação dos sons domésticos e corporais, nomeadamente, da respiração ofegante e ansiosa ou dos passos ora calmos, ora apressados. Por sua vez, o desenho de luz, da responsabilidade de Maria Domènech, orientava o olhar do público para os espaços que iam sendo protagonistas, guiando-o pela história inaudível que a peça relata. A peça teve como coprodutores o Teatre Lliure e o Temporada Alta, com colaboração do Teatre – Auditori Sant Cugat. O Institut Ramon Llull apoiou esta produção teatral, permitindo a sua estreia no Festival Temporada Alta, em Girona, Espanha, em dezembro de 2005.

Esta representação passou por diversas localidades, em 2008/2009, Cluj-Napoca e Romania (Roménia); em 2005/2006, Girona (Espanha), Bordéus (França), Düsseldorf (Alemanha) e Santa Susana (Portugal); em 2006/2007, Berlim (Alemanha), Sant Cugat del Vallès, Madrid (Espanha), Roma, Torino (Itália) e Porto (Portugal). A peça “European House” foi exibida no TNSJ nos dias 24 e 25 de maio de 2007.



## 4.2. A casa que representa todas as casas

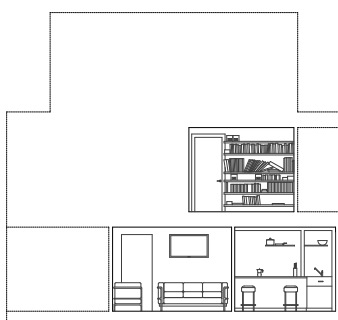
i.4-4.



Como o próprio nome indica - *European House, Prólogo a um Hamlet sem palavras* -, não há palavras audíveis nesta peça, apenas uma casa muito movimentada, entristecida, que conta a história de uma família europeia que sofre a dor da perda de um ente querido, através dos movimentos das personagens, dos sons domésticos e dos jogos de luz.

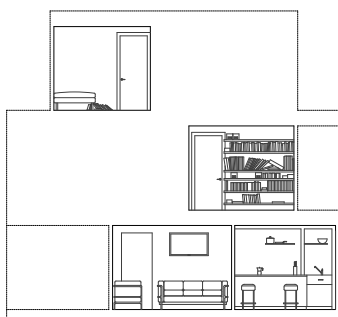
É a luz que dita o início da ação, permitindo a visão de dois compartimentos que se encontram permanentemente iluminados e são alvo de intenso movimento, contrariamente às restantes áreas. Perante a cozinha e a sala iluminadas (i.4-4), os espectadores observam atentamente as empregadas da família ocupadas com tarefas domésticas enquanto limpam constantemente a cozinha, atendem telefonemas e arrumam as compras. Num plano mais próximo do público em paralelo a esta ação entram em cena os moradores da casa que, por sua vez, ocupam a sala pensativa.

i.4-5.



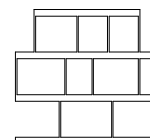
Só aos 15 minutos da peça teatral é que é revelado aos espectadores o verdadeiro cenário, a sala e a cozinha até agora apresentadas perdem a sua posição cenográfica totalitária, transformando-se em dois espaços que constituem um todo mais complexo. O público é confrontado com uma casa de país desconhecido, mas igual à sua. Acende-se a luz do escritório, (i.4-5) seguidamente, a do quarto do filho do casal, com um jovem confuso (i.4-6). Apaga-se a luz do escritório, mas acende-se a luz da casa de banho para o rapaz se assear (i.4-7). Para completar o jogo de luz, o protagonismo decai, imediatamente, no quarto do ex-casal, com a viúva chorosa que recebe a visita do seu amante (i.4-8). Desta forma, a primeira parte da ação é dedicada à apresentação dos locais privados nos quais as personagens exteriorizam a dor da perda de um membro através de gritos e agitação. O filho ocupa-se de se exercitar e de se apurar, a viúva de soltar as suas saudosas lágrimas, enquanto, no piso de entrada, a sala de estar se enche de novas pessoas que aguardam pela leitura do testamento.

i.4-6.



Estes três planos de ação simultâneos foram interrompidos. Todos os movimentos pararam, deixando apenas a sala habitada. Até então não havíamos visto duas pessoas ocuparem o mesmo espaço, estavam na mesma casa, mas sem se cruzarem, tornando a solidão a palavra de ordem. No entanto, chegou o momento da leitura tão esperada.

Entra pela sala um homem austero, senta-se. A luz do quarto do casal apaga-se. O filho coloca música e dança num ato de rebeldia. As ações dividem-se trazendo



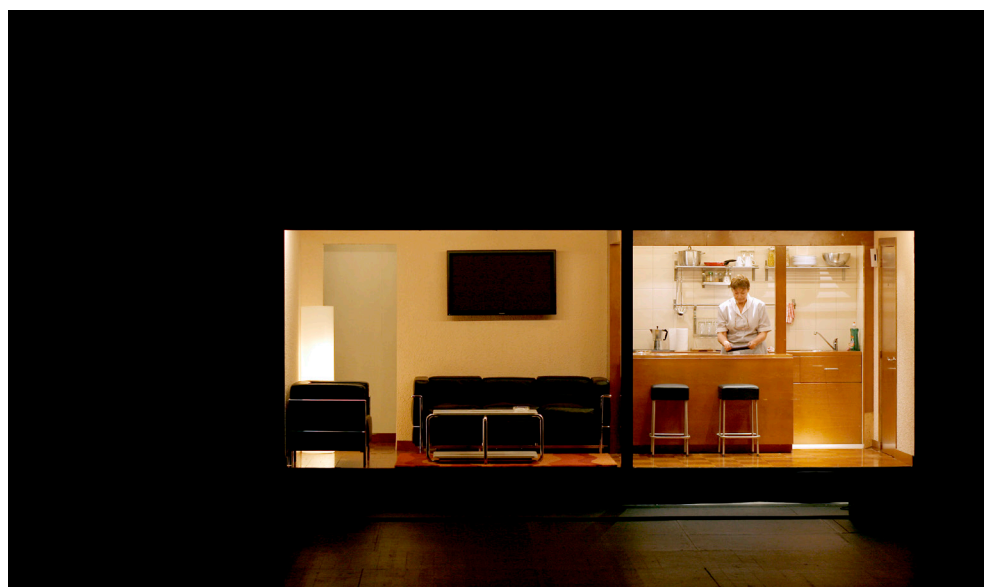
para o palco a discussão da fragmentação familiar e o debate da necessidade do diálogo e da comunicação. A casa traduz-se num acumular de emoções.

A cozinha e a sala fundem-se como se de um único espaço se tratasse, devido à agitação dos convidados, enquanto as luzes das outras divisões se apagam deixando prevalecer a cor predominante dos trajes dos infiltrados – o preto.

Após a leitura do testamento, a ação volta-se a dividir pelos espaços domésticos, o filho pensativo, a viúva a provar um novo amor, o número de sons aumenta, a luz de todos estes compartimentos está acesa e, de relance, solta-se um choro doloroso e indecifrado, como se toda a casa chorasse.

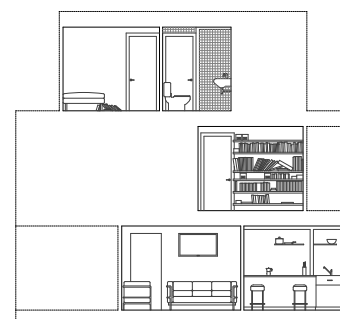
O dia chegou ao fim, informação esta que é transmitida pelo aparecimento de um novo espaço, aos 52 minutos da performance – o quarto das empregadas (i.4-9). Termina assim a peça, com o filho no quarto entre amigos, a viúva a gritar de saudade e as luzes, com o cansaço de toda a performance, tornam-se foscas enquanto é projetada uma frase que questiona a vida e a morte, para, por fim, se desligarem.

4-10. Fotografia da peça teatral “European House”, 2007. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Documentação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/index.asp> (acedido em 12.08.2024).

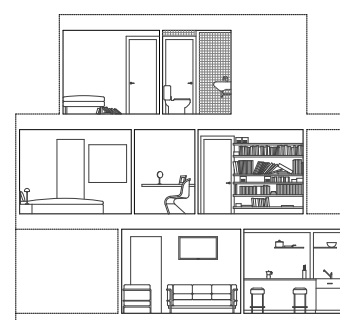


i.4-4. a 4-9. Sequência de desenhos do cenário da peça “European House”, produzidos pela autora.

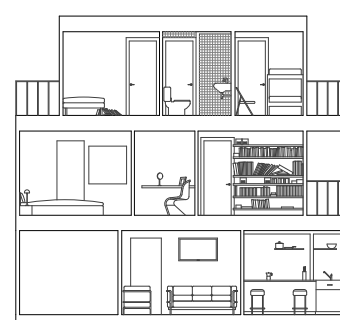
i.4-7.

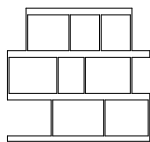


i.4-8.



i.4-9.





22. Rigola, Àlex – “Por mero acaso, a viúva chama-se Gertrud e o filho Hamlet”, in Sobrado, Pedro (coord.). *European House. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2007.

### 4.3. Da Casa Europeia ao Corte Habitado

O cenário apresenta uma enigmática forma de viver dentro de uma casa intensamente movimentada com personagens que ora entram, ora saem, sem uma única palavra proferirem. Sebastià Brosa e Bibiana Puigdefàbregas colocaram em cena um corte vertical de uma habitação de três pisos comprometida com a representação da vida europeia através da encenação da forma de habitar de uma típica família.

Partindo da narrativa de *Hamlet*, o dispositivo cénico possui a responsabilidade de devolver ao público a intemporalidade da obra literária, fazendo-o questionar acerca das suas relações pessoais, da sua comunicação familiar e do seu comportamento na sociedade – sendo esse o princípio motivador da escolha de uma casa representativa de diversos países como pano de fundo da performance.

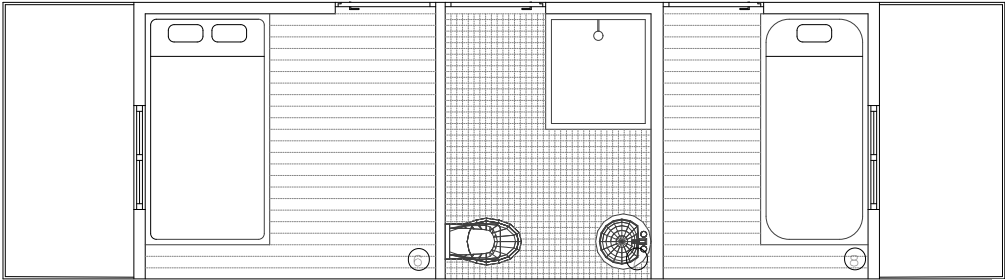
*“Um espectáculo sem palavras onde se pode ver, num andamento lento, o corte de uma casa de três andares de uma família burguesa europeia. Uma reflexão em tempo real sobre a comunicação, a nossa sociedade, a vida e a morte. Um exercício de voyeurismo para o espectador. Na verdade, um espectáculo vocacionado apenas para voyeurs. O prazer de observar à distância um enredo, como se fôssemos o James Stewart de Janela Indiscreta”.*<sup>22</sup>

O protagonista desta peça não é a personagem agitada, o filho órfão, nem a mais recente viúva, mas a relação que mantêm entre si, a forma como habitam a casa, os espaços que a compõem e os sentimentos que transmitem. No fundo, a chave para entender a encenação é perceber o que a casa comunica e observar a sua relação com o público.

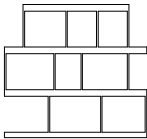
O cenário apresenta os espaços domésticos que constituem uma habitação edificada em qualquer local do continente europeu, dispostos em conjuntos de três organizados na horizontal e na vertical (i.4-12). O início da ação é marcado pela apresentação de dois compartimentos – a sala ☺ e a cozinha ☺ –, que ao longo de todo o desenvolvimento obtêm um carácter dependente um do outro, caindo numa fluidez que aumenta o confronto e a ligação destas divisões.

A par desta conexão, são os únicos compartimentos que mantêm a luz permanentemente acesa, marcando o início da ação e acompanhando-a até ao seu término, fator este que acentua o grau de importância destas divisões para a vida quotidiana, principalmente quando relacionado com o título “European House”, que indica o objetivo do cenário: apresentar como se habita uma casa europeia. Estes espaços localizados no rés-do-chão permitem a entrada na habitação e destinam-se às

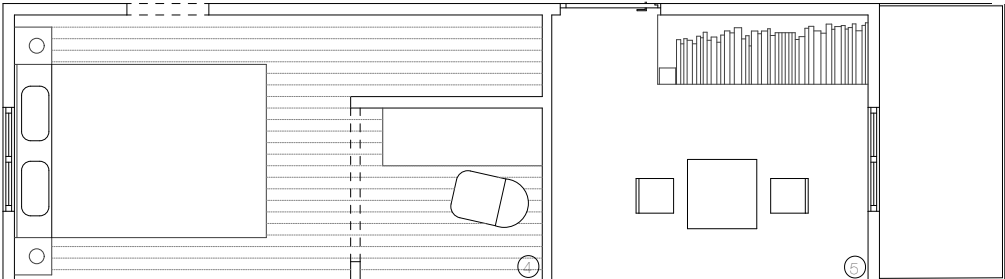
4. O Corte Habitado como encenação da habitação comum



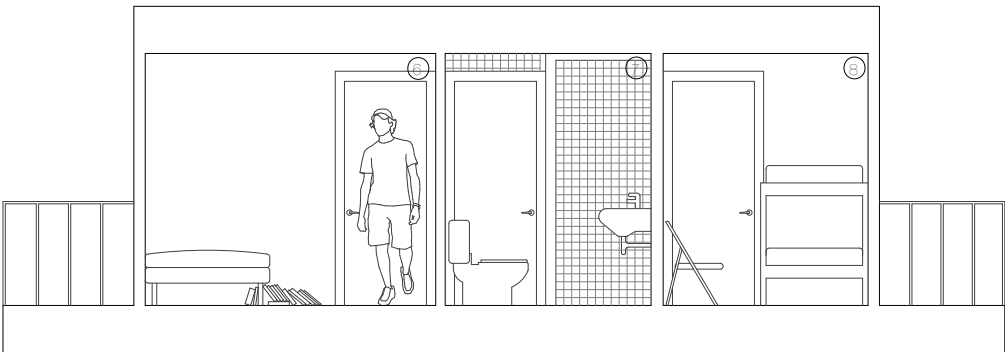
59



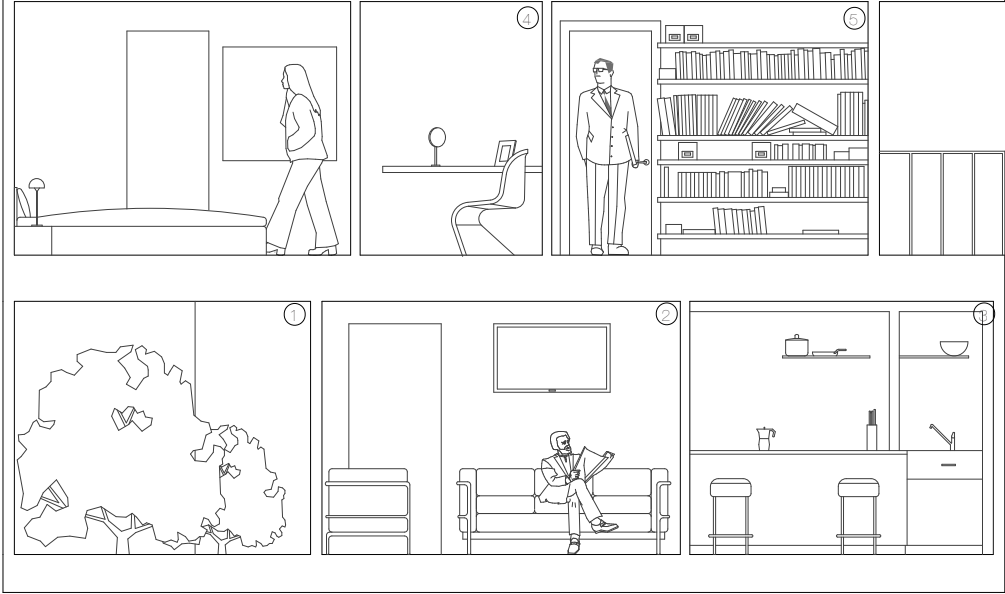
Planta Piso Superior



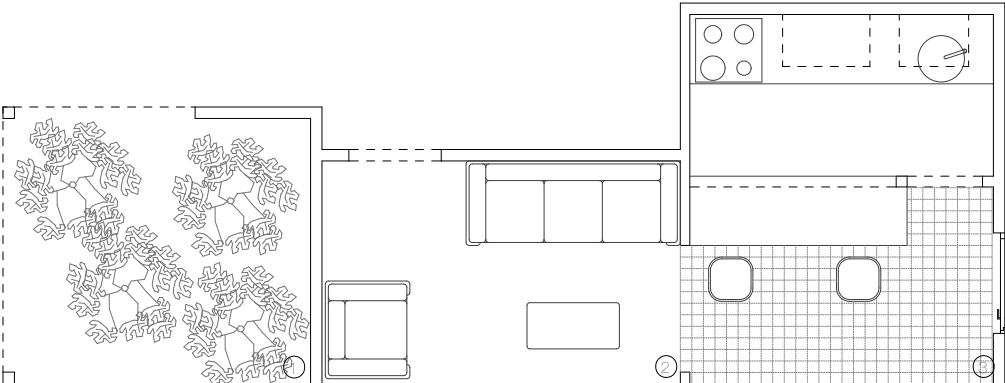
Planta Piso Intermédio



Corte/Alçado



- ① Espaço ajardinado
- ② Sala
- ③ Cozinha
- ④ Quarto do casal
- ⑤ Escritório
- ⑥ Quarto de Hamlet
- ⑦ Quarto de banho
- ⑧ Quarto das empregadas

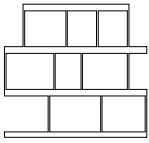


0 1 2 m

Planta Piso Inferior

i.4-11. Plantas e alçado/corte para habitar do cenário da peça “European House”, produzido pela autora.





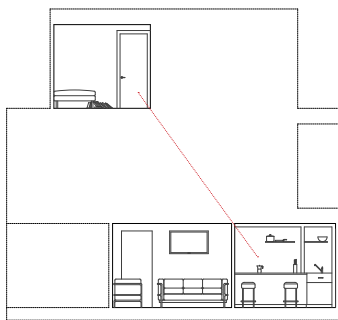
60

23. Conversa com o cenógrafo Sebastià Brosa, realizada pela autora (ver página 69).

24. Conversa com o cenógrafo Sebastià Brosa, realizada pela autora (ver páginas 68 e 69).



i.4-12. Apresentação das três divisões verticais. Desenho produzido pela autora.



i.4-13. Estudo das relações diagonais. Desenho produzido pela autora.



i.4-14. Maquete do cenário “European House”, 2007. Cortesia do cenógrafo Sebastià Brosa.

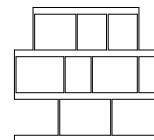
visitas, ao convívio e à reunião para a leitura do testamento, são divisões mais públicas, caracterizadas por uma cor mais neutra e pela falta de personalização.

*“Depois percebemos que a cozinha e a sala de estar são a parte mais pública de uma Casa, são os locais que recebem as visitas, pelo que deviam ter uma cor mais neutra, um ocre. Com este pensamento, o quarto, que é um espaço mais íntimo, poderia ter uma cor mais impactante, como o caso do quarto da mãe que era vermelho, que trazia a ideia do sangue presente do seu companheiro que tinha acabado de morrer”.*<sup>23</sup>

No piso intermédio, as divisões apresentam um caráter mais intimista, constituído pelo quarto do ex-casal ④ e pelo escritório ⑤ – espaço este caracterizado pelas suas prateleiras repletas de livros e pela mesa de trabalho. O quarto pode ser lido acompanhado por uma divisão destinada à higienização, que apesar de só ser acedida pelo quarto se apresenta como um compartimento autónomo, isolado face ao primeiro. Estes compartimentos são dotados de dramatismo, uma vez que refletem a pureza de sentimentos, caracterizando-se como *espaços verdade*, que espelham quem os habita. Ideia esta enaltecida pela cor dos mesmos – o vermelho – que simboliza o sangue, a morte do amado. A escolha da cor para os espaços está relacionada com o grau de sentimentalismo que deveria transmitir e com a construção plástica dependente da sequência de aparição dos espaços. O objetivo é criar um jogo de cor e de luz através das diagonais que a iluminação seletiva dos espaços permite (i.4-13).

*“No início queríamos que um espaço que tivesse muita presença, como é o caso da cozinha, que também é entrada e sítio de refeição, que está posicionada no canto inferior direito, contrastasse com o quarto de Hamlet que está na mesma diagonal na parte superior. A intenção era marcar esta diagonal com os primeiros espaços que apareciam. Também tínhamos uma parte central, que era o quarto da mãe e o escritório que pertencia, maioritariamente, ao tio, para salientar a sua posição enquanto encarregado dos negócios da família”.*<sup>24</sup>

A intensidade das emoções também é apresentada pelo último piso. O quarto do filho ⑥, o quarto de banho ⑦ e o quarto das empregadas ⑧ ocupam o piso superior, totalmente dedicado à zona de descanso. É o quarto de Hamlet que se destaca das restantes divisões que possuem apenas o essencial, uma vez que na tentativa de representar um jovem rebelde, a divisão possui uma inscrição na parede de um homem a fumar um charuto. Este elemento gráfico ganha destaque na construção do cenário e contrapõe-se à falta de mobiliário característica deste compartimento específico. O desenho na parede é de grande importância devido à forma como a narrativa é contada.



25. Tudella, Eduardo – *A luz na génese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 254.

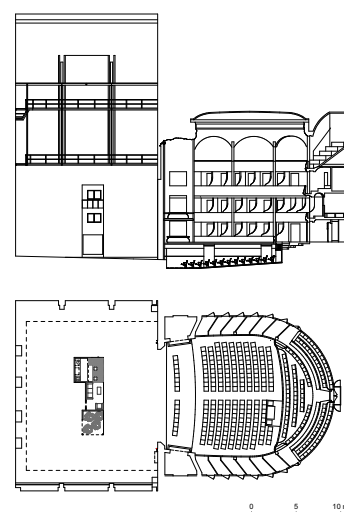
61

É a luz que encarna o papel do grande narrador do conto, apresenta o espaço e antecede ao próprio movimento da personagem. A luz cenográfica nesta peça de teatro tem a capacidade de dar a conhecer o espaço, de dirigir o olhar do espectador e de criar o ambiente proporcional à intensidade dramática que a representação teatral requer. É a luz que revela as formas que ocupam o palco, a silhueta dos figurinos e a visão integral do cenário no tempo devido. A luz é em si, uma personagem, que interpreta a peça e permite a sua transmissão. O desenhador de luz desempenha, por esse motivo, um papel primordial na forma como a peça é dada a ver ao espectador. A iluminação não funciona como um mero dispositivo que possibilita a visualização da cena, mas como protagonista da representação que aumenta as tensões das relações ou o distanciamento das personagens, brinca com a intensidade, com a cor, com o foco para o qual dirige a sua ótica, tudo para transmitir uma sensação, um estado de espírito, ou seja, dissimula-se de forma a dar a conhecer o temperamento da cena apresentada. Ilumina a personagem, segue-a, dá caráter ao seu percurso. A luz conta a história, narra a ação e transmite emoções.

*“De todo modo, os artistas procuravam tirar o maior partido possível das características das fontes de luz artificial e a sua relação com os aspetos arquitetónicos dos espaços teatrais, apresentando soluções que impressionavam o público [...]”*<sup>25</sup>

Este posicionamento da luz e a sua utilização controlada permite ao espectador acentuar o seu papel de “vizinho ocidental” que observa secretamente como esta família vive, permitindo-lhe focar a sua atenção para o espaço no qual está a decorrer a peça, sem demorar o seu olhar nos espaços sem atividade. Devido à construção do cenário na vertical e ao número de pisos que possui as personagens não conseguem obter uma relação visual entre si, pelo que foi de primordial importância o ensaio atempado com o cenário real. Esta questão de se obter o cenário rapidamente foi acentuada com a necessidade de se experimentar os jogos de cor e de luz, bem como um treino do movimento das personagens em espaços bastante reduzidos.

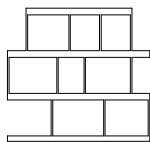
A complexidade advém da construção do cenário como representação de um corte vertical, permitindo a exibição simultânea de diversos espaços e, consequentemente, a integração do pensamento da forma de apresentação do corte, fazendo com que o observador assista a um jogo que se desenrola lentamente para mostrar de forma cautelosa todas as vicissitudes de uma sociedade que habita quotidianamente a “sua” casa.



i.4-15. Corte e planta do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “European House”, produzido pela autora.



i.4-16. Maquete do cenário “European House”, 2007. Cortesia do cenógrafo Sebastião Brosa.



26. Nonas, Richard – “La maison loin de la maison: la sculpture et l’extension de la maison”, in *Exposé, revue d’esthétique et d’art contemporain*, nº 3, Orléans: Éditions HYX, 2003, p.88.

27. Rousseau, Jean-Jacques – *Discurso Sobre A Origem E Os Fundamentos Da Desigualdade Entre Os Homens*. (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.207-208.

#### 4.4. Uniformização da Casa Europeia

*“A casa é um mundo completo desenhado à escala da domesticação. E que pode, é claro, incluir qualquer coisa: edifício, local, objeto, atividade, evento, categoria, ideia, significado. Tudo o que é público pode se tornar privado; tudo o que é magnífico pode se tornar comum; tudo o que é invisível pode se tornar visível”.*<sup>26</sup>

A elevação da casa à tradução do mundo reduzido à escala do doméstico acentua a relação entre o ser e a sua habitação, como se esta fosse uma transposição do seu reconhecimento. A casa é o reflexo de quem a habita, ou seja, é a prolongação do ser. “European House” explora a relação ser/habitação através da vinculação dos espaços aos sentimentos das personagens. Ao longo da ação é possível criar uma correspondência direta entre as cores e as emoções, a casa sente a dor dos habitantes e reflete-a. A par da transposição sentimental, o local escolhido para a leitura do testamento foi um espaço doméstico na casa que o morto habitou, como se a habitação fosse a materialização do Homem.

Ao deixar o pensamento recair sobre o ser que não possui uma casa percebe-se que há uma necessidade comum de se obter um refúgio, um espaço que dá lugar à privacidade. Esta carência de um espaço “seu”, íntimo, pessoal, que resolve os problemas relativos à privação de bens elementares é caracterizada globalmente como *desumanização*. Desta forma, a casa é uma construção da vida privada, uma necessidade humana desde os tempos mais primitivos. Rousseau apresenta a habitação como elemento fulcral para a criação e formação familiar, uma vez que é o cenário do amor conjugal e parental, os sentimentos mais naturais de sociabilidade.

Na casa, a família é a criação de uma sociedade a uma pequena escala.

*“Os primeiros desenvolvimentos do coração decorreram de uma situação nova que reunia numa habitação comum os maridos e as mulheres, os pais e os filhos. O hábito de viver junto fez nascer os mais doces sentimentos porventura conhecidos pelos homens, o amor conjugal e o amor paterno. Cada família tornou-se uma pequena sociedade, ainda mais unida por serem o apego recíproco e a liberdade os seus únicos vínculos;”.*<sup>27</sup>

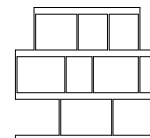
Na peça “European House” é apresentada uma família no seu espaço mais íntimo, deixando perceber como são as relações pessoais no meio familiar. A casa é o local mais propício ao desenvolvimento de relações, sendo, por isso, o cenário mais realista para a representação das necessidades de uma sociedade. Desta forma, a necessidade de criação de um abrigo é comum a toda a humanidade, independentemente da sua localização geográfica, do mesmo modo que o conceito

28. Vidler, Anthony – “Robison Crusoe et caetera”, in *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, nº 3, Orléans: Éditions HYX,, 2003, p. 183.

29. Bachelard, Gaston – *A Poética do Espaço*. (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.47.

30. Buck, Marcus – *IPA, int'l photography awards*. <https://photoawards.com/winner/zoom.php?eid=8-16151-10>. Acedido em: 02.08.2024.

31. Buck, Marcus – *IPA, int'l photography awards*. <https://photoawards.com/winner/zoom.php?eid=8-16151-10>. Acedido em: 02.08.2024.



acima referido – desumanização – é de igual entendimento em qualquer parte do planeta. Anthony Vidler relaciona o sonho em torno da habitação com a estrutura física da casa.

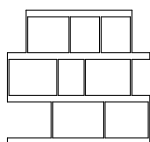
*Afirma que o refúgio primitivo “privado [...] das suas fundações e telhado [...] é forçado a se reformular, não em narrativas de origem prática, mas oníricas, nas estruturas mentais do sonho, na casa construída por uma psique que ainda resiste à erradicação global da sua domus.”<sup>28</sup>*

Bachelard defende a importância onírica que o local habitado deve despertar, mas lembra a necessidade inicial que sustenta a criação de uma habitação: “*É preciso chegar à primitividade do refúgio. E, para além das situações vividas, cumpre descobrir situações sonhadas.*”<sup>29</sup>

O medo da “*erradicação global*” deve-se ao desenvolvimento urbano que resultou em cidades densificadas, com edifícios que repetem as mesmas plantas base ao longo de todas as cidades, perdendo a condição onírica para a produção em massa. “European House” representa através de um corte vertical a uniformização da casa, das habitações europeias e, principalmente, do modo de habitar. O objetivo é que quem observe se identifique com a casa apresentada. Terá a produção acelerada e descontrolada uniformizado a habitação? “European House” é uma reprodução fiel da habitação europeia? Afinal, como são as casas europeias?

Marcus Buck fotografou empenas que guardam a memória de um edifício que já fora construído e habitado, mas inevitavelmente demolido. O fotógrafo intitulou a série “*restarchitektur*” – junção das palavras “rest” e “architektur” que significa “resto da arquitetura” –, invocando a ideia de um destroço que permaneceu impresso no edifício contíguo. A intenção destas fotografias é “*mostrar arquitetura sem mostrar arquitetura*”<sup>30</sup>, mas o fantasma de um edifício de habitação uni ou plurifamiliar através do seu corte transversal, deixando entrever a organização interior do edifício outrora habitado. As fotografias revelam o interior como se fosse “*um mapa do mundo decorado pelo habitante*” e procuram as marcas de uma arquitetura passada através, por exemplo, das “*marcas de uma antiga escada*”<sup>31</sup>.

Deduz-se que esta série de fotografias tenha sido tirada em países da Europa Central, no entanto, devido à uniformização das tipologias habitacionais estes edifícios poder-se-iam encontrar em qualquer outro local da Europa, uma vez que não há nenhuma informação que os localize num local específico.



i.4-17 a 4-19. Fotografias da Série “Restarchitektur”, de Marcus Buck, 2011. Fotografias obtidas no site do fotógrafo: <http://www.marcusbuck.com/index.php> (acedido em 12.08.2024).



Na imagem 4-17, um olhar atento consegue adivinhar a constituição interna. À cota da rua é apresentado um espaço de dimensões consideráveis, pelo que se acredita ser a sala, uma vez que é o espaço de maiores proporções apresentado. À sua retaguarda um espaço ligeiramente mais estreito, mas com a mesma materialidade do primeiro, sugerindo que se destinava à localização da cozinha. A distinção vertical dos pisos é bastante clara, tal como a diminuição significativa de pé-direito, pelo que se extrai a diferenciação dos espaços diurnos e noturnos. Desta forma, é possível percecioner os quartos e uma pequena divisão quase centrada que induz ao quarto de banho.

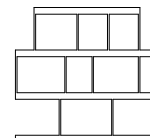
Esta ideia também se transmite na imagem seguinte (i.4-18), na qual se percebe a existência de mais um piso, abaixo da cota da rua – a cave. Ao contrário do primeiro exemplo, o espaço que se encontra de imediato à face da rua é a cozinha, ideia esta que se consegue perceber através da materialidade da divisão. Tal como no primeiro caso, também neste é possível observar que a habitação se organiza segundo pontos cardeais opostos e que possui uma redução do pé direito nas zonas dos quartos. É clara a tipologia destas habitações, no entanto, também é possível perceber a organização interna vertical nos edifícios de habitação plurifamiliar. Na imagem 4-19, pode-se constatar o número de habitações organizadas verticalmente, pelo que se pode afirmar que o edifício era constituído por 6 pisos, o primeiro que se destinava à entrada comum, seguido de 4 pisos de habitações e o último nas águas furçadas. Através deste corte transversal compreende-se como é realizado o acesso a todos os pisos, as habitações estão viradas para o lado que permite o acesso ao edifício, enquanto a escada se situa no outro extremo, contendo o elevador a meio.

A transversalidade destes edifícios a diversos países advém da uniformização do modo de vida, dos sistemas construtivos e da resposta rápida e tipológica à densidade, criando facilmente um conceito de aldeia global. Também a casa de “European House - Prólogo a um Hamlet sem palavras” pode estar localizada na Europa. Apesar de se saber que a história de Hamlet se refere ao trono da Dinamarca, não há nenhum fator que a localize num país específico, aludindo à ideia de repetição baseada no facto das habitações serem desenhadas segundo os mesmos princípios. “Distant Neighbours” apresenta uma ilustração que compreende toda a população num único edifício, isto é, durante a pandemia o conceito de aldeia global obteve uma representação virtual.



32. Bastaki, Khadija Al – *Dubai Design District e Serviceplan Oriente Médio lançam iniciativa Distant Neighbors*. <https://design-middleeast.com/dubai-design-district-and-serviceplan-middle-east-launch-distant-neighbours-initiative/>. Acesso em: 03.08.2024.

33. Maas, Winy, Fernández, Javier Arpa, Ravon, Adrien & Madrazo, Felix – *(w)EGO: Dream Homes in Density*. Holanda: nai010 publishers, 2022.



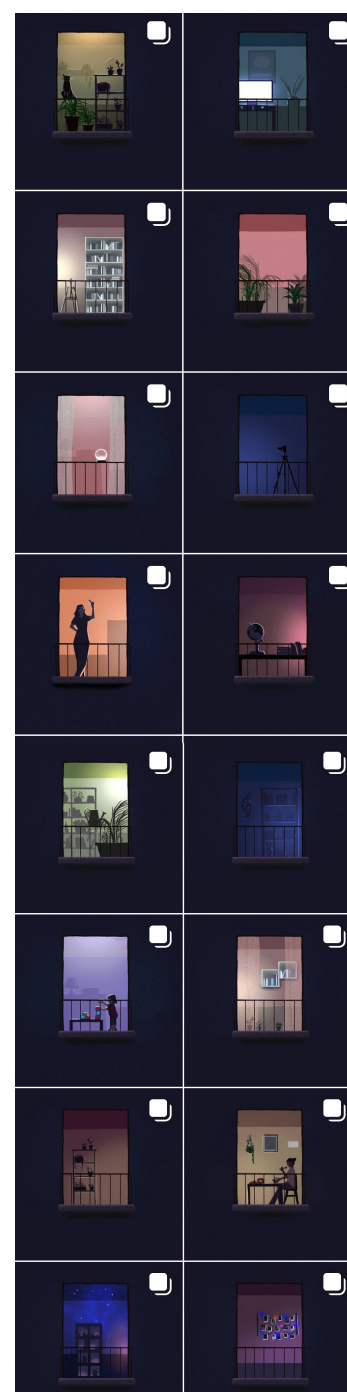
Com a população em casa, fechada e fisicamente distanciada foi criado um perfil numa rede social intitulado “Distant Neighbours”, que consiste no desenho de um edifício de habitação plurifamiliar que aumenta dependendo do número de participantes. O objetivo é integrar a população num edifício vertical infinito comum a todos. Esta criação advém de uma parceria entre *Dubai Design District (D3)* e *Serviceplan Middle East* com a intenção de juntar a comunidade urbana numa época de distanciamento social. Desta forma, cada “janela” apresenta um objeto com um significado pessoal acompanhado pelo desenho de uma pessoa, para relacionar a silhueta desenhada a um ser real e a casa virtual à existente.

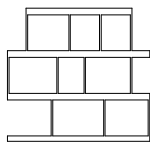
A diretora executiva da D3 considera esta criação como uma “plataforma criativa empolgante [...] que reúne pessoas para se conectar, colaborar e cocriar num momento no qual o design socialmente responsável nunca foi tão importante.”<sup>32</sup> Um desenho que utiliza as janelas do alçado de um edifício fictício para apresentar um pormenor do seu interior, assim como quem o habita. São pequenos cenários cautelosamente desenhados e verticalmente organizados que retratam a sociedade global. Intensifica-se a ideia de vivência comum com a comunidade mundial a viver num único edifício, ainda que virtual, com apartamentos intimistas. O que leva a questionar: haverá a necessidade de adaptar os edifícios a quem os habita e impedir a padronização das variações limitadas das tipologias habitacionais?

The Why Factory procurou resolver este problema integrando os futuros moradores nas casas que seriam construídas, tendo como base uma arquitetura humanista e onírica. O processo consistia na construção de um bloco habitacional que resulta do acordo entre todos os futuros residentes. Desta forma, as habitações seriam uma resposta às necessidades específicas de cada habitante e o edifício seria o resultado das especificações da pequena comunidade. O objetivo é “expandir os limites da arquitetura doméstica e encontrar novas formas de viver em conjunto na densidade”<sup>33</sup>. Através de modelos computacionais os futuros moradores podem ver em tempo real como serão as futuras habitações, criando uma atmosfera de cocriação e adaptação constante. O escritório MVRDV baseado nestas questões propôs o edifício (W)Ego. Parte da ideia de um jogo de “Tetris” intitulado “The Blind Game” construído pelos moradores tendo em conta as suas necessidades espaciais, sendo que apenas no fim do jogo é que são apresentadas todas as divisões, revelando a configuração de cada apartamento.

Ao olhar atentamente para a diversidade de fogos rapidamente se percebe que esta resulta dos interesses e necessidades pessoais dos habitantes que participam da

i.4-20. Ilustração de Michelle Peric para “Distant Neighbours”, 2020. Imagem retirada pela autora da página instagram.



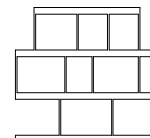


i.4-21 e 4-22. Ilustração do edifício (W)ego, pela parte do escritório de arquitetura MVRDV, 2017. Imagem obtida em: Maas, Winy, Fernández, Javier Arpa, Ravon, Adrien & Madrazo, Felix – (w)EGO: *Dream Homes in Density*. Holanda: nai010 publishers, 2022.

i.4-23. Ilustração do edifício HBO Voyeur. Imagem obtida no jornal *The Guardian*, 2008: <https://www.theguardian.com/media/2008/jun/18/advertising> (acedido em: 17.09.2024).

experiência. Com a consciência de que cada cor simboliza uma diferente casa, o corte longitudinal do “The Blind Game” apresenta uma comunidade diversificada, com a liberdade de habitar a casa adaptada às suas necessidades. A diversidade dos fogos e a integração dos hábitos do habitante na sua futura casa vai ao encontro do que Heidegger defendia: “Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como aqueles que habitam [...]”<sup>34</sup>. Com o objetivo de comunicar de forma clara a complexidade da organização dos diversos fogos, o escritório optou por apresentar a proposta através do seu desenho em corte, pois só desta forma poderia explicar como funciona o edifício. Aliado a esta representação, está a intenção de o exibir habitado, pelo que se pode observar na ilustração a inserção de personagens fictícias que desempenham algumas atividades, também na fotografia optou pela presença de pessoas que experimentam o espaço em corte. Este é um exemplo claro da necessidade que um edifício possui de ser explicado em corte e da importância de o exibir habitado para uma comunicação mais realista e aproximada da realidade.





35. Jones, Wes – “D’une origine l’autre”, in *Exposé*, nº 4, 2003, p.112.

67

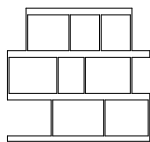
“European House” fez deste o seu grande objetivo: representar a realidade europeia no interior da sua casa. Sendo por isso que, também, esta peça de teatro necessita de ser comunicada em corte, para encenar realisticamente as ações que decorrem nas casas europeias.

A exibição de um edifício em corte que apresenta uma semelhança com quem o observa foi a base do programa “HBO Voyeur” que explora a criação de um edifício de habitação plurifamiliar para ser observado. Devido a essa intenção, a preocupação não recai em dar ao habitante a casa que precisa, mas em apresentar ao espectador a casa que também habita. O cenário desta experiência em nada difere do objetivo da peça teatral. Ambos apresentam o corte vertical de um edifício que conta uma história, resultado da aliança entre a expressão gráfica e o modo de habitar essa casa aberta ao olho público. No entanto, apresentam uma grande diferença, enquanto em “European House” o público tem acesso ao interior de uma habitação unifamiliar e assiste ao episódio encenado, na plataforma “HBO Voyeur”, entretanto desativada, o observador escolhe a habitação que pretende ver, ou seja, é-lhe oferecido o acesso a um edifício de habitação plurifamiliar constituído por 8 apartamentos fictícios e mais 4 apartamentos noutros edifícios com diferentes temáticas. Ao voyeur era permitido escolher a casa que queria invadir e a história que queria assistir.

Para contar essa história é utilizada a cor de forma a distinguir as diferentes habitações, enquanto em “European House” este elemento cenográfico é utilizado para enfatizar a distribuição espacial do programa doméstico. Na peça de teatro o jogo entre a cor e a luz foi determinante para a encenação das sensações que a trama pretende transmitir. Na “HBO Voyeur”, essa questão ganhou uma dimensão diferente, uma vez que não se trata de uma peça previamente filmada ou encenada, mas uma plataforma interativa que se altera a cada clique do voyeur. Após o clique no apartamento escolhido a divisão é ampliada para que o observador possa assistir à intimidade de uma família, sem que esta saiba que está a ser observada.

Também em “European House” a trama se baseia na encenação de uma intimidade que está diretamente ligada à identidade doméstica, ou seja, o cenário utiliza o corte habitado para criar uma afinidade através da encenação de hábitos domésticos com quem observa, devido à uniformização do modo de habitar.

*“Assim, o conceito de habitação, identificado como a interface decisiva entre o sujeito e o mundo, parece constituir uma forma angustiada de identidade contemporânea.”<sup>35</sup>*



#### 4.5. Conversa com o cenógrafo Sebastià Brosa

O seu site é um motor de divulgação dos seus trabalhos, apresentando os seus cenários e ilustrações e está organizado de forma a expor o seu método de trabalho, pelo que não pude deixar de reparar que um dos elementos importantes que acompanham as fotografias dos cenários é o desenho de pensamento que ajuda a concretizá-lo. Não se faz arquitetura sem um desenho prévio, sem uma ideia no papel, desta forma, como é o seu processo de criação?

O resultado final é muito importante, mas todo o processo também o é. São duas questões igualmente importantes. Criar um espetáculo é uma coisa muito humana e é necessário termos uma equipa que coopere. Conheci um diretor com quem trabalhava muito que morreu há uns anos e que tinha a sua equipa já definida (iluminador, cenógrafo, atores, figurinista, vestuário...) no fundo, era uma família. Nestas equipas toda a gente se conhece, sabem as suas coisas boas e más, mas também sabem que todos estamos a trabalhar para o mesmo. Quando um falha, ou não chega ao resultado esperado, há sempre alguém que o vai apoiar, ou seja, se num espaço houver algo que me falhe, com a luz vamos resolvê-lo e o mesmo acontece ao contrário, se houver algum problema com a luz, falaremos todos inclusive com os figurinistas e colocamos as personagens vestidas de vermelho, por exemplo, para realçar o espaço tão escuro. É uma coisa muito humana! Isso é uma das coisas que mais gosto neste trabalho, porque se consegue transmitir esse sentimento ao público. Tem de haver um carinho, um cuidado e uma emoção, porque somos isso.

Normalmente, não se limita a desenhar perspetivas, mas também desenha axonometrias dos cenários e experimenta em maquetes. Esse processo de trabalho é também utilizado para a realização de um projeto arquitetónico. Acredita que o recurso a determinados desenhos e maquetes influencia diretamente o produto final?

Eu acredito que sim, eu tenho formação em desenho interior e tenho muito presente o desenho técnico na elaboração dos espaços. E isto é um jogo de pegar num exercício gráfico e traduzi-lo no real. O próprio desenho, inclusive uma vez fiz um espaço que levava a uma varanda, que em cima era desenhada, como se fosse um esboço, uma pintura, como se os estivesse a ver um quadro. Por isso, considero a parte gráfica muito importante, é um processo que parece que está inacabado, mas é realmente interessante como resultado final. Quando se faz um traço com o pincel ou um lápis e não se tapa, torna-se num aspeto mais interessante, porque traduz uma intenção. Para além disso, neste caso, era uma obra na qual não se falava, pelo que a parte visual era mesmo muito importante.

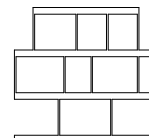
A luz obteve um papel primordial ao longo de toda a peça teatral, como se fosse um narrador que nos vai guiando o olhar à medida que se acende e se apaga.

Sim, normalmente no Teatro este é um trabalho que se tem de fazer em conjunto com o iluminador, relacionando a iluminação e a cenografia, porque, caso contrário, a luz não tem o mesmo conceito e o mesmo código.

As aparições alternadas dos espaços alteraram a posição dos compartimentos?

No início queríamos que um espaço que tivesse muita presença, como é o caso da cozinha, que também é entrada e sítio de refeição, que está posicionada no canto inferior direito, contrastasse com o quarto





de Hamlet que está na mesma diagonal na parte superior. A intenção era marcar esta diagonal com os primeiros espaços que apareciam. Também tínhamos uma parte central, que era o quarto da mãe e o escritório que pertencia, maioritariamente, ao tio, para salientar a sua posição enquanto encarregado dos negócios da família. Estes espaços estão juntos para acentuar o dramatismo no momento em que ele invade o quarto.

**Ou seja, foi um trabalho em conjunto com a criação do guião?**

Sim, totalmente. Na altura, o diretor não tinha definido como seria essa aparição dos espaços, apenas tinha determinado alguns pontos pelos quais teríamos de passar. No entanto, uma coisa que aconteceu nesta obra que raramente acontece, foi a necessidade de se ensaiar desde o início com o cenário, normalmente ensaia-se numa sala de ensaios com algumas marcas no pavimento. Aqui não, aqui desde o primeiro dia que se montou, na parte de trás do teatro, a casa e podemos ensaiar desde logo com ela, porque é muito importante visualmente o que está a acontecer em cima e em baixo, as personagens que se encontram e que estão afastadas. Para nós, a parte plástica era muito importante!

**Percebe-se rapidamente que existe uma grande preocupação plástica, principalmente pelas cores que o cenário evoca. Quando se vê a peça, percebe-se que tem 3 cores predominantes, o vermelho, o azul e o amarelo. Qual era a intenção na relação entre o jogo de cores e o jogo de luz, que se acende e apaga?**

Isso acontece porque fomos experimentando várias composições, começamos por o fazer intuitivamente. Depois percebemos que a cozinha e a sala de estar são a parte mais pública de uma casa, são os locais que recebem as visitas, pelo que deviam de ter uma cor mais neutra, um ocre. Com este pensamento, o quarto, que é um espaço mais íntimo, poderia ter uma cor mais impactante, como o caso do quarto da mãe que era vermelho, que trazia a ideia do sangue presente do seu companheiro que tinha acabado de morrer. Também queríamos ter um elemento potente para o quarto de Hamlet, mas não podíamos ter uma cor que entrasse em conflito com o quarto da mãe, desta forma tivemos de procurar uma solução gráfica. Nós pensamos: o que poderá ter no quarto de um adolescente rebelde? Percebemos que poderia haver um poster de uma personagem pop ou então de um revolucionário. A intenção era mostrar que o jovem tentava ser rebelde, mas no seu lugar de senhor que tem dinheiro e que vem de famílias poderosas.

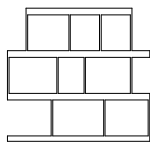
**Está presente a intenção de mostrar a diferença entre quem se é em casa e fora dela. Sabemos que esta peça teatral é um exercício de voyeurismo que coloca à mercê do espectador uma casa que podia ser a sua.**

Exatamente! É um espelho direto para o espectador.

**Mas como é, para o cenógrafo, criar um cenário hiper-realista que retrata a sociedade vigente?**

É um exercício que obriga à procura de muitas referências. É pegar em vários tipos de personagens, colocá-las num espaço e dar-lhes um valor simbólico e não só realista, é ir um pouco mais longe. Ou seja, atribuímos um espaço, uma superfície, sabemos o que mostramos, mas queremos sempre demonstrar algo mais sensato.





É, também, para nos fazer pensar o nosso modo de viver.

Sim, por isso, é que não é casual que o nome da casa seja “European House”, é porque falamos da Europa. Como se fosse um modelo que não é perfeito.

O título “European House” só por si evoca uma uniformização do modo de viver Europeu, apesar da diversidade de países. Porque é que optou por traduzir este modo de vida homogéneo recorrendo ao cenário de uma casa?

A intenção é retratar a intimidade. O espectador vê tudo, mas a diferença é que podemos ver o que as personagens querem mostrar. Podemos ver as duas caras. No primeiro piso temos a parte mais pública, que se enche de visitas, e nos pisos superiores temos a parte mais íntima, na qual se pode ver como as personagens são realmente. Podemos ver a sua realidade.

A localização das casas acaba por deixar adivinhar o estatuto social de quem lá vive. Como se dilui toda esta questão numa casa comum a toda a Europa?

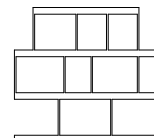
Aqui estamos a fazer a referência a uma tragédia clássica, que retrata uma família poderosa e monetariamente confortável, mas poderia ser qualquer outra família. É apenas uma situação. A questão de que morreu o pai foi apenas um pretexto. Quando esta pessoa estava viva, dentro daquela casa vivia-se de uma maneira, agora na falta da mesma, podemos ver como realmente as personagens reagem e se mostram.

Ou seja, não é assim tão importante o estatuto social de uma família, porque no fundo todos reagimos de forma igual. É um apelo ao nosso lado mais humano que a casa nos permite mostrar.

Exatamente! É universal a ideia de que toda a gente vai morrer, todos nós seremos confrontados com o facto de o nosso pai ter morrido, de uma maneira ou de outra. É um passo que teremos de ultrapassar. É uma situação que todos vamos viver e é este o ponto universal.

A peça European House contém como subtítulo “Prólogo a um Hamlet sem palavras” e o cenário escolhido é o corte de uma casa “burguesa” de 3 pisos. Sabendo que “A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca” retrata um drama familiar extremamente complexo e controverso como se faz o balanço entre uma performance sem palavras e um contexto físico escolhendo, pela sua complexidade, o corte vertical?

Hamlet, é um pretexto para contar uma história na qual toda a gente se sinta identificada. O corte vertical acentua a importância plástica e permite tornar os espaços mais ricos através da luz que nos vai levando ora para um espaço, ora para outro. O corte vertical permite ter vários planos, várias personagens, mas cada uma no seu espaço fechado. Permite ter várias janelas, pelas quais podemos transitar e podemos decidir, enquanto cenógrafo, se há algum momento no qual passem duas ações em simultâneo, de forma a dar ao espectador a possibilidade de este se fixar mais na ação que acontece mais acima ou mais abaixo. É um jogo dramático no qual o público pode participar e jogar com isso.



Há uma referência muito clara que é o filme “Janela Indiscreta” de Hitchcock, no qual o ator só pode olhar pela janela e ver o que está a acontecer na vida dos seus vizinhos e é isso que propomos. É ver a vida dos outros, é sabermos que neste momento se vai descobrir a vida e sentir que se está a entrar e a violar uma intimidade.

A comparação com janelas vai ao encontro do que Aléx Rigola disse: “Senti sempre uma certa vergonha e incapacidade na hora de escrever. Já existem tantas obras e tantos bons autores que nunca senti a necessidade de eu próprio escrever algo. Mas ao observar pela janela os meus vizinhos, passou-me pela cabeça a ideia de um espetáculo, de um palco, e então decidi-me.”. É isto que os espectadores são convidados a fazer? Observar durante 1:15h os seus vizinhos europeus?

Não sei se conheces Peter Brook, é um diretor e autor teatral, morreu há 2 anos e escreveu um livro “O Espaço Vazio” no qual diz uma coisa muito interessante que é: “Basta uma pessoa cruzar um espaço, com outra pessoa a observar que isso já é um espetáculo”. Ou seja, a outra pessoa já começa a pensar: Porque é que esta pessoa está a caminhar assim? Onde vai? Como está? Isso é um exercício, é a magia de observar. O momento de observar vai-nos levando para um lugar e para outro.

É o espetáculo da vida!

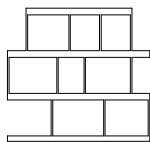
Exatamente. O teatro demonstra o espetáculo da vida. Se há um espectador há teatro e se há teatro há espetáculo.

Tendo em conta que esta peça estreou no TNSJ para abertura do XXX FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, como foi desenhar um cenário a pensar que este deveria ocupar vários palcos?

Basicamente esta obra não podia ir a todos os teatros porque tinha umas medidas muito específicas e um grande peso, este aspeto é muito importante. Uma das características cénicas é o peso das peças na cenografia. Era um bloco autoportante com luz própria, água e uma cozinha funcional, era possível cozinhar, mas retiraram essa parte da cenografia porque atrasava a montagem. As medidas eram estanques 8m por 3,5m e na parte de trás havia todo um conjunto de escadas que permitia subir e descer os 3 pisos, inicialmente queríamos que se acesse à cobertura, mas isso complicava ainda mais o sistema de escadas e tornava-se perigoso. Foi muito bonito, porque depois da apresentação do cenário pelos teatros ele ficou exposto num festival. Aqui, em Catalunha, houve o Festival Shakespeare que ocorreu nesse ano, no verão, num prado e construímos aí a casa, então deixamos lá o nosso cubo de luz. Foi muito bonito.

Então a casa ficou lá, não foi desmontada, mas guardada de forma que se possa ver.

Sim, normalmente quando se faz uma cenografia tem de se pensar em tudo, fazer com que o cenário caiba no teatro, mas que também seja desmontável, que passe numa porta e que caiba num camião. Por isso fizemos toda a cenografia como módulos que se montavam rapidamente. A luz também era interna, não havia luz que não estivesse incluída no próprio cenário. Para além disso, todos os espaços tinham uma grande projeção do som, o que era muito importante para um Hamlet sem Palavras, ou



seja, a respiração, os próprios passos e portas que abriam tinham uma ampliação do som.

Eu percebi que os sons domésticos eram um grande tema, porque o ato de pousar uma coisa transmite um som e percebi que estes sons apesar de serem quotidianamente banais, aqui foram tidos como um aspeto importante para contar a história. O processo de seleção de materiais foi uma experiência constante. Esta escolha de materiais teve peso no transporte do cenário?

Sim. O que acontece é que no teatro não podemos usar materiais reais, tudo tem de ser simulado. Ou seja, se uma parede é de cerâmica, tudo será madeira pintada de cerâmica, ou seja, nunca se utiliza materiais reais porque são muito pesados e muito frágeis. Como se tem de montar e desmontar variadas vezes seria um problema.

Ao observar os cenários que já produziu reparei que o tema dos espaços domésticos está muito presente nas suas criações, como é esse processo de construir diversos cenários todos diferentes, de forma funcional e realista tendo o mesmo tema como base?

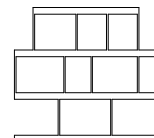
Não sei bem como te responder, porque por vezes não penso, é uma coisa muito intuitiva. São coisas que me emocionam e penso sempre no espectador, em como se poderá identificar, porque espaços domésticos todos trabalhamos e todos vivemos nesses espaços, mas o importante é fazer com que se conectem com estas experiências. Isto é um jogo de tentar criar conexões com o público.

Um cenário teatral é, na maior parte das vezes, apresentado em corte, no entanto, há peças que acentuam a condição de corte vertical, como é o caso de “European House”. Ao ver o seu trabalho, não pude deixar de notar que esta intenção se vai repetindo, como por exemplo nas peças “En la pista”, “A tots el que heu vingut (todos los que habéis venido)” e “Roberto Zucco”. Acredita que o corte vertical evidencia ao espectador a sua condição de observador?

Sim, eu acredito que sim, porque o que acontece quando fazes um corte é que podem conviver vários espaços ao mesmo tempo e tu decides qual é a ação, qual se ilumina e, também, o espectador decide qual vê. Também podem acontecer ações simultâneas, o ator não está a ver, a ação pode acontecer no quarto ao lado e ele não sabe.

Sabemos que uma das fases do processo de criação é a procura de referências e de fontes de inspiração, como livros, outras peças de cenário, locais da cidade... Quais foram as suas referências para a construção deste cenário e de que modo é que este trabalho foi determinante para si enquanto cenógrafo?

Aqui, a intenção foi procurar espaços que tivessem uma presença, de um tipo de desenho mais elitista, no qual os donos tenham um poder económico maior. Mas, claro, tudo isto tivemos de traduzir porque tínhamos muito pouco espaço, não podíamos fazer os espaços muito profundos, pelo que o ator tinha de estar bastante próximo do primeiro plano. Assim optamos por uma solução muito gráfica, o corte, com espaços com pouca profundidade, caso contrário não seria possível ver a ação. Depois, tivemos de



i.4-24. Fotografia da peça “Roberto Zucco”, 2013. Fotografia retirada do site do cenógrafo: <https://www.sebastiabrosa.com/treballs>. (acedido em 26.09.2024).

i.4-25. Fotografia da peça “A tots el que heu vingut”, 2017. Fotografia retirada do site do cenógrafo: <https://www.sebastiabrosa.com/treballs>. (acedido em 26.09.2024).

procurar o equilíbrio, para que parecessem espaços nobres, mas com as proporções possíveis.

Como cenógrafo acredita que esta obra lhe trouxe novas ferramentas que o ajudarão em cenários futuros?

Sim. Neste caso tivemos a sorte de ter sido um projeto no qual apostamos e teve muito êxito. A mim ensinou-se muito, não só me deu experiência, como aprendi sobre estrutura e como criar pisos, transformar um teto no próximo piso, estudando o que se vai deixar ver e o que se vai esconder e perceber que coisas boas e más traz para a iluminação. Um dos atores que participou, confessou-se que assistir de fora era muito mágico, mas de dentro era muito estranho, porque o que viam eram rostos pequenos aos quais não davam importância e que devido à luz a bater num vidro, era como se estivessem em frente a um espelho a verem-se a si mesmos, mas de fora era como se houvesse um zoom na ação. Nesta peça os atores atuavam, mas sem perceberem a reação do público. Esta questão para além de ser interessante aumenta a ideia de voyeurismo, porque estavam a ser observados, mas não conseguiam ver que estavam a ser expostos.

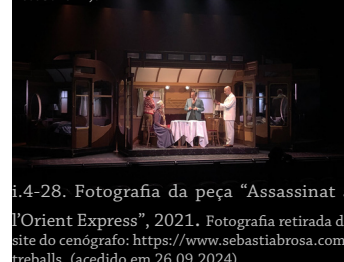
É a tradução direta de voyeurismo.



i.4-26. Fotografia da peça “Desig sota els oms (deseo bajo los olmos)”, 2017. Fotografia retirada do site do cenógrafo: <https://www.sebastiabrosa.com/treballs>. (acedido em 26.09.2024).



i.4-27. Fotografia da peça “En la pista”, 2021. Fotografia retirada do site do cenógrafo: <https://www.sebastiabrosa.com/treballs>. (acedido em 26.09.2024).



i.5-1. Fotografia da peça “Saturday Night”, 2011. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d21159s0a8643> (acedido em 12.08.2024).



## 5. O Corte Habitado como exposição do cotidiano doméstico





**Criação de** Vanishing Point

**Conceito e Direção** Matthew Lenton

**Cenografia e Desenho de Luz** Kai Fischer

**Dramaturgia** Pamela Carter

**Figurinos** Leah Lovett

**Música e Desenho de som** Mark Melville

**Colaboração Artística** Sandy Grierson

**Interpretação** Flávia Gusmão; Gabriel da Costa; Lara Hubinont; Sandy Grierson; Teresa Arcanjo

**Figuração** Adriana Vaz de Carvalho

**Fotografia** João Tuna

**Coprodução** Vanishing Point, TNSJ, Centro Cultural Vila Flor – teatro omcina, São Luiz teatro Municipal, tramway, Compagnia teatrale europea

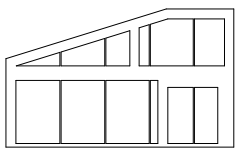
**Estreia** 15.09.2011, Teatro Nacional S. João

**Duração Aproximada** 1:10h



## Saturday Night





### 5.1. “Saturday Night”<sup>36</sup>

“Saturday Night” foi a peça teatral que deu início à temporada 2011-2012 do Teatro Nacional São João, apresentando-se como “estreia absoluta”. É uma criação da companhia de teatro escocesa “Vanishing Point”, possuindo uma coprodução que engloba entidades nacionais e internacionais, como o TNSJ, Centro Cultural Vila Flor – Teatro Oficina, São Luiz Teatro Municipal, Tramway e Compagnia Teatrale Europea.

O conceito e a direção desta obra ficaram ao encargo de Matthew Lenton. O encenador que trouxe para o palco uma atmosfera intimista permitindo ao público ver através de um plano exterior a realidade doméstica. A peça leva os espectadores a questionar a relação entre o habitante e a casa, através da observação da normalidade do quotidiano doméstico de outrem. Obriga o voyeur a estudar a íntima relação entre a vida e a casa, a vida dentro da casa e a casa como espaço de enraizamento que prepara para a vida.

O cenário, desenhado por Kai Fischer apresenta os cômodos mais básicos de uma casa alinhados na horizontal e na vertical compondo o corte de uma habitação que vai sendo mobilada ao longo de 1 hora e 10 minutos por um casal que, ao encarar os espaços despidos de qualquer móvel ou história, envolve-se no ato de tornar sua a casa que comprou, de a compor da forma que melhor os representa, dando um caráter à mesma: o seu. A casa é a tradução direta de quem lá vive. Esta intenção e expressão foi acentuada pela relação que o cenário possuía com o desenho de luz, da responsabilidade do mesmo profissional.

O desenvolvimento da narrativa espelhado na construção evolutiva do cenário estendeu-se para os figurinos, a cargo de Leah Lovett, uma vez que estes entram totalmente despidos, cobrindo-se, rapidamente, com roupas confortáveis que aludiam ao quotidiano. O elenco é formado por cinco personagens, sendo três as personagens principais – o casal e a personagem misteriosa do piso superior – e dois convidados do casal.

Foi Mark Melville o profissional encarregue da música e do desenho de som que transmitiu as únicas pistas audíveis no teatro mudo que os espectadores foram convidados a assistir. A peça teve uma colaboração artística de Sandy Grierson. Atribuiu a responsabilidade dramática a Pamela Carter e a figuração a Adriana Vaz de Carvalho.

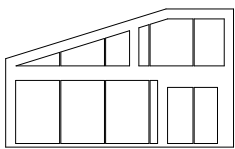
Foram palco desta história diversos teatros, entre eles, em setembro, o TNSJ, São Luiz Teatro Municipal e Centro Cultural Vila Flor, em outubro, o Bonde, Macrobert, Eden Court e Traverse. A peça “Saturday Night” foi exibida no TNSJ de 15 a 18 de setembro de 2011.



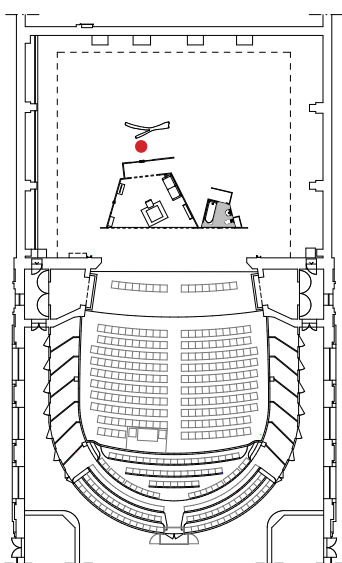


i.5-3. Fotografia da peça "Saturday Night", 2011. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d21159s0a8643> (acedido em 12.08.2024)





## 5.2. A adaptação à casa



i.5-4.

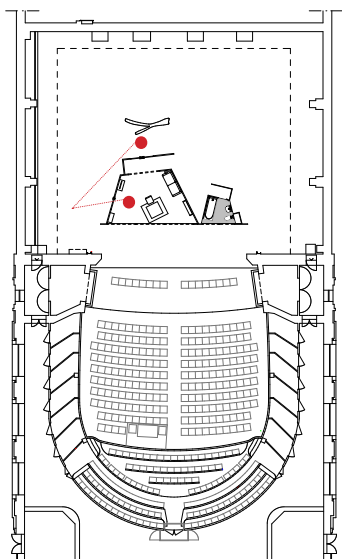
Esta peça conta a história de um casal que se mudou para uma nova casa esperando que esta traduzisse a vida que tanto aspirava. Para contar a estória o encenador deu a ver o cenário aos espectadores e às personagens a um ritmo lento e através de pontos de vista opostos. A sala de teatro é apenas iluminada através de uma lanterna, um foco de luz pequeno, controlado, exterior à casa, que desvenda ao público a sua condição de voyeur perante o corte vertical de uma casa e permite ao jovem casal espreitar a sua sala pela janela da porta.

Assim decorrem os primeiros momentos da peça, os futuros habitantes no exterior da casa apontando a lanterna para a sua futura habitação (i.5-4) e os espectadores a tentar perceber, através do pequeno foco de luz, que casa é aquela e que espaços despidos e sem vida estão à sua frente.

Mas é a relação do corpo com o espaço que dá início à ação.

A luz levanta e apresenta o casal a tentar apreender o espaço ao qual irão chamar sala (i.5-5), envolvido por uma melodia calma que explora a relação que um corpo pode ter tanto com um espaço, como com outro corpo e a relação simultânea de todos estes elementos num intervalo de tempo que atingindo o expoente máximo da percepção da nudez transversal ao espaço e ao corpo dá origem ao termo – por vezes banalizado – dança.

i.5-5.

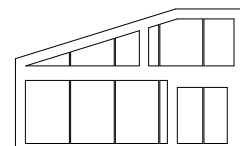


Com o término da música, os atores aparecem vestidos e aumentam a curiosidade do observador que anseia perceber o que está a acontecer atrás do vidro que o separa da casa aberta aos seus olhos. É na sala que se desenrola maioritariamente a ação, sendo, por isso, o primeiro compartimento a ser mobilado (i.5-6).

Por entre beijos e discussões os espaços começaram a ser ocupados, são colocados quadros, guitarras, poufs, plantas... mais dança, mais discussões, mais abraços e nenhuma palavra.

Nesta peça o espectador é convidado a observar como vive um casal, como este inicia a sua nova vida num novo local, mas é impedido de ouvir um único som doméstico, podendo apenas entender o tom das conversas pelos gestos corporais que as personagens apresentem.

Enquanto o casal se ocupa de decorar a casa e transita entre a sala e a casa de banho, no piso superior existe uma personagem permanentemente sentada num



banco e fechada num quarto, como se conhecesse de antemão a história que se desenvolve no piso inferior. Ao mesmo tempo que as personagens vão tornando sua a casa outrora desabitada, a luz que ilumina a casa de banho ganha cada vez mais destaque – um presságio que indica a alteração do espaço onde decorrerá a ação principal. Perante o público que os observa, os atores apresentam as necessidades básicas inerentes ao ser humano e como é habitado o espaço desenhado para a satisfação das mesmas. Observa-se a demora da personagem na sanita, porque se perdeu no telemóvel. A mulher a vestir-se nesse mesmo espaço. O homem a usá-lo para fazer exercício físico. O público é, então, confrontado com duas ações a decorrer em simultâneo, por um lado, o contínuo ato de mobilar a casa, por outro, a satisfação das necessidades e prazeres humanos (i.5-7).

A vida é a eterna adaptação da casa ao modo de vida do habitante.

A sala já possui um sofá e candeeiro, está mobilada e o casal detém-se nesse espaço ocupando-o com noites de leitura no sofá ou a limpá-lo constantemente. Os observadores acederam à mais profunda intimidade do casal e à monotonia da sua vida quotidiana, observando a sua relação com o espaço mais pessoal que possuem e assistem à descoberta de uma nova vida por parte das personagens. A gravidez, no entanto, trouxe consigo um afastamento do casal e o aparecimento de visitas constantes.

São apresentadas as dores pelas quais os futuros pais passam durante a gravidez, o aumento de visitas e todos os deleites e prazeres inerentes a um casal...

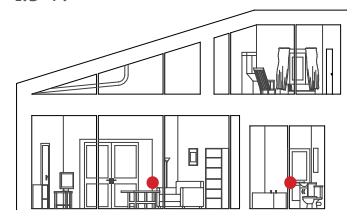
... e a peça termina, observa-se o parto, a criança a ser levada por um ser misterioso vestido de astronauta e o casal a restabelecer a sua relação. A performance representa o quotidiano que a todos pertence. A luz apaga-se e consigo leva o corte vertical que contou esta história, relembrando, no entanto, o início da peça, com a lanterna exterior à casa à procura da habitação que receberá as personagens, aludindo a uma repetição viciosa (i.5-8).

i.5-4 a 5-8. Sequência de desenhos do cenário da peça “Saturday Night”, produzidos pela autora.

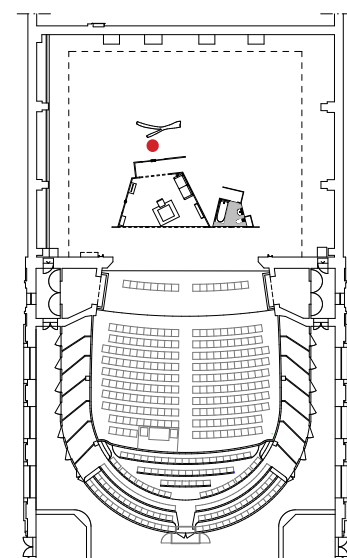


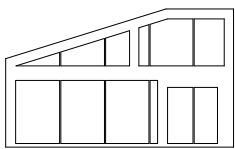
i.5-6.

i.5-7.



i.5-8.





37. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.8.

38. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.9.

### 5.3. A casa para o Voyeur

O cenógrafo Kai Fischer coloca em palco uma casa sem habitantes, totalmente despida. Não quer contar uma história, nem dar a conhecer as personagens, mas tenciona agitar o público, fazendo com que este procure tirar as suas próprias conclusões ao ver a adaptação mútua entre a casa e os atores. É apresentado o desenrolar de uma ação íntima, no entanto, comum a todos que a observam. Entra um casal – os futuros moradores – na casa desabitada e tenta perceber os espaços, perceber que casa é esta que poderão chamar de sua. As personagens falam, dançam, riem, mas o público não as ouve, só lhe é permitido ver.

Esta habitação é o cenário de um teatro mudo.

Mudo porque não é permitido ao espectador ouvir o diálogo que flui por trás da cortina de vidro, nem os sons que aludem ao interior de um espaço doméstico, apenas se pode ouvir uma música que sugere a intensidade sentimental experienciada pelas personagens, apesar de não clarificar o que os atores sentem.

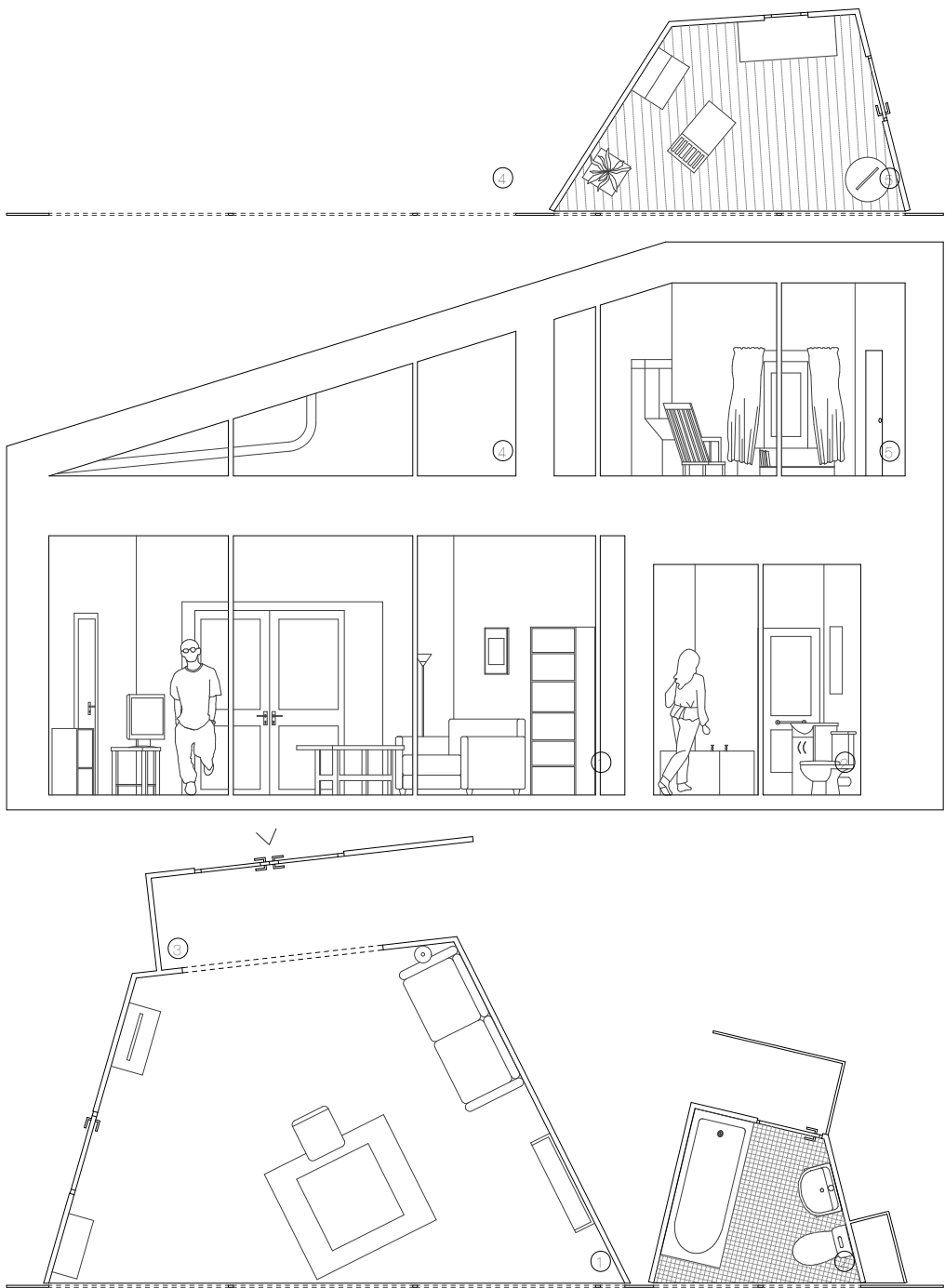
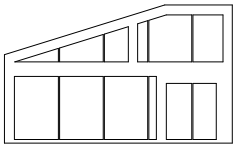
Matthew Lenton afirma a importância da relação entre o que se vê e o que se ouve e o fator impressivo que esse vínculo desencadeia no espectador.

*“Interessa-me a forma como as letras de canções podem relacionar-se indirectamente com as cenas que ocorrem ao mesmo tempo. A relação entre aquilo que vemos e ouvimos é crucial. Além disso, a “impressão” comunicada por certas músicas ou sons é importante.”<sup>37</sup>*

A intenção é deixar o público, baseado nas suas próprias experiências de vida, interpretar o que vê, sendo levemente guiado pela música, como se esta lhe desse pistas secretas e laboriosas, cautelosamente coordenadas com o encenador.

*“Contudo, em Saturday Night cabe igualmente ao público trazer o que, noutros espectáculos, é trazido pelo texto. Cabe-nos escrever o texto. Cabe-nos imaginá-lo. Há pistas, mas temos de escavar.”<sup>38</sup>*

Em “Saturday Night” a casa é aberta ao público, mas não lhe dá confortavelmente o papel de voyeur, em vez disso, exige dele curiosidade e atenção, sensibilidades imprescindíveis para a compreensão da peça encenada. É o comportamento do público face à casa exposta que dá ao observador o estatuto de voyeur. Não são as personagens que vão relatar o episódio que estão a representar, mas cabe ao voyeur olhar atentamente para o cenário que vê, avaliar o comportamento apresentado, os elementos que entram na casa recém habitada e extrair uma conclusão. É a aproximação mais realista ao comportamento voyeurístico, que se baseia na



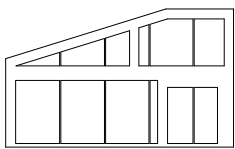
Planta Piso Superior  
Corte/Alçado

- ① Sala de estar
- ② Quarto de Banho
- ③ Corredor
- ④ Espaço imaginário
- ⑤ Quarto

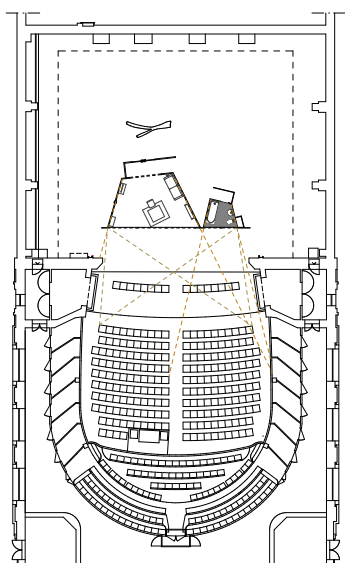
0 1 2 m

Planta Piso Inferior

i5-9. Plantas e alçado/corte para habitar do cenário da peça “Saturday Night”, produzidos pela autora.



39. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.8.



i.5-10. Planta do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “Saturday Night” que apresenta a amplitude visual dos espaços, produzido pela autora.

descodificação por parte de um observador externo de uma ação íntima e pessoal que decorre num espaço privado, sem ter conhecimento prévio do que observa.

O cenário foi desenhado para esse voyeur, que pretende ver a totalidade dos espaços; avaliar cuidadosamente os objetos que ocupam progressivamente a casa e observar o comportamento de quem a habita. É essa a razão dos espaços angulosos e desencontrados que montam o corte habitado que é exposto (i.5-10). Estes são desenhados segundo um efeito de abertura para o público. Para tal, as paredes fazem diversos ângulos obtusos entre si, permitindo que todos os espaços possam ser vistos na íntegra, independentemente do ponto de vista do observador.

O desenho anguloso das divisões resulta em espaços indefinidos e “sobrantes”, que não estão expostos, priorizando o pensamento de que é uma habitação para estar exposta, para exhibir o modo como é habitada. É, portanto, a preocupação de como o voyeur vai olhar para esta casa que determinou o seu desenho e os seus enquadramentos, exigindo um desenho meticuloso do espaço doméstico encenado.

Esta casa é constituída por dois pisos, que apresentam graus de importância muito distintos, como se tivessem propósitos diferentes. No primeiro piso, encontram-se três espaços: a sala①, o corredor que une todos os compartimentos② e o quarto de banho③. É neste piso que estão reunidos os espaços principais, uma vez que é entre estas divisões que decorrem as ações de maior intensidade para o casal.

A sala, espaço de maiores dimensões, vai sendo progressivamente mobilada apresentando a velocidade associada à vida quotidiana, a confusão que se gera ao longo da vida e as felicidades e tristezas que se experienciam. O quarto de banho é palco de momentos banais, mas também de momentos de grandes dores, é o local onde se encenou o momento mais doloroso – a perda de um filho.

O segundo piso apresenta uma intenção diferente da do primeiro, não tem nenhum casal feliz, nem uma trama facilmente perceptível. É, em vez disso, um piso imaginativo que aumenta a especulação do voyeur, que se detém na observação atenta e vigilante para tentar entender que espaços são e quem lá está. É um piso que apresenta uma ação em paralelo indecifrável, com “*espaços imaginativos*”<sup>39</sup> que acentuam a atmosfera de mistério que paira sobre a encenação.

O encenador Matthew Lenton esclarece que a intenção dos espaços era permitir ao público que imaginasse o que estes simbolizam, tornando-os uma criação de quem os observa.



40. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.8.

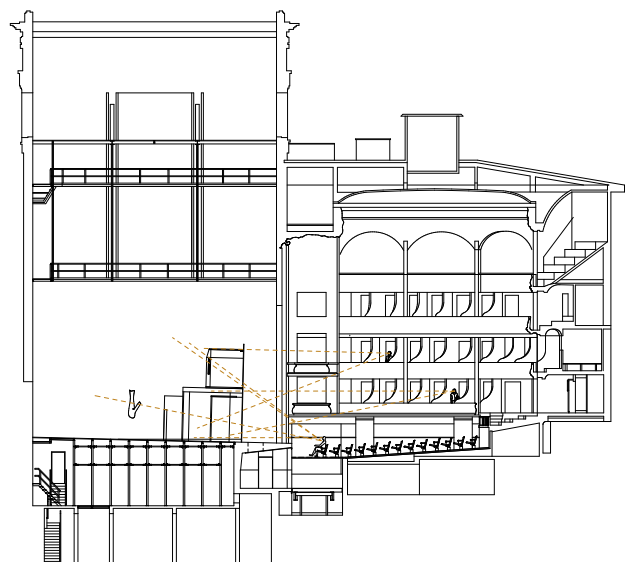
41. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.8.

*“Interessa-me encorajar o público a “projectar os seus sonhos” naquilo que vê num espaço, tal como faz alguém que olha para o trabalho desses fotógrafos, algumas pessoas irão ver nisso a intenção de dar “espaço” ao público – aquele tipo de espaço imaginativo de que dispõe o público de um espectáculo de dança, por exemplo.”*<sup>40</sup>

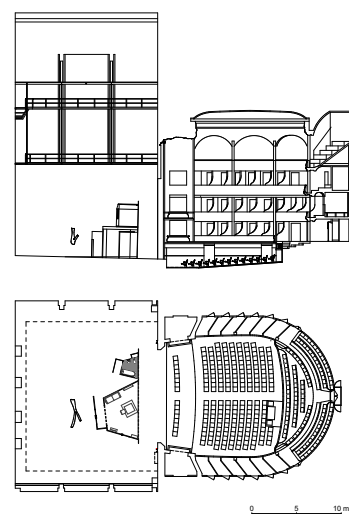
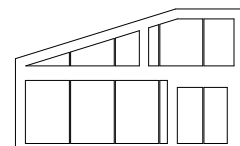
Este andar é constituído por dois espaços, um quarto mobilado desde o início que possui um cadeirão direccionado para uma janela permanentemente aberta e que se encontra ocupado por uma mulher que se mantém sentada e fechada ⑤ e por uma divisão ao lado ④, que alerta para a ambiguidade de um espaço indefinido. Este aparenta ser um local exterior que permite observar, por vezes, os ramos das árvores do jardim, o céu ou fumos coloridos.

A casa exposta relata a alegria de um casal ao entrar no seu espaço pessoal, a agitação da vida doméstica, a efemeridade da vida, as dores da relação, o sofrimento de se perder um ente querido e como experienciam todos estes sentimentos no interior de uma casa.

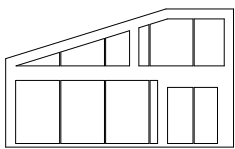
*“[...] Saturday Night lamenta-a [a efemeridade da vida] e examina o caos da nossa existência neste planeta, a forma como muitas vezes os nossos sonhos de uma vida perfeita se vêm frustrados pelas forças caóticas da natureza.”*<sup>41</sup>



i.5-12. Corte do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “Saturday Night”, produzido pela autora.



i.5-11. Corte e planta do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “Saturday Night”, produzido pela autora.



42. Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011, p.8.

#### 5.4. O Voyeur, o Espaço e o Observado



i.5-13. Imagem do filme “Janela Indiscreta”, 1955. Imagem obtida em: [https://desciclopedia.org/wiki/Janela\\_Indiscreta](https://desciclopedia.org/wiki/Janela_Indiscreta) (acedido em 13.09.2024).

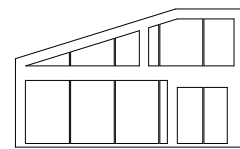
*“Tanto Interiors como Saturday Night possuem sem dúvida alguns elementos em comum com o filme de Hitchcock. No entanto, em Janela Indiscreta a natureza do voyeur é muito clara – é um homem que partiu uma perna e que está retido em casa, o que joga com o enredo do filme. Em Saturday Night o voyeur é o público, todos nós. Contudo, o espectáculo não recrimina os espectadores por serem voyeurs. Convida-nos a mergulhar no seu mundo, convida-nos a olhar e sonhar.”<sup>42</sup>*

Em “Saturday Night” o cenário apresentado oferece ao espectador o papel de voyeur, dá-lhe a poltrona de L. B. Jeffries (do filme *Janela Indiscreta*) transformada no acento do teatro, fornece-lhe os binóculos metamorfoseados na aproximação da plateia à ação e cede-lhe, também, a janela através da sua conversão ao formato em corte que o cenário apresenta. A “*natureza do voyeur*” é, no entanto, distinta. Enquanto no filme a personagem observa os vizinhos devido ao tédio de permanecer o dia todo fechado isoladamente numa casa, na peça teatral, os espectadores procuram e vão ao encontro da peça. Contudo, também aos voyeurs que procuram o corte habitado, o acesso à exposição da intimidade lhes é restringido. O público é constantemente lembrado da sua condição, pois apesar de possuir uma visão integral da habitação, é impedido de ouvir a trama que se desenrola no espaço indevidamente observado. Podem especular, tal como Jeffries, mas com a consciência que invadem visualmente um local ao qual não lhes é permitido aceder. A observação de um espaço que não pode ser moralmente contemplado intensifica a relação tripartida constituída pelo voyeur, pelo espaço e por quem o habita, sendo que ao primeiro é permitida a visão deliberada do espaço e o último é brindado com a ignorância da sua exposição.



i.5-14. Fotografia da peça “Saturday Night”, 2011. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d-21159s0a8643> (acedido em 12.08.2024).

A aproximação visual e o distanciamento inerente à incomunicabilidade entre quem observa e quem é observado, que é apresentada na peça de teatro “Saturday Night” foi explorada, em 1787, por Jeremy Bentham. O arquiteto apresentou um novo pensamento para o desenho de instituições prisionais baseadas nestes conceitos, através do edifício Panótico. O termo utilizado para designar o edifício – Panótico – resulta da junção das palavras pan + ótico termos de origem grega, cujo significado etimológico é, no primeiro termo, relativo à totalidade e, no segundo, relativo à visão, ao olho; e desta forma, a junção destes vocábulos desenvolve o conceito de *visão totalizadora*. Este edifício tem como objetivo diminuir a relação física entre os agentes e os prisioneiros, enquanto permite uma relação visual constante. Com este intuito, o edifício de planta circular apresenta uma organização muito simples baseada nos efeitos de luz e sombra que caracterizam a natureza voyeurística da obra, ou seja, as celas ocupam o perímetro do edifício, permitindo



43. Foucault, Michel – *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987, p.228.

44. Colomina, Beatriz – *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006, p.153.

45. Farnsworth, Edith, in Colomina, Beatriz – *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006, p.153.

que o centro seja ocupado por uma torre de vigilância. A entrada de luz no edifício faz-se pelas celas que possuem uma abertura para o exterior, o que permite ao guarda que se encontra na posição central do edifício ver a silhueta do prisioneiro e perceber os seus movimentos, contrariamente, o prisioneiro só percebe a escuridão central, mantendo a consciência de que está a ser observado, mas sem certeza de quando.

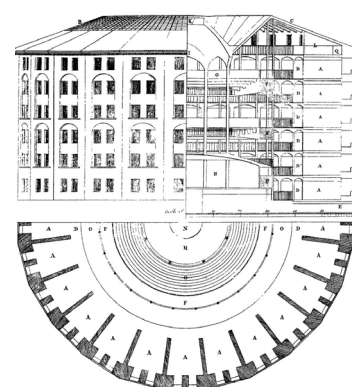
*“O Panóptico [...] deve ser compreendido como um modelo generalizável de funcionamento; uma maneira de definir as relações do poder com a vida cotidiana dos homens.”*<sup>43</sup>

O edifício assenta na relação voyeurística entre os guardas e os prisioneiros — por um lado, o guarda que observa a vida quotidiana dos detidos sem ser visto e por outro lado, o prisioneiro que não sabe se está a ser realmente observado ou não. Esta relação visual unidirecional é a base do voyeurismo. Em “Saturday Night”, o programa representado, não apresenta uma prisão, nem se resume a um ato de vigilância, mas encena uma habitação, pessoas livres que se deleitam nos seus espaços domésticos. Como é que esta questão se enquadra na arquitetura doméstica? Como é que os espaços mais privados são expostos? Quem vê? Como vê? Como se vive nesses espaços?

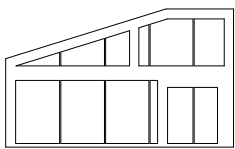
A possibilidade de se ver exteriormente o interior de uma habitação traduz-se na exposição da vida doméstica que aumentou com o uso do vidro, uma vez que as paredes de vidro, segundo Beatriz Colomina podem ser comparadas a exames de raios-x e classificam-se como “instrumentos de controlo. Desde fora, o vidro expõe a casa ao público, garantindo conformidade com a comunidade. O vidro permite também um controlo interno da casa suburbana[...]”<sup>44</sup>.

A comparação da possibilidade de se poder ver para além da parede a uma radiografia que permite a visão de partes do corpo que não são expostas, intensifica a invasão, ainda que visual, de um espaço privado e já tinha sido proferida por Edith Farnsworth numa entrevista a propósito da exposição da sua casa de férias.

*“Eu não guardo o caixote do lixo debaixo da pia. Quer saber porquê? Porque qualquer um pode ver a “cozinha” completa da estrada e o lixo arruinaria a imagem da casa toda. Por isso, escondo-o no armário um pouco além do lavatório. Mies fala de “espaço livre”, mas o seu espaço é muito fixo. Não consigo colocar um cabide na minha casa sem pensar como isso afeta o resto da casa do lado de fora. Qualquer disposição dos móveis torna-se um grande problema, porque a casa é transparente, como uma radiografia.”*<sup>45</sup>



i.5-15. Planta e corte do Panótico, 1787. Imagem obtida em: Freire, Vítor Albuquerque – *Panótico, vanguardista e ignorado. O pavilhão de segurança do Hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

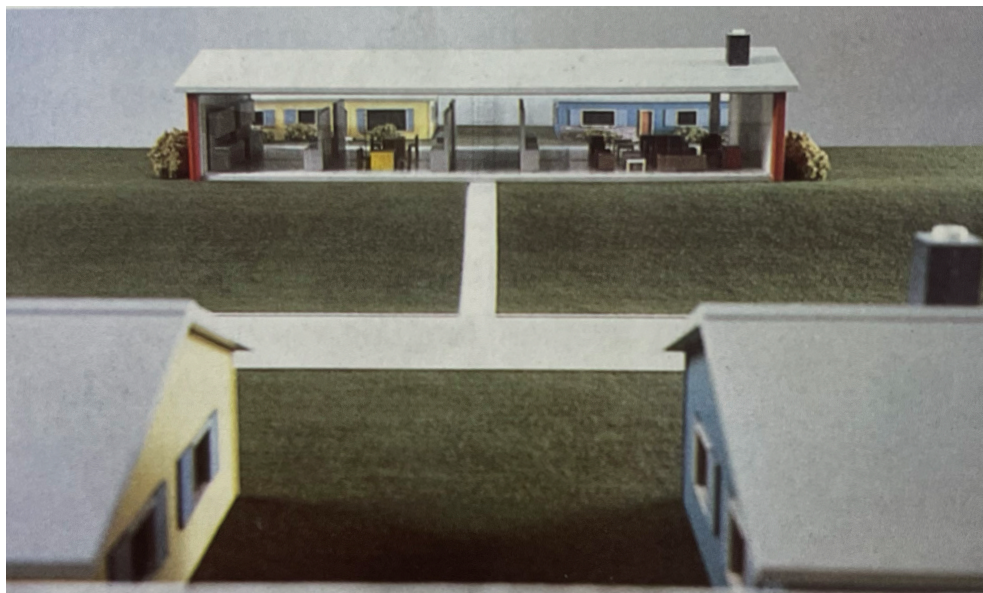


A radiografia da casa exposta a quem passa caracteriza uma perda de privacidade. A casa fechada que incita ao resguardo, à retirada do mundo exterior está comprometida, uma vez que as paredes de vidro expõem toda a atividade ao olho público. O que se vê do lado de fora “não é um espaço privado, mas uma representação pública da domesticidade convencional.”<sup>46</sup>

“Saturday Night” expõe a vida doméstica de um jovem casal que simboliza a forma como diversos outros casais habitam uma casa. Esta exposição é permitida devido ao formato em corte do cenário que não apresenta um alçado, mas um vidro, como uma tela, um ecrã que permite o acesso visual total à exibição de um modo de habitar padronizado. Desta forma, o cenário não só permite, mas também convida o público, seres que habitam de igual forma, a observar a vida doméstica que se desenvolve nas suas casas.

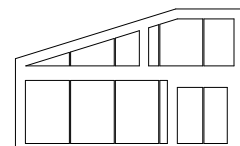
Dan Graham levou este conceito ao extremo, expondo o interior de uma típica casa suburbana do pós-guerra. Na obra “*Alteration to a Suburban House*” Graham retirou a totalidade do alçado frontal da casa substituindo-o por uma parede de vidro totalmente transparente, tal como acontece em “Saturday Night”.

O projeto questiona as relações de público-privado, dentro-fora, recorrendo a uma clara divisão entre os espaços íntimos e os que podem ser expostos. Para tal, foi



i.5-16. Dan Graham, “*Alteration to a Suburban House*”, 1978. Imagem obtida em: Brouwer, Marianne – *Dan Graham: works 1965-2000*. S.I: Richter Verlag, 2001, p.180.





47. Colomina, Beatriz – *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006, p.154.

48. Alberro, Alexander – *Two-way mirror power : selected writings by Dan Graham on his art*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999, p.159-160.

49. Alberro, Alexander – *Two-way mirror power : selected writings by Dan Graham on his art*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999, p.160.

50. Bollnow, Otto Friedrich – *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969, p.143.

colocado um plano espelhado no interior da habitação que esconde os quartos e quartos de banho, possibilitando a visão integral da cozinha, do corredor, da dispensa e da sala de estar a partir do lado exterior. Esse plano aumenta as relações de observação, a visão unilateral caracterizadora do voyeurismo é amplificada para uma relação bilateral, todos os elementos sabem que estão a ser observados, é uma “exposição invertida”, uma “radiografia a quem está fora do edifício”<sup>47</sup>, que devido à sua imagem espelhada faz parte do mesmo, invadindo-o imagneticamente. Os transeuntes pertencem a um exterior que devido ao espelho os coloca no interior, como se partilhassem o mesmo espaço que os próprios habitantes.

O espelho reflete não só a parte de dentro da casa imediatamente à sua frente, mas também o jardim, a rua e as casas do outro lado da rua, criando uma ambiguidade entre o que é *dentro* e *fora*.

*“Num certo sentido, visto particularmente a partir de um carro em movimento na rua, a vista através da janela é um outdoor metafórico, mas que representa uma visão não ilusionista.”*<sup>48</sup>

Graham defende que a exposição dos espaços de uma habitação como se fossem uma vitrine permite desfazer a curiosidade de ver o interior. No entanto, a possibilidade de o observador espreitar pelas janelas para obter uma visão limitada do interior de um espaço e ver-se a praticar tal comportamento traduz-se na invasão do espaço público imediatamente à frente da casa. É a denúncia de um observador externo, é a revelação de um hábito pertencente a uma “normalidade convencional aceite”<sup>49</sup>.

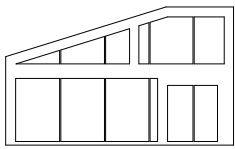
Hábito este que Jacques Tati convida os espectadores a partilhar. No filme “Playtime”, o cineasta explora a condição de voyeur atribuída aos transeuntes, colocando diante dos mesmos um edifício de habitação plurifamiliar com um alçado totalmente envidraçado. Ao espectador é oferecida a visão integral de todos os movimentos que decorrem no interior dos espaços, criando a ilusão de que está dentro dos mesmos. Há uma extensão do interior para o exterior, devido à transformação das janelas em paredes de vidro, que extravasam o seu propósito inicial, de “membro de conexão que relaciona o mundo de dentro com o mundo de fora”<sup>50</sup>, havendo uma clara fusão dos dois. O espectador só relembra a sua condição de passageiro e de observador indevido, devido aos ruídos que o situam no lado de fora, fazendo a distinção interior/exterior.

A confluência destes termos resulta num confronto contínuo de exibições, Iñaki Ábalos afirma que a casa positivista de Tati é a “casa da exposição não apenas

i.5-17 a 5-21. Frame do filme “Playtime”, de Jacques Tati, 2003. Retirado pela autora entre o minuto 47:38 e 49:27.







51. Ábalos, Iñaki – *La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000, p.75.
52. Ábalos, Iñaki – *La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000, p.75.
53. Lacan, Jacques – “The object relation and the intersubjective relation”, in *Freud's papers on technique, 1953-1954*. London: Norton Paper, 1991, p.215.
54. Lee, Pamela M. – *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The Mit PRESS, 2000, p.28.

de uns frente a outros, mas também da família, como unidade, ao exterior”<sup>51</sup>. É a consequência da transparência desmedida que exhibe até o conteúdo mais íntimo, permitindo uma vigilância, um olhar atento, repressivo ou admirado. Desta forma, “o que é privado encontra-se exposto, o que é doméstico, anulado, e o que é íntimo, castigado”.<sup>52</sup>

Tal como em “Saturday Night”, observa-se, mas não se ouve. Segue-se com atenção todos os passos dos moradores e vigia-se a casa através do exterior. Há, no entanto, uma grande diferença entre as duas obras: a consciência de se saber observado. Na peça teatral, as personagens agem como não sendo portadores dessa informação, o alçado da casa foi secretamente retirado, o público vê a ação, mas não existe uma relação recíproca, ao passo que na peça cinematográfica os habitantes estão conscientes da sua parede de vidro, sabem-se observados e podem, de igual forma, contemplar quem passa. Esta consciência altera o comportamento no interior dos espaços, tornando-o totalmente encenado, para uma exposição cautelosa do privado.

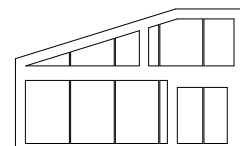


i.5-22. Gordon Matta-Clark, “Bingo”, 1974. Imagem obtida em: Lee, Pamela M. – *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The Mit PRESS, 2000, p.25.

“O olhar em questão não deve de forma alguma ser confundido com o facto, por exemplo, de se ver os olhos do observador. Consigo sentir-me sob o olhar de alguém cujos olhos nem sequer vejo, nem sequer discerno. O que é necessário é que algo me indique que pode haver mais alguém ali. Esta janela, se ficar um pouco escura, e se eu tiver razões para pensar que há alguém por detrás dela, é imediatamente sinónimo de um olhar. A partir do momento em que existe esse olhar, já sou outro, dessa forma, sinto que me estou a tornar num objeto para o olhar dos outros. Mas nesta posição, que é recíproca, os outros também sabem que sou um objeto que sabe que está a ser visto.”<sup>53</sup>

A permeabilidade visual levou ao estreitamento da relação privado/público. A contaminação mútua destes fatores foi impulsionadora do trabalho de Matta-Clark que sempre considerou os “espaços de convivência e os apartamentos como encorajadores de atos voyeurísticos”<sup>54</sup>.

Com a intenção de dar a conhecer o interior da casa, Matta-Clark criou a série “cuttings”, que consiste em cortar os edifícios, expondo o seu interior e os espaços ocultos que continham. Deste pensamento surgiu a obra “Bingo”, na qual o artista/arquiteto extraiu pedaços do alçado expondo o interior da habitação. O intuito é alterar a definição de “privado” devido à alteração da “esfera da privacidade [que] assume uma dimensão semipública, permeável, aberta ao espetáculo”<sup>55</sup>, de forma a questionar onde termina o público e onde começa o privado.



55. Lee, Pamela M. – *Object to be destroyed : the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The Mit PRESS, 2000, p.28.

56. Ramos, Rui – *A casa. Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Repositório da Universidade do Porto, 2010, p.72.

57. Doisneau, Robert – “Objectif tendresse”. [Entrevista concedida a] Cécile Thibaud, in *Télérama*. n.º 2210, 1992, p.88.

*“A invenção da vida privada regista-se na medida em que público e privado se constituem enquanto factores polares da afectação da vida quotidiana a aspectos funcionais e simbólicos, que irão introduzir inovação arquitectónica em elementos estruturais como a distribuição do espaço interior.”<sup>56</sup>*

Ao contrário de Matta-Clark, Doisneau expôs no exterior a atividade interna. Em “*La maison des locataires*” o fotógrafo não retira o alçado do edifício, mas desenha sobre a fachada uma métrica e atribui-lhe espaços existentes. Estes não aparentam ser encenados, mas *espaços verdade* que expõem atividades diárias. É uma vida quotidiana que ganha expressão na vida doméstica e é transmitida pela montagem de um corte habitado. O artista queria documentar cenários reais nos quais quem os observa se sinta retratado. “As minhas fotos agradam às pessoas porque reconhecem o que veriam se parassem de fugir. Se eles tivessem tempo para saborear um pouco esta cidade.”<sup>57</sup>

A exposição da vida quotidiana na sua vertente mais privada foi anteriormente amplamente abordada por In Sook Kim, na sua fotomontagem intitulada “*Saturday Night*”. Por coincidência, a peça teatral estudada utiliza o nome desta obra que retrata os sentimentos que os habitantes vão experimentando nos seus espaços mais íntimos e privados, desde o silêncio ensurdecador até à exacerbação dos prazeres carnavais. A artista plástica apresenta uma apropriação momentânea de um espaço – um quarto de hotel – para examinar como se habita um quarto, resultando numa demonstração de atividades que se desenrolam num espaço íntimo, que apesar de não pertencer a ninguém é momentaneamente apropriado pelo ocupante. Através das pequenas janelas é possível observar uma adaptação do espaço aos interesses pessoais de quem o habita e extrair desse pequeno quadrado uma sensação, expressa pela cor vibrante que engloba o espaço, ou pela expressão das personagens. É uma obra que apresenta diversos cenários, perfeitamente arquitetados.

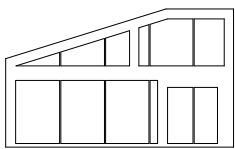
Tal como na peça de teatro “*Saturday Night*” há uma procura pela transmissão de sensações, através das ações representadas montadas de forma minuciosa no corte habitado. É uma exibição cautelosamente encenada que retrata o silêncio, a solidão, a alegria e os sentimentos mais verdadeiros que se experienciam nos espaços domésticos e que, por vezes, os preenchem com uma ideia festiva, normalmente associada ao “Sábado à Noite”. É também uma exposição fidedigna, através do corte habitado, de como se habita uma casa, com todos os seus dissabores e alegrias.



i.5-23. Robert Doisneau, “*Maison des locataires*”, 1962. Imagem obtida em: Monteys, Xavier – *Casa collage : un essai sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: GG, 2001, p.149.



i.5-24 e 5-25. In Sook Kim, “*Saturday Night*”, 2007. Imagem obtida em: <https://www.mutualart.com/Artwork/Saturday-Night/B10441C28D716E1E> (acedido em 13.09.2024).



58. A presente conversa foi realizada por email deixando o cenógrafo a seguinte nota: “Por favor, tenha em consideração que o nosso trabalho em “Saturday Night” aconteceu há um bom número de anos atrás. As minhas respostas são baseadas em como me lembro desse processo e tenho certeza de que haverá aspetos relevantes para as suas perguntas, dos quais não me lembro completamente agora”.

### 5.5. Conversa com o cenógrafo Kai Fischer<sup>58</sup>

Estamos perante um cenário mutável, que nos conta a história da vida de um casal. Desde o primeiro momento de amor intenso, às suas resílias e ao momento da materialização do seu amor traduzido numa gravidez. Mas toda esta história se inicia com o simples ato de mobilar a casa. A intenção foi, através do corte vertical de uma casa, propor um cenário que não só se vai alterando ao longo de toda a peça como traduz toda uma trama amorosa através da criação de uma atmosfera pessoal?

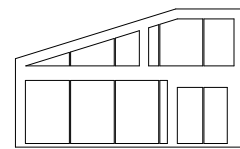
Na minha visão pessoal, “Saturday Night” não é primariamente sobre a história linear de um casal, mas sobre um sentimento que se vai desenvolvendo e que só entenderemos em parte – moldado pelo que vemos. É sobre onde a nossa imaginação nos leva, como uma história se forma entre o que vemos e o que imaginamos – e, claro, o que imaginamos será moldado pelas nossas próprias experiências e convicções. O trabalho desenvolveu-se a partir da nossa experiência anterior em “Interiors”, onde o público é guiado por um narrador e a ação lhe é explicada. A proposta para “Saturday Night” realmente cresceu organicamente a partir disso. Estávamos curiosos sobre até onde poderíamos levar essa forma de narrativa visual se criássemos um mundo doméstico mais complexo, mas perdêssemos completamente o narrador. A história em si não estava ainda realmente fixa quando desenvolvemos o desenho do cenário. Em vez disso, o cenário foi construído para os ensaios e tornou-se uma ferramenta importante, permitindo que o diretor e os artistas criassem ação e as imagens reais da performance.

É inevitável pensar que há uma relação direta entre a disposição do cenário e a construção do guião. Foi o guião que deu origem ao cenário? Este processo foi construído em confronto constante ou através da adaptação de um face ao outro?

Antes de iniciarmos os ensaios, tanto a forma geral de contar histórias como também algumas ideias básicas foram exploradas primeiro em “Interiors”, depois através de workshops com um grupo internacional de estudantes (onde primeiro ensaiamos com três espaços separados, mas muito simples atrás de uma tela transparente), e posteriormente em workshops no Porto com os atores. No final deste período de workshops, fiz um primeiro desenho que incluía dois pisos. De seguida, desenvolvemos o produto final para o deixar pronto para o processo de conceção e ensaio, com o cenário montado. “Saturday Night” foi ainda mais desenvolvido após as primeiras atuações em Portugal. Há coisas que só aprendemos ao apresentarmos-nos ao público, por isso continuamos a mudar elementos da história durante algum tempo.

Os espaços são angulosos, dramáticos e com medidas desproporcionais, para além disso existe um alargamento dos espaços à medida que estes se estendem para o público. Temos uma sala, uma casa de banho, um quarto e um espaço exterior. Qual foi a intenção e o critério para a criação desses espaços?

Há um elemento muito prático nisto: uma sala que se torna mais ampla em direção ao público é mais fácil de ser vista pelo público. Se organizares várias salas próximas umas das outras no palco, e as paredes laterais ficarem perpendiculares à frente, criarás muitos espaços mortos que o público sentado ao lado não conseguirá ver. Por isso, salas que se tornam mais amplas em direção ao público são bastante comuns na cenografia. Como a história de “Saturday Night” é contada através de ações físicas e não de palavras, as linhas de visão tornam-se ainda mais importantes. Por isso, o maior número possível de espaços precisava de ser visível a partir de todos os lugares do auditório. Incluir uma casa de banho, bem como uma sala e um espaço exterior, permitiu-nos mostrar diferentes níveis de intimidade, desde o espaço



mais privado à abertura ao exterior. Mas também produz diferentes níveis de familiaridade, desde o familiar e (supostamente) muito protetor, até ao desconhecido, de onde se pode esperar que venham coisas estranhas e talvez até ameaçadoras. É claro que estes espaços têm diferentes capacidades para subverter estas expectativas. Coisas ameaçadoras podem acontecer a alguém em casa, onde menos se espera. E um espaço privado pode ser invadido pelo desconhecido e também por potenciais ameaças, mas também por pensamentos ou medos irracionais, alterando as suas relações com o que o rodeia.

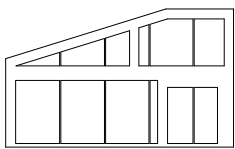
**A intenção do cenário era transmitir um sentimento familiar através da exposição da vida doméstica. Sendo o cenário por natureza uma construção efémera e meticulosamente pensada, o seu grande desafio foi fazê-lo transparecer o sentimento de lar, da azáfama quotidiana, de espaço que abriga as mais banais tarefas domésticas de uma atmosfera tão intimista?**

Foram dois grandes desafios. O primeiro foi simplesmente prático. Como criar uma estrutura desta dimensão, que pudesse ser utilizada nos mais diversos locais e, claro, com recursos limitados?

O outro grande desafio foi encontrar o equilíbrio certo entre fornecer uma boa estrutura, na qual uma história possa ser concebida e desenvolvida e que possa transmitir uma atmosfera forte – mas que também fosse suficientemente flexível para permitir novas descobertas e que pudesse permitir muitos resultados diferentes do processo de ensaio. Na prática, colocou-se também o desafio de criar ambientes domésticos naturalistas e detalhados, que permitissem ainda o uso dramático da iluminação e da projeção. Um elemento importante deste processo de criação do cenário foi a criação de posições de iluminação.

**Saturday Night – o título escolhido – é também o título de uma obra fotográfica de In Sook Kim que representa diferentes histórias de vida expostas em 66 janelas de um hotel, petrificadas num único momento. Essas janelas representam pequenos fragmentos de diversas vidas aos quais são atribuídas diferentes cores, representando a diversidade de sentimentos que se vai experimentando ao longo da vida. Também esta peça de teatro paralisa, por momentos, alguns espaços com cores sólidas, qual é a tradução dessas cores?**

Estávamos cientes do trabalho de Sook Kim no desenvolvimento do espetáculo, mas era apenas uma das muitas referências visuais que observámos, pelo que não tentámos adaptar este trabalho fotográfico ao palco. Assim sendo, não procurámos traduções, nem para as personagens da obra de Sook Kim, nem para elementos visuais específicos. Penso que a escolha do mesmo título foi, até certo ponto, uma coincidência. O título parecia transmitir um sentimento geral que parecia útil – embora, claro, o encenador e o dramaturgo soubessem mais sobre ele do que eu. Outras referências visuais que examinámos incluíram, por exemplo, fotografias de Tom Hunter e Gregory Crewdson. Pessoalmente, talvez esteja um pouco menos interessado ou influenciado pelo trabalho de Crewdson. Em vez disso, acrescentaria House Hunting, de Todd Hido, como outra referência. Houve um grande número de imagens e locais, que provavelmente de alguma forma influenciaram esta produção. O ponto de partida do nosso processo foi L'Interieur de Maurice Maeterlinck. Esta peça foi escrita tanto para atores como para marionetas. Trata-se de o público observar uma família a viver o seu dia a dia em segundo plano, através das janelas da sua casa, enquanto ficamos a conhecer um acontecimento trágico que está prestes a impactá-los. Penso que este cenário base foi algo que realmente nos fascinou e influenciou "Interiors" e "Saturday Night".



Não é a sua primeira tentativa de recordar ao espectador a sua condição de observador através da construção do cenário. Já o fez anteriormente em *Interiors*, no qual, à semelhança de *Saturday Night*, é acentuado o desenho do corte vertical. Acredita que esta relação de comportamento voyeurístico face à ação decorrida se acentua através da materialização do desenho do corte vertical no cenário?

Penso que o que cria uma sensação intensificada de observação visual é talvez tanto o corte vertical de um espaço altamente realista, como, ou ainda mais, a parede transparente, através da qual a ação é vista. Esta barreira sonora real e sugerida é, penso eu, um elemento importante. Acredito que tanto em “*Interiors*” como em “*Saturday Night*” tornamos a parede frontal transparente.

“*Saturday Night*” apresenta-nos o espaço íntimo, o privado, como é criar um cenário com o objetivo de permitir ao voyeur violar a intimidade, de entrar sem permissão numa casa, expondo o privado?

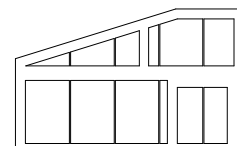
No teatro, o público é convidado e autorizado a assistir, é a razão de todo o nosso trabalho e os atores confiam muito na presença do público. Não há realmente uma personagem voyeur em “*Saturday Night*”. Indiscutivelmente, existe uma personagem narradora em “*Interiors*”, que observa as outras personagens, sem que estas se apercebam. No entanto, esta personagem pode ser entendida como narradora ou como fantasma de um amigo e parente ausente (morto), pelo que acredito ser um nível diferente do voyeurismo. Tanto os vidros como as paredes frontais tornam o público um pouco menos presente para os artistas e penso que isso pode mudar o estilo da performance. Mas isso não altera a consciência que os atores têm do público e a sua intenção de representar especificamente para o público. Talvez o formato de “*Saturday Night*” o coloque algures entre o teatro (num cenário tradicional) e o cinema ou a TV – onde todos ainda estão muito atentos ao público e todos estão a trabalhar para lhes contar uma história ou criar uma experiência, mas onde fisicamente o público está completamente afastado.

Sei que o texto no site *Vanishing Point* se refere ao público como “voyeurs ativos”, mas penso que a semelhança está realmente mais próxima de observar uma imagem, onde temos de imaginar ativamente uma história para lhe dar sentido. Nesse aspeto, penso que os trabalhos de Tom Hunter, Gregory Crewdson e In Sook Kim são boas referências – uma vez que as imagens são todas claramente encenadas. Penso que o nosso trabalho está muito mais próximo destas imagens cuidadosamente encenadas e criadas, do que do trabalho de Weegee ou Miroslav Tichý, por exemplo, que talvez se possa realmente chamar de voyeurístico. É certo que há um elemento de voyeurismo em alguns dos trabalhos de Todd Hido, que enumerei como referência acima. Está quase sempre do lado de fora, concentrando-se na sensação exterior dos edifícios domésticos, ou observando vestígios de ocupantes anteriores, sugerindo um espaço privado, mas penso que geralmente nunca tenta invadi-los.

A montagem do cenário traduzida pela crescente ação do ato de mobilar significa que uma casa só transcende a um lar quando habitada? “*Saturday Night*” tenciona lembrar que o mais importante de uma casa é o habitar?

Estávamos bem conscientes de que, com uma peça como esta, o público encontrará, em grande medida, o seu próprio significado, dependendo da forma como as imagens do espetáculo ressoam com as suas próprias experiências pessoais. Penso que isto é verdade para muitos trabalhos artísticos em geral e é certamente verdade tanto para o trabalho cultural e artístico que pessoalmente considero poderoso,





como também para o trabalho em que gosto de estar envolvido. Encontrar o seu próprio significado e ressonância pessoal, pelo menos até certo ponto.

Dito isto, pessoalmente penso que uma casa ou um apartamento pode ainda ser um foco importante e até funcionar como habitação, quando atualmente não está habitado. Um lugar onde normalmente vive, mas que fica vazio enquanto está fora, mesmo que por muito tempo, pode ainda significar um lar para si. Penso que isso pode ser verdade até para um lugar onde se viveu e onde podem ter sido criadas memórias importantes, mesmo que nunca mais se volte a ele.

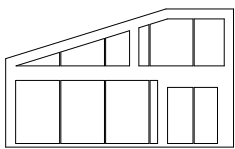
Não sei se uma casa que nunca foi habitada pode ser um lar da mesma forma. Mas tenho um amigo aqui na Escócia, que é originário do Gana. A família dele trabalha há vários anos na construção de uma segunda casa no Gana e este tem sido um processo muito lento. Apesar de ainda não se terem mudado para esta casa, penso que já é um local muito importante para eles – e por isso talvez funcione como casa também, mas num sentido diferente. Talvez, devido à energia e esperança que já investiram nela?

**A intenção de dar ao espectador o papel de voyeur e deixá-lo a ver a construção de um lar é de o fazer questionar a relação entre a casa e quem a habita? Do nível de importância do ambiente que construímos no interior das nossas casas?**

Não tenho a certeza se tenho uma resposta geral para isso. Penso que “Saturday Night” é sobre as pessoas dentro da casa do que sobre a casa em si – embora os pensamentos e emoções que estas personagens desenvolvem, em relação ao seu meio envolvente, sejam, obviamente, um elemento importante para o público especular. Penso que os ambientes que criamos para nós próprios e para aqueles com quem convivemos são, obviamente, extremamente importantes. Mas os meus pensamentos sobre este assunto são naturalmente moldados por experiências muito pessoais, como penso que serão para todos. No teatro, claro, também tenho colegas que têm muito gosto em viver a vida em quartos de hotel, mudando de emprego em emprego, vivendo em apartamentos temporários, ou trabalhando e vivendo em navios de cruzeiro, por vezes sem terem casa fixa durante um bom número de anos - por isso acho que é uma escolha muito pessoal.

**Apesar da peça teatral não deixar escapar os sons domésticos, não é essa a recordação que se preserva, porque a agitação, os gestos, os movimentos das personagens transmitem a inquietude e a felicidade necessária. A casa é a personificação do habitar e de um espaço afetivo. Foi o cenário pensado para ser a tradução de um estado de espírito?**

Hum. Na verdade, é possível ler “Saturday Night” como uma memória revivida ou reimaginada, uma vez que existe uma ligação entre a jovem no andar de baixo e a velha no andar de cima e assim a história pode ser vista como uma exploração de como as memórias do passado ou as experiências vivem na nossa mente, como imagens, e até como se podem misturar com imagens que só vivenciamos em segunda mão, como as imagens na TV, no apartamento do casal. Esse é um outro elemento, que penso que também vale a pena explorar e que penso que “Saturday Night” abordou: as interações entre as memórias visuais das nossas próprias experiências e as imagens que lembramos da fotografia, do cinema e da televisão e como essas imagens também podem invadir o nosso próprio meio envolvente. Mas acho que “Saturday Night” visa realmente permitir que se faça as suas próprias interpretações, com base nas suas próprias experiências.



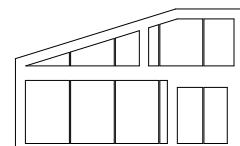
Uma das fases do processo de criação é a procura de referências, que casas o ajudaram a desenhar a casa de “Saturday Night”?

Acredito que tenha sido um processo indireto. Procuo referências praticamente o tempo todo. Olho obsessivamente para lugares, edifícios, quartos e todos os tipos de ambientes, tiro fotografias do mundo real e olho para imagens criadas (imagens artísticas e documentais / jornalísticas). Quando desenvolvo um desenho específico, este pode ser fortemente informado por esse conjunto de imagens na minha cabeça, sem ter necessariamente trabalhado a partir de um número pequeno ou definido de referências específicas.

Talvez “Saturday Night” e “Interiors” fossem um pouco diferentes nesse sentido. Para “Interiors”, olhei para imagens de casas no norte da Europa, Gronelândia e especialmente em Svalbard, mas também me inspirei nas salas de estar específicas de algumas pessoas que, pessoalmente, conhecia bem.

Para Saturday Night acho que as imagens que olhei eram mais frequentemente explorações artísticas de ambientes domésticos, ou mesmo recriações, como algumas casas construídas para cenários de filmes e fotos. Mencionamos Crewdson (que foi uma forte referência para Matt, o nosso diretor), bem como Tom Hunter e Todd Hido. Também algumas casas de amigos ou parentes que visitei ou onde eventualmente fiquei quando viajava, terão elementos que influenciaram os espaços de “Saturday Night”. Há também elementos inspirados no primeiro apartamento que comprei e me mudei, num prédio bastante antigo na Escócia com muito caráter - que também precisava de muito trabalho. Mas não há uma casa específica, que funcionasse como uma referência geral específica para o conjunto de “Saturday Night”. Para isso, acho que os requisitos criativos e práticos para este conjunto eram muito específicos. Então, o edifício realmente teve de ser inventado e moldado, em vez de ser “encontrado”.

Falar sobre aquele apartamento para o qual me mudei e que acho que influenciou “Saturday Night”, lembra-me de mais um elemento pequeno, mas importante, do cenário: os vestígios que encontramos de habitantes anteriores e também os vestígios que deixamos, depois de seguirmos em frente, nos lugares que uma vez chamamos de lar ao longo das nossas vidas.



i.5-26 a 5-29. Fotografia da peça de teatro “Interiors”, 2009. Imagem obtida no site do cenógrafo: <http://www.kai-fischer.co.uk/int.html> (acedido em: 20.09.2024)



i.5-30. Fotografia da peça de teatro “Interiors”, 2009. Imagem obtida no site do cenógrafo: <http://www.kai-fischer.co.uk/int.html> (acedido em: 20.09.2024).





## 6. O Corte Habitado como condensação do habitar





**Peça** Castro

**A partir do texto** *Castro* de António Ferreira

**Encenação** Nuno Cardoso

**Cenografia** Fernando Ribeiro

**Dramaturgia e Assistência de Encenação** Ricardo Braun

**Figurino** Luís Buchinho

**Sonoplastia** João Oliveira

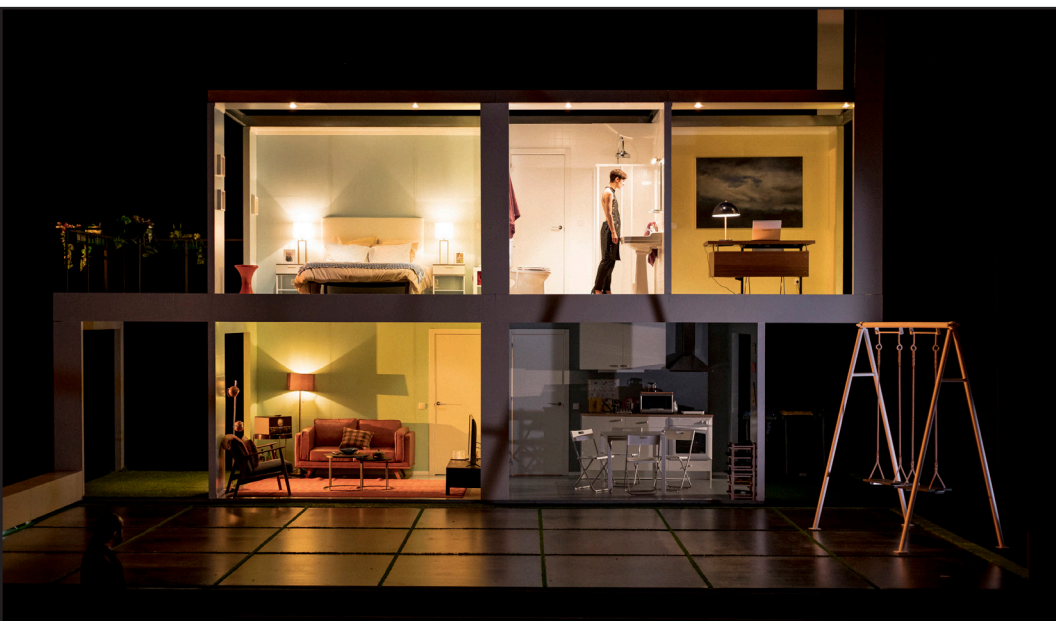
**Desenho de luz** José Álvaro Correia

**Vídeo** Fernando Costa

**Voz** Carlos Meireles

**Movimento** Elisabete Magalhães





**Elenco** Afonso Santos - *Diogo Lopes Pacheco*

Joana Carvalho - *Inês de Castro*

João Melo - *Secretário*

Margarida Carvalho - *Ama*

Maria Leite - *Coro*

Mário Santos - *Pero Coelho*

Pedro Frias - *Rei D. Afonso IV*

Rodrigo Santos - *Infante D. Pedro*

**Fotografia** João Tuna

**Produção** TNSJ

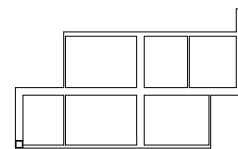
**Estreia** 05.03.20, Teatro Aveirense

**Duração Aproximada** 2:00h

i.6-2 e 6-3. Fotografias da peça “Castro”, 2020. Fotografias da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/index.asp> (acedido em 12.08.2024).

i.6-4. Fotografia da peça “Castro”, 2020, com Inês de Castro em 1º plano e o cenário completo em 2º plano. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/index.asp> (acedido em 12.08.2024).





59. Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

60. Ferreira, António – *Castro e Poemas lusitanos*. Lisboa: Verbo, 2006 (1598: 1ª edição).

### 6.1. “Castro”<sup>59</sup>

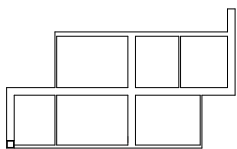
A peça de teatro “Castro” tem como ponto de partida a primeira tragédia em língua portuguesa que se conhece, com o mesmo nome, escrita por António Ferreira, em 1598. Para a adaptação teatral utilizou-se a versão publicada em “Castro e Poemas Lusitanos”<sup>60</sup>, em 2006. A peça, dirigida por Nuno Cardoso, conta a história da vida e morte de Inês de Castro, trazendo para discussão uma história de amor terminada devido à violência estatal. A peça apresenta as inquietudes de todas as personagens, independentemente do seu estatuto, acentuando a dimensão humana inerente às relações tanto amorosas, como de parentesco. Desta forma, a trama dedica-se à exploração da tragédia doméstica para o entendimento das consequências e da complexidade das relações humanas, baseando-se nas dicotomias amor-morte, vida-poder, individualidade-instituição.

Com a duração de 2 horas, a peça apresenta a intimidade de um lar, recorrendo ao cenário de uma casa, desenhado por Fernando Ribeiro, com os compartimentos mais habituais, acentuando a ideia de que é uma história que pode ser repetida em tempos históricos distintos e em qualquer casa, deixando entrever o mistério de quantas cozinhas e salas já presenciaram amores tragicamente proibidos. Os figurinos, a cargo de Luís Buchinho, possuíam trajes contemporâneos, sublinhando a intenção de transportar a tragédia para o tempo vigente, pelo que apesar do discurso pertencer a outra época, não há grandes mantos ou vestimentas que as prendam a um tempo histórico antigo. O elenco é formado por oito personagens, entre elas, três personagens principais que não se cruzam, dois conselheiros do Rei, a ama que acompanha Inês, o secretário que segue D. Pedro e o Coro.

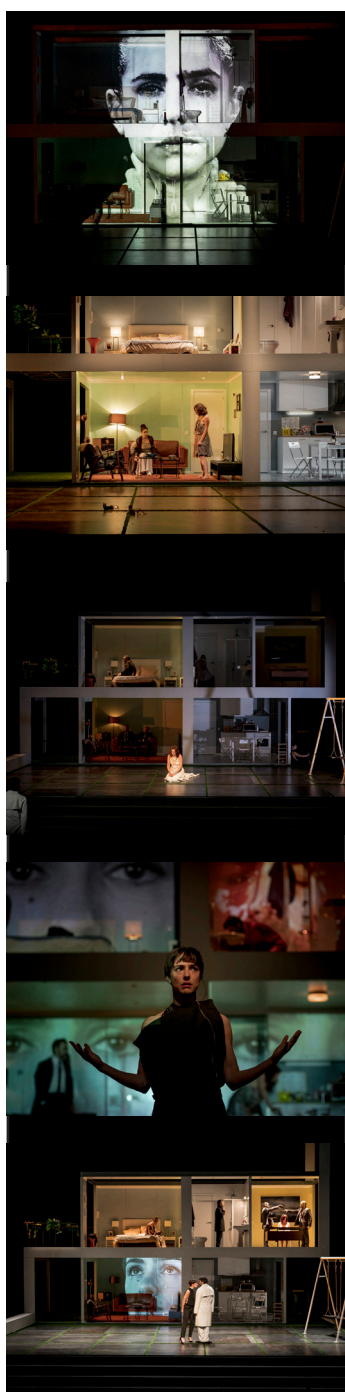
O sonoplasta, João Oliveira, ficou encarregue de passar a banda sonora que inclui “The Student Prince: Serenade”, de Sigmund Romberguma - interpretação por parte de Mantovani e His Orchestra -, “Desires are reminiscences by now”, de Abul Mogard e “Ecstatic Recordings, 2016”. O desenho de luz ficou ao cargo de José Álvaro Correia cujo trabalho se divide entre projeções dramáticas que acentuam o clímax da tragédia e o jogo de luz que ora dá a ver, ora esconde as divisões consoante o decorrer da ação. A produção é realizada pelo Teatro Nacional São João, com dramaturgia e assistência de encenação de Ricardo Braun, voz de Carlos Meireles e movimento de Elisabete Magalhães.

A peça estreou no Teatro Aveirense, dia 5 de março de 2020 e passou por mais cinco teatros, entre eles, nesse mesmo ano, pelo Teatro Municipal de Bragança, dia 11 de março, pelo Teatro Municipal de Vila Real, dia 14 de março, pelo Teatro Circo (Braga), dia 20 de março, pelo TNSJ, de 27 de março a 18 de abril e pelo Festival de Almada dia 9 de julho. No ano seguinte, passou pelo Centro Cultural de Belém em janeiro e pelo Théâtre National du Luxembourg, em fevereiro.





## 6.2. A tragédia na casa contemporânea



Começa a ação, com a projeção do rosto inocente de Castro sobre o cenário de uma habitação correspondente ao século XXI, permitindo aos espectadores ver antecipadamente os espaços que servirão de palco à representação da tragédia clássica. O público é confrontado com uma casa estranhamente parecida à sua, mas o discurso não é o comumente falado tornando presente o período setecentista. É a história do século XIV na casa contemporânea num jogo de simultaneidade de dois tempos.

Com o término da projeção materializa-se, em cena, Inês de Castro deleitada de amores por D. Pedro, fazendo-se acompanhar pela sua ama. Estas detêm-se na cozinha e versam ao público o tormento que as acompanha, tornando-o cúmplice do sentimento proibido pelo príncipe e consciente de que está a assistir à lenda do amor proibido perpetuada durante séculos em Portugal. Enquanto se assiste aos versos ritmados que expõem as confissões amorosas e as previsões futuras, as duas personagens percorrem a cozinha, a sala e detêm-se no quarto.

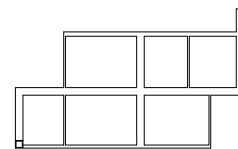
Em paralelo, aparece o Rei, amargurado, aflito, desculpando-se e lamentando a sua atitude enquanto percorre incansavelmente a sala e o escritório, sem se cruzar com Castro.

Os espectadores são convidados a observar uma casa, de dois pisos, com os espaços que lhes são familiares, mas com personagens que não se cruzam, não se tocam, não se vêem. É um conjunto angustiado que transborda solidão e o prenúncio da fatalidade.

Subitamente, as luzes apagam-se, como se ao observador fosse retirado o seu poder, para marcar a entrada do coro, personificado por uma única personagem, à qual se poderia atribuir o estatuto de voyeur interno à própria peça. Esta observa a casa da mesma perspetiva do público, mas de pé e com a possibilidade de utilizar os espaços das personagens, como se possuísse o manto da invisibilidade, enquanto deambula e faz uso do seu poder de conhecimento do desfecho da performance.

Enquanto o público se encontra a tecer os seus primeiros pensamentos acerca desta personagem misteriosa, as restantes, num plano mais afastado, caminham, expõem os seus sentimentos, enquanto se ocupam das mais banais tarefas domésticas. Castro arruma o quarto, o Rei vê televisão, D. Pedro senta-se na bancada da cozinha, ações estas que qualquer habitante repete quotidianamente.





Após as lamúrias e o sofrimento apresentado, a tragédia atinge o seu clímax, o Rei sai de casa, ocupa o pátio com a sua angústia e diz-se prisioneiro de uma vida, de um povo, enquanto mancha de sangue as suas mãos por devoção à nação.

Todas as luzes se apagam e a casa, outrora habitada e bem iluminada, transformou-se no plano de projeção da perseguição e morte de Castro, enchendo-se de sangue.

O rei com um mal-estar constante, Castro perdida nos seus pensamentos mantém-se na varanda, até ao primeiro e único encontro na peça teatral.

Em paralelo com o significado histórico-cultural existe o significado que cada ator ganha ao longo da peça, cada personagem tem uma condição de indivíduo-casa, na tentativa de encenar a fusão de dois mundos temporalmente tão distintos e distantes.

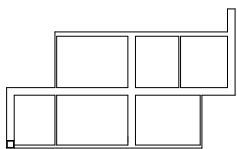
Inês suplica pela vida, até as luzes se voltarem a apagar, enquanto se aproxima do público e relata a sua morte inocente para proteção de um povo. Como se de um dever se tratasse, as luzes acendem-se para apresentar a dor do desgosto amoroso e as consequências advindas da falta de comunicação nas relações familiares. Da varanda, espaço este que outrora simbolizou momentos de introspeção, apareceu D. Pedro a gritar repetidamente o nome da sua amada, prenunciando a sua morte.

As luzes enfraqueceram e os compartimentos superiores perderam a sua iluminação, para dar lugar a uma projeção dos momentos mais carinhosos deste casal prematuramente separado. Apagaram-se as luzes das divisões inferiores e, sorrateiramente, termina a projeção.

Ao longo de toda a peça as personagens, apesar de habitarem uma única casa aos olhos dos espectadores, representam os seus próprios espaços domésticos, vagueando entre uns e demorando-se noutros. Não habitam castelos, nem casas da realeza, não se vestem de trajes reais, nem têm criadas a tempo inteiro. Habitam uma casa que poderia ser a de qualquer um que a observa.

i.6-5 a 6-14. Sequência de momentos da peça “Castro”, 2020. Fotografia da autoria de João Tuna, obtida no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=d-23233s0a10562> (acedido em 12.08.2024)





61. Cardoso, Nuno – “Isaac Asimov”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.5.
62. Braun, Ricardo – “Imitação da vida”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.9.
63. Silva, Helena Teixeira da – “O Portugal-país e o Portugal-indivíduo” [Conversa com Nuno Cardoso], in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.20.

### 6.3. A casa de Castro

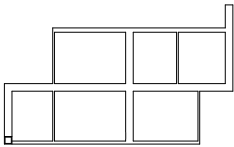
Os habitantes do cenário de Fernando Ribeiro habitam uma casa baseada na ideia da *casa portuguesa*, com “*assoalhadas desencontradas, de portas fechadas e discussões entreouvidas*”<sup>61</sup>. É esta a casa à qual o público é cuidadosamente convidado a aceder. Uma habitação que conta a história de um caso de amor de um príncipe, elevada à “*condição de arte de amar portuguesa*”<sup>62</sup>.

A escolha do cenário é adivinhada pelo nome da própria peça teatral “Castro”. A palavra castro advém do latim e significa “fortificação” – construção militar que protege, propiciando segurança ao espaço que rodeia. A intenção de traduzir um espaço seguro vigente é cenograficamente convertida numa casa, acentuando a ideia cruzada de proteção, num tempo passado – simbolizado pelo interior de uma fortificação – e nos dias que correm – pelo interior do local habitado. Esta relação entre o nome da obra e a materialização cénica relaciona-se com a perspetiva do habitar como gesto de afirmação mais comum da intimidade na sociedade. Nuno Cardoso, explica baseado neste propósito, como surgiu o pensamento de trabalhar sobre este pano de fundo.

*“Há uma tradição portuguesa que liga a nossa identidade à nossa casa. Essa ideia de identidade reflete o que cada pessoa pensa de si enquanto cidadão. Não é por acaso que existem canções que dizem “uma casa portuguesa, com certeza” ou “as saudades que eu já tinha da minha alegre casinha”. Não é por acaso que um dos estilos arquitetónicos portugueses, centrado não na monumentalidade dos edifícios, mas na casa familiar, é chamado “português suave”, expressão bastante perversa. E não é por acaso que uma das dimensões que usamos para classificar a forma como a sociedade se organiza e estratifica passa por saber onde são as casas de quem. As casas da Comporta, as casas de Moledo, as casas do Gerês, a casa moderna, a casa recuperada. Foi em cima disso que começámos a trabalhar Castro.”*<sup>63</sup>

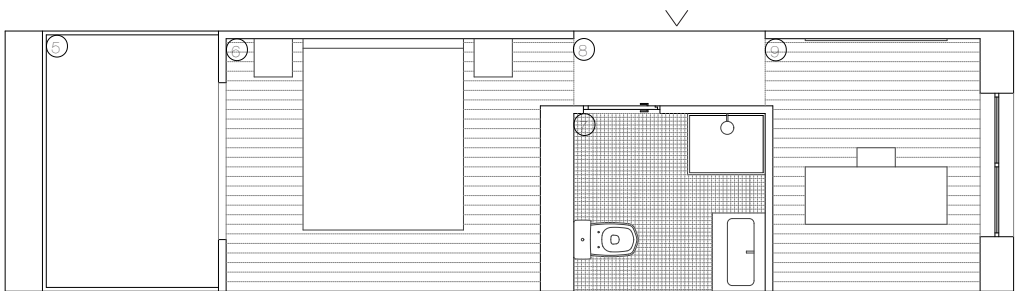
Na tragédia clássica a distância entre os enamorados é de carácter decisivo para o fim trágico, dotando as personagens principais de uma condição de *personagem-espaço*, ou seja, cada personagem simboliza um espaço restrito. A relação tempo/espaço caracterizada na literatura por um inevitável afunilamento é cenograficamente acentuada pelo jogo de desencontros entre os atores. As três personagens-espaço<sup>64</sup> habitam uma única casa, que traduz, simultaneamente, três casas diferentes.

*“Pensei muito se deveria fazer três andares diferentes, que nunca se misturam, mas achei bastante mais interessante misturar tudo e jogar com essas tensões e essa surdez, essa cegueira entre as personagens. Mas ainda temos de aprofundar a luta titânica das três casas, que são como três placas tectónicas a fazer força umas contra as outras e que vão provocar um terramoto. A casa é simultaneamente o Portugal-país e o Portugal-indivíduo.”*<sup>65</sup>

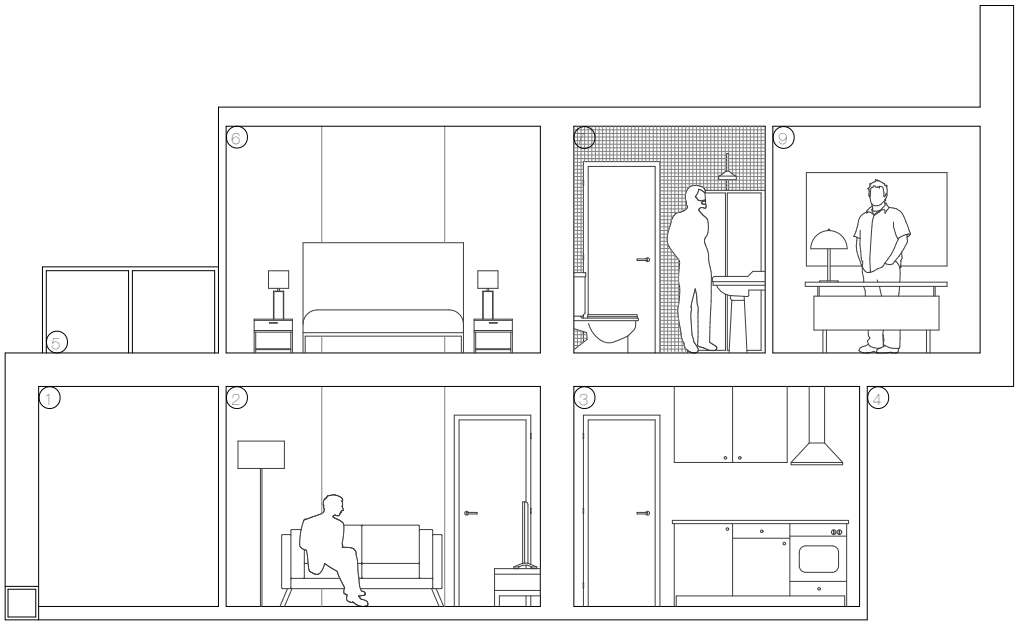


64. É utilizado o conceito *personagens-lugar*, por Braun, Ricardo – “Imitação da vida”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.9.

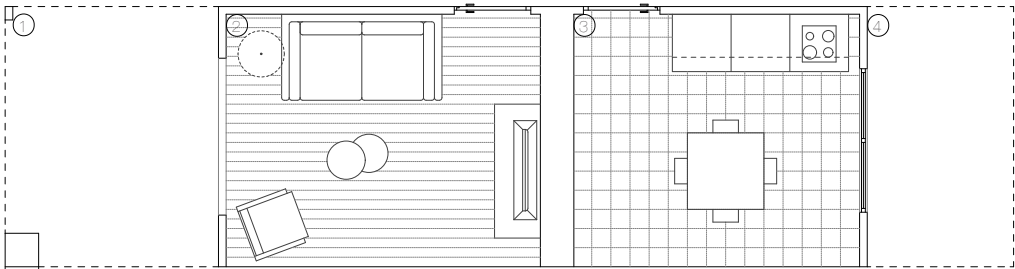
65. Silva, Helena Teixeira da – “O Portugal-país e o Portugal-indivíduo” [Conversa com Nuno Cardoso], in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.20.



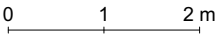
Planta Piso Superior  
Corte/Alçado



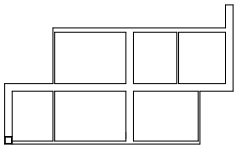
- ① Espaço ajardinado
- ② Sala
- ③ Cozinha
- ④ Pátio
- ⑤ Varanda
- ⑥ Quarto
- ⑦ Quarto de banho
- ⑧ Corredor
- ⑨ Escritório



Planta Piso Inferior



i.6-15. Plantas e corte para habitar do cenário da peça “Castro”, produzidos pela autora.



108

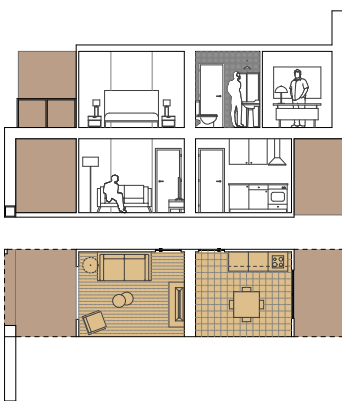
66. Guimarães, Regina - “Ensaio corrido da tragédia mui sentada e elegante”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020, p.29.



i.6-16. Corte/alçado e planta superior que apresenta os Espaços Domésticos Interiores, produzido pela autora.

A intenção de apresentar três casas simultâneas que se fundem numa única é acentuada pela impossibilidade de os atores se conseguirem ver nos diversos planos de ação. Devido à estrutura do cenário e ao desenho de divisões encerradas entre si, não é possível criar ligações visuais entre os atores, o que aumenta o distanciamento e a incomunicabilidade. Apenas o público, devido ao seu papel de voyeur e conhecedor da história e do desenrolar da tragédia, tem acesso à visão completa e síncrona de todos os compartimentos e de todas as ações.

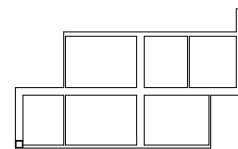
A casa de Inês de Castro, a casa do D. Afonso IV e a casa de D. Pedro que inicialmente iriam ser representadas como três casas, foram sobrepostas numa casa-única. Esta casa “*três-em-uma*”<sup>66</sup> é também um sinónimo de um estado de alma contemporâneo, uma reflexão acerca do comportamento da população e da falta de comunicação que marca os tempos atuais. Para tal, Fernando Ribeiro baseou-se numa casa atual, com os espaços que quotidianamente são utilizados, para apresentar a intemporalidade da domesticidade e da tragédia.



i.6-17. Corte/alçado e planta inferior que apresenta os Espaços Domésticos Exteriores, produzido pela autora.

A casa de Castro é apresentada em 2 pisos e dividida por seis espaços interiores e três espaços exteriores, totalizando nove espaços domésticos. O piso inferior é constituído por um espaço ajardinado ①, pela sala ②, pela cozinha ③ e por um pátio ④, sendo o piso que permite a entrada na habitação. A cozinha, espaço pelo qual se inicia a ação, está devidamente equipada e apresenta-se dividida em dois momentos – o momento de confeção e o momento de consumo –, sendo uma divisão constantemente frequentada e o local escolhido para a troca de confidências entre a ama e Inês, numa constante exposição ao público do amor proibido. Este espaço possui apenas os móveis indispensáveis para o seu funcionamento, resumindo-se a uma bancada cujo tamanho é o suficiente para a colocação de um fogão e à simbolização da sala de jantar através de uma mesa de refeições. A sala, compartimento contíguo ao primeiro, é o espelho das atividades de maior lazer, sendo ocupada para momentos televisivos e para conversas profundas, apresentando-se como um espaço calmo e pensativo.

O piso superior contém zonas mais privadas, como é o caso do quarto ⑤, da casa de banho ⑦ e do escritório ⑨, simbolizados pelos elementos básicos necessários nestas divisões. O quarto de carácter reflexivo tem uma pequena varanda ⑥ destinada aos desabafos e exteriorização sentimental das personagens. Esse pequeno espaço é alvo das maiores confissões e súplicas. Inicialmente é pouco utilizado, uma vez que os atores se demoram nos espaços de maiores proporções, como é o caso da cozinha e da sala, no entanto, com o decorrer da ação e com a acentuação



67. Conversa com o cenógrafo Fernando Ribeiro, realizada pela autora (ver página 120).

109

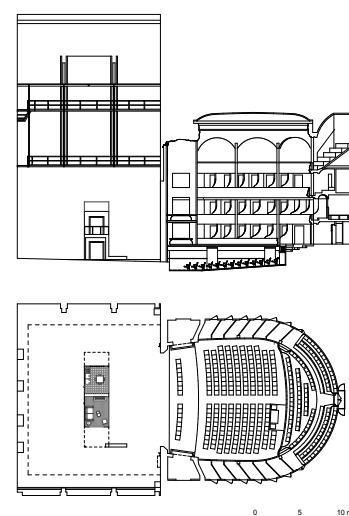
do dramatismo inerente à tragédia, as personagens fazem uso da varanda para apresentar os seus desesperos. As suas pequenas proporções simbolizam o sentido de clausura no qual as personagens se encontram. É também esse o local escolhido pelo príncipe para gritar por Castro, quando adivinha a sua morte, acentuando o efeito emocional no desfecho da peça. A varanda é, portanto, o símbolo de maior afunilamento, apresentando uma clara redução do campo de ação.

No decorrer deste pensamento, é importante observar a distinção das áreas dos espaços, que podem ser divididas em três grupos diferentes. Os espaços de maiores dimensões – a cozinha, a sala e o quarto – que dão a conhecer o amor proibido e a devoção à pátria; os espaços de dimensões intermédias – a casa de banho e o escritório – que se caracterizam pela sua natureza introspetiva, propiciando momentos de procura de respostas, sendo símbolo desse gesto o ato de se olhar demoradamente ao espelho; e os espaços de dimensões pequenas – constituído pela varanda e pelo corredor invisível para o espectador.

Há, no entanto, uma exceção, um espaço desmedido, que ocupa toda a sala de teatro, sem delimitações e sem desenho. O pátio pertencente a esta casa é o palco do clímax da tragédia. Este local indefinido acolhe o único confronto entre personagens-espaço, o encontro frontal entre a razão de estado (personificada pelo Rei) e o sentimento de justiça (personificado por Inês de Castro). Este é o espaço que apresenta o momento de maior tensão, ou seja, a explosão dramática na qual o Rei, apesar do seu estatuto, quase sucumbe à sua devoção ao Estado ao ouvir as súplicas de Inês pela vida e pelos seus filhos.

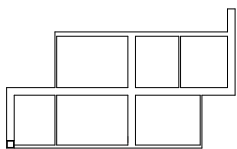
A casa de Castro é uma estrutura pré-fabricada pensada para a instalação do cenário em diversos teatros. As medidas dos espaços são bastante reduzidas, possuindo o conjunto apenas 2,72 metros de profundidade e cada piso não excede os 2,44 metros de altura.

*“Soube desde o início os teatros por onde a casa iria passar, portanto quando desenhei sabia que ia caber em todos. Com essa ideia a casa não podia ser nem maior nem mais pequena, devido às proporções dos palcos. Para além disso, a casa era desmontável, em dois dias era possível montar e desmontar. Isso levou ao desenho técnico de todas as peças de encaixe e da denominação de cada peça, para ajudar na hora da montagem. Era tudo desmontável, dividido em peças para rapidamente entrar num camião e ir para outro teatro”.<sup>67</sup>*



i.6-18. Corte e planta do TNSJ com a implantação do desenho do cenário de “Castro”, produzido pela autora.





68. Heidegger, Martin – *Ensaio e Conferências*. (8ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p.137.
69. Heidegger, Martin – *Ensaio e Conferências*. (8ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, 2008, p.128-129.
70. Romero, Marina – “Editorial. Escenarios domésticos. Entre lo visible y lo invisible”, in *Basa, Publicación Del Colegio De Arquitectos De Canarias*, n.º 29, 2006, p.18.
71. Teyssot, Georges – *A topology of everyday constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013, p.262.

#### 6.4. Permanências do Habitar

*“A referência do homem aos lugares e através dos lugares aos espaços repousa no habitar. A relação entre homem e espaço nada mais é do que um habitar pensado de maneira essencial”.*<sup>68</sup>

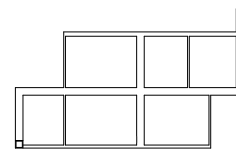
O cenário de Castro apresenta três vidas distintas que se fundem numa única casa: a casa de Castro. A grande particularidade desta habitação é a representação simultânea de três casas diferentes, número este dependente do número de moradores, apresentando a habitação como resultado de uma íntima relação entre o espaço habitado e o sujeito que o habita.

Habitar exige uma relação entre um Homem e um espaço, um local físico ou espiritual, no qual um ser “se demora”, que segundo Heidegger é “[...] ser trazido à paz de um abrigo [...]”<sup>69</sup>. Ou seja, o espaço habitado - nomeadamente, a casa - advém de um desenvolvimento da relação sujeito-espaço. Este vínculo obriga a uma adaptação do espaço às suas tarefas, apresentando a habitação como um local mutável, em permanente transformação com a necessidade de flexibilidade e transposição do sujeito que a habita.

*“A casa converte-se assim num cenário da vida quotidiana, num produto inacabado, com uma história interminável, onde viveram outros, onde guardamos as nossas recordações e os nossos objetos, que falam sobre nós e que se convertem numa prolongação nossa, numa projeção do habitante.”*<sup>70</sup>

Desta forma, olhar para uma casa exige a sua contextualização histórica e cultural, numa relação direta entre o modo como é habitada e o modo como é desenhada. Para Georges Teyssot a casa é o produto da domesticação da vida social, que resulta da relação casa/cidade – tradução da sociedade no espaço privado. Este pensamento deriva da visão das cidades do século XVIII, divididas em duas esferas antagónicas, de um lado a arquitetura pública que ganha expressão na ordenação e no luxo, adquirindo o estatuto de “espetáculo”; por outro lado, a arquitetura privada que se manifesta na desordem, no caos indistinto. “Edifícios conhecidos como edifícios privados formaram o fundo indistinto de uma cidade.”<sup>71</sup>

A cidade que possuía o privado – caos – enquanto pano de fundo e o público – espetáculo – como tradução da luxúria, desencadeou uma relação delicada entre estes dois termos, tornando-os dependentes um do outro, permitindo que se infundissem mutuamente. “A linha divisória entre as esferas pública e privada formou um campo de batalha ativo, que estava em constante mudança e reajustando-se conforme as normas da sociedade mudavam e evoluíam.”<sup>72</sup>



72. Teyssot, Georges – *A topology of everyday constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013, p.266.

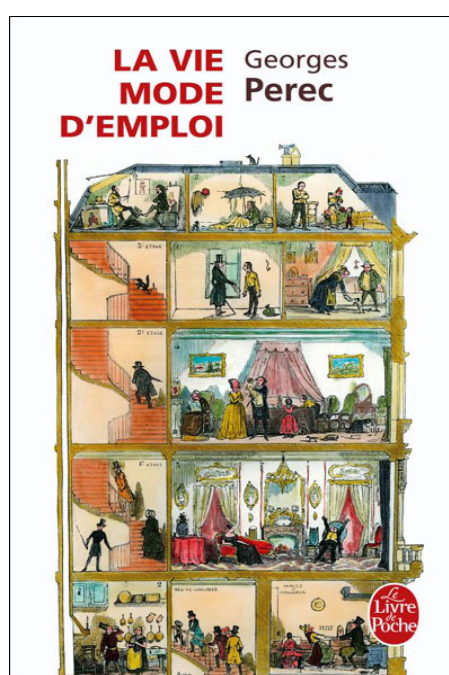
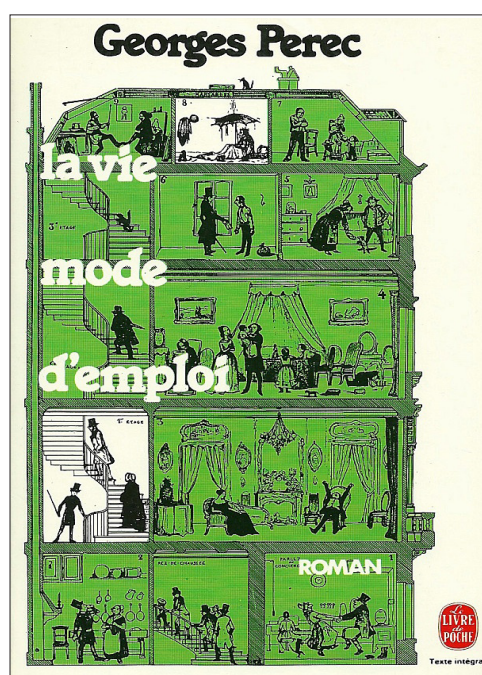
73. Perec, Georges – *La vie mode d'emploi*. Paris: Le Livre de Poche, 1980.

111

Com este desenvolvimento, Teyssot explica que a casa incorporou espaços do domínio mais público - destinados, por exemplo, à leitura conjunta de livros e a tertúlias – mas também o contaminou com a sua domesticidade.

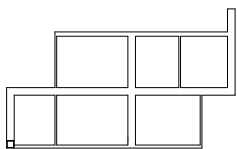
A íntima relação privado/público e o contágio mútuo destes conceitos acentuou-se com o decorrer das épocas. Castro apresenta uma história do domínio público do século XIV num espaço doméstico do século XXI. Ao longo da ação localiza a história no tempo através do discurso utilizado, no entanto, apresenta um modo de habitar igual ao dos dias que correm. É a fusão de duas épocas numa só habitação.

A expressão da casa como construção em conformidade com um local e uma época, desenvolvida de acordo com as vidas de quem a habita é amplamente explorada por Georges Perec nos seus livros. No primeiro capítulo do livro “La vie mode d'emploi”<sup>73</sup> o romancista francês localiza geográfica e historicamente o edifício de habitação que descreve, para que os leitores se possam situar no modo de vida da época e entender melhor a descrição fornecida.



i.6-19. Capa do livro “La vie mode d'emploi”, de George Perec, de 1980. Imagem obtida em: <http://fkersu.over-blog.com/article-la-vie-mode-d-emploi-g-perec-110683755.html> (acedido em: 21.08.2024).

i.6-20. Capa do livro “La vie mode d'emploi”, de George Perec, de 1980. Imagem obtida em: <https://www.fnac.pt/La-Vie-Mode-D-Emploi-Georges-Perec/a848938> (acedido em: 21.08.2024).



74. Morales, José – “Una silla de ruedas, seis habitaciones, trece ventanas y catorce llaves.”, in *Basa, Publicación Del Colegio De Arquitectos De Canarias*, nº 29, 2006, p.40.

A obra literária apresenta um pintor fictício Serge Vålene que pretende contar a sua vida e a sua história através de uma pintura tendo, desta forma, optado por pintar em corte o edifício que habita, acreditando que a representação da sua casa seria a melhor tradução do seu percurso de vida. Com esta intenção, o narrador evoca diferentes espaços e objetos ao longo de noventa e nove capítulos, demorando-se na descrição de cada compartimento para demonstrar a relação entre os objetos e as histórias pessoais dos habitantes. E assim, Perec constrói um conjunto de relações diretas entre objeto/percurso de vida – percurso de vida/habitante – habitante/edifício – edifício/rua – rua/cidade.

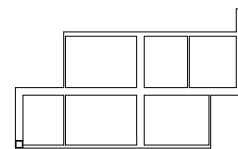
Nas palavras de José Morales é possível observar que são estes os preceitos nos quais Perec assenta a sua visão acerca dos edifícios habitacionais. Sendo o local habitado dependente de um modo de habitar:

*“O olho que descreve o mundo de Perec muda da residência para a casa, da casa para o bairro, do bairro para a cidade, etc. [...] A casa de Perec é uma casa espalhada na cidade em que vive, nos caminhos que percorre ou nos países que visita. A sua casa é uma soma de estadias. [...] A sua casa é um mapa da sua vida e da sua cidade, um plano estratégico a partir do qual pode entender o mundo. Uma cidade que não pode ser explicada sem os corpos. Uma casa que não pode ser expressa sem um certo sentimento de carência ou falta de unidade, mas que é graças à soma de trabalhos, sentimentos e negociações da vida diária.”<sup>74</sup>*

Será certo que as mudanças de hábitos da sociedade alteram o desenho das habitações domésticas, introduzindo logo outra grande questão: a forma de desenhar uma habitação terá mudado drasticamente? Ao longo de tantas alterações, o que permaneceu? Serão em maior número as permanências ou transformações?

A peça teatral Castro não adaptou a casa ao modo de vida do século XIV, nem esse modo de vida à casa contemporânea, mas fundi-os num cenário de uma habitação que apresenta uma divisão estratificada. Através da construção em dois pisos, os compartimentos são divididos em espaços comuns e espaços privados, conceptualizando distintamente estes espaços em função da ação, ao correlacionar o seu uso quotidiano com o discurso mais ou menos intimista de cada personagem.

Este aspeto é intensificado na representação de cortes habitados, uma vez que o *corte vertical* é uma ferramenta gráfica que facilmente hierarquiza os espaços domésticos. O corte desenhado na qualidade de *habitado* transforma-se numa memória perpétua do ato de habitar, com o qual qualquer observador de outros tempos facilmente se identifica, evidenciando as permanências.



75. Raynaud, Jean-Pierre – *La Maison*. Paris: Editions du Regard, 1988, p.308.

76. Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 400-402, 1847, p. 401.

77. Dugald, Stewart – “La maison a trois étages”, in *Magasin Pittoresque*, 400-402, 1847, p. 401.

113

Outro exemplo de corte habitado partiu da iniciativa de Dennis Severs, um artista que tentou recriar uma habitação do século anterior ao seu, para preservar o modo de vida da época. Para tal, dominado pela sua admiração pelos artefactos do passado, comprou uma casa cujo ano de construção datava do século XVIII (1724) e procurou restaurar os ambientes que tinham passado pelo edifício. Mais tarde, em 1979, o arquiteto Ben Rea, desenhou o corte dessa mesma casa, ao qual chamou *Living Section*, na tentativa de retratar através do corte a forma como os espaços eram habitados. A preocupação não se centrava no desenho do edifício, mas antes em captar o ambiente de cada espaço juntando-os de forma a criar um corte vertical capaz de transmitir a atmosfera global daquela habitação.

Com este intuito, nasceu o desenho em corte de uma casa de dez quartos do século XVIII que, apesar da sua contextualização histórica, ainda apresenta algumas relações com as casas mais recentes não desfazendo a representação de uma clara evolução dos costumes sociais.

*“A casa carrega os estigmas das suas lutas e reconstrói-se sobre si mesma o tempo todo.”<sup>75</sup>*

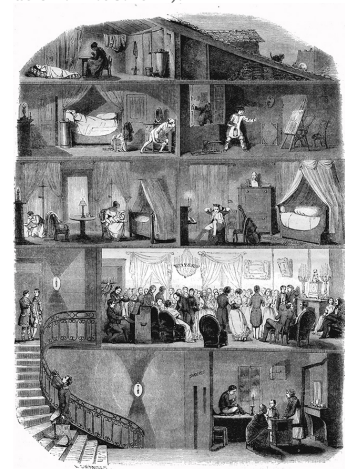
Já em 1847, Karl Girardet publicou uma ilustração de um edifício parisiense em corte na *Magasin Pittoresque*<sup>76</sup>, dando a conhecer o interior de um edifício parisiense. A ilustração foi acompanhada por um texto de Dugald Stewart que descreve o edifício como “uma elegante casa de três pisos” e compara a ação que está a decorrer no interior dos espaços a “pinturas em movimento emolduradas sob o vidro”<sup>77</sup>.

Ambos os edifícios, apesar de temporalmente afastados, mantêm alguns preceitos entre eles: a organização por piso das zonas sociais e privadas, comportando ao nível do rés-do-chão o local de festas, os espaços dedicados a receber convidados e as salas de estar. Nos pisos superiores encontram-se os quartos e salas mais privadas, o que intensifica a ideia de maior privacidade dependendo do nível do piso. Da mesma forma, em ambos os casos, o piso superior – o sótão – é reservado aos empregados e às suas tarefas. Esta ideia também se atribui à cave, um piso mais abaixo do nível de entrada, que é ocupado com a cozinha.

O interior dos espaços é desenhado de acordo com o grau de privacidade dos mesmos. Os quartos, em ambos os exemplos, possuem dois momentos distintos, uma zona de descanso resumida a um móvel rodeado por um véu – ato que se manifesta na vontade de reduzir o espaço ao objeto – e uma zona de estar destinada

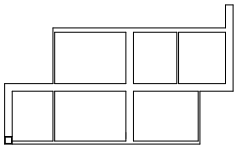


i.6-21. Ilustração de Dennis Severs House, desenhada pelo Arquiteto Ben Rea, 1979. Acedido em: <https://benrea.wixsite.com/architecture> (acedido em: 21.08.2024).



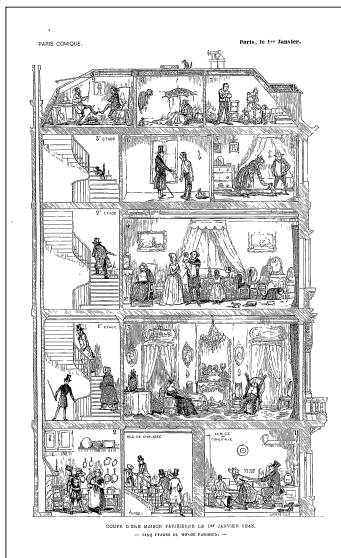
i.6-22. Ilustração de Karl Girardet, 1847. Imagem obtida em: Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 7, 400-402, 1847, p.401.



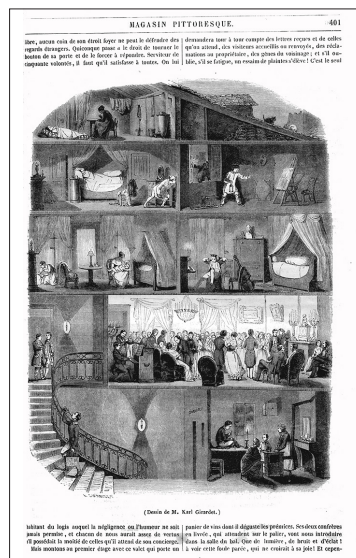


114

i.6-23. Ilustração de Bertall, em 1846. Imagem obtida em: Lavallée, Théophile – “A coup d’œil sur paris propos de l’enfer”, in *Le diable à Paris : Paris et les parisiens : moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique...*, 1-364, 1846, p.27.



i.6-24. Ilustração de Karl Girardet, em 1847. Imagem obtida em: Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 1847, p.401.



i.6-25. Ilustração de M. Vierge, em 1872. Imagem obtida em: Dalloz, M. Paul – *Le Monde Illustre*, 1872, p.404.



a conversas de caráter mais íntimo e pessoal, que apresenta uma decoração mais ostensiva.

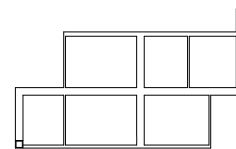
A decoração é, portanto, representativa do nível de socialização. Na ilustração de Karl Girardet os compartimentos foram desenhados despojados de ornamentação, sóbrios e reduzidos ao essencial; no entanto, existe uma clara diferenciação entre o piso da sala, ocupado pelo salão de festas e os restantes pisos mais privados. A sala apresenta uma decoração muito trabalhada e aparatosa devido ao seu caráter ligado à receção de convidados, contrastando com a vida privada dos restantes compartimentos.

Desta forma, é possível observar uma oposição entre dois momentos: de um lado a importância da vida social, que requeria espaços desenhados para a receção de convidados e concretização de cerimónias, caracterizado por um maior número de ornamentos; por outro lado, as zonas de confeção, de trabalho doméstico e de cuidados pessoais, de menores dimensões e com uma decoração reduzida ao essencial.

Na segunda metade do século XIX, pode-se observar uma proliferação de ilustrações de cortes habitados publicados em revistas, principalmente francesas, como



78. “Coupe d’une maison parisienne le 1er Janvier 1845 - Cinq étages du monde parisien é uma caricatura de Bertall (1820-1881) publicada pela primeira vez em 1846, na rubrica *Paris Comique* do segundo volume da obra *Le Diable à Paris – Paris et les Parisiens – Moeurs et coutumes, caracteres et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, litteraire, industrielle* da responsabilidade do editor J. Hetzel.” Moreira, Marta Rocha – *Coupe d’une maison parisienne le 1er Janvier 1845. Cinq étages du monde parisien*. [Apresentação oral no âmbito de C+C+W 2011]Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2011.

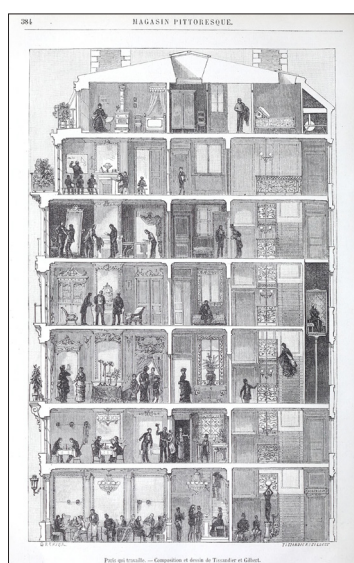


115

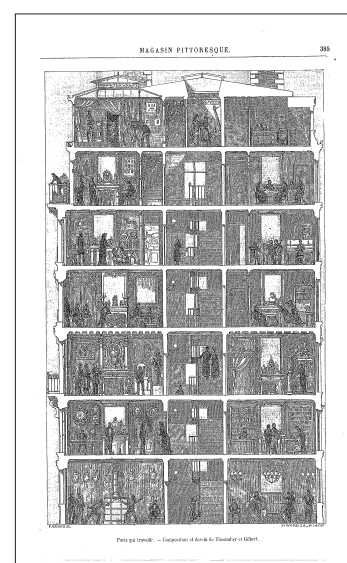
i.6-26. Ilustração de Albert Robida, em 1882. Imagem obtida em: Robida, Albert – *La Caricature*, 1882, p.155.



i.6-27. Ilustração de Tissander e Gilbert, em 1883. Imagem obtida em: Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 1883, p.384.

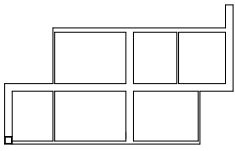


i.6-28. Ilustração de Tissander e Gilbert, em 1883. Imagem obtida em: Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 1883, p.385.



“Magasin Pittoresque”, “Le Monde Illustre” e “La Caricature”. As ilustrações ora mais realistas, ora mais abstratas pretendiam apresentar e satirizar os costumes da época, mais concretamente do “mundo parisiense”<sup>78</sup>. Estas são, normalmente, acompanhadas por uma legenda que indica o tema que levou à criação do desenho, apresentando algumas temáticas que se dividem em quatro grandes grupos: na enfatização das diferenciações sociais (i.6-23 e 6.24); no retrato de dias festivos (i.6-25); na satirização do comportamento social (i.6-26); ou na representação de um dia quotidianamente banal (i.6-27 e 6-28). Tal como nos exemplos anteriores pode-se observar como são habitados os espaços e constata-se que os preceitos observados se mantêm. São exemplos dessa permanência de hábitos e organização do espaço doméstico, a ilustração “La nuit de noel a paris”, na qual o espaço mais decorado é aquele que se destina à receção de convidados e também o desenho “Paris qui Travaille” que declara a relação hierárquica entre a privatização e a organização vertical, ou seja, quanto mais alto o piso, mais privado, logo mais sóbrio, mais adaptado a quem o utiliza.

É, portanto, possível observar que a distinção entre espaços partilhados e espaços privados é determinante na organização e desenho das habitações, resultando frequentemente numa clara gradação privativa vertical, que prevalece no imaginário coletivo e, por isso, funciona tão naturalmente no cenário da peça “Castro”.



79. Benning, Heather. Acedido em: <https://heatherbenning.ca/dollhouse/>.

80. Ramos, Rui – *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Repositório da Universidade do Porto, 2004, p.88.

81. Ramos, Rui – *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Repositório da Universidade do Porto, 2004, p.88.

A artista Heather Benning reformou, em 2006, uma casa abandonada dos anos 60 – “The Doll House” – com a intenção de expor o modo de vida do interior da habitação, sendo fiel à sua época de construção. Para tal, retirou a parede norte e substituiu-a por um vidro, com o intuito de permitir ao espectador olhar para o interior da habitação com o mesmo olhar que lança para uma casa de bonecas e desta forma a artista pretendia explorar “o que produz o sentimento de casa”<sup>79</sup>.

Nesta casa sem alçado, a domesticidade tornou-se mais evidente, uma vez que é a exposição de uma casa bem mais modesta. Na “The Doll House” observa-se uma casa comum, com espaços adaptados às suas funções, permitindo concentrar a “esfera privada” no seio da habitação. A atribuição do estatuto escultórico à casa banal reflete a vida quotidiana que decorria no interior das suas paredes oculta ao olho público e revela a necessidade do desenho de espaços circunscritos ao seu uso doméstico.

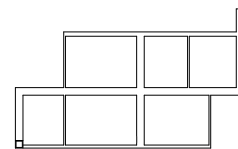
*A casa tornou-se “progressivamente um espaço especializado (onde a família é restrita ao núcleo parental) e simultaneamente, é liberta de funções que até aí estavam concentradas, que passam agora para o controlo comunitário, urbano ou institucional. A definição do domínio público, surge assim como um elemento essencial na atribuição de uma esfera privada à vida familiar e doméstica”.<sup>80</sup>*

Neste corte percebe-se que a preocupação na organização espacial de uma casa recai na vida pessoal, nas tarefas domésticas e no pragmatismo do quotidiano. As casas de inúmeros pisos e de diversos quartos, do século XIX, foram diminuídas para acolher a entretanto típica família de 2 filhos.

*“A família tende a reduzir-se à sua composição seminal, tornando-se mais pequena, o que obriga a uma organização de tarefas domésticas directamente relacionadas com a vida privada. Necessariamente estas modificações socioeconómicas, terão uma repercussão directa na organização do espaço da casa.”<sup>81</sup>*

Esta redução teve uma tradução na constituição dos espaços habitacionais, levando a uma especialização dos espaços domésticos. Nesta obra, é possível observar uma redução dos espaços ao mínimo, resultando numa habitação que mantendo a sua qualidade funcional, exacerba o sentimento de *Lar*, alcançando a condição de símbolo.

Por outras palavras, o corte habitado condensa a imagem da casa, transformando num símbolo esta casa simples.



82. Benning, Heather – *Dollhouse*. Acedido em: <https://heatherbenning.ca/dollhouse/>.

117

A artista explora o simbolismo que a casa desperta no seu observador. O propósito de provocar conotações sentimentais através da exposição em corte de uma casa, foi amplamente potenciado através do ato de a queimar. O intuito é fazer o público experienciar a “dor causada pela perda de uma casa”<sup>82</sup>, ainda que não seja a sua. O facto da destruição de uma casa anónima causar dor em quem a observa deve-se à simbologia de desmoronamento de uma intimidade, de devastação de uma vida comum e de desaparecimento do espaço seguro de uma família.

A explanação das ilustrações dos cortes habitados e da casa sem alçado revela o significado íntimo e pessoal que a casa possui, apesar de depender da interpretação dos conceitos de “vida social” e “vida privada” de cada época e contexto. É, no entanto, possível observar a permanência de muitas nuances de modos de habitar que trespassam os cortes habitados.

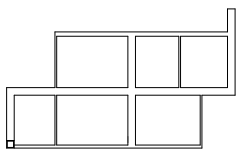
Também no cenário “Castro” se consegue extrair estes preceitos. A história do século XIV na casa do século XXI revela as similitudes no modo de habitar que as diferentes épocas mantêm entre si. É só por se reconhecer a casa como símbolo da vida doméstica que a encenação simultânea de diferentes épocas funciona tão bem numa habitação tão comum. Ou seja, em “Castro” o corte habitado revela a condensação síncrona, numa única imagem, de diversas épocas e locais, que o desprende de um tempo e lugar específico, tornando-o cúmplice das permanências do habitar.



i.6-29. The Doll House, 2006. Fotografia de Chad Galloway & Heather Benning, <https://heatherbenning.ca/dollhouse/> (acedido em: 12.08.2024).



i.6-30. The Doll House, 2006. Fotografia de Chad Galloway & Heather Benning, <https://heatherbenning.ca/dollhouse/> (acedido em: 12.08.2024).



### 6.5. Conversa com o cenógrafo Fernando Ribeiro

Como surgiu a ideia de representar a história recorrendo a um corte vertical de uma casa que poderia ser habitada nos dias de hoje?

Este cenário partiu da ideia de Nuno Cardoso, que queria transportar a história da Inês para os dias de hoje pelo que me disse que necessitava de um apartamento atual. Dessa forma, tentamos definir quais seriam os locais que representaríamos na sala de teatro, conscientes de que num teatro é difícil conseguir ter um plano zero que permita a visão para todas as divisões. Esta questão levou-me a começar a fazer uma montagem de primeiro e segundo andar, de dois pisos diferentes que proporcionassem uma visão total da casa. A razão principal foi essa.

Quando se observa o cenário rapidamente se percebe que não estamos perante os espaços domésticos do século XIV (no qual decorre a ação), mas numa casa contemporânea. Como foi este processo de adaptação de uma história da realeza (por parte do rei D. Pedro I) para a domesticidade do século XXI?

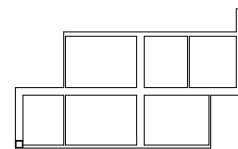
Foi um trabalho grande do Nuno. O ponto de partida foi pegar no texto original e fazer uma adaptação – que não foi bem uma adaptação porque o texto manteve-se igual ao original – mas foi um jogo que se fez com os atores, no qual se manteve o texto e a linguagem, mas agora passado num apartamento dos dias de hoje. Basicamente transpôs-se a história para um apartamento com as divisões comuns, que aludem a uma família contemporânea, de forma a comprovar que o texto se reflete nos tempos atuais.

No manual de leitura, Nuno Cardoso confessa que pensou em desenhar 3 casas e não uma só. Sabemos, também, que a origem do drama advém da relação problemática entre pai e filho. A intenção de apresentar a peça numa única casa na qual ninguém se encontra, poderá representar o afastamento, as controvérsias e os conflitos das relações parentais atuais? Como poderá uma casa representar esta situação?

É exatamente isso. Esses conflitos existem e podem estar a acontecer numa divisão, enquanto numa outra não se tem consciência do que está a decorrer. É, portanto, uma questão física que se pode passar na mesma casa, mas em espaços diferentes, ou seja, é possível ver que na casa se mantém a intimidade e as relações dentro do mesmo espaço físico, mas em divisões diferentes, creio que esta intenção foi bem conseguida. Estou agora a responder a esta questão, mas esta peça já aconteceu a alguns anos, estou agora a recuperar a memória.

O cenário é constituído por diversos espaços necessários quotidianamente, qual foi o critério de seleção dos mesmos?

Basicamente foi construir uma casa que qualquer um pudesse habitar, que possuísse um quarto, uma sala, um escritório, uma casa-de-banho, uma cozinha, um pátio e uma varanda. O desenho resultou num grande duplex que, apesar de parecer grande no palco do teatro, na verdade não possui nenhuma divisão superior a 3 por 4 metros. Portanto, visualmente o cenário é grande em termos de área, com um grande pátio – digamos que há casas mais pequenas – mas dentro do mesmo, a nível espacial era bastante reduzido, não deveria de ter mais do que 60 m<sup>2</sup>, talvez, com cerca de 10 a 12 m<sup>2</sup> por divisão.



Os versos de António Ferreira para além de poéticos são intensos, pensativos, de permanente questionamento. Como foi adaptar o cenário a estes versos? Delinear o local onde vão ser ditos e o que isso representa? Por algum motivo Castro inicia a peça na cozinha com a sua aia, passando depois para o quarto. Como é contar a história através do espaço?

Este é um jogo muito cuidadoso do Nuno Cardoso, ele foi-me avisando de onde iria precisar dos espaços e por onde iríamos iniciar a ação. Na altura, relativamente à organização da casa, iniciei o desenho e tive de o alterar diversas vezes. Lembro-me que foi um jogo de reformulação programática, desde a colocação da cozinha do lado esquerdo até ao local onde ficou, distribuímos a casa de diversas formas. Foi um jogo em que há medida que íamos lendo e improvisando, necessitávamos de fazer alterações no cenário, a dada altura, concluímos que a cozinha, a título de exemplo, tinha de estar no lado direito, porque depois iria entrar uma personagem pelo outro lado e o Nuno queria que ficassem assim, em espaços diferentes, mas de forma que houvesse proximidade, isto levava a uma brincadeira com a entrada dos atores, com a proximidade e com o afastamento, fazendo com que quando um estivesse no piso de baixo, outro já estivesse no piso de cima, era a criação de uma composição. A distribuição das divisões foi o início de “olha podemos fazer assim, ou podemos fazer assim, ou podemos fazer assim”.

Foi um pensamento de como contar a história através dos espaços.

E muito a pensar naquilo que o público vai ver, porque enquanto as personagens estão numa divisão e não vêm as outras, o público tem o poder de ver a distribuição do que realmente está a acontecer em cada espaço. Por momentos houve uma cena aqui, uma cena aqui, uma pessoa no piso de cima sem dizer nada, simplesmente a passear... Ou seja, havia esse jogo de habitar a casa falando e habitar a casa não falando, estando presente só. Lembro-me de que, por vezes, estavam a falar de uma personagem aqui, havia uma discussão, entretanto passavam para a sala e discutiam acerca de uma personagem que estava no andar de cima, no escritório, criando uma relação entre quem fala e sobre quem se está a falar. Esta estratégia permitia ao público perceber de quem estão a falar, portanto, isso é o jogo e é a graça do teatro de percebermos como podemos desenhar uma encenação, através do pensamento da colocação das personagens no cenário. Daqui vem a intenção de que é bom aquela personagem estar num determinado local, ou que se quer que a personagem desapareça, porque na ação as restantes personagens estão a falar sozinhos e não se quer que as pessoas vejam mais ninguém, como de repente o ator pode entrar e estar presente a fazer outra ação paralela que não está a interferir na cena fulcral.

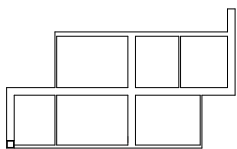
Essa questão leva a pensar. A disposição do espaço, primeiro para dar a entender que é uma casa e para as pessoas fazerem essa associação direta, depois levar as personagens a fazer um caminho interno é muito interessante.

Exatamente.

À peça, para além da sua componente teatral, foi-lhe acrescentada um momento projetado, que aumenta a intensidade da ação com a personagem coberta de sangue. Projeção esta que se sobrepõe à casa encenada. Qual foi a intenção desta projeção?

Sim. Estava agora a tentar lembrar da projeção que representa a morte da Inês que banhava a casa toda. Desde o início que sabia que este momento ia acontecer, pelo que toda a decoração da casa e respetivas





cores foram pensadas para serem sobrepostas com uma projeção, portanto a casa tinha de ter um ar decorado, mas sem ser abusivo, pelo facto de que a projeção iria banhar a casa toda. Isto levou-nos a definir que a casa seria clara por fora e interiormente teria cores pastel, de forma a sobrepormos uma projeção definida o suficiente para se entender o que está a ser projetado.

Este momento é sinónimo do clímax da tragédia de António Ferreira, representado pela luz.

Exatamente, a intenção era aumentar o drama através da luz e da imagem.

Também sei que esta peça teve como inspiração a peça teatral *European House*.

Sim, e outras, já não me lembro bem, mas procuramos várias referências. Na altura, pesquisamos muito como se poderia fazer uma casa como é esta ideia do desenho e da construção destes espaços. É óbvio que existem muitos espetáculos que têm esta ideia do desenho de casa como cenário, para além disso também sabíamos que a peça teria de ir a diversos espetáculos, pelo que não tinha de resultar só no Teatro Nacional São João, mas em vários.

Um dos aspetos marcantes de *European House* é a cor de cada divisão, o que me levou a pensar que poderia ser uma influência que ajudava na distinção das divisões.

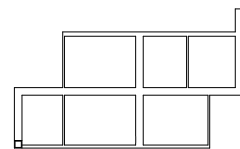
Exatamente, é um jogo para distinguirmos as divisões, podia ser tudo branco, mas decidimos dar mais cor à casa, sem transformar a coisa em berrante, apenas queríamos mostrar que cada divisão tinha a sua própria vida. É como se estivéssemos a viver lá dentro. Podia fazer uma coisa toda branca, ou mais Siza, mas a ideia era que fosse uma casa comum, para toda a gente, não uma obra arquitetónica. Ou seja, a ideia não era fazer um cenário arquitetónico. Foi uma solução estética, que também tinha a preocupação arquitetónica, mas ao mesmo tempo que se apresentasse como uma casa comum que qualquer pessoa que aqui vem, ou 90% das pessoas que frequentam o teatro, poderia viver e não uma casa com pé-direito de 5 metros ou totalmente aberta. Mas uma casa comum, que o público pensasse “não me importava de ter uma casa assim”. O que não é bem verdade porque as divisões são bem pequenas, é apenas uma imagem que agrada.

É uma ilusão do cenário.

Exatamente, os espaços não possuem mais do que 3 metros de profundidade, portanto aquilo que vemos não é bem o que pensamos. Comparando o espaço ao nosso corte, 3 metros é quase abrir os braços e já tocamos nas duas paredes, não é bem claramente, mas quase.

Como é desenhar uma casa que tem de passar por vários teatros?

Soube desde o início os teatros por onde a casa iria passar, portanto quando desenhei sabia que ia caber em todos. Com essa ideia a casa não podia ser nem maior nem mais pequena, devido às proporções dos palcos. Para além disso, a casa era desmontável, em dois dias era possível montar e desmontar. Isso levou ao desenho técnico de todas as peças de encaixe e da denominação de cada peça, para ajudar na hora da montagem. Era tudo desmontável, dividido em peças para rapidamente entrar num camião e ir para outro teatro.



Os materiais usados, foram materiais dispensados pelo teatro?

Não, nesse espetáculo descobri uma coisa que não sabia. Descobri que havia uma empresa que tinha estruturas metálicas pré-fabricadas com diversos tamanhos, assim o nosso trabalho foi forrar toda a estrutura. O grosso da construção, ou seja, os dois paralelepípedos, foram encomendados a essa empresa de construção de casa modulares pré-fabricadas, o restante era madeira pintada. Na altura não pedimos o revestimento da casa, desenhámos só a estrutura. Fiz os desenhos da estrutura de ferro que queria, com as entradas, sempre com um pensamento modular. Depois todo o revestimento foi feito por outro grupo de pessoas.

O desenho estrutural salienta-se do restante desenho da casa. Algo que questionei de imediato foi o facto das paredes que separam o interior do exterior serem bastante finas.

Aí há uma questão de visibilidade, é mais teatro do que propriamente arquitetura. Porque de frente consegue-se ter uma visão geral, mas quanto mais de lado, mais difícil se torna, porque começamos a ver paredes e não conseguimos ver a cena. Quem está mais do lado direito não consegue ver a divisão que está do lado esquerdo, por isso é que a parede não pode ser muito espessa. Na altura, a cama, por exemplo, iria ser paralela ao palco, mas como não era possível ver a cabeceira lateralmente, tivemos de alterar e colocá-la na perpendicular.

Ao desenhar, reparei que as medidas são muito mais pequenas.

Sim, isto é uma casa a fingir. Nada é real. Até devido à proporção dos palcos.

Os encaixes que aparecem no desenho também são visíveis na própria peça, aliás um até está centrado, era a intenção?

Costumo fazer sempre isso. Se há uniões eu faço questão que as vejam e já que existem de assumi-las, porque isto tem de ser sempre aos bocadinhos, para montar e desmontar. Aqui neste espetáculo “Fado Alexandrino”, por exemplo, as pedras que envolvem a casa também têm um veio a meio porque aquilo tem de ser dividido, então é uma forma de assumir já que está ali um risco.

Para além disso, a casa não possui um teto, mas umas aberturas superiores e a continuação da linha que abraça o cenário, que pode aludir a uma eventual platibanda para o desenho de uma cobertura praticável, ou a conjugação de mais fogos, por exemplo, qual era a intenção?

Essa abertura era para se poder ter luz por cima, aproveitamos as varas do teatro para fazer com que a luz entrasse pela parte de cima, assim garantíamos que as divisões não ficavam muito escuras. Relativamente à extensão dessa linha (que é algo mais arquitetónico) aludia à continuação do edifício, como se houvesse mais casas.



**7. Observatório do quotidiano:  
A partilha de um património comum**

83. Conversa com o cenógrafo Fernando Ribeiro, realizada pela autora (ver página 121).
84. “É através da Arquitetura que um lugar é transformado culturalmente em espaço doméstico.” Carvalho, Ricardo – “Morada: rua, casa”, in *JA*, nº224. Lisboa: Centro Editor Livreiro da OA, 2006, p. 34.
85. Pallasmaa, Juhani – *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, SL, 2016, p.18.
86. Pallasmaa, Juhani – *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, SL, 2016, p.21.
87. Monteys, Xavier – *Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: GG, 2001, p.16.

Perante a amplitude de utilizações do corte habitado e a sua capacidade de comunicação especula-se acerca da interrogação: quais as delicadezas materiais e simbólicas que o corte habitado possui que motivam uma sensação imediata de familiaridade doméstica?

Tal como Fernando Ribeiro afirma - “[...] isto é uma casa a fingir. Nada é real.”<sup>83</sup> - e as cenografias estudadas, tal como as ilustrações apresentadas, não são nem procuram ser casas reais, mas diluem-se em protótipos experimentais que permitem a exibição do quotidiano de quem as observa, criando um sentimento de reciprocidade e de pertença. Nas ilustrações de cortes habitados mais antigas ou desenhadas abstratamente consegue-se, de igual forma, extrair nuances comportamentais que se correlacionam com a idiosincrasia da sociedade atual.

Apesar da consciência do carácter ficcional dos cortes habitados reconhece-se o sentimento de casa devido à identificação cultural do ato de habitar o espaço doméstico<sup>84</sup>. A correspondência entre a encenação espacial e o reconhecimento e familiaridade por parte de quem observa advém do parecer coletivo referente ao conceito de casa e à sua condição de lar.

*“O lar não é um simples objeto ou um edifício, mas um estado difuso e complexo que integra memórias e imagens, desejos e medos, passado e presente. O lar é também um cenário de rituais, ritmos pessoais e rotinas do dia-a-dia. O lar não se pode produzir de uma só vez. Tem uma dimensão temporal e uma continuidade e é um produto gradual de adaptação ao mundo da família e do indivíduo”*<sup>85</sup>.

A casa é o palco da improvisação quotidiana e é uma encenação descomprometida com a exibição pública, ainda que intimamente relacionada com os rituais domésticos. A irrelevância da exposição da casa é o fator determinante para a criação de *espaços verdade*, amplamente adaptados à vida doméstica dos seus ocupantes, incorporando um sentido de identidade. “A casa é um acervo, uma concretização de imagens pessoais de proteção e intimidade que permitem reconhecer e recordar a própria identidade.”<sup>86</sup>.

A interdependência entre a identidade dos habitantes e a casa configura parte integrante da resposta à pergunta formulada acima, uma vez que a afinidade doméstica advém da correspondência comportamental à encenação observada nos cortes habitados. Desta forma, é a encenação dos atos domésticos que lhes confere veracidade e realismo.



88. Teyssot, Georges – “Lo social contra lo doméstico La cultura de la casa en los últimos dos siglos”, in *JA*, nº224. Lisboa: Centro Editor Livreiro da OA, 2006, p. 34.

89. Bachelard, Gaston – *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.64.

90. Fernandes, Francisco José Barata – *Transformação e permanência na habitação portuense : as formas da casa na forma da cidade*. Porto: Faup Publicações, 2023, p.25.

91. Eleb-Vidal, Monique – *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités: XVIIe - XIXe siècles*. Bruxelas: AAM, 1999, p.111.

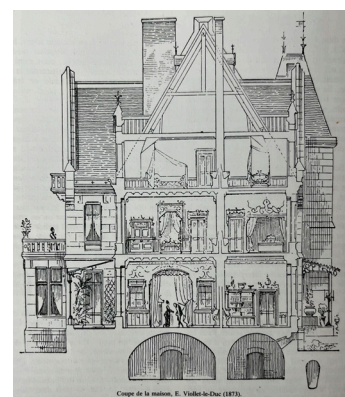
Xavier Monteys defende que a presença de uma encenação doméstica contribui para o reconhecimento de um espaço como pertencente a uma casa e contribui para a sua condição de pano de fundo da ação. “Isso ocorre assim em imagens que não têm como objetivo mostrar a arquitetura, mas nas quais esta aparece como cenário, como o fundo do retrato ou da cena da qual a imagem se ocupa.”<sup>87</sup>

Desta forma, a encenação de atos domésticos realça as características de “sentimental, imaginativa, variada, deleitosa, elegante, agradável, ligeira e pitoresca”<sup>88</sup> inerentes ao sentimento de casa e questiona a influência da representação utilizada.

*“É preciso estudar constantemente como, por meio da casa, a terna matéria da intimidade recupera a sua forma, a forma que tinha quando encerrava um calor primordial [...]. Inicialmente podemos desenhar essas casas antigas, dar-lhes conseqüentemente uma representação que tem todas as características de uma cópia do real. Tal desenho objetivo, desligado de qualquer devaneio, é um documento rígido e estável que marca uma biografia. Mas essa representação exteriorista, se pelo menos demonstrar habilidade de desenho, talento de representação, logo se torna insistente, convidativa; e a simples apreciação da expressão adequada, da construção adequada, prolonga-se em contemplação e em devaneio. O devaneio volta a habitar o desenho exato. A representação de uma casa não permite que um sonhador fique indiferente por muito tempo.”*<sup>89</sup>

Acerca desta reflexão Francisco Barata<sup>90</sup> teoriza a respeito da relação entre o sujeito que produz, o produto circunscrito a si próprio e o significado comunicativo que transmite, realçando a mutualidade entre a exposição e o significado simbólico. Acredita-se ser por isso e pela sua clareza de exposição que o corte habitado é distintivamente utilizado em diversos suportes. A título de exemplo, Viollet-le-Duc para representar uma casa imaginada recorreu ao desenho de um corte vertical. O objetivo era expor de forma clara “a sua conceção da arte de distribuir”<sup>91</sup> baseado na ficção literária e para tal utiliza o corte como resultado da junção da arquitetura com a literatura, tornando o desenho no produto resultante da exposição programática e da sua relação com a forma de habitar a casa.

O recurso ao corte habitado para desencadear no espectador o sentimento de aproximação e identificação com a intimidade exposta do interior de uma casa está presente em diversos ramos artísticos e acompanha as distintas faixas etárias da sociedade. Uma das primeiras aproximações a este método de representação é a casa de bonecas, materializada através de pequenas maquetes em corte. O *Museum of American History* expôs, em 1967, a casa de bonecas que Faith Bradford



i.7-1. “Coupe de la maison”, desenho produzido por E. Viollet-le-Duc, 1873. Fotografia obtida em: Eleb-Vidal, Monique – *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités : XVII – XIX siècles*. Bruxelas: AAM, 1999, p.112.



i.7-2. Casa de bonecas de Faith Bradford, 1967. Fotografia obtida em: <https://americanhistory.si.edu/explore/exhibitions/dolls-house> (acedido em: 17.09.2024).

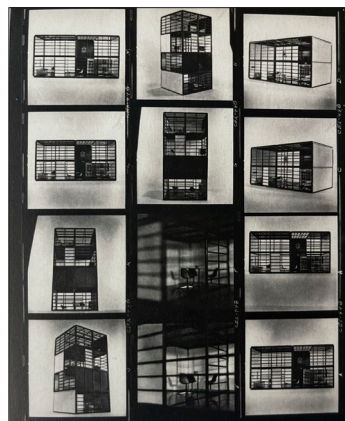
92. Monteys, Xavier – *Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: GG, 2001, p.30.

93. Monteys, Xavier – *Casa collage : un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: GG, 2001, p.30,31.

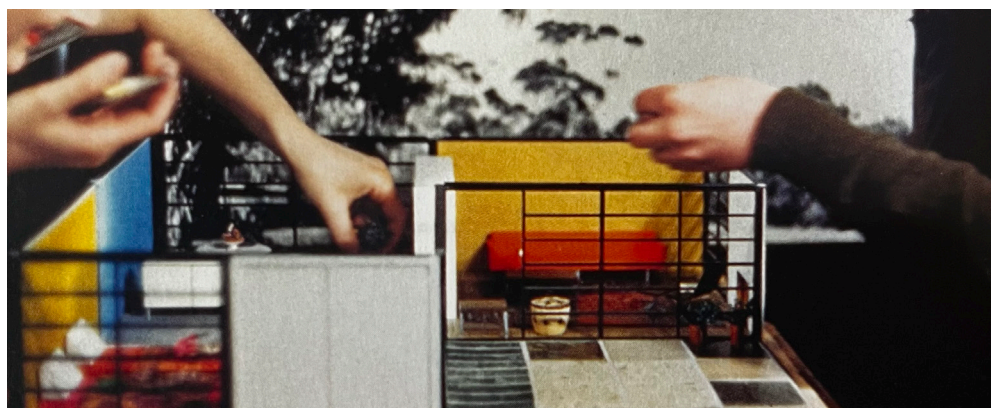
criou desde os seus sete anos de idade. A importância desta exposição deveu-se às similitudes entre a casa de bonecas meticulosamente encenada e a vida doméstica americana do século XX. No entanto, as casas de bonecas em corte diferem das outras representações que utilizam esta ferramenta, devido à interação direta entre o observador e a ação. Isto é, ao passo que as representações cenográficas, cinematográficas e ilustrativas contam uma história previamente definida e ensaiada, a casa de bonecas desafia à experimentação, à criação instantânea de uma vida doméstica e desenvolve o sentimento de habitar uma casa, ainda que não fisicamente, mas através da imaginação ao longo do ato de criação de uma vida fictícia baseada no seu modo de habitar.

A experiência em torno de casas de bonecas continuou. A título de exemplo, a revista A.D.<sup>92</sup> criou um concurso para arquitetos que se baseava na criação de um protótipo de casas de bonecas. Também Charles e Ray Eames desenvolveram uma pequena maquete com este intuito. A grande diferença deste último exemplo é que a miniatura em vez de prescindir de uma parede, abdicava da cobertura. No entanto, a intenção era que fosse construída verticalmente através da sobreposição de pisos para, devido aos grandes envidraçados, ser possível observar o interior desde o lado de fora. Xavier Monteys relaciona diretamente este exercício de expressão com o corte vertical.

*“De certa forma, poderíamos concluir que a “casa de bonecas” é uma maneira de “representação” do espaço doméstico através do corte, na qual importam as relações entre os diferentes espaços de uma casa - cozinha, sala, dormitório, adega, etc. - e os móveis e objetos que a caracterizam; [...]. [relativamente à representação em corte] deriva uma forma de compreensão do espaço da casa [...].”<sup>93</sup>*



i.7-3. Casa de bonecas de Charles e Ray Eames, 1959. Fotografia obtida em: Ince, Catherine – *The world of Charles and Ray Eames*. Londres: Thames & Hudson, 2015, p.161.



i.7-4. Casa de bonecas de Charles e Ray Eames, 1959. Fotografia obtida em: Ince, Catherine – *The world of Charles and Ray Eames*. Londres: Thames & Hudson, 2015, p.161.

Também nas ilustrações esta é uma ferramenta frequentemente utilizada devido à consciência de que quando se oculta, retira ou esconde a parede, isto é, a barreira visual, obtém-se um cenário. Com este pensamento, Laurie Lipton desenhou uma casa de bonecas assombrada, inspirada no festival do “Dia dos mortos” comemorado no México. A ilustração apresenta uma casa cujo alçado foi retirado, expondo uma habitação na qual os habitantes são mortos. É uma inversão do pensamento de habitar e do seu significado de “estar sobre a terra”, questionando como se habita uma casa depois da vida. O desenho contém pequenas representações de atividades comuns, mas com personagens de caveiras sorridentes. É uma ilustração que utiliza o cenário de uma casa através da sua representação em corte para satirizar a relação física com os espaços domésticos, evocando uma relação onírica.

O corte habitado ganhou uma maior expressão devido à encenação realista e à proximidade à ação desvendada. No teatro, a aproximação à ação ganha uma maior importância devido à sua encenação no momento presente, não é uma fotografia presa a um ideal doméstico ou a uma ação quotidiana, nem uma gravação que se pode pausar, mas uma performance agarrada à brevidade da sua finitude, comprometida com a velocidade dos seus limites de duração previamente definidos. Para além disso, também no teatro se incorpora a fotografia e o cinema ao longo da representação (em “Eraritjaritjaka” o público observa através da projeção videográfica o percurso do ator até à sua casa; em “European House” é projetada uma frase no fim com o grande tema retratado; em “Saturday Night” é projetado um espaço imaginário; e em “Castro” é projetado o momento do clímax da tragédia), no entanto, a grande vantagem introduzida pelo corte habitado é a simultaneidade de representações possíveis.

Pascal Desfarges publicou um catálogo numa revista intitulado “scènes habitées” no qual expôs a peça de teatro “Les Criminales”, de 1928. A peça tira partido do corte habitado para representar simultaneamente diversas ações criminosas no interior dos espaços domésticos de uma casa, conferindo igual protagonismo aos diferentes comportamentos. É uma multiplicidade de encenações, é a apresentação simultânea de pequenos cenários que interagem ao mesmo tempo com o público criando um diálogo entre si e uma conformidade com um todo global que cria uma relação de intimidade com o espectador.

É esta a grande particularidade do corte habitado: a sua comunicação e a sua força de expressão que se conflui na interação com o público. De forma a concluir, analisemos a junção das palavras “Corte” e “Habitar” que compõem a expressão



i.7-5. Casa de bonecas que representa o “Dia dos Mortos”, 2006. Fotografia obtida em: <https://www.laurie-lipton.com> e <https://www.freud.org.uk/exhibitions/laurie-lipton-the-haunted-house/> (acedido em: 17.09.2024).



i.7-6 e 7-7. Peça de teatro “Les Criminales”, 1928. Fotografia obtida em: *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, n° 4, Orléans: Éditions HXX, 2003, p.209.

94. Machado, José Pedro – Grande Dicionário da Língua Portuguesa. V.2, Publicações Alfa, 1991, p.275.

95. Heidegger, Martin – Ensaios e conferências. (8ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, 2008, pp. 128-129.

“corte habitado”, de forma a concluir as características que se estudaram e que as peças teatrais apresentadas evidenciaram no seu cenário em corte.

Corte:

*“Acto ou efeito de cortar; golpe, incisão ou talho com instrumento cortante [...] Aspecto, forma, desenho, aparência. || Plano que se supõe cortar o interior de uma construção, para mostrar as dimensões e disposições interiores. || Desenho que representa a figura resultante da interseção desse plano com o edifício.”<sup>94</sup>*

Habitar:

*“Wohnen, habitar é o modo como os mortais são e estão sobre a terra; [...] Mas em que consiste o vigor essencial do habitar? Escutemos mais uma vez o dizer da linguagem: da mesma maneira que a antiga palavra bauen, o antigo saxão “wuon”, o gótico “wunian” significam permanecer, “demorar-se”. O gótico “wunian” diz, porém, com clareza ainda maior, como se dá a experiência desse permanecer. Wunian diz: ser e estar apaziguado, ser e permanecer em paz. A palavra Friede (paz) significa o livre, [...] diz: preservado do dano e da ameaça, preservado de..., ou seja, resguardado. Libertar-se significa propriamente resguardar. [...] Resguardar é, em sentido próprio, algo positivo e acontece [...] quando devolvemos, de maneira própria, alguma coisa ao abrigo de sua essência, seguindo a correspondência com a palavra libertar (freien): libertar para a paz de um abrigo. Habitar, ser trazido à paz de um abrigo, diz: permanecer pacificado na liberdade de um pertencimento, resguardar cada coisa em sua essência. O traço fundamental do habitar é esse resguardo. O resguardo perpassa o habitar em toda a sua amplitude. Mostra-se tão logo nos dispomos a pensar que ser homem consiste em habitar e, isso, no sentido de um de-morar-se dos mortais sobre essa terra.”<sup>95</sup>*

Assim sendo, o corte habitado é uma representação que expõe o sentimento de calma e pertencimento de quem habita o espaço, resultante da interseção de um plano com o edifício.

Saul Steinberg exemplifica esta intenção num corte habitado intitulado “Doubling Up”, publicado pela primeira vez, em 1946, numa revista de arquitetura. O cartoonista desenhou um edifício, em primeiro plano, que apresenta um troço do alçado e a restante parte edificada em corte com o fundo de uma cidade. A exposição do interior de um edifício com as alterações do pós-guerra apresenta o número descomedido de quartos que se foram criando, levando a uma redução das áreas dos restantes espaços. O corte habitado serviu como denúncia do estado da habitação e, também, da apropriação exacerbada da casa pelos moradores. Um olhar atento



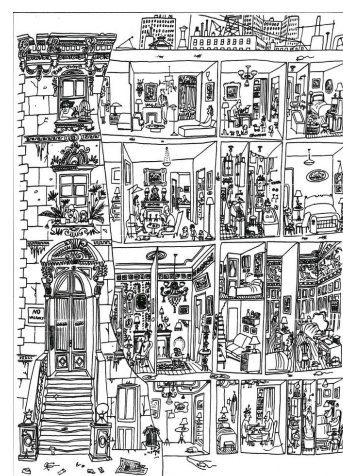
rapidamente consegue perceber o “horror ao vazio” que a população sente, levando a um entupimento dos espaços domésticos através da decoração interior. Também no corte habitado se consegue perceber a sujidade inerente às construções, com o lixo espalhado na rua e mamíferos roedores nas entranhas do edifício. O desenho em corte permite uma leitura visual instantânea da organização interna da edificação, da imagem que apresenta na cidade, da sua forma de construção, do problema da habitação, da apropriação dos espaços domésticos, do horror ao vazio, do estado da rua que permite a entrada no edifício, entre muitos outros aspetos. Em poucas palavras, este corte habitado revela a compilação numa só imagem de todas as condicionantes que estão na base da apropriação do modo de habitar da sociedade.

Steinberg juntou os seus desenhos de cortes habitados num volume intitulado “The Art of Living”, em 1949. Mais tarde, devido à complexidade e ao confronto de todos estes temas, Georges Perec baseou-se neste desenho para a construção da estrutura do seu romance “La Vie Mode d’Emploi”, que é discutivelmente ilustrado com o desenho de Bertall, em 1978.

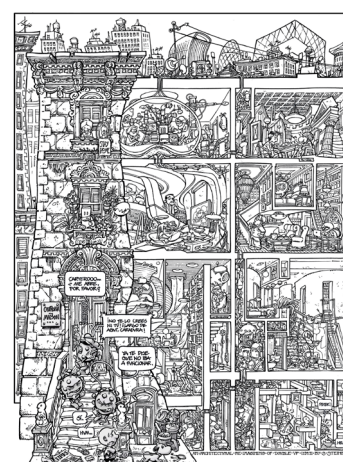
Klaus, outro cartoonista, também se inspirou em “Doubling Up” para retratar os tempos de pandemia. O desenho intitulado “The art of living (inside)” utiliza os moldes do desenho de Steinberg e retrata a população numa época na qual não pode sair de casa. Para tal, ironiza a problemática, desenhando o grande medo da sociedade – contrair o vírus – impedido de entrar no edifício. No entanto, é notória uma grande alteração face ao corte habitado de Steinberg: a mecanização da vida doméstica e a invasão dos aparelhos tecnológicos no interior dos espaços domésticos, entre habitações e até na cobertura do edifício. Também o fundo da cidade é contagiado por estas alterações, com os seus grandes postos de eletricidade que alteram a imagem da mesma.

A utilização do corte habitado para o confronto entre edifício, cidade e modo de habitar permite uma análise interna às relações pessoais e ao meio no qual estão inseridas, através da encenação de episódios quotidianos baseados em factos reais ou meramente fictícios.

Assim sendo, conclui-se que o corte habitado é uma **ferramenta de encenação espacial** que se traduz na **exposição** simultânea de vários espaços, através de uma **condensação** temporal e espacial do habitar.



i.7-8. Steinberg, “Doubling Up”, 1946. Ilustração obtida em: Wright, Henry – The Architectural FORUM Magazine of Building, 1946, p.102.



i.7-9. Klaus, “The art of living (inside)”, 2000. Ilustração obtida em: – Arquine. Revista Internacional de Arquitectura y diseño: Common Spaces, nº 92, 2000, p.17.





## 8. Fontes Primárias



### “Eraritjaritjaka - Museu de Frases”

Sobrado, Pedro (coord.) – *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

Grünberg, Klaus – Entrevista realizada pela Vision, (s.d.).

Grünberg, Klaus – “Interroger le rapport au public : Interview mit dem Bühnenbildner Klaus Grünberg”, in Stephane Roussel - Théâtre & Musique. Hamburgo, 2008.

Audiovisual: *Eraritjaritjaka* [Gravação]. Portugal: TNSJ, 2006.

### “European House- Prólogo a um Hamlet sem palavras”

Sobrado, Pedro (coord.) – *European House. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2007.

Brosa, Sebastià – *Conversa*. Realizada pela autora, via zoom.

Audiovisual: *European House* [Gravação]. Portugal: TNSJ, 2007.

### “Saturday Night”

Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011.

Kai, Fischer – *Conversa*. Realizada pela autora, via email.

Audiovisual: *Saturday Night* [Gravação]. Portugal: TNSJ, 2011.

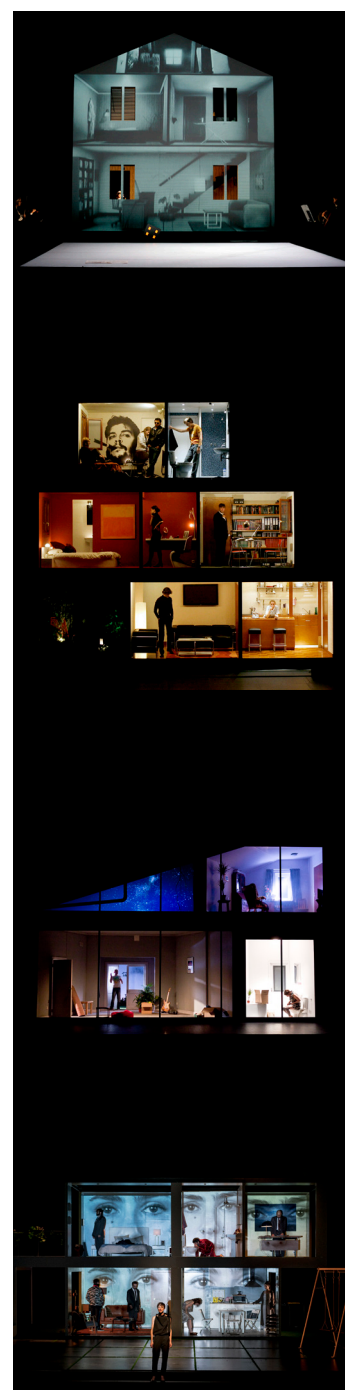
### “Castro”

Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

Ribeiro, Fernando – *Conversa*. Realizada pela autora. Porto, 2024.

Audiovisual: *Castro* [Gravação]. Portugal: TNSJ, 2020.

i.8-1. Fotografias das peças cenográficas estudadas. Fotografias da autoria de João Tuna obtidas no site do Centro de Informação do TNSJ: <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/Index.asp?content=a94p3> (acedido em 10.09.2024)







## 9. Referências Bibliográficas

### Bibliografia geral

Ábalos, Iñaki – *La Buena Vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2000.

Alberro, Alexander – *Two-way mirror power: selected writings by Dan Graham on his art*. Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999.

Arrhenius, Lars – *Compostela*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2004.

Bachelard, Gaston – *A Poética do Espaço*. (3ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Barbey, Gilles – *L' evasion domestique: essai sur les relation d' affectivité au logis*. Lausanne: Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1990.

Benevolo, Leonardo – *Corso di disegno: per i licei scientifici*. Roma: Laterza, 1976.

Bollnow, Otto Friedrich – *Hombre y espacio*. Barcelona: Labor, 1969.

Brouwer, Marianne – *Dan Graham: works 1965-2000*. S.I: Richter Verlag, 2001.

Carvalho, Paulo Eduardo – ““Dolorosamente divertido”, como traduzir...”, in Silva, Fátima Castro (coord.) - *Comédia de Bastidores. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

Colomina, Beatriz – *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Madrid: Akal, 2006.

Colomina, Beatriz – *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar, 2006.

Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000.

Eleb, Monique – *Les 101 mots de l'Habitat à l'usage de tous*. Paris: Archibooks, 2015.

Eleb-Vidal, Monique - *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités : XVII - XIX siècles*. Bruxelas: AAM, 1999.

Eleb-Vidal, Monique – *L'invention de l'habitation moderne: Paris, 1880-1914*. Paris: Hazan, 1915.

Fernandes, Francisco José Barata – *Transformação e permanência na habitação*

*portuense: as formas da casa na forma da cidade*. Porto: Faup Publicações, 2023.

Foucault, Michel – *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1987.

Freire, Vítor Albuquerque – *Panótico, vanguardista e ignorado: o pavilhão de segurança do hospital Miguel Bombarda*. Lisboa: Livros Horizonte, 2009.

García Roig, Manuel – *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundacion Caja de Arquitectos, 2008.

Gutheim, Frederick – “Museum House is Romantic, but has its flaws”, in Driller, Joachim – *Breuer Houses*. London: Phaidon, 2000.

Heidegger, Martin – *Ensaio e Conferências*. (8ª ed.). Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

Henriques, Ricardo; Letria, André – *Teatro. Atividário*. Lisboa: Pato Lógico Edições, 2015.

Heuvel, Dirk Van Den – *Alison y Peter Smithson: de la casa del futuro a la casa de hoy*. Barcelona: Polígrafa, 2007.

Ince, Catherine – *The world of Charles and Ray Eames*. Londres: Thames & Hudson, 2015.

Jones, Wes – “D’une origine l’autre”, in *Exposé, revue d’esthétique et d’art contemporain*, nº 4, Orléans: Éditions HYX, 2003.

Lacan, Jacques – “The object relation and the intersubjective relation”, in *Freud’s papers on technique, 1953-1954*. London: Norton Paper, 1991.

Lee, Pamela M. – *Object to be destroyed: the work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge: The MIT PRESS, 2000.

Lefebvre, Henri – *La production de l’espace*. Paris: Anthropos, 1974.

Lleó, Blanca – *Sueño de habitar*. Barcelona: Fundación Arquia, 1998.

Maas, Winy; Fernández, Javier Arpa; Ravon, Adrien; Madrazo, Felix – *(w)EGO: Dream Homes in Density*. Holanda: nai010 publishers, 2022.

Machado, José Pedro – *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. V.2, Publicações Alfa, 1991.

Marchand, Bruno – *Not at home? De la sphère domestique au monde extérieur*. Lausanne: EPFL PRESS, 2022.

Monteys, Xavier – *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: GG, 2001.

Morales, José – “Una silla de ruedas, seis habitaciones, trece ventanas y catorce llaves.”, in *Basa, Publicación Del Colegio De Arquitectos De Canarias*, nº 29, 2006.

Nonas, Richard – “La maison loin de la maison: la sculpture et l’extension de la maison”, in *Exposé, revue d’esthétique et d’art contemporain*, nº 3, Orléans: Éditions HYX, 2003.

Pallasmaa, Juhani – *Habitar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gill, SL, 2016.

Pallasmaa, Juhani – *The embodied image: imagination and imagery in architecture*. Chichester: John Wiley & Sons, 1982.

Perec, Georges – *La vie mode d’emploi*. Paris: Le Livre de Poche, 1980.

Ramos, Rui – *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Repositório da Universidade do Porto, 2004.

Ramos, Rui – *A casa. Arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Repositório da Universidade do Porto, 2010.

Raynaud, Jean-Pierre – *La Maison*. Paris: Editions du Regard, 1988.

Rocha, Paulo Mendes da – “Entrevista”, in Ferreira, Paulo Henriques – *Sombra tectónica: uma interpretação da relação entre a edificação e solo na arquitetura de Paulo Mendes da Rocha*. Guimarães: Universidade do Minho, 2006.

Romero, Marina – “Editorial. Escenarios domésticos. Entre lo visible y lo invisible”, in *Basa, Publicación Del Colegio De Arquitectos De Canarias*, n.º 29, 2006.

Rousse, Georges; Casebere, James; Costa, Giacomo; Fischer, Roland; Mischiyev,

Igor; Ortiz, Aitor; Matta-Clark, Gordon; Aziz+Cucher; AES Group – *Exit: Arquitecturas Ficticias*, nº6, Madrid: Vegap, 2002.

Rousseau, Jean-Jacques – *Discurso Sobre A Origem E Os Fundamentos Da Desigualdade Entre Os Homens*. (2ª ed.). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

Teyssot, Georges – *A topology of everyday constellations*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

Tudella, Eduardo – *A luz na génese do espetáculo*. Salvador: EDUFBA, 2017, p. 254.

Vidler, Anthony – “Robison Crusoé et caetera”, in *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, n.º 3, Orléans: Éditions HYX, 2003.

Wigley, Mark – *Cutting Matta-Clark: the anarchitecture investigation*. Zurique: Lars Müller Publishers, 2018.

### Revistas consultadas

Carvalho, Ricardo – “Morada: rua, casa”, in *JA*, nº 224. Lisboa: Centro Editor Livreiro da OA, 2006.

Charton, M. Édouard – *Magasin Pittoresque*, 1883, p.384.

Dalloz, M. Paul – *Le Monde Illustré*, 1872.

Doisneau, Robert – “Objectif tendresse”. [Entrevista concedida a] Cécile Thibaud, in *Télérama*. nº 2210, 1992.

Dugald, Stewart – “La maison a trois étages”, in *Magasin Pittoresque*, 400-402, 1847.

Lavallée, Théophile – “A coup d’œil sur paris propos de l’enfer”, in *Le diable à Paris: Paris et les parisiens : mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique...*, 1-364, 1846.

Robida, Albert – *La Caricature*, 1882.

Teyssot, Georges – “Lo social contra lo doméstico La cultura de la casa en los últimos dos siglos”, in *JA*, nº 224. Lisboa: Centro Editor Livreiro da OA, 2006.



Wright, Henry – *The Architectural FORUM Magazine of Building*, 1946.

– *Arquine. Revista Internacional de Arquitectura y diseño: Common Spaces*, nº 92, 2000.

– *Basa, Publicación Del Colegio De Arquitectos De Canarias*, n.º 29, 2006.

– *DASH 11: Stijlkamers / Interiors on Display. Delft: Delft Architectural Studies on Housing + nai010 uitgevers/publishers*, 2014. (Peer-reviewed Journal for Architecture, Chair of Architecture and Dwelling).

– *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, nº 3, Orléans: Éditions HYX, 2003.

– *Exposé, revue d'esthétique et d'art contemporain*, nº 4, Orléans: Éditions HYX, 2003.

### Informação retirada de sites

Bastaki, Khadija Al – *Dubai Design District e Serviceplan Oriente Médio lançam iniciativa Distant Neighbors*. <https://design-middleeast.com/dubai-design-district-and-serviceplan-middle-east-launch-distant-neighbours-initiative/>. Acedido em: 03.08.2024.

Benning, Heather – *Dollhouse*. <https://heatherbenning.ca/dollhouse/>. Acedido em: 02.08.2024.

Buck, Marcus – *IPA, int'l photography awards*. <https://photoawards.com/winner/zoom.php?eid=8-16151-10>. Acedido em: 02.08.2024.

Centro de Informação do TNSJ – <http://cinfo.tnsj.pt/cinfo/>. Acedido em: 17.09.2024.

The Guardian – *HBO's 'Voyeur' ad wins Cannes award*. <https://www.theguardian.com/media/2008/jun/18/advertising>. Acedido em: 17.09.2024.

Klaus – *The Art of Living (Inside). An Homage to Saul Steinberg for Arquine #92*. <https://klaustoon.wordpress.com/2022/06/15/the-art-of-living-inside-an-homage-to-saul-steinberg-for-arquine-92/>. Acedido em: 21.09.2024.

Vardehaugen – *Real-scale*. <https://vardehaugen.no/projects/unbuilt/real-scale-drawings>. Acedido em: 12.08.2024.

### **“Eraritjaritjaka”**

Canetti, Elias – “Die Fliegenpein”, in Sobrado, Pedro (coord.) - *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

Ferreira, José Luís – “Uma pequena enorme pérola”, in Sobrado, Pedro (coord.) – *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

Haupt, Sabine – “O sistema de bonecas russas do segredo”, in Sobrado, Pedro (coord.) – *Eraritjaritjaka. Museu de Frases. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2006.

### **“European House”**

Rigola, Àlex – “Por mero acaso, a viúva chama-se Gertrud e o filho Hamlet”, in Sobrado, Pedro (coord.). *European House. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2007.

Brosa, Sebastià – <https://www.sebastiabrosa.com/treballs>. Acedido em: 26.09.2024.

### **“Saturday Night”**

Sobrado, Pedro – “Para acabar de vez com os sonhos de uma vida perfeita” [Sete perguntas a Matthew Lenton], in Sobrado, Pedro (coord.) – *Saturday Night. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2011.

### **“Castro”**

Braun, Ricardo – “Imitação da vida”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

Cardoso, Nuno – “Isaac Asimov”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

Ferreira, António – *Castro e Poemas lusitanos*. Lisboa: Verbo, 2006 (1598: 1ª edição).

Guimarães, Regina – “Ensaio corrido da tragédia mui sentada e elegante”, in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

Silva, Helena Teixeira da – “O Portugal-país e o Portugal-indivíduo” [Conversa com Nuno Cardoso], in Silva, Fátima Castro (coord.) – *Castro. Manual de leitura*. Porto: Departamento de edições do TNSJ, 2020.

### **Audiovisual**

Correia, António Borges – *Aqui não há quem viva* [Programa televisivo]. Portugal, 2006.

Hitchcock, Alfred – *Janela indiscreta* [Filme]. E.U.A, 1955.

Tati, Jacques – *Playtime* [Filme]. França, 1967.

Wes Anderson – *The French Dispatch* [Filme]. E.U.A, 2021.

Moreira, Marta Rocha – *Coupe d’une maison le 1er Janvier 1845. Cinq étages du monde*. [Apresentação oral no âmbito de C+C+W 2011] Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2011.

### **Imagens**

Toda as imagens se encontram devidamente referenciadas na sua própria legenda.



OBSERVATÓRIO DO QUOTIDIANO.  
Quatro Cortes Habitados no Teatro Nacional São João  
Tatiana Patrícia Tavares Mota

FACULDADE DE ARQUITETURA