

# UM LUGAR PARA A DANÇA

**Mafalda da Cunha Azevedo Mendonça**  
Dissertação de Mestrado em Arquitectura

**Orientação: Professor Doutor João Mendes Ribeiro**  
FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

Setembro 2012







## SUMÁRIO

<b>Agradecimentos</b>	9
<b>Resumo</b>	11
<b>Abstract</b>	13
<b>Introdução</b>	15
<b>Capítulo I</b>	
<b>Conceitos e Tipologias</b>	
1.O espaço teatral	23
2.O espaço cénico	28
3.A cenografia	39
4.Tipologias teatrais:	49
4.1.Outros olhares sobre as tipologias teatrais (reinterpretação)	54
5.Quando os lugares se abrem para a dança: a independência do lugar coreográfico.	57
<b>Capítulo II</b>	
<b>Dança e Arquitectura</b>	
1. Dança e Arquitectura	65
2. O espectáculo	
2.1. Arquitectura e cenografia: uma aproximação comparativa	75
2.2. Habitabilidade do espaço cénico	84
2.3. Temas da arquitectura transportados para o palco	
2.3.1. Cenografia como tradução de uma ideia de arquitectura	93
2.3.1.1. A redução formal	98
2.3.1.2. Construção de espaços inespecíficos e universais, através de uma estrutura arquitectónica	104
2.3.1.3. A arquitectura da acção: objectos móveis e multifuncionais em cena	106
2.3.2. Arquitectura como tradução de uma linha narrativa	110
2.3.2.1. Abordagem 1: recriação do tema da casa	112
2.3.2.2. Abordagem 2: o confronto	113

2.3.2.3. Abordagem 3: a provocação	115
2.3.2.4. Abordagem 4: complexidade, contradição e ambiguidade no espaço cenográfico	115
2.3.2.5. Abordagem 5: trazer as cidades para a superfície do palco	117
2.3.2.6. Abordagem 6: arquitectura como outra personalidade	120
2.3.2.7. Abordagem 7: modelos reais para tratar o espaço	121
2.3.2.8. Abordagem 8: tratamento de temas que estão na origem do projecto de arquitectura	123
2.3.2.9. Abordagem 9: reinterpretação dos modelos arquitectónicos	124
2.4. A (re)contextualização: dança em espaços arquitectónicos inesperados	125
2.4.1. Lucinda Childs: a mudança de espaço	125
2.4.2. Trisha Brown: a coreografia que surge da cidade	130
2.4.3. Sasha Waltz: alteração do quotidiano	133
2.4.4. Sub-18: o corpo que se deixa levar pela arquitectura	135
2.4.5. Olga Roriz: fora de muros	141
2.5. Metamorfose e reinterpretação dos objectos no contexto cénico	
2.5.1. A verdade cénica ao longo dos tempos	144
2.5.2. O objecto e o tipo de movimento	145
2.5.3. Descontextualização e novos significados	146
2.5.4. Transposição para cena de elementos naturais e orgânicos	152
2.5.5. Arquitectura da ficção	156
2.6. O egoísmo do espaço dançado: a questão do espaço vazio na dança	159
2.7. A imagem da dança	164
2.8. A quatro mãos: criação de um espaço físico para o corpo em movimento – preocupações comuns ao arquitecto e ao coreógrafo.	167
2.8.1. Tipos de apropriação do palco	174
2.8.2. A arquitectura do corpo	181
2.8.3. O intérprete como componente do espaço cénico	186
2.8.4. Aspectos da coreografia transportados para a arquitectura	191
2.8.4.1 Obsessões reais em cena: <i>Body/Work/Leisure</i> (2001)	193
2.8.4.2. Dueto entre o espaço e o corpo: <i>Metapolis 972</i> (2000)	200
2.8.4.3. As várias peles do espaço: <i>Propriedade Privada</i> (1996)	208
2.8.5. Princípios de composição: similitudes e contradições	
2.8.5.1. Processo	218

2.8.5.2. Método	221
2.8.5.3. Instrumento	228
2.8.6. Novos caminhos para a criação	236
3. O edifício	
3.1. A noção de lugar e a construção do olhar	240
3.2. O coreógrafo como arquitecto do espaço teatral.	249

### **Capítulo III**

#### **Um lugar para a dança: proposta de intervenção para o**

<i>Espaço La Marmita</i>	261
--------------------------	-----

<b>Conclusão</b>	277
------------------	-----

<b>Índice de Imagens</b>	281
--------------------------	-----

<b>Bibliografia</b>	284
---------------------	-----

<b>Anexos:</b>	294
----------------	-----

<b>Desenhos do estado actual do Espaço La Marmita</b>	
---	--





## AGRADECIMENTOS

É o momento de expressar a minha maior gratidão às pessoas que directa, ou indirectamente, me ajudaram a desenhar este percurso, tão cruzado, que nestas páginas tem o culminar de uma fase muito importante.

Agradeço, em primeiro lugar, ao Professor Doutor João Mendes Ribeiro, orientador desta Dissertação, pelo cuidado, disponibilidade e pela imensa motivação a cada conversa.

Agradeço também, ao Professor Doutor Pedro Alarcão, pelo apoio e ajuda que me deu ao longo do curso.

À Andrea Gabilondo e ao Robert Glassburner pela inspiração em acreditar na Arte como um propósito maior.

À Olga Roriz e à Né Barros pela motivação e disponibilidade nas ajudas solicitadas.

Ao Otávio Pereira da Silva, à Raquel Carvalho, à Cristina Laborim e à Manuela Azevedo pelos seus contributos para este trabalho.

À minha mãe, em especial, e ao meu pai e irmão pelo apoio incondicional, à minha família e amigos.

Ao Bernardo por todo o carinho, desde sempre.

À Marta e ao Jorge Filipe por estarem comigo em todos os momentos importantes da minha vida.

À Bruna pela enorme amizade, ao longo deste caminho comum.

Dedico este trabalho ao meu avô Aires que, penso, iria gostar muito de estar comigo neste momento que também é dele. Porque tudo começou com um desenho.



## RESUMO

O tema da presente Dissertação tem como principal foco a análise dos cruzamentos efectivos e reciprocamente consequentes entre a arquitectura e a dança, de forma a tornar ambas as práticas mais plenas nos seus propósitos essenciais.

As duas disciplinas começam por ser tangentes nas matérias fundamentais: corpo e espaço.

Através deste trabalho pretende-se apurar premissas orientadoras e características que enfatizem a arquitectura enquanto contexto de um corpo em movimento, que flui e a percorre intensamente.

Inicialmente proponho uma análise dos conceitos e tipologias ligados à arquitectura teatral e ao espaço cénico, para estabelecer uma base consistente para o objetivo proposto. Seguidamente, passo a uma clarificação dos vários aspectos em que se efectiva a intersecção da arquitectura com a dança, tendo o espaço teatral, o espaço cénico e a cenografia como interfaces de experimentação e aferição de possibilidades. Na parte final, o trabalho é complementado com uma proposta de intervenção para um espaço teatral não-convencional, flexível e mutável, idealizado para servir as exigências do corpo dançado e adaptado a uma linguagem coreográfica.

Este ensaio de projecto pretende funcionar como uma síntese aglutinadora das conclusões tiradas ao longo do trabalho e também, enquanto experimentação, abrir possibilidades para possíveis desenvolvimentos de uma nova tipologia.



## ABSTRACT

The subject of this Dissertation has as its main purpose the analysis of the effective intersection between architecture and dance, in order to make both practices fuller, in what concerns their essential purposes.

Both architecture and dance, embrace themselves in their fundamental matters: body and space.

The goal of this work dissertation is to achieve guiding premises and characteristics that reinforce the home of a moving body, that flows through it in an intense way.

First, there is a proposal of an analysis of the concepts and typologies that have something to do with the theatrical architecture of a theatre and stage setting, in order to have a consistent point of departure for the main aim of this work. Next, I try to make the different aspects of this intersection between architecture and dance clearer, having the theatre itself, the room for the stage setting and the scenography as main parts in this experiment and in the checking assessment of possibilities.

The final part of this work is complemented with a practical proposal for an intervention in a non-conventional theatre, flexible and changeable, idealized to be suitable for the demands of a dancing body and adapted to a choreographical language.

The intention of this project proposal is to sum up and show the conclusions drawn throughout the whole work and also as an experiment to open windows for possible developments of a new typology.



## INTRODUÇÃO

O tema funde-se com o objectivo, sendo a análise da intersecção entre a arquitectura e a dança e, a consequente complementaridade na construção de lugares para o corpo em movimento, a base para o desenvolvimento do presente trabalho.

A Dissertação encontra-se dividida em três partes que orientam o objectivo. Na primeira parte é feito um levantamento e uma clarificação dos conceitos, definições e tipologias da arquitectura teatral e do espaço cénico, definindo assim uma plataforma concreta onde decorrerá a materialização das premissas fundamentais da dissertação.

Numa segunda parte, a ligação entre a dança e a arquitectura é efectivamente aferida através de influências e permutas entre as duas disciplinas.

Na parte final, o trabalho é complementado por um caso prático. A proposta de intervenção para o *Espaço La Marmita* pretende ser uma síntese física das directrizes que moldam um espaço teatral, não-convencional, para a dança, como consequência dos modelos de pensamento sobre o corpo e o edifício e sobre a forma como os intérpretes, até mesmo os utilizadores quotidianos, são construídos pelo espaço.

Através deste estudo pretende-se evidenciar os aspectos de aproximação entre a arquitectura e a dança, tornando-os consequentes no melhoramento efectivo das obras práticas, aferindo semelhanças e contrastes nos processos e nas linguagens, tendo como território de experimentação e mediação, o espaço cénico, o espaço teatral e a própria cenografia. A exploração centra-se sobretudo no trabalho, próximo, das figuras do arquitecto e do coreógrafo, que trabalham matérias comuns, ou seja, corpo e espaço, através de instrumentos, como o desenho, temas e processos de criação próprios. Esta tangência na concretização das obras é muito pertinente para a elaboração de trabalhos conjuntos que resultam da partilha de perspectivas distintas e que se comple-

mentam na efectivação de obras mais consistentes e equilibradas. Mas sobretudo, para que existam mais plenas nos seus propósitos maiores.

O campo artístico, sobretudo desde as vanguardas do início do século XX, tornou-se cada vez mais lato, comunicante e os seus limites foram-se desvanecendo. O cruzamento disciplinar e a contaminação entre as artes, são a epítome das formas de expressão contemporâneas. A ambiguidade gerada pela mistura, já não é um erro, como consideravam os modernistas porque, sendo consciente e controlada, contribui para abrir novos caminhos à criação e à exploração de novos territórios, densificando, no caso, tanto a arquitectura como a dança.

Esta concepção surge de uma reinterpretação formal do princípio da *Gesamtkunstwerk* e dos percursos da Bahaus, de uma reformulação da obra de arte dentro de uma ideologia de totalidade e colaboração.

A ligação da arquitectura ao corpo está-lhe intrínseca e latente, faz parte da sua essência mas é necessário encontrar formas de a tornar mais evidente e efectiva, na construção de lugares onde forma e movimento se implantam no espaço com um propósito claro e dirigido a uma utilização. A arquitectura tende desta forma a enfatizar a sua componente humana, contextualizando o corpo que a vivencia de forma fluida.

Os conceitos passam então a ser partilhados e o egoísmo da especificidade é atenuado. A partilha torna-se evidente e necessária e a arquitectura passa a ser utilizada como instrumento na construção de novas realidades em cena, ou fora dela. Temas como a habitabilidade do espaço cénico são evidenciados na construção de espaços efémeros que vivem em função de corpos expressivos, que deixam que a arquitectura se solte do peso da sua perenidade inevitável e permita ser completada pela acção de quem a utiliza.

A arquitectura passa a traduzir uma linha narrativa quando existe no espaço cénico, mas também quando é recontextualizada pela dança, ou seja, quando a criação coreográfica é feita para espaços inesperados do quotidiano, fazendo sobressair qualidades espaciais silenciadas ou subaproveitadas.

Os casos de estudo escolhidos e expostos ao longo do trabalho representam, de forma evidente, a construção de um novo olhar sobre o espaço para o corpo, sobretudo através de colaborações que unem coreógrafos e arquitectos na reformulação da noção de lugar, no diálogo entre a dança e a arquitectura. Existem também, casos de coreógrafos que são evidentes arquitectos do espaço teatral e que as suas obras emergem do contexto arquitectónico e que contribuem para uma reforma do espaço cénico e do



modelo à italiana. Penso serem casos paradigmáticos na abertura de uma nova possibilidade, talvez precursores, de uma nova tipologia de edifício teatral associada a uma linguagem coreográfica.

A cenografia tem um papel importante no sentido de inculcar à arquitectura o seu método de aproximações sucessivas e experimentações físicas, porque há espaços que não se pode aferir se resultam, ou não, através de uma abstracção, é efectivamente necessário recorrer ao corpo para encontrar a medida certa. A arquitectura deve lembrar-se e incluir o utilizador na produção de espaço, como acontece com o bailarino na cenografia, tendo o movimento como interface. Matérias de conhecimento provenientes de áreas diferentes, quando se conjugam, aproximam-se de uma sublimação.

Levar a arquitectura para o palco, como defendia Adolphe Appia, através de formas tridimensionais simples, imbuídas de um expressionismo abstracto, que se vão metamorfosando e revelando de uma forma quase *kafkiana*, são contrabalançadas pelo corpo que actua sobre a sua rigidez e alcança a harmonia através do conflito. Tanto na arquitectura como no espaço cénico contemporâneo, a característica fundamental é a flexibilidade, a possibilidade de ser muita coisa, de adaptação, dentro de uma perspectiva minimalista baseada na hibridação. O espaço reconfigura-se progressivamente, absorve várias identidades ligando-se assim ao corpo e respondendo a uma nova percepção do tempo.

A gravidade é outro tema essencial na arquitectura e que é partilhado também pela dança. A estrutura e o peso são assumidos e conferem autenticidade às arquitecturas de palco que se aproximam assim do bailarino contemporâneo que assume a força que o atrai ao chão. Ambas desafiam a gravidade e tentam conquistá-la, subverte-las mas nunca recorrendo à ilusão.

O corpo deve ser valorizado não apenas na sua dimensão física e biomecânica, mas também como entidade significante. E este corpo complexo não é exponenciado apenas no virtuosismo técnico e interpretativo dos bailarinos, mas também na fisicalidade dos espectadores que cada vez mais fazem parte da acção, vivenciam os espaços, existindo neles e redescobrimo-los a cada olhar, movimento ou toque. Não existe um corpo padrão, cada um é uma força criadora singular e a arquitectura deve aproveitá-las para se elevar. O corpo lê e produz espaço e realidade, constantemente desconstruindo e construindo.

Através da exploração destes temas de tangência entre as disciplinas da arquitectura, cenografia e dança, pretende-se abrir o debate para o desbravamento de um caminho que direcione a arquitectura para uma proximidade maior ao corpo de

quem a utiliza, exista ele no espaço teatral ou “real”. Com o cruzamento de olhares e o trabalho colaborativo, cria-se um novo tipo de espaço e, simultaneamente, uma nova expressão artística contemporânea.

Deixemo-nos coreografar pelos lugares e vamos desenhar, através do corpo, os espaços que materializam os instantes vividos.





## CAPÍTULO I

### **CONCEITOS E TIPOLOGIAS**



## 1. O ESPAÇO TEATRAL

O espaço teatral tem vinculadas a si a perenidade arquitectónica, a solidez do espaço construído e eleva-se pela contradição, por encerrar na sua certeza de durabilidade a transitoriedade do efémero.

De acordo com o teatrólogo francês Denis Bablet, por espaço teatral entende-se o lugar onde se realiza uma acção gestual, dançada, falada ou não, e executada por intérpretes perante um conjunto de pessoas<sup>1</sup>. Essa acção que este espaço acolhe pode ou não ter um carácter representativo.

O espaço teatral é um lugar de troca e reunião durante um determinado período de tempo no qual estão integrados indivíduos que fazem parte de uma sociedade efémera e que partilham, segundo o filósofo francês Michel Foucault, uma heterotopia.

A arquitectura está inerente a esta concepção do espaço para a contemplação e associada a uma atitude singular e desafiante. A materialização do espaço teatral é feita de diversas formas, funcionando sempre como complemento à criação, à interpretação, construindo-se como uma ponte, quase inabalável, com o público estabelecendo uma essencial mediação.

Para melhor se entender esta relação intrínseca entre arquitectura e o espectáculo é necessário defini-los de forma clara e entender as noções essenciais que as ligam: os interstícios entre corpo e espaço.

O crítico de teatro Eric Bentley propõe uma definição mínima de teatro: “A representa B enquanto é observado por C”<sup>2</sup>. Esta noção remete quase imediatamente

---

<sup>1</sup> Cf. Denis Bablet, “Para un método de análisis del espacio teatral”, in *ADE Teatro*, n.ºs 54-55, trad. de Nathalie Cañizares Bundorf, Madrid, “Asociación de Revistas Culturales de España”, Outubro/Dezembro, 1996, p.171.

para um desenho mental, onde posicionamos estes corpos uns em relação aos outros e cada um em relação a um espaço maior. O corpo é tido quase como um referencial.

A outra importante e difícil definição é a de arquitectura, que é exposta de forma simples, pelo teórico teatral Marvin Carlson, como sendo a criação de uma articulação específica de espaço.

As definições destas duas áreas aglutinam-se de uma forma mais evidente quando se acrescenta a dimensão filosófica que compreende a razão de ser do espaço e a importância do lugar.

Este foco no conceito e significação do *logos* remete-nos para Pitágoras que definiu no seu *Leros Logos* (discurso divino) como sendo sinónimo de razão, relação, inteligência divina e criadora.

A necessidade de chegar a um conceito tangível de espaço é transversal a todas as épocas e, por isso, é inevitável que existam pontos de concorrência dessas concepções mesmo que estejam separadas por milhares de anos. A definição elaborada por Lao-Tse (550 a.C.) está hoje na base da concepção e elaboração estética do espaço contemporâneo: a união do ser e não ser num só conceito.

Na sequência desta concepção existe uma proposta actual, do teórico de dança Armando Meniacci, segundo a qual existem dois tipos de espaço: o espaço ordinal geométrico (*topos*) e o espaço vivido (onde cabe toda a subjectividade). Podem ser entendidos da mesma forma que o tempo, que também se divide: por um lado objectivo e cronometrado e por outro subjectivo no que toca à duração.

No *topos*, cabe a porção de elementos concretos como as dimensões, as cores e o lugar geográfico. Ao espaço vivido estão inerentes as emoções, as memórias e os significados. É por isso um espaço contentor, onde se investe e que é impossível de ser medido.

A ambiguidade de uma matéria tão lata deu origem a muitas formas de entendimento. De acordo com o artista plástico John Baldessari, a definição de espaço é uma preocupação fundamental de muitos artistas, que recorram à cor, como Cézanne ou à perspectiva, como Ucello, ou às formas puras, como Picasso, para os ajudar a criar lugares. Muitas são as estratégias para tornar efectivo o imaterial.

O filósofo grego Platão (428 a.C.), defendia que só o real era tangível e considerava o espaço um dos quatro elementos que constituem o mundo: terra, ar (sendo que o ar corresponde ao espaço na sua forma tangível), água e fogo.

---

<sup>2</sup> Cf. Eric Bentley, in *The Life of the Drama* (New York, 1964), p.150.



Por oposição às ideias preconizadas por Platão, Aristóteles (340 a.C.) propõe um novo conceito de espaço intrinsecamente ligado às noções de forma, corpo e lugar. Segundo este filósofo, a forma é o limite da coisa circunscrita e o lugar é o limite do corpo circunscrito, ou seja, o limite do corpo que envolve.

No Renascimento, a perspectiva muda e o espaço torna-se termo de comparação no confronto entre dois mundos, um cosmos e um microcosmos, ou seja, o universo divino e o mundo enquanto concretização do Homem.

De acordo com a arquitecta espanhola Felisa de Blas Gómez, o cenógrafo-arquitecto do Renascimento concebeu a cena teatral como a sua cosmovisão do mundo, adjuducando aos distintos espaços do cenário referências precisas que determinam o lugar da acção e a procedência dos personagens.<sup>3</sup>

Foi a partir de 1890 que Hildebraut tornou a ideia de espaço fundamental às artes plásticas. Hoje em dia, concepções filosóficas e científicas do espaço aparecem sempre relacionadas com as teorias da arte.

Mas o que é afinal o espaço? Existe uma definição que a meu ver, como estudante de arquitectura e bailarina, por consequência, exagerada utilizadora do espaço, consegue de certa forma clarificar essa noção acrescentando às grandezas corpo e espaço o tempo: “Um espaço não é um conjunto de pontos. Isso é infantil. É uma unidade, assim como um ponto é uma unidade. É a coisa recíproca de um ponto. O espaço é um corpo imaginário como o tempo é um movimento fictício. Dizer: “no espaço...”; “o espaço está preenchido por...”, - é definir um corpo.”<sup>4</sup>

A palavra espaço é imensa e é usada de forma recorrente e generalizada por quem está ligado às artes do espectáculo e o seu espectro de significações multiplica-se e ultrapassa os limites da mera concretização arquitectónica. É muito evidente que não existe uma separação entre as artes cénicas e a construção do espaço, ou seja, não são disciplinas estanques portanto entrelaçam-se constantemente através de dependências e particularidades, construindo uma linguagem plástica consistente, densa e complexa.

---

<sup>3</sup> Felisa de Blas Gómez, “El teatro como espacio”, in Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

<sup>4</sup> Paul Valéry, citado por Armando Meniacci, “Interstício palpável”, in *Secènes d’Architecture - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, 10 de Novembro a 16 de Dezembro de 2007; Éditions du Patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, p.19.

Os conceitos ligados ao espaço e às suas dimensões estética e funcional, estão sempre em constante adaptação e renovação e é um fenómeno que, em muito, se deve aos constantes inputs, de outras áreas, que se permite absorver.

A questão da configuração espacial que dá, conseqüentemente, origem à noção de tipologia é uma questão determinante neste diálogo entre arquitectura e espectáculo e na convivência harmoniosa entre sentido, percepção e interpretação. O espaço teatral é, portanto, contentor, conteúdo e mediador.

Actualmente, a barreira entre o lugar do público e o lugar do intérprete é ténue e os espaços são cada vez mais partilhados ( o acontecimento é um *open frame* e os processos são resultado de uma troca), mas foi ao longo de várias épocas motivo de análise para dar sentido às mais diversas concepções espaciais associadas a claras concretizações cénicas: por exemplo, André Antoine<sup>5</sup> concebia a acção partindo do princípio que entre público e acção existia uma “quarta parede”; Richard Wagner<sup>6</sup> defendia uma clara separação entre cena e plateia enquanto, por oposição Antonine Artraud<sup>7</sup> defendia a abolição do palco e da cena frontal e a conseqüente unificação da sala.

Estes lugares são sobretudo psicológicos apoiados, ou não, por uma determinação espacial concreta. O bastidor – é o espaço do intérprete/performer por excelência e quando ao público é permitido o acesso a esse lugar escondido, assiste-se a uma apropriação, por parte do espectador, de uma posição que não é a sua, experimentando assim a estimulante sensação próxima do live act- e o foyer – é um espaço de reunião e espera para o público que aguarda a eminência do momento em que o espectáculo começa, no entanto, quando esse espaço é apropriado pelos intérpretes como espaço cénico, verifica-se uma queda da barreira psicológica e uma “invasão” da quase dog-

---

<sup>5</sup> André Antoine (1858-1943), foi um teatrólogo francês que, juntamente com Émile Zola, transportou o naturalismo para o teatro. Abriu, assim, um caminho de vanguarda, reiterando a autenticidade nas produções teatrais, aproximando-as da vida quotidiana e distanciando-as da ilusão. Com base nestes fundamentos, criou, em Paris, o *Théâtre Libre* (1887).

<sup>6</sup> Richard Wagner (1813-1883), foi um compositor e encenador alemão que se destacou pelas suas óperas, a que chamava *dramas teatrais*.

<sup>7</sup> Antonin Artraud (1896-1948) foi, juntamente com Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, um dos grandes visionários do teatro do século XX. Deu ao ser teatro o nome de “teatro da crueldade”, defendendo um apelo directo às emoções do espectador.

mática zona de conforto - são paradigmáticos desta separação entre grupos. Mas, a provocação é muitas vezes um motor de mudança.

A capacidade de adaptabilidade do acontecimento performativo faz com que seja possível que este ocorra em contextos espaciais distintos, ou seja, tanto num teatro *à italiana* como num espaço não-convencional.

Devido às relações psicofisiológicas que, inevitavelmente, acontecem entre acção performativa e público, com o contributo da organização espacial, um mesmo acontecimento dramático ou coreográfico realizado em espaços diferentes resulta numa percepção e interpretação diferentes por parte do espectador. Esta é uma importante variável a ter em conta na concepção de todo o espectáculo e que pode ser direccionada, conforme os resultados pretendidos pelo encenador ou coreógrafo.

Mas se existe adaptabilidade por parte do acontecimento performativo a arquitectura do teatro deve, inevitavelmente, conter em si características como flexibilidade e capacidade de transformação para que quem lá intervir artisticamente, possa dar forma e exponenciar, sem grandes obstáculos, aquilo que pretende expressar.

A palavra espaço é partilhada pelo arquitecto, pelo encenador, pelo coreógrafo, pelo intérprete e pelo espectador e varia na utilização e na interpretação: o espaço teatral e a concepção anterior à representação; o espaço como forma de perceber o espectáculo; o espaço como relação entre a posição dos corpos (como era definido por Moholy-Nagy).

O espaço teatral é simultaneamente mediador e interviniente directo no espectáculo e, enquanto objecto arquitectónico, é simbólico. Este espaço contém em si o espaço cénico, o espaço lúdico e o espaço interior. É um lugar investido e, antes de tudo, é um espaço cénico por construir que mobiliza ofícios, processos e materiais, que estão em constante renovação.

Segundo o teatrólogo Patrice Pavis, existe uma sub-divisão do espaço teatral, sendo que este contém em si: o espaço dramático, o espaço cénico, o espaço lúdico ou gestual, o espaço textual e o espaço interior.

O espaço dramático é o lugar ao qual se refere o texto e constitui uma abstracção que deve ser elaborada mentalmente pelo leitor ou espectador. Este espaço é concretizado, materialmente, no espaço cénico, onde se movem os intérpretes, tanto no palco como noutra tipo de lugar real, público por exemplo, se este for utilizado para o desenvolvimento da acção.

Pavis considera o espaço lúdico ou gestual como sendo o espaço criado pelo

intérprete, pela sua presença e deslocamentos, pela sua relação como o grupo e pela sua organização relativamente à cenografia.

O espaço textual materializa-se, segundo Pavis, quando o texto é utilizado e se disponibiliza à vista e ouvido do público.

O espaço interior é uma exteriorização da visão do dramaturgo, do coreógrafo ou de uma personagem.

Todos estes espaços se concretizam de uma forma material ou imaterial, e se complementam gerando a totalidade conciliadora que é o espaço teatral. Estável na sua condição, reúne em si a essência da arquitectura, deixando-se intersectar pelas evolutivas dimensões corporal e intelectual, transformando-se e regenerando-se constantemente.

## 2. O ESPAÇO CÉNICO

Pode definir-se espaço cénico como o espaço onde tem lugar o acontecimento teatral ou performativo que pode estar ou não restringido ao palco.

A construção pressupõe vários pontos fundamentais a ter em conta e faz parte integrante do processo criativo de concepção e produção do espectáculo. O espaço cénico é contendor de significados e veículo de expressão.

Como está intrinsecamente ligado à configuração do espaço teatral é determinante para a acção representativa, daí ser uma decisão importante, sobretudo nos espectáculos modernos e contemporâneos a escolha do lugar de representação. A adequação do espaço à ideia/criação, depende de uma proximidade, ou não, com a narrativa, com a visão do artista na criação de um “universo específico” e sobretudo da configuração deste espaço duplo, ou seja da relação entre público e cena.

A relação que o espectador estabelece com o lugar da cena e, conseqüentemente, com o intérprete são premissas que condicionam a concepção do espaço cénico. É da arquitectura o papel determinante, num primeiro momento, de favorecer toda a concepção do espectáculo.

Para além de uma estrutura assumidamente arquitectónica, o espaço cénico é, também, uma estrutura simbólica que comunica e participa no universo da representação de forma activa, sendo um instrumento que contribui para a leitura da acção. Tem a poética capacidade de adjectivar sem recorrer a palavras e de ser fazer neutro para

que nele se possa construir, acima de tudo, um carácter.

Segundo Oskar Schlemmer<sup>8</sup>, “a arte cénica é uma arte espacial, e sê-lo-á muito mais no futuro. Porque a cena é antes de mais, um conjunto arquitectura-espço em que todos os acontecimentos estão em relação directa com ele. A forma plana ou plástica é uma divisão do espaço, a cor e a luz são as partes da forma (...)”<sup>9</sup>

O espaço cénico é um importante gerador de redes de significados e relações. Os dois tipos fundamentais de relação são com a estrutura arquitectónica, ou seja, com o edifício teatral e com a proposta de representação, seja ela dramaturgica, coreográfica, etc.

O favorecimento, ou não, da proposta cénica tem como base a relação entre espectador e intérprete. No ocidente tem a sua forma específica de ver e, normalmente, o intérprete está sempre totalmente visível, no entanto, a concepção oriental desta difere sendo que os intervenientes na acção só se aproximam do público quando é necessário serem vistos.

Sendo assim, a escolha do lugar de representação está intimamente relacionada com os contornos e opções da encenação, ou da coreografia, e determina, consequentemente, o tipo de relação entre público e espectadores. Segundo o arquitecto João Mendes Ribeiro<sup>10</sup>, “essas relações podem ser definidas em termos de continuidade ou descontinuidade, proximidade ou distanciamento ou ainda de formalidade e informalidade.”<sup>11</sup>

A relação base entre espectador e acção é moldada através da formalização do espaço físico. A configuração dos espaços de palco e plateia vão reflectir e corroborar a intenção do encenador ou coreógrafo. Se palco e plateia são um espaço unificado,

---

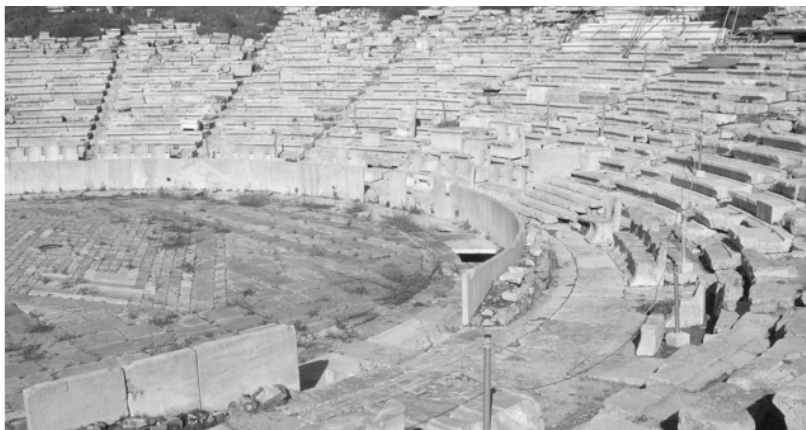
<sup>8</sup>Oskar Schlemmer (1888-1943), foi um artista plástico e coreógrafo alemão. Foi, desde 1922, professor na Escola da Bauhaus, onde ministrou oficinas de teatro e escultura.

<sup>9</sup>Oskar Schlemmer, “A cena”, conferência de 16 de Março de 1927, publicada por Juan António Hormigón, citado por Felisa de Blas Gómez, “El teatro como espacio”, in *Colección arquia/tesis, n.º 29*, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

<sup>10</sup>João Mendes Ribeiro desenvolve a sua actividade nas áreas da arquitectura e da cenografia, é Professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra e formado na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

<sup>11</sup>João Mendes Ribeiro, “Capítulo I, Arquitectura Teatral e Espaço Cénico - Conceitos, definições e tipologias”, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, 2008, p.26.

## UM LUGAR PARA A DANÇA



1. Teatro de Dionísio, Atenas, século IV a.C.

se são claramente separados, como acontece no teatro *à italiana*, ou ainda, quando através de um prolongamento de proscénio se verifica uma tentativa de proximidade, mesmo que ténue. É destas variações da organização espacial do lugar teatral que surgem as tipologias.

Nas primeiras estruturas teatrais, na Antiguidade Clássica, o espaço cénico era a *orchestra*. A *orchestra* era o lugar da acção, onde se dançava. Estava rodeada por uma balaustrada e os elementos que configuravam o espaço eram: o altar – *timele* – e uma escada de pedra.

No teatro de Dionísio, em Atenas, no século IV a.C. a forma da *orchestra* passou de rectangular a circular e era em torno do altar que se concretizava a acção, mais especificamente a denominada *dança do ditriambo*.<sup>12</sup>

Os espectadores ocupavam um espaço designado de *cavea* que rodeava o espaço cénico, com uma configuração em semi-arena.

A partir da primeira metade do século V a.C. a cena sofreu transformações, sendo a mais significativa a construção de uma estrutura de madeira, tangente à *orchestra* que era a *skene*. Esta construção apresentava uma dupla função: a de camarim para que os actores mudassem de figurino e a de fundo de cena. Era um elemento funcional que realçava a componente cenográfica da arquitectura, num realismo desconcertante, característica que posteriormente, nos séculos XIX e XX voltaria a ser resgatada por um espírito vanguardista.

No século IV a.C., o edifício da *skene* deixou de ser de madeira para se materializar como um muro alto de pedra no remate do espaço cénico, que para além das suas antigas funções continha, na parte superior, a maquinaria cénica.

---

<sup>12</sup>Forma de lírica coral, de inspiração dionisiaca, realizada em ocasiões festivas e que precede as comédias e tragédias gregas.

Este muro foi-se volumetizando ao longo do tempo porque lhe foram sendo adicionados elementos, sobretudo aberturas, primeiramente uma porta e mais tarde foram acrescentadas mais duas. Foram também acrescentados dois volumes salientes dos dois lados da *skene*: os *paraskenia*.

Desta caracterização “cenográfica” do volume faziam parte duas plataformas, entre a *skene* e os *paraskenia*, uma, a dois metros e dez centímetros de altura, que definia o espaço para os actores e uma a quatro metros, para utilização exclusiva dos personagens divinos. O espaço que se configurava entre este muro funcional e a *orchestra* era o *proskeniôn*.

Depois de toda esta elaboração de uma estrutura estável para a representação verifica-se uma grande mudança nos séculos seguintes.

Na Idade Média, o espaço de representação surge, de acordo com Felisa de Blas Gómez, como uma alteração do espaço vivido, portanto deixa de existir uma forma estabelecida do espaço cénico.

O espectáculo tem lugar tanto no interior, ou seja, dentro das igrejas, como no exterior nas praças e ruas, marcando pela espontaneidade do acto de representação.

Penso que é, de certa forma, evidente um resgate desta concepção cénica, entre os anos sessenta e oitenta do século XX, com os *happenings* que defendiam o conceito de que a arte não deve ser diferente da vida, baseando-se no encontro entre o espectador e o performer (Living Theatre e Open Theatre).

Em ambos os casos, não é gerada uma forma arquitectónica para o espaço teatral e cénico, sendo que o lugar específico é construído pela globalidade do acto representativo. Desta forma, os lugares do quotidiano acolhem o extraordinário, afastando-se da realidade, e a arte cumpre a sua função de alteração e intensificação da capacidade perceptiva. O espaço reorganiza-se para a representação.

Na Idade Média é introduzido o conceito de cena sucessiva, uma sequência de vários lugares no espaço em que o público se torna activo e acompanha a representação. Como se trata de uma sucessão de unidades espaciais é consequente que não seja gerado um vínculo formal, antes pelo contrário. O essencial não era dar uma forma ao espaço mas sim, situá-lo no tempo.

Esta elaboração cénica que acolhe o espectador e que o convida a acompanhá-la e a deixar-se atravessar por ela, é uma visão muito actual e que é muito próxima à atitude que a assimilação de uma pintura ou de uma escultura exigem: a necessária multiplicação de pontos de vista para apreender uma totalidade em todas as suas di-

mensões.

Assim sendo, no século XV como não existia uma formalização do espaço cénico, a organização visual era feita de duas formas: a cena unificada frontalmente a cena envolvente. Segundo João Mendes Ribeiro, este tipo de espaço cénico com uma área de actuação ao centro envolvida pelo público, é resgatado no século XX, no sentido de incluir os espectadores na acção.

O espaço cénico do teatro medieval era, portanto, um espaço partilhado e que se construía através do tempo pela contínua sucessão de acções.

No Renascimento, com o lançamento das bases do humanismo que pressupunha uma nova filosofia de vida, tendencialmente antropocentrista, a concepção dos espaços cénico e teatral mudou conseqüentemente.

De acordo com o historiador inglês Roy Strong, foram os desenhos do arquitecto italiano Bernardo Buontalenti para os *intermezzi*<sup>13</sup> que constituíram a base daquilo que seria a configuração normativa para os espaços cénico e teatral dos seguintes trezentos anos: proscénio, arco de proscénio, filas de bambolinas nas laterais do palco, biombos, *periaktois*<sup>14</sup> e tela de fundo que continha a acção e limitava a visão.

Com referências claramente clássicas, o Teatro Olímpico de Vicenza, de Palladio, apresentava uma configuração espacial organizada segundo as três unidades essenciais: a *cavea* semi-elíptica, o amplo proscénio que funcionava com ampliação do espaço de representação e o *frons scenae* com cinco portas.

Após a morte de Palladio, o seu filho Sila juntamente com Vincenzo Scamozzi fazem algumas alterações ao projecto inicial e tornam, definitivamente, o espaço da sala independente do espaço cénico, porque existe uma possibilidade destes dois espaços serem um só na concepção inicial de Palladio.

É com o projecto do Teatro Ducal de Sabbioneta (1588-1590), de Scamozzi,

---

<sup>13</sup> Forma típica do Renascimento que consiste numa breve peça de carácter alegórico que combina música, dança e réeita. A partir da segunda metade do século XVI integra a cenografia e torna-se a forma precedente do espectáculo da totalidade do período Barroco.

<sup>14</sup> Objectos sob a forma de prismas triangulares, utilizados desde a Grécia Antiga, que tinham pintada, em cada face, uma paisagem/contexto diferente. Eram utilizados, simultaneamente, quatro a seis *periaktois* que eram manipulados com o intuito de se realizarem rápidas mudanças de cena. Esta lógica cenográfica é muito próxima da abordagem contemporânea que recorre a objectos múltiplos e móveis para apoiar o desenvolvimento da acção.



que surge pela primeira vez a boca de cena, ou seja, o espaço cénico passa a ter uma só abertura em detrimento das três portas descritas por Vitruvius.

O Teatro Farnese, de Giovanni Battista Aleotti, foi construído num espaço com uma morfologia já delineada e de características específicas, destinado a torneios galantes e por isso de grandes dimensões, um pouco à semelhança do que viria a acontecer no século XX em que espaços com funções específicas eram apropriados e modificados para se tornarem espaços teatrais, como no caso do Théâtre du Soleil, em Paris.

O espaço cénico tinha dimensões consideráveis com vinte metros de profundidade na caixa de palco e outros vinte metros na zona de bastidores para possibilitar o armazenamento de maquinaria e dispositivos cénicos, que eram móveis e mecanizados para garantir uma das exigências da época, que eram as rápidas mudanças de cena.

O modelo da cena à italiana surge então como uma fusão do humanismo e das estruturas eruditas com a festa cortesã que integrava os *intermezzi*, as mascaradas, os bailes cenográficos que deram origem ao *ballet de cour*.<sup>15</sup>

Estas festas podiam decorrer tanto em espaços fechados, como os salões da corte, como no exterior, em jardins, sendo que a configuração que geravam era normalmente em anfiteatro.

No teatro isabelino o espaço cénico caracterizava-se por ser muito flexível e por usar a arquitectura como cenografia, ou seja, a estrutura física estável do edifício teatral como parte integrante das representações. Esta integração da arquitectura no núcleo do acontecimento teatral vai ser uma das principais premissas da obra do encenador inglês Peter Brook, no século XX.

A acção desdobrava-se, sendo que grande parte decorria no espaço cénico central, que era normalmente poligonal com tendência a circular e tinha duas portas ao fundo para entradas e saídas de cena, dando acesso à zona de camarins. Era muito usual a acção desenrolar-se também numa galeria sobre o espaço cénico. Este aproveitamento da profundidade e da altura em cena inspirou, no século XX, a criação de dispositivos cénicos como o do Vieux Colombier e do Teatro Garrick.

O conceito de flexibilidade do espaço cénico juntamente com a análise da re-

---

<sup>15</sup> Género de bailado que tinha lugar nos salões da corte francesa entre os séculos XVI e XVII. Foi o *Ballet Comique de la Reine* (1581) que deu origem aos *Ballets de Cour*. Por *comique* não se entende nada de engraçado, mas sim um espectáculo sem nenhum pendor trágico e que possuía uma linha dramática que o conduzia.

lação-base entre intérpretes e espectadores, são perenes e despoletam constantemente desafios formais. Dentro desta avidez pelo espaço ideal surgem no final do século XIX, e ao longo de todo o século XX, vários espaços teatrais não-convencionais de cena multifuncional que intensificam a procura pela resposta a esta problemática.

De acordo com João Mendes Ribeiro, “podem-se identificar dois modelos de flexibilidade de cena: um funcional e outro tipológico. Existem teatros que permitem distintas configurações – para teatro, dança, ópera e concertos – seguindo a mesma tipologia, o modelo frontal e a mesma relação palco/plateia. Outros modificam integralmente as relações do espectador com a cena, movimentando o palco e a plateia, podendo configurar um teatro *à italiana*, isabelino, de arena, de rua e outros. Neste caso, a escolha da forma tipológica está intimamente relacionada com a proposta de cenografia e consequentemente com a encenação e a dramaturgia”<sup>16</sup>.

O artista plástico húngaro que integrou a Escola da Bauhaus, Lazlo Moholy-Nagy (1895-1946), lançou uma nova concepção de edifício teatral tendo por base um contacto activo entre espectador e cena. Na sequência desta ideia propõe um edifício teatral de cena dinâmica, ou seja, um espaço cénico que consistia num palco giratório com planos móveis, em todos os sentidos, e que fosse paradigmático de novas relações espaciais tendo por base o movimento.

Surgiu, no seguimento desta linha de pensamento, a proposta de Walter Gropius, em colaboração com Edwin Piscator, para o Teatro Total, em 1927, com o objectivo de criar um teatro multifuncional e, por consequência mutável, capaz de envolver o espectador numa efemeridade intensa, numa “experiência dramática total”.

A capacidade de transformação deste espaço cénico torna possível que numa mesma representação, através de dispositivos mecânicos, a acção tenha lugar numa cena *à italiana*, ou num palco com proscénio ou numa arena de forma circular ou em todos simultaneamente.

Em termos de configuração espacial do edifício teatral, Gropius propõe uma sala oval, com uma cobertura apoiada em doze colunas, o que facilita a mutabilidade.

---

<sup>16</sup> João Mendes Ribeiro, “Capítulo I, Arquitectura Teatral e Espaço Cénico - Conceitos, definições e tipologias”, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, 2008, p.25.

A cena *à italiana* existia numa das extremidades da oval e atrás das colunas, a acompanhar a pendente do anfiteatro, havia um corredor que funcionaria também de espaço cénico em alguns momentos da representação, fazendo com que a acção envolvesse o público. No círculo onde se circunscrevia uma parte da plateia existia outro menor que funcionava tanto como proscénio, se estivesse tangente à cena *à italiana*, como arena quando a plateia roda cento e oitenta graus. Como complemento a este complexo e dinâmico espaço cénico existiria um sistema de projecção constituído por três telas no palco *à italiana*, um ciclorama e, envolvendo toda a sala, estariam doze telas distribuídas entre as colunas e no tecto.

O projecto estava finalizado em 1927, mas acabou por nunca ser construído.

Surge também nesta época a noção de cena estereoscópica, uma visão minimalista proposta por Friederick John Kiesler que tem o corpo como elemento plástico da cena, em detrimento do cenário, e é através da mudança de sítio e de atitude, por parte do intérprete, que é denunciada a mudança de espaço na acção.

O arquitecto Jürgen Sawade fez uma intervenção, entre 1978 e 1981, à semelhança do que tinha sido pensado para o Teatro Total em termos de mutabilidade do espaço cénico, no antigo cinema Universum, em Berlim, originalmente desenhado pelo arquitecto Eric Mendelsohn, transformando-o num dos mais avançados teatros da época: o Schaubühne.

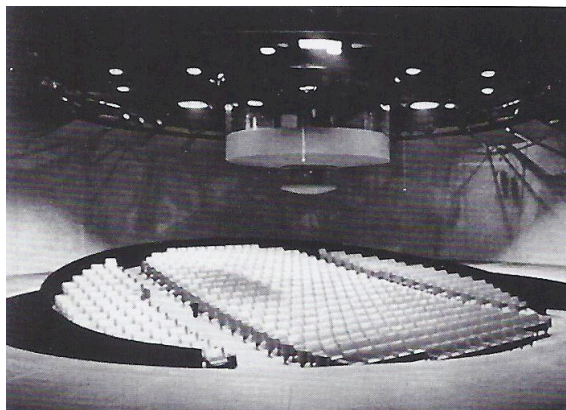
A configuração do teatro é o paradigma da proximidade entre público e cena e da liberdade do espaço cénico, visto que sala e palco se fundem e a separação é suprimida. O espaço cénico movimenta-se, existindo onde for mais adequado para a montagem em questão. O mote é a experimentação e a abertura do espectro de possibilidades.

Existem dois painéis móveis que garantem a possibilidade de divisão da grande sala em três partes. As formas-tipo de cena são plenamente concretizáveis podendo a acção realizar-se num palco com proscénio, em semi-arena, em arena, com fosso de orquestra, em anfiteatro e até em palco específico para *kabuki*.

Este espaço torna-se a epítome do espaço teatral homogéneo, flexível e polivalente, características que são inalcançáveis com o modelo *à italiana* devido à veemente separação entre sala e palco.

O encenador francês Jacques Polieri (1928-2011), partilhava da opinião que o teatro *à italiana* era limitador e perturbava o normal processo de transferência do espectáculo de uns lugares para os outros, facto que resultava sempre numa inevitável

## UM LUGAR PARA A DANÇA



2. Teatro do Movimento Total, 1968.

mudança da montagem inicial. Assim sendo, começou a indagar sobre uma nova concepção de espaço cénico que valorizasse a multiplicidade de pontos de vista, assumindo que cada espectador teria direito a um espectáculo e uma interpretação diferentes. Surge então a proposta do Teatro do Movimento Total e da “cenografia falante”.

Em 1968 é construída, na Casa da Cultura de Grenoble uma cena giratória anular. Neste tipo de sala o espaço cénico rodeia os espectadores que estão sentados sobre uma plataforma giratória que se vai movimentando e acompanhando a acção.

O movimento torna-se, portanto, a sublimação da conjugação entre arquitectura (espaço teatral e cénico), corpo (do intérprete e do espectador) e acção.

Também a partir desta época, e à semelhança do que acontecia na Idade Média, a acção representativa volta a apropriar-se da rua e do espaço público como espaços cénicos. A acção conforma e reestrutura esse lugar, podendo estabelecer um desenho próximo das soluções comuns do espaço teatral: público rodeado pela cena, público que rodeia a cena, público em confronto com a cena e público e cena dispersos.

De acordo com João Mendes Ribeiro, “normalmente, neste tipo de representação não há uma organização prévia do espaço reservado ao público, que se reúne de maneira espontânea em torno da acção teatral, frequentemente, de pé, com grande liberdade de movimentos para seguir a representação nos seus eventuais desdobramentos.”<sup>17</sup>

Com estas novas perspectivas põe-se definitivamente em questão toda a concepção de espaço cénico até aqui estabelecida. Hoje em dia, com o advento das novas tecnologias digitais o espaço e as linguagens reinventam-se constantemente a partir deste novo interface. Assiste-se a uma renovação da cena física, onde passa a ser efec-

---

<sup>17</sup> João Mendes Ribeiro, “Capítulo I, Arquitectura Teatral e Espaço Cénico - Conceitos, definições e tipologias”, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, 2008, p.25.

tivamente possível que o movimento do corpo do intérprete modifique o lugar cénico, através de interfaces digitais. O efeito deixa de ser apenas simbólico como acontecia na cena estereoscópica.

O artista e teórico Robb Lovel propõe a noção de “intelligent space”, ou espaço sensível, que é a junção do espaço cénico tradicional com as novas tecnologias. Esta inovação tem consequências directas na relação humana com os dispositivos plásticos cénicos e o palco torna-se uma superfície semelhante à pele, quase como se tivesse terminações nervosas passa a ser sensível ao gesto e ao movimento e passa a ser, além de contentor, conteúdo da acção.

Segundo Armando Meniacci estamos perante outra grande renovação do espaço da performance: “Para além dos médias – áudio, vídeo, textos, imagens, ou corpos em movimento, somos convidados a ir ao encontro dos campos plásticos, postos em cena espacialmente no campo das relações. Somos, assim, chamados a interrogá-los sobre a dramaturgia que essa relação engendra, ou tende a engendrar, renovando a consistência, a textura e a densidade do espaço da performance. Este é vectorizado, tensionado e orientado, porque é capaz de escutar e reagir à actuação do intérprete e/ou destinatário da obra.”<sup>18</sup>

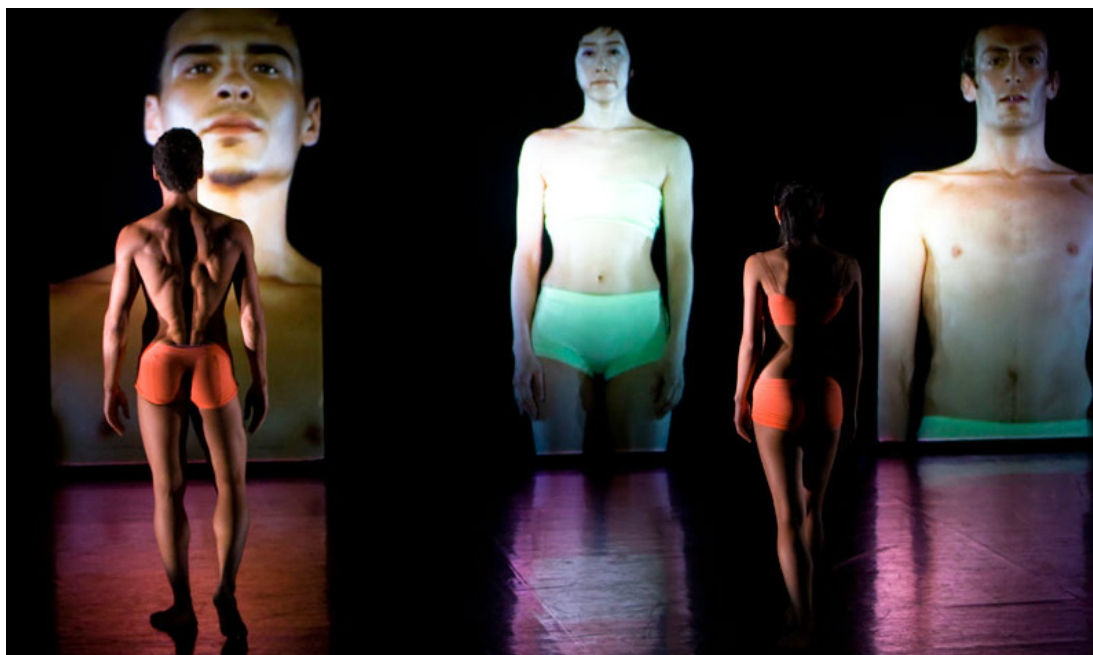
Na obra *Le trouble de Narcise* (2009), o coreógrafo Frédéric Flamand colabora com os arquitectos Diller + Scofidio na concepção da cenografia. Os dispositivos tecnológicos integram a acção como personagens centrais e abrem um enorme leque de possibilidades de exploração da noção de corpo real e corpo virtual, funcionando como uma metáfora, como uma materialização literal e com um grande *update* da narrativa.

Os intérpretes interagem com as grandes telas de projecção que por sua vez reagem ao movimento. Esta intensa reciprocidade tem a capacidade de criar ilusões de escala e profundidade oferecendo ao espectador uma visão por camadas, dissecando o intérprete ao tornar visíveis os pormenores que, se não estivessem ali reflectidos e ampliados, nunca tinha sido tidos em consideração pelo olhar do espectador.

Através destes dispositivos digitais foi possível trazer para dentro deste espectáculo não a representação de um lugar, como acontecia nos teatros do Renascimento e do Barroco, mas transferir um pouco da realidade exterior para o interior da cena,

---

<sup>18</sup> Armando Meniacci, “Interstício palpável”, in *Scènes d’Architecture - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, 10 de Novembro a 16 de Dezembro de 2007; Éditions du Patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, p.21.



3. *Le Trouble de Narcisse*, de Frédéric Flamand, 1999.

através da imagem em movimento facilitada pelo vídeo.

No espectáculo *Pixel* (2001), do coreógrafo português Rui Horta, houve uma manipulação concreta do espaço físico através de um constrangimento efectivo das suas dimensões: diminuindo a capacidade da sala e através de uma tela deslizante, a profundidade do espaço de representação, com recurso a projecções de vídeo, em tempo real. As imagens obtidas resultavam simultaneamente das câmaras colocadas no corpo do bailarino como das que eram facultadas ao público, para que cada espectador fosse gerando, contribuindo dessa forma na produção do espectáculo. O coreógrafo tornou muito ténue, naquele espaço de tempo, a distinção entre espectador e intérprete, aproximando quase ao ponto de os fundir.

Deste novo desenho relacional entre espectador e intérprete, surge uma nova perspectiva na História da Arte, a que o Professor de Arte e Estética da Universidade de Paris, Jean-Louis Boissier, chama de *perspectiva interactiva*. Assim sendo, “a relação de manipulabilidade da imagem, do texto, do som e do espaço toma o lugar que a geometria ocupava na construção da imagem na obra tradicional. Vemos hoje aparecer novas formas de obras, hibridações entre o interveniente e o lugar, que conduzem a falar de um intérprete-lugar e de um lugar-intérprete.”<sup>19</sup>

Existem actualmente, de acordo com uma sistematização feita por Armando Meniacci, três tipos de cena: a cena tradicional renovada; a cena digital que é um conceito associado a dispositivos como o computador, sendo lá o lugar da representação (de que são exemplos as webdances e a videodança) e a instalação interactiva que é o lugar intermédio entre a cena tradicional e a cena digital.

A tendência da cena contemporânea é cada vez mais a desmaterialização e a hibridação do espaço em prol de um corpo em movimento com influência directa na construção do espaço que habita.

### 3. A CENOGRAFIA

Por cenografia entende-se a organização do espaço de representação que, segundo o arquitecto João Mendes Ribeiro pode ser “um simples círculo de giz traçado num espaço público, ou um praticável, ou ainda um palco, com um cenário monumental.”<sup>20</sup>

Etimologicamente advém do termo de origem grega *skenographia* que se referia à arte de pintar (*graphia*) a cena (*skene*), que foi, ao longo das várias épocas, alterando o seu significado, complexificando-se e conquistando espaço.

A cenografia funciona como um veículo de expressão dentro de um espaço por construir, à espera de uma recriação que o faça assumir características concretas que sustentem uma rede de relações, ou seja, “um espaço capaz de enquadrar, abrigar, dimensionar, caracterizar e expor o actor, a partir de um texto, de uma partitura ou um propósito.”<sup>21</sup>

Quando se trata de conceber cenografia para dança, as adjectivações deste conceito tendem a intensificar-se. O bailarino estabelece uma relação tão próxima com o espaço que este é, quase sempre, uma extensão do corpo.

A disposição dos elementos no espaço, numa cenografia, sugere, desde logo, uma relação funcional com o intérprete que vai ter reflexos directos no próprio desenho coreográfico. De acordo com o coreógrafo português Rui Horta, a interacção dos

---

<sup>19</sup> Jean-Louis Boissier, citado por Armando Meniacci, “Interstício palpável”, in *Secènes d’Architecture - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, 10 de Novembro a 16 de Dezembro de 2007; Éditions du Patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, p.21.

<sup>20</sup> João Mendes Ribeiro, “Capítulo I, *Arquitectura Teatral e Espaço Cénico - Conceitos, definições e tipologias*”, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, 2008, p.29.

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 29.

bailarinos com o lugar é constante e, assim sendo, a cenografia ultrapassa largamente a noção simples de ornamento.

O próprio Adolphe Appia<sup>22</sup> sublinha a beleza desse diálogo complementar em que a sinuosidade e a flexibilidade do corpo se encontram com a rigidez das formas construídas. Não existe estanquicidade entre a concepção arquitectónica e a arte performativa, existe sim uma grande complementaridade (ideia defendida por vários autores, desde a obra de arte total de Wagner, passando pela obra de arte integral de Appia até à obra de arte monumental de Kandinsky). Já dizia Bernardo Soares (heterónimo de Fernando Pessoa) que a melhor conversa é um monólogo de dois.

À cenografia está inerente um carácter simbólico, que a transforma também em intérprete porque constrói uma relação de semelhança com a realidade que pretende representar. De acordo com Felisa de Blas Gómez, o símbolo cénico funciona em dois planos de significação: a projecção das coisas sobre as palavras ou o movimento e a mediação entre a ideia e a representação.

Dentro do universo cénico, torna-se necessário distinguir do conceito de cenografia o conceito de cenário, porque muitas vezes, devido ao seu uso corrente os seus contornos esbatem-se. A noção de cenografia remete para o desenho e organização do espaço cénico e o cenário são os elementos lá colocados. O cenógrafo J. C. Serroni afirma que “não há espectáculo teatral sem cenografia, mas ele pode não ter cenário, sendo um simples praticável vazio, a ser preenchido por actores”.<sup>23</sup>

A cenografia e a arquitectura estabelecem uma ligação muito próxima porque ambas intervêm na mesma matéria, ou seja, o espaço em bruto. É o prazo de expiração que as distingue. O espaço teatral, acaba por aglutinar em si dois espaços temporais distintos: a perenidade da arquitectura estável do edifício e a efemeridade da cenografia que contém.

A cenografia evoluiu significativamente desde o “pano de fundo” até se tornar uma “dramaturgia do espaço”<sup>24</sup>, conquistando dimensão e afastando-se de uma carac-

---

<sup>22</sup> Adolphe Appia, teórico teatral, cenógrafo e encenador, foi o principal precursor da reforma da encenação europeia do século XX. Introduziu, em cena, as formas tridimensionais, criando uma verdadeira arquitectura de palco e negou a condição de espectador, defendendo uma noção de espaço único, sem separação entre intérpretes e público, onde todos fizessem parte da acção.

<sup>23</sup> José Carlos Serroni, citado por João Mendes Ribeiro, “Capítulo I, Arquitectura Teatral e Espaço Cénico - conceitos, definições e tipologias”, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, 2008, p.29.



terização meramente ilustrativa.

Actualmente, pretende-se que a cenografia seja útil e eficaz, mais do que um ornamento, um instrumento que complemente e favoreça a montagem dramática ou coreográfica que integra.

Na Grécia Antiga a qualificação do espaço cénico era garantida pela arquitectura, pelo actor e pela música. O ornamento era condenado e a depuração da cena era justificada pela crença de que o verdadeiro lugar da tragédia existia no interior do drama e que por essa razão não se coadunava com uma materialização arquitectónica ostensiva.

Na época de Ésquilo (525 a.C. – 426 a.C.) existia uma cortina no fundo da cena para encerramento do perímetro visual da acção e dos lados eram colocados os *periaktois*, que eram estruturas prismáticas de secção triangular e tinha em cada face representado um lugar. Uma vez que estas estruturas eram móveis ao rodar sugeriam a mudança de espaço e ambiente.

O edifício da *skene* que constitui um dos paradigmas do universo cénico, é, no Período Helenístico, complementado por uns grandes painéis móveis, pintados, que deslizavam sobre carris. Nesta época a arte de ornamentar o teatro decorria directamente da técnica de pintura.

Existiam também, plataformas móveis, destinadas aos deuses, que eram elevadas e faziam com que estes parecessem suspensos no ar. Começava assim a ficar implícita a necessidade de utilização de dispositivos que favorecessem a ilusão.

Na época medieval a necessidade de qualificação e significação do local de representação está bem patente.

No interior da igreja eram três os locais para a celebração do drama litúrgico: o altar, o espaço sob o coro e o púlpito. Todos os espaços tinham simbologias distintas sendo que, a mesa do altar representava o sepulcro, a silharia de que era constituído o coro remetia para a construção terrena, ou seja, a casa, o palácio ou a cidade e as naves eram utilizadas para os cortejos. As zonas elevadas do solo – púlpitos, estradas e tribunas – eram os lugares destinados às aparições sobrenaturais e às personagens celestes e etéreas.

O aumento do número de espectadores e a complexificação dos temas abordados nas representações levaram à implementação de elementos plásticos e maquinaria

---

<sup>24</sup> Designação dada pelo cenógrafo alemão Karl Ernst Herrmann (n.1936) à cenografia que se afasta da mera ilustração e que tem identidade, contextualizando, efectivamente, a acção.

de cena que clarificassem a visão, a interpretação e a compreensão da acção.

Em 1439, Brunelleschi faz uma adaptação dos elementos do cenário e da maquinaria que utilizou, anos antes, na igreja de San Felice in Piazza, ao espaço da igreja da *Annunziata* de Florença. Com esta montagem cria uma aproximação entre espectador e acção ao organizar o espaço de forma a integrar o lugar do público na cenografia da representação. Nesta obra, que simulava o paraíso, Brunelleschi ocupa o volume total da igreja, fazendo do espaço interior um imenso espaço cénico.

É no exterior, no espaço público, que surge uma inovação na concepção cénica com a emergência de uma cenografia tridimensional e transitável. Devido à crescente participação do público nos espectáculos surgiu a necessidade de os mudar para o exterior e de os dotar de um cariz mais informal, acessível e popular.

Surgiram assim dois tipos de cenário: o carro-cenário e o cenário simultâneo. No carro-cenário, os elementos cénicos estavam dispostos de forma circular o que fazia com que os espectadores envolvessem a acção. Estes dispositivos, que foram os precursores da cena giratória, eram constituídos na parte superior pelo espaço cénico e na parte inferior por um espaço de camarim que ficava oculto por uma cortina.

O cenário simultâneo era a elaboração cénica mais corrente. Era montado sobre uma plataforma elevada, no espaço público, normalmente na praça principal da cidade e era constituído pela sucessão de lugares da acção.

No Renascimento a premissa principal para a estruturação da cena era a organização do espaço em perspectiva.

O tratado elaborado pelo arquitecto italiano Sebastiano Serlio (1475-1554) sobre arquitectura, sobretudo o *Secondo Libro de Prospettiva* (1545) foi determinante para toda a elaboração da cenografia e espaço cénico da época, visto que tratava da utilização da perspectiva, dos cenários, dos edifícios teatrais e dos dispositivos cénicos.

Serlio publica desenhos sugestivos dos três tipos de cenários clássicos: o cenário trágico ao qual estão associados grandes palácios; o cenário cómico em que a cidade é o pano de fundo e o cenário das sátiras com paisagens com árvores, colinas e cabanas. O autor introduz também uma regra muito importante para a construção do espaço cénico, afirmando que o cenário deveria ser preferencialmente colocado à altura do olhar com a zona da frente do palco de nível e o resto com um ligeira pendente para que se acentuasse ainda mais a perspectiva.

Eram utilizadas várias estratégias para tornar mais perfeita e próxima da realidade esta ilusão: a combinação da perspectiva pintada com elementos tridimensio-

nais característicos da época; o pano de fundo plano conjugado com as bambolinas dispostas lateralmente em ângulo; a utilização de uma gradação de pormenor, ou seja, os primeiros planos eram mais decorados e pormenorizados que os seguintes e assim sucessivamente; no pano de fundo a tridimensionalidade dos elementos era dada pelo sombreado pictórico; os edifícios representados em perspectiva aparecem cortados no topo e a base adaptada à pendente do solo para serem o mais fiéis possível à imagem real.

Na sua obra, Serlio também se debruçou sobre o estudo da movimentação dos dispositivos mecânicos em cena, sobre a iluminação e sobre formas de criar elementos cénicos o mais similares possível à realidade.

As mudanças de cena eram assumidas dentro do espectáculo e realizavam-se à vista do público, porque agradava ao espectador perceber como era criada a ilusão, numa perspectiva próxima à do *live act* actual.

No século XVII, sobretudo em França, assistiu-se a vários tipos de cenografia, desde cenários mais simples aos grandes e elaborados cenários italianos de perspectiva e mudanças de cena à vista. Até meados do século, no Hotel Bourgogne, em Paris, o espaço de representação protegido de Luís XIV, os cenários eram múltiplos e normalmente com uma sucessão de lugares visíveis à semelhança do que acontecia na Idade Média, mas com o ressurgimento do gosto pela tragédia clássica deu-se o regresso do cenário único, que normalmente se tratava de um pano de fundo da acção onde era frequente estar representado o palácio.

Posteriormente nos séculos XVIII e XIX com o surgimento do Realismo, por oposição ao Romantismo, a cenografia conquista definitivamente uma terceira e quarta dimensões, tornando-se corpórea, assumindo-se volumetricamente e participando efectivamente na cena. A cenografia torna-se um elemento activo e útil, um gerador de vivências por oposição à passividade dos cenários pintados.

Verifica-se uma afirmação deste “corpo” que juntamente com os intérpretes recria e reinterpreta o espaço cénico, garantindo sempre um significado próprio e pertinente dentro da representação.

Para complementar esta ode ao objecto e à corporalidade, começa em 1846 na Ópera de Paris, a ser utilizada a luz eléctrica, mais brilhante e que modelava e realçava os corpos dentro da caixa negra.

André Antoine, fundador do Théâtre Libré, que se regia pelos pressupostos naturalistas de Zola, defendia que não fazia sentido utilizar o espaço vazio da *cena*

*isabelina*, nem o espaço da cena *à italiana*, nem os espaços clássicos e neutros franceses e pôs em causa a própria representação tanto no que dizia respeito aos cenários pintados como à própria movimentação em cena. Antoine defendia uma renovação das linguagens baseadas na interpretação da realidade e não numa representação, ou seja um teatro da verdade, tão real como a própria vida.

Esta perspectiva sobre a representação reflectia-se no gosto pela solidez e estabilidade dos elementos cénicos, trazendo para cena móveis autênticos, paredes com janelas e portas que realmente funcionavam como tal, assumindo a verdade dos materiais. Este novo contexto em cena, despoleta uma nova e muito rica atitude por parte dos intérpretes levando-os a viver, de facto, o espaço, interagindo verdadeiramente com os objectos. Corpo e objecto começam a complementar-se e uma grande honestidade toma conta da cena.

No século XX, o espaço de representação é alvo de uma intervenção geral com uma identidade própria implícita.

Adolphe Appia no seu livro “*Obra de Arte Viva*” reage à cenografia romântica e propõe um ênfase na pluralidade tendo como principais componentes desta disciplina o corpo humano, o espaço e a luz.

Appia centra muito a sua concepção de obra de arte integral, no papel do corpo humano em cena, complementado pela tridimensionalidade do espaço cénico, pela luz como elemento de modelação e gerador de formas, pelo movimento e pela atenção à relação entre público e acção.

Uma vez mais a principal intenção é aproximar, negando a passividade do espectador, o que foi, aos poucos, pondo em causa a concepção do edifício teatral e distanciando-se do teatro naturalista e realista, que implementou a noção de quarta parede que funcionava como “divisória transparente” entre palco e plateia.

Segundo o Appia, os cenários pintados e os cenários realistas não constituíam soluções para o drama clássico: a pintura porque tinha inerente a si uma pretensão de ilusão que dava origem a uma realidade diferente daquela que defendia, de afirmação da matéria tanto do corpo do intérprete, como dos volumes efémeros e iluminados. Ao contrário de Wagner que defendia a união dos meios de expressão cénica, com a *Gesamtkunstwerk*, Appia propõe uma hierarquia: as três dimensões, o movimento do intérprete, a iluminação e por fim a pintura que deve obedecer aos três pontos precedentes. O movimento é o ponto principal e o elemento unificador das artes, que segundo a reflexão de Appia, estão divididas em dois grupos: as artes temporais – música e

poesia - e as artes do espaço - pintura, escultura e arquitectura.

Appia constrói quadros cénicos, quase como Seurat pintava as suas obras, numa expressividade pontilhista onde cada elemento conta, afirmando a sua importância dentro do conjunto.

À semelhança de Appia, Edward Gordon Craig<sup>25</sup> reinventava o espaço cénico através de planos a vários níveis ligados por escadas e rampas, criando arquitecturas simplificadas. A concepção que Craig implementou em cena foi a natureza arquitectónica da cenografia. Craig acreditava que arquitectura e teatro eram as duas artes mais próximas quando comparados critérios de composição.

Teve como base para as suas elaborações, o estudo crítico do *Secondo Libro de Prospettiva* de Serlio e remonta ao teatro grego numa busca pelo essencial, com o intuito de resgatar aquilo que era uma cenografia feita pela arquitectura.

Crítica o teatro do Renascimento pelo fingimento trazido pela perspectiva e apresenta uma arquitectura simplificada como alternativa: o volume essencial em que a luz e a cor são os principais elementos expressivos. Simplificar é abrir possibilidades e libertar caminho para a interpretação. Esta foi uma ideia, mais tarde seguida por Peter Brook, que defende um novo tipo de ilusão teatral, sugerida por um espaço em lugar nenhum, que sugere vários espaços com um número limitado de elementos. Surge então, uma nova forma de representação e percepção da realidade.

Craig defendia, à semelhança de Wagner a homogeneidade do espectáculo e elaborou um mecanismo cenográfico que minimizava o efeito de quebra que a mudança de cena acarreta. Estes dispositivos eram os *screens*, que derivavam, de certa forma, dos *periaktois*, da Grécia Antiga, e consistiam em elementos de madeira com medidas modulares, autoportantes e de uma só cor. São estruturas individuais só de madeira ou revestidas com tela que se unem dando forma a inúmeras possibilidades de criação cenográfica onde o mote era a mutabilidade.

A cenografia dentro do movimento construtivista surge, também, da necessidade de exponenciar a tridimensionalidade do espaço através de construções que permitiam obter elaborações cenográficas tirando o máximo partido da altura e da profundidade do espaço cénico. Este movimento faz o contraponto com a linha expressiva adoptada pelos *Ballets Russes*<sup>26</sup> de Diaghilev que voltam a tomar a pintura como ponto central na concepção cenográfica. Assiste-se ao resgate de um convencionalismo cénico

---

<sup>25</sup> Edward Gordon Craig foi um actor, encenador e cenógrafo inglês que promoveu uma notável renovação nos palcos europeus no século XX, através de uma grande pureza cenográfica.

co para atribuir um contexto plástico a um tipo de espectáculo específico que é a dança. Esta disciplina reclama um espaço sem barreiras para um corpo pleno em todas as suas dimensões.

Barkst e Benoi foram os dois primeiros colaboradores de Diaghilev na sua revista *Monde Artiste*, em 1897, e introduziram uma nova expressividade na pintura dos cenários através de cores simples e puras na sua máxima intensidade. Num segundo período os cenários dos Ballets Russes foram marcados pelos estilos de Natalie Goncharova, Michel Larionov e Tatlin que deram seguimento à estética já vinculada e lançaram as bases para o construtivismo que multiplicou as possibilidades de montagem cénica e fez do cenário parte da acção. Também Picasso colaborou com Diaghilev, introduzindo o cubismo e o futurismo no diálogo cénico, com o espectáculo *Parade* (1917), escrito por Jean Cocteau e que tinha por base o Manifesto Futurista de Marinetti.

Dentro da linha de simplificação e flexibilidade do espaço e dos elementos cénicos encaixou-se o Teatro e Companhia do *Vieux Colombier*.

A estruturação e organização do espaço cénico tornam-se os temas centrais da reflexão de Jacques Copeau<sup>27</sup> sobre a arte cénica. Copeau desenvolve, em colaboração com o pintor Theo van Rysselberghe e Louis Jouvet, um dispositivo cénico para o *Vieux Colombier*.

A estrutura deste dispositivo remete para a cena isabelina: trata-se de uma construção em madeira, porticada, com vários níveis de espaço cénico praticável aos quais se acedia através de escadas. A estes elementos estáveis podiam ser adicionados, conforme a montagem, objectos efémeros e uma plataforma elevada, um primeiro nível ao qual o acesso era feito por duas escadas laterais e duas frontais. A acção podia decorrer em altura, tirando partido dos três níveis possíveis.

Foi construído, em 1919, um segundo dispositivo, mas desta vez para o *Teatro Garrick* em Nova Iorque. Surge como um desenvolvimento do primeiro modelo e apresentava dois níveis de representação: um superior, uma passerele escalonada, sobre um arco, e um inferior ao nível do palco.

Copeau marca pela sua concepção de arte cénica ter como principais preocu-

---

<sup>26</sup> Companhia de *ballet* russa, com sede em Paris, que existiu entre 1909 e 1929, dirigida por Sergei Diaghilev e da qual faziam parte os grandes bailarinos Anna Pavlova e Vaslav Nijinski. Diaghilev promoveu parcerias com importantes artistas da época, nas produções de espectáculos.

<sup>27</sup> Jacques Copeau (1879-1949), teórico francês, actor e encenador.

pações o actor e o cenário. Uma base de criação, de certa forma, partilhada por Peter Brook: um actor e um espaço vazio.

Peter Brook intervém o mínimo possível no carácter do lugar teatral sendo que as variações mais comuns nas suas obras são a adição de um corredor junto à parede de fundo da cena, a criação de um profundo fosso e a alteração da forma de disposição da plateia. No entanto, a mudança mais evidente é a do solo cénico, sendo que este é sempre adaptado para cada montagem. Esta superfície é tida como o contacto mais paradigmático do intérprete com o espaço e funciona como imagem de marca do espectáculo, ou seja, é uma característica específica que o público vai sempre associar a determinada obra.

A essência de Peter Brook está na “utilização da arquitectura do teatro como suporte cenográfico (...) dentro de um projecto estético onde se procura o verdadeiro, onde não há lugar para a falsidade nem para o artificial (a arquitectura é a menos suspeita das artes quanto ao fingido ou ao ilusório). O teatro inteiro é o espaço cenográfico de cada obra.”<sup>28</sup>

Dentro do espaço da caixa negra o cenógrafo e encenador americano Robert Wilson constrói aquilo a que chama “arquitECTURA da luz e do ar”. Torna material aquilo que à partida é volátil e recria o espaço transformando a cena, levando o espectador para um estado de sonho.

A intersecção entre tempo, arquitectura e movimento, tanto do corpo como do pensamento e a tentativa de correlação das linguagens expressivas são o âmago da obra de Wilson.

O acto de encenar, de criar em palco, é para ele fruto de uma construção entre o tempo e o espaço, onde o encenador é um arquitecto dos movimentos que originam a acção sensível.

O próprio Bob Wilson afirma que quando se ganha tempo a percepção sobre as coisas altera-se, o que de certa forma justifica a morosidade das suas obras, facto que faz com que dê ao público autonomia e liberdade para abandonar a sala e voltar quando lhe aprouver. Segundo o encenador, “o tempo é uma linha vertical desde o céu até ao centro do mundo. O espaço é uma linha horizontal. Ambas formam toda a arquitectura: a forma de estar de pé em cena, a que mantém de pé o pinheiro no bosque... Se queremos tocar Mozart no piano, é o dedo que toca na tecla de forma vertical e o som

---

<sup>28</sup> Felisa de Blas Gómez, “El teatro como espacio”, in *Colección arquia/tesis, n.º 29*, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.189.

que se expande na corda de forma horizontal; com mais ou menos tensão mas sempre estão presentes as linhas horizontal e vertical. É a arquitectura da pintura: Goya, Rembrandt, Picasso. (...) Existe sempre essa construção. É a construção de uma cadeira, de um edifício.”<sup>29</sup>

Os verbos construir e recriar, em cena, são transversais e receptivos às mais variadas interpretações. No século XX muda a matéria e o movimento do pensamento.

Guy Claude François, cenógrafo que colaborou com o encenador Alain Mnouchkine no *Théâtre du Soleil*, tinha uma grande preocupação com a ligação e proximidade entre público e acção. Estavam unidos pela matéria, garantindo uma experiência partilhada em que o público está em contacto com os mesmos materiais que tocam os intérpretes.

Actualmente, e na sequência de todas estas formas de conceber, a cenografia torna-se uma disciplina plural uma síntese e sublimação das várias linguagens expressivas que contribuem para a cena.

De acordo com a síntese feita pelo arquitecto João Mendes Ribeiro, podem-se verificar algumas tendências da cenografia contemporânea sendo que os motes para essa nova estruturação são a funcionalidade e a praticabilidade do objecto cénico em que este passa a ter uma escala onde é facilmente manuseado e adquire uma flexibilidade em que se pode fragmentar e multiplicar os seus centros de acção. Neste sentido, a cenografia ganha um carácter muito próprio porque colabora com o intérprete, desmaterializando-se de forma a tornar-se uma extensão do corpo que é o arquitecto do movimento.

---

<sup>29</sup> Robert Wilson, citado por Felisa de Blas Gómez, “El teatro como espacio”, in Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.175



#### 4. TIPOLOGIAS TEATRAIS

A configuração espacial do edifício teatral foi sempre concebida tendo como premissa fundamental a relação privilegiada entre espectador e intérprete.

Segundo Marvin Carlson, a palavra teatro – lugar onde se observa – sugere já a essência da forma.

A articulação dos vários espaços dá origem a um sistema, a um conjunto de condições interdependentes que se mantêm estáveis e definidoras mesmo quando, em casos de espaços não-convencionais de representação, estamos na ausência de uma estrutura arquitectónica específica.

A relação espacial, que caracteriza o teatro, os lugares do espectador e do intérprete, definem uma organização e um confronto que tem uma influência directa nos comportamentos e formas de utilização.

Segundo o teatrólogo americano Richard Schechner, actor e público ocupam o mesmo espaço. Esta ânsia de proximidade, preconizada por Appia e Artraud, foi uma concepção muito importante para as experiências que tiveram lugar no século XX e que se tentavam afastar da configuração vigente, há muito estabelecida, onde o verbo era confrontar e não fundir palco e plateia.

Mesmo em situações onde não existe uma configuração arquitectónica definida para os intérpretes, o público partilha um mesmo espaço físico e posiciona-se em torno da acção. O seu lugar de contemplação é-lhe intrínseco.

De acordo com o arquitecto Rafael Magrou, existem quatro acontecimentos estruturantes na transformação dos lugares de espectáculo: o teatro como revelação do mundo e lugar de reunião da comunidade; a evolução do dispositivo cénico; a afirmação do teatro *à italiana* e a evolução paralela do teatro como edifício, no sentido de uma monumentalização.

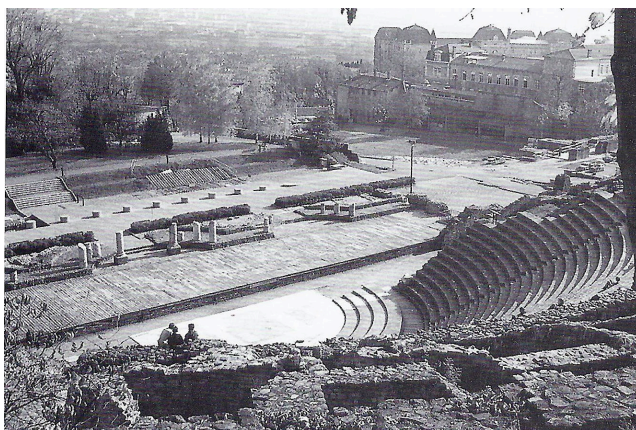
O primeiro acontecimento marca uma definição *per si* daquilo que é a essência do edifício teatral. Tanto na Antiguidade Clássica como na Idade Média a representação teatral estava intrinsecamente ligada ao ritual religioso e servia essa finalidade.

A primeira estrutura teatral, para responder às necessidades cerimoniais, surgiu no período Grego Arcaico e tinha a *orchestra* como espaço central.

O culto a Dionísio, deus da fertilidade e do vinho, foi a base para a realização de actos comemorativos e organização de espectáculos dramáticos por parte do Estado, o que levou à necessidade de criação de uma estrutura arquitectónica estável.

## UM LUGAR PARA A DANÇA

4. Teatro romano de Lyon, França.



O teatro de Dionísio foi construído entre duas colinas, aproveitando o declive natural das encostas para situar o *theatron*, ou seja, o auditório que em grego significa lugar para ver.

A zona reservada ao público, o *koilon* (em grego) ou *cavea*, era construída em torno da *orchestra* e originalmente apresentava uma forma poligonal que evolui até à consolidação do hemiciclo.

A adaptação à morfologia natural em conjugação com a forma do auditório possibilitam que se concretize o ideal democrático de uma visibilidade igual a partir de todos os lugares, para além de um bom desempenho acústico.

Apesar das transformações a que o espaço cénico foi sendo submetido, a intenção de aproximar o público da acção manteve-se constante, sendo que na tragédia clássica era mais importante participar do que apenas ver.

Mesmo tendo recuperado a tipologia teatral grega, no século XIX, Wagner sublinhou a separação entre público e representação, sendo que, só algum tempo depois, com as teorias de Appia e Artraud, o ideal de proximidade voltou a ser resgatado.

Em Roma, os teatros deixam de ser teatros de massas para serem mais reduzidos e por vezes cobertos. O edifício teatral romano distingue-se do grego pela sua autonomização enquanto objecto que não depende de uma morfologia do terreno mas que se insere numa malha urbana.

O elemento mais característico implementado pelo teatro romano é o *frons scaenae*, uma construção monumental, decorada nos vários níveis e com cinco portas – central (*regia*) e laterais (*hospitalias*) – sendo uma evolução daquilo que era o edifício da *skene*.

Na Idade Média o teatro permanece ligado ao ritual religioso e mantém-se como paradigma do lugar de reunião e de pertença a uma cultura de comunidade.

Nesta época não é gerada uma tipologia específica e o espectáculo, como havia

sido referido anteriormente, tinha lugar na igreja, na praça, na rua e os elementos cénicos eram voláteis e mutáveis. Segundo Felisa de Blas Gómez, o espaço partilhado e envolvente era o espaço do teatro medieval.

O segundo ponto de análise da transformação dos lugares de espectáculo é a evolução do dispositivo cénico que se traduz na passagem de uma estrutura aberta, no caso do anfiteatro grego e das plataformas exteriores do teatro medieval, para um espaço interior, dentro de um edifício e da mudança de posição do espectador em relação à cena, ou seja, o palco deixa de ter uma posição central para passar a ser frontal. Estas modificações resultam numa afirmação do modelo à italiana.

Esta tipologia começa por se distanciar das anteriores pela hierarquização do público, na medida em que este é distribuído em altura, desde a plateia baixa até ao balcão e por oposição à época medieval o espaço de representação volta a ser concreto e funcionalmente adequado, com uma morfologia organizada e estruturada.

O edifício, tal como acontecia com os teatros romanos, insere-se numa lógica e dinâmica de cidade, sendo que essa temática era transferida para cena.

A tipologia vai-se consolidando dentro de um processo evolutivo, de base empírica, até ao aparecimento do *Livro V De Architectura*, de Vitruvius. Afirmou-se assim, um auditório estável e de cenário único, sendo que as menções a estruturas teatrais permanentes só começam a ser frequentes a partir da segunda metade do século XVI.

É visível a influência de Vitruvius nos textos do arquitecto italiano Leon Battista Alberti (1404-1472) dedicados ao teatro, na sua obra *De Reaedificatoria* (1485). Alberti defendia, sobretudo devido a questões acústicas, que o auditório deveria ser semi-circular.

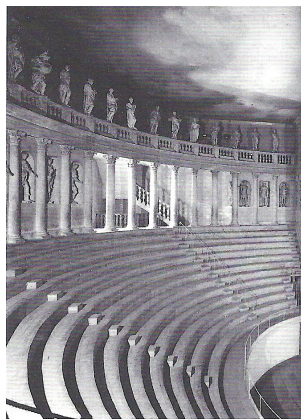
Na sequência do resgate das normas vitruvianas e do reportório da arquitectura clássica, é construído em 1580, o Teatro Olímpico de Vicenza, da autoria de Palladio (1508-1580). Este edifício é de suma importância, visto que foi a primeira estrutura teatral estável que, juntamente com os teatros de Sabbioneta e Farnese, consolida uma tipologia específica que funciona até aos dias de hoje.

No Teatro Olímpico verificam-se algumas alterações relativamente ao modelo romano, sendo uma delas a passagem de um hemiciclo para um anfiteatro semi-elíptico. Existiam treze filas de bancadas, rematadas superiormente por uma galeria porticada onde, sobre as colunas repousava a cobertura do edifício.

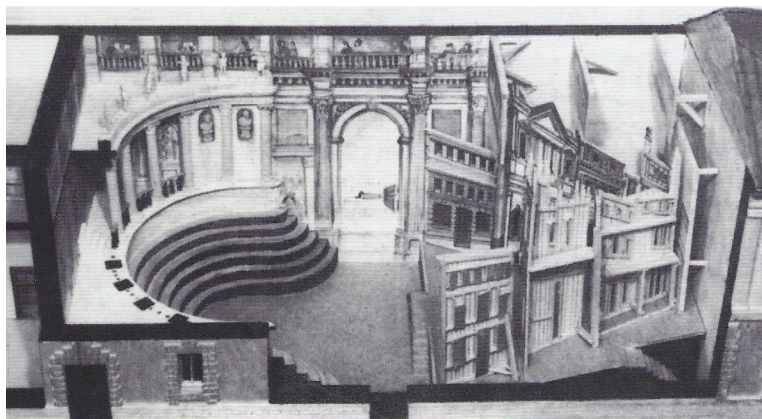
O facto do espaço teatral ser fechado marca uma transformação e reinterpretação em relação aos edifícios da Antiguidade Clássica. No entanto, dentro do ilusionis-

## UM LUGAR PARA A DANÇA

5. Teatro Olímpico



6. Teatro Ducal de Sabbioneta



mo característico desta época, foram feitas pinturas no tecto, a simular o céu, de forma a criar a sensação de espaço aberto.

A grande e expressiva parede no fundo do espaço cénico, apresentava, no Teatro Olímpico, três pisos, em que cada um tinha uma decoração distinta, e três entradas tal como acontecia no *frons scenae* romano. Nestas entradas estavam pintadas, em perspectiva, ruas e palácios que desafiavam o olhar e extravasavam, em profundidade, os limites reais do espaço cénico.

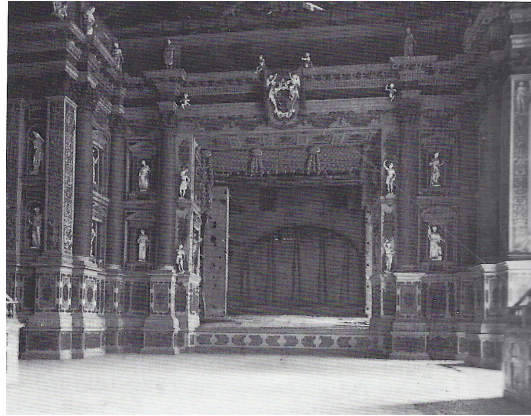
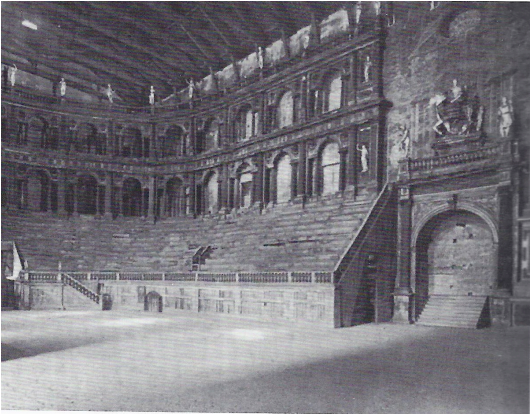
Na sequência desta evolução morfológica, é construído o Teatro Ducal de Sabbioneta, por Vincenzo Scamozzi (1548-1616) entre 1588 e 1590, a pedido do Duque de Mântua. Neste teatro mantem-se o auditório em anfiteatro e é introduzida uma leve pendente, no piso da sala, no sentido oposto à inclinação do palco. Na disposição do público começa a evidenciar-se alguma hierarquização devido à introdução da zona do balcão, para a corte, como se de uma pérgola se tratasse.

Verificam-se alterações no espaço cénico porque Scamozzi renuncia ao *frons scenae* e também devido à utilização de luz artificial em detrimento das clarabóias que existiam sobre a cena, garantindo uma ténue luz natural. A abordagem do espaço cénico muda, consequentemente, já que o cuidado com o pormenor em cena passou a ser essencial.

De acordo com Felisa de Blas Gómez, neste teatro fundem-se a tradição da sala da corte florentina com a tradição do teatro à antiga de Palladio.

O edifício teatral no século XVI vai-se modificando no sentido de uma maior flexibilidade, adaptando os cânones da Antiguidade e introduzindo inovações relevantes.

O Teatro Farnesio de Parma (1628), de Giovanni Battista Aleotti (1546-1636), representa o início da transição do Renascimento para o Barroco, época que marca definitivamente a estabilização do modelo à italiana.



7. Teatro Farnese

O público é distribuído hierarquicamente, em altura, sendo que os nobres e os ricos ocupavam os balcões e os mais pobres a plateia. Esta situação inverte-se, mais tarde, visto que a plateia tem melhor visibilidade.

À caixa de palco são acrescentados mais quatro espaços com a mesma dimensão e que não são visíveis ao espectador: os bastidores, nas laterais, o sub-palco, em baixo e a teia, em cima. Este espaços são de extrema importância porque permitem a utilização da maquinaria de cena e, conseqüentemente, rápidas mudanças de cena. É também assumido o arco de proscénio, a chamada boca de cena, que separa a caixa negra do espectador.

A posição dos músicos em relação à cena também se vai alterando. No Renascimento situavam-se atrás da cena e no Barroco posicionavam-se dentro do espaço cénico ou num palco lateral, até que, finalmente, surge o fosso de orquestra como o conhecemos hoje.

Pela fácil adequação a qualquer montagem, o teatro à italiana, teve a capacidade de ser transversal e perene ao longo das épocas. É um modelo facilmente reinterpretado por encenadores, coreógrafos, cenógrafos e arquitectos, transformando a tipologia consolidada, explorando novas redes de relação entre público e cena.

O último acontecimento que contribuiu para a relação e análise sobre a transformação do espaço teatral é a evolução paralela do teatro como edifício, ou seja, o caminho percorrido desde a utilização de materiais precários, passando por uma edificação efectiva até à questão da monumentalização do edifício.

No século XVIII, com o apogeu da ópera, que sublimou em si as linguagens artísticas e expressivas tornando-se a epítome do espectáculo teatral, aumentou a quantidade de artificios teatrais e maquinaria cénica para se conseguirem os efeitos mais surpreendentes em cena. Neste sentido, os edifícios teatrais acompanharam esta tendência e aumentaram de tamanho e qualidade. Nesta época os edifícios mais considerados e

que melhor reflectiram o espírito barroco do deslumbramento foram o *Scala de Milão*, de Piermarini, que substituiu o teatro ducal e a *Ópera de Paris*, da autoria de Charles Garnier e que materializa o auge do modelo à italiana.

De acordo com o musicólogo Rui Vieira Nery, esta tipologia facilmente se difundiu por toda a Europa por se tratar de um modelo muito eficaz e que contém em si soluções arquitectónicas capazes de responder às necessidades de uma época específica em que a ópera barroca imperava e onde ir ao teatro era um hábito quotidiano.

A evolução das tipologias teatrais é directamente proporcional às metamorfoses das sociedades. São metáforas físicas, sínteses de vida em forma de arquitectura.

### 4.1. OUTROS OLHARES SOBRE AS TIPOLOGIAS TEATRAIS

No final do século XVIII assistiu-se a uma oposição em relação à concepção do edifício teatral barroco. As respostas à insatisfação iam desde o resgate da Antiguidade Clássica e de Palladio, onde eram apresentadas propostas ópticas, acústicas e formais com base nos tratados, até às propostas mais utópicas como as dos arquitectos Jacques-François Blondel (1705-1774) e Étienne-Louis Boullée (1728-1799).

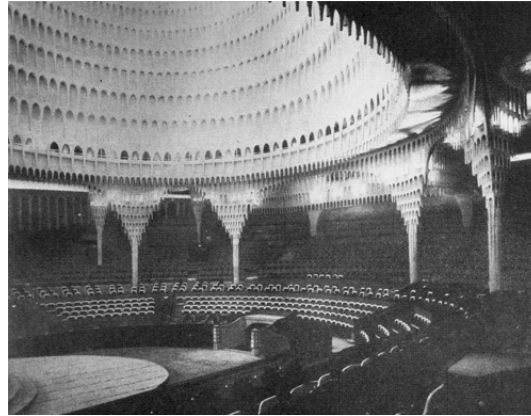
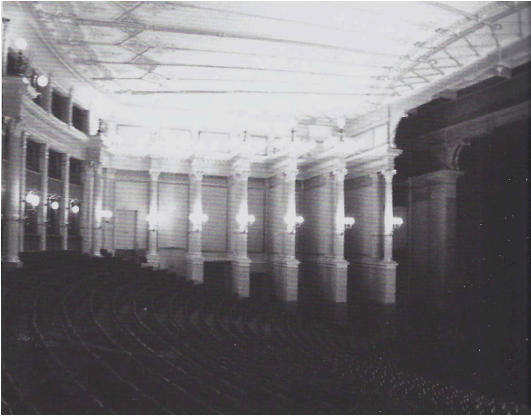
O século XIX foi o berço da Revolução Industrial que fez com que houvesse uma ascensão da classe média, que no teatro se reflectiu num aumento do número de espectadores e consequentemente de edifícios teatrais.

O teatro de Besançon (1778) do arquitecto francês Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806), com uma configuração próxima do teatro antigo, preconiza as transformações nos edifícios teatrais dos séculos seguintes.

Nesta sequência surge, em 1876, a *Festspielhaus*, em Bayreuth, onde Richard Wagner recupera o modelo grego por pensar ser o contexto arquitectónico mais adequado e propício para servir a relação entre representação e sociedade, entre o espectador e o artista.

Wagner afirmava, em alguns textos que publicou, que a revolução era o motor para a arte do futuro e o comunismo era o caminho para a negação do egoísmo, tendo a própria arte como veículo. Assim sendo, esta ideologia teve consequências objectivas na concretização formal do edifício teatral que, à semelhança da Grécia antiga, partia de uma distribuição democrática do público.

Neste edifício, Wagner mantém e enfatiza uma característica do teatro *à italia-*



8. Festspielhaus,

Bayeruth.

9. Grosses Schauspiel-

haus, em Berlim, já

demolido.

*na*: a separação entre sala e palco, promovendo o afastamento do público em relação à cena com o intuito de reforçar a ilusão cénica. Outros elementos como o proscénio e a boca de cena permanecem do modelo à italiana, no entanto, existem conjugados com a noção de espaço unificado proveniente da Antiguidade Clássica.

André Antoine, precursor do realismo com o *Théâtre Libre*, defendia a concepção de uma sala onde os espectadores ficariam de frente e estariam sentados num auditório com declive para que pudesse ser garantida a percepção e apreensão da totalidade do palco. É nesta época que a luz e o silêncio se impõem no interior do espaço teatral, sendo que só a cena é iluminada, realçando os corpos, a cenografia e o detalhe de uma forma mais insistente e forte.

Com a chegada do século XX, a reforma tipológica agudiza-se e é levada mais além, inicialmente impulsionada pelas teorias de Adolph Appia de união da sala com o palco.

A consequência destas concepções acabou por ser uma hibridação tipológica como aconteceu com a *Grosses Schauspielhaus*, em Berlim, concebida pelo encenador alemão Max Reinhardt (1873-1943), em colaboração com o arquitecto, da mesma nacionalidade, Hans Poelzig (1869-1936). O objectivo com a concretização deste edifício foi a criação de um teatro para um grande número de pessoas em que sala e cena eram um só espaço.

A estrutura inicial era a de um mercado, desenhada pelo arquitecto Friedrich Hitzig (1811-1881). Posteriormente, mantendo a forma exterior original do edifício, o interior foi adaptado conjugando características e elementos do teatro antigo, do modelo à italiana e da configuração da cena em arena. Começava aqui a ser questionada a imposição da relação frontal.

Como resposta a esta indagação, Antonin Artraud defendeu, no seu livro “*Le Théâtre et son double*” (1938) a abolição da cena frontal e a supressão do palco para

confluírem espacialmente no seu ideal de lugar único.

A partir dos anos 40, a cinética, a imagem e o movimento apoderaram-se da vida tendo como eficazes mediadores o cinema e a televisão. Surgiu então, uma necessidade de reinventar ainda mais os teatros e pô-los em concorrência directa com os novos fenómenos. Até que nos anos 60 surge uma premissa que vai marcar uma nova fase, uma nova ideologia perante o lugar da representação: um espaço, um espectáculo.

Com base nesta norma começam a ser utilizados edifícios que não tinha sido concebidos para espectáculo, tanto de uma forma efémera como de uma forma permanente.

Artraud acreditava que com esta nova estratégia, estabelecer-se-ia uma comunicação directa entre o espectador e o teatro; e o espectador e o intérprete porque, inevitavelmente, a acção atravessava o público e o integrava. Desta forma, Artraud defendia que o ideal seria ocupar tipologias de hangar, ou armazém, conferindo-lhes a identidade de espaço teatral não-convencional.

Seguindo a sugestão de Artraud de abandonar os locais de espectáculo formatados, a encenadora francesa Ariane Mnouchkine instala-se em 1971 na Cartoucherie de Vincennes – uma antiga fábrica de munições, em Paris.

Neste espaço teatral assiste-se a um fenómeno de libertação da noção de caixa negra e da relação frontal palco/sala, facto que resulta numa emancipação do espectador.

Por maior que seja a revolução, permanece sempre o vínculo ao ponto de origem, ou seja, neste caso há um retorno ao que era importante no Período Clássico, mais do que ser espectador era necessário ser interveniente na acção.

Esta formalização que remete para o essencial é tangente à ideologia do encenador polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), defensor do teatro pobre no qual a expressão corporal por si é, quanto basta, para o espectáculo.

Dentro desta prática insere-se também Peter Brook, que tenta contornar os espaços convencionais, procurando contextos neutros. O encenador acredita que quando o espaço mostra uma história, entra facilmente em conflito com a obra. Escolheu então o Teatro Bouffes-du-Nord, em Paris, por ser um espaço “bruto, neutro e poderoso”.

Como sistematização e interpretação da relação espectador/intérprete e da sua consequente formalização, podem ser aferidos, de acordo com o arquitecto João Mendes Ribeiro, alguns projectos-tipo ao longo da História: a arena, enquanto forma inte-



gradadora onde o público envolve o espaço cénico; a semi-arena, onde o espaço de representação se concentra ou na zona de bastidor ou avança sobre a plateia num proscénio mais prolongado; a ferradura, tipologia onde existe uma clara separação entre o espaço cénico e a plateia, sendo que, parte do público fica distribuído, na vertical, em torno da plateia (como por exemplo nos camarotes); a Grand Salle francesa; o auditório em avental, como no caso da Festspielhaus de Wagner, onde há uma visão democrática da distribuição do público e este ocupa uma plateia unificada, sendo que, no entanto, a separação entre caixa de palco e plateia mantém-se; o teatro bifrontal em que duas plateias a conformar o espaço cénico; e por fim, o teatro anular, onde o espaço da plateia é envolvido pelo espaço de representação como no caso do Teatro do Movimento Total de Grenoble, de André Wogenscky (1916-2004).

A procura do lugar ideal é incessante e aliciante, porque definir uma configuração arquitectónica que traduza uma ideia de dança ou teatro, é um desafio enorme que, quando é superado, se aproxima da perfeição daquilo que é uma expressão artística sublimada. É uma arquitectura que se funde, destemida, com outras formas de ser arte, e assim se eleva, a um propósito maior que ultrapassa a mera resposta a um determinismo funcional. A forma conquista uma identidade e os palcos tornam-se maiores que eles próprios.

## **5. QUANDO LUGARES SE ABREM PARA A DANÇA :**

### **A INDEPENDÊNCIA DO LUGAR COREOGRÁFICO**

A dança é a libertação absoluta do corpo exacerbadamente expressivo e fluido que percorre e se solta no espaço. Cada bailarino desenha o seu lugar com as linhas invisíveis deixadas pelo movimento e deixa-se contornar pelo espaço que estava guardado no coreógrafo.

A adaptabilidade e a disponibilidade são características que o bailarino treina, por isso, qualquer espaço é uma possibilidade. O corpo reage bem ao conflito.

Serge Laurant<sup>30</sup> afirmou que “ousaria dizer que a essência da dança não é o movimento. Ela passa também pelo movimento. Mas, a sua essência é a presença e tudo aquilo que essa presença pode fazer passar. É uma arte de poucos artificios, que consiste em se expor através do mais imediato dos médios, o seu próprio corpo. Posto

isto, o movimento torna-se quase secundário. O movimento só é apaixonante quando traz uma dimensão suplementar a essa presença.”<sup>31</sup>

A dança só mais recentemente é que conquista o seu lugar, próprio e merecido, na História da arquitectura dos lugares de espectáculo.

No século XVI, aquando do nascimento do ballet associado aos espectáculos da corte, no reinado de Henrique II de França, a dança começa a definir-se melhor enquanto disciplina mas sempre sem um lugar determinado, acontecendo sobretudo nos grandes salões da corte.

A dança sempre esteve associada a um espaço autónomo gerado pela organização dos corpos, e logo na primeira definição, conhecida, de ballet esse facto aparece claro: “ (...) arranjo geométrico de muitas pessoas juntas, sob a variada harmonia de diversos instrumentos.”<sup>32</sup>

No século XVII, no reinado de Luís XIV, em França, a dança, o ballet, no caso, foi muito impulsionado, sobretudo quando os espectáculos começaram a ser apresentados ao público em geral, nos teatros do *Palais Royal* e do *Petit Bourbon*, o que certamente modificou perspectivas e alterou a importante relação entre artista e espectador.

Em 1661, foi criada a *Académie Royal de la Danse*, elevando o estatuto e reconhecendo a importância desta arte. Surgiu assim, a primeira geração de bailarinos profissionais da *Ópera de Paris* e França tornou-se, desde esta época, um importante contexto para a dança.

A dança ao longo dos séculos teve que conquistar o seu contexto e afirmar-se como linguagem expressiva e, até há relativamente pouco tempo, apresentava-se somente em lugares que era adaptados para a receber mas que não lhe pertenciam exclusivamente. Hoje em dia existe uma clara emancipação da dança, mas mesmo assim nunca perdeu essa característica de ser absoluta em qualquer espaço.

No início do século XX, Oskar Schlemmer pretendia preconizar uma nova linguagem artística autónoma, que surgisse do equilíbrio entre o homem e a geometria,

---

<sup>30</sup> Programador de espectáculos do *Centre Pompidou*, em Paris.

<sup>31</sup> Serge Laurant citado por Raphaël Magrou, “ Os lugares do corpo”, in *Secènes d’Architecture - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, 10 de Novembro a 16 de Dezembro de 2007; Éditions du Patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, p.35.

<sup>32</sup> Eliana Caminada, in *História da Dança - Evolução Cultural*, Editora Sprint, Brasil, 1999, p.86.

renovando assim a arte cénica. Segundo ele, os principais impulsionadores dessa inovação vão ser o ballet e a pantomima, por estarem desvinculados da palavra e do som e de emergirem assim como formas livres capazes de mediar uma expressividade mais sincera e profunda.

O *Festival de Avignon*<sup>33</sup> teve início em 1947, no entanto, só em 1966 é que acolheu um espectáculo de dança, da companhia *Les Ballets du XXe siècle*, do coreógrafo francês Maurice Béjart (1927-2007).

Depois disso, sensivelmente dez anos depois, começaram a ser organizados festivais especificamente para dança, promovendo uma visibilidade e um interesse crescentes a esta arte “inter-trans-pluri-disciplinar”.

Só a partir dos anos oitenta, é que se verificou uma autonomização concreta e um cuidado maior na criação de soluções arquitectónicas que respondessem eficazmente às necessidades e exigências próprias desta área artística. Segundo Raphaël Magrou, “a arte da dança outorgou-se o legítimo direito de fazer construir para si própria lugares dedicados à criação e à divulgação, que constituíram, num primeiro momento, readequações de edifícios existentes e depois, volumes autónomos, correspondendo às expectativas dos coreógrafos.”<sup>34</sup>

A dança, hoje em dia, é um espectro que reúne em si várias disciplinas artísticas como a música, o teatro, a mímica e acaba por se tornar um espelho das transformações da sociedade contemporânea. Torna-se, como foi a ópera no Barroco, um elemento aglutinador.

Nesta época, em França, com a consagração da dança e com a sua consequente necessidade de uma lugar específico e independente, foram determinadas algumas medidas para a tornar reais as realizações arquitectónicas específicas para esta arte.

Uma importante medida foi a realização de debates para estabelecer as novas bases políticas para a dança - “Les Assises de la Danse” em 1981. Nesta sequência,

---

<sup>33</sup> O *Festival de Avignon* é, actualmente, uma das mais importantes manifestações internacionais do espectáculo, dedicado às artes vivas contemporâneas, estimulando a criação e dando a oportunidade aos artistas de apresentarem o seu trabalho a um grande número de espectadores. Este evento anual destaca-se como um foco muito importante no circuito cultural europeu.

<sup>34</sup> Raphaël Magrou, “Os lugares do corpo”, in *Scènes d’Architecture - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal Internacional de São Paulo, 10 de Novembro a 16 de Dezembro de 2007; Éditions du Patrimoine - Centre des Monuments Nationaux, p.35.

foram determinados, pelo Ministro da Cultura de então, Jack Lang, três factores: desenvolvimento, criação e difusão da disciplina.

Para além da descentralização, outra das grandes medidas tomadas foi a criação de vinte *Centres Choréographiques Nationaux* (CCN). O movimento dançado passa a desenhar espaço arquitectónico.

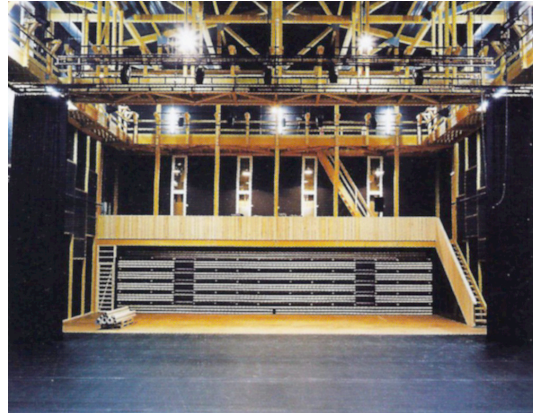
Estas novas arquitecturas aparecem ávidas de identidade e liberdade de apropriação e surge como característica comum, a grande parte das concepções, uma dualidade do edifício, ou seja, uma transparência muito presente na fachada do edifício, suprimindo, de certa forma, a ideia de superfície exterior, que permite ao público um olhar sobre o trabalho do bailarino e, paralelamente, a existência de zonas interiores mais opacas, como a caixa de palco que oculta, do olhar curioso do espectador, uma grande parte do trabalho do intérprete.

São exemplos de *Centres Choréographiques Nationaux*: a *École Nationale Supérieure de Danse*, em Marselha, concebida em 1992 pelo arquitecto francês Roland Simounet (1927-1996), discípulo de Le Corbusier, para o coreógrafo Roland Petit; o *Centre Nationale de la Danse* (2004), em Pantin, onde o arquitecto Antoine Stinco adapta um edifício concebido em 1968 por André Wogenscky (para os Jogos Olímpicos); o arquitecto Rudy Ricciotti concebeu o *Pavillon Noire* (2006) em Aix-en-Provence; o arquitecto francês Patrick Bouchain desenhou o CCN de Rillieux-la-Pape; o *Architecture Studio* construiu o *Le Quai* que condensa em si o *Centre Dramatique Nationale* e o *Centre Nationale de Danse Contemporaine*.

O *Centre Nationale de la Danse*, em Pantin (subúrbio de Paris) resultou da transformação de um edifício administrativo para instalar um lugar dedicado à dança, em 2004, pelas arquitectas Claire Guieysse e Antoinette Robain.

A intervenção consistiu em retirar algumas divisões de betão para a criação de estúdios e para evidenciar a escadaria escultural que para além da sua função essencial é aproveitada muitas vezes como suporte cenográfico. O volume é devidamente equipado para que os bailarinos tenham as melhores condições de trabalho. Existem onze estúdios, com sete a nove metros de pé direito, e numa das extremidades do edifício encontram-se três auditórios sobrepostos, com capacidades diferentes, aos quais o público tem acesso directo. Existe também uma mediateca, salas de estudo, sala de exposições e um café.

O arquitecto Rudy Ricciotti ao conceber o *Pavillon Noire*, em Aix-en-Provence, materializou uma metáfora que de tão clara se torna óbvia, tendo como base “a nar-



10. Pavillon Noire,  
Aix-en-Provence.

11. CCN, Rillieux-la-  
Pape.

ração da objectividade do esforço” no trabalho dos bailarinos. O edifício surge a partir de uma concepção centrada na estrutura e no resultado da tensão (esforços mecânicos) a que está submetida, à semelhança do que acontece, com o esqueleto, no corpo de quem dança.

A ideia concretiza-se sob a forma de quatro estúdios envolvidos por vidro – *exo-esqueleto* – o que permite libertar totalmente o interior dos pisos de qualquer ponto de apoio, deixando os espaços legíveis num lugar onde o objecto central é o corpo.

O arquitecto Patrick Bouchain, no CCN de Rillieux-la-Pape deu prioridade, na concepção do edifício, a uma parceria com os bailarinos/utilizadores, o que penso ser uma boa estratégia para a elaboração de edifícios como estes onde acontecem frequentemente fenómenos como a apropriação de todos os espaços, de todos os interstícios para a criação coreográfica e até mesmo para trabalho de manutenção física. Os corredores são quase sempre povoados por bailarinos em exercícios de alongamento.

O espaço onde os corpos dos bailarinos existem, em movimento, tem uma grande responsabilidade em termos funcionais, por isso, é determinante que o seu processo de concepção seja suficientemente poroso para poder absorver as múltiplas particularidades funcionais imprescindíveis ao bom desempenho de quem o utiliza intensivamente.

O espaço determina, indiscutivelmente, o comportamento do corpo. É importante que a arquitectura lhe devolva a liberdade e que, ao mesmo tempo, o estimule a novas conquistas, a constantes superações. Assim deve ser o lugar a que o bailarino chama seu.



## CAPÍTULO II

### **DANÇA E ARQUITECTURA**





## 1. A DANÇA E A ARQUITECTURA

O espaço existe, inevitavelmente, dentro do bailarino. É uma matéria tão intrínseca e palpável quanto todas as codificações técnicas do movimento.

O arquitecto Ricardo Scofidio uma vez disse que a arquitectura era tudo o que existia entre a pele de uma pessoa e a pele de outra.

A dança existe num espaço que, mesmo vazio, transborda significados e se sublima quando mistura a sua rigidez inabalável com a sinuosidade dinâmica do corpo, seja ele coreografado ou simplesmente espontâneo. A arquitectura e a dança emergem de um plano horizontal comum e fundamental nas suas expressões.

A arquitectura transforma-se na presença do corpo, as linhas fundem-se e a geometria bidimensional do desenho do arquitecto, completa-se. O espaço seja ele cénico ou quotidiano, é ávido por apropriação e manipulação. Não existe para ser vácuo, mas sim com o propósito de ser contentor, intrometido, de uma existência humana, que é, constantemente dançada.

O propósito, fundamental da arquitectura é a habitabilidade e por, isso, tem o ser humano e a sua medida como referência. É assim que se constrói a identidade do espaço, numa comunicação activa e reactiva com o corpo físico, com o toque, através de uma inteligibilidade mútua.

O espaço do arquitecto suiço Le Corbusier (1887-1965) é paradigmático dentro desta concepção, tendo por base a harmonia das relações de proporção. O *Modulor* é para Le Corbusier o fundamento da sua concepção arquitectónica e existe de uma junção da matemática com a escala humana, é portanto, um instrumento de medida dotado de corporalidade e que permite fixar a dimensão de toda a arquitectura. No entanto, é limitador porque se trata de um corpo estático e a arquitectura deve ser definida

pelas medidas do movimento, do corpo que percorre e utiliza o espaço activamente.

A arquitectura e a dança, coreografada, têm subjacentes as mesmas regras de proporção, forma, estrutura e poesia. São estas as medidas da ideia construída.

A luz e a força da leveza, elevam-nas a um patamar comum, onde duas materialidades se unem na criação de um sentido pleno, de terminologia comum.

Sempre tive o ímpeto de olhar para um espaço, recebê-lo como um estímulo e, internamente, o coreografar, o ocupar com um número intuitivo de corpos virtuais, organizando uma linguagem de movimento que, normalmente, sobrepõe a estrutura do espaço às linhas do corpo. Penso que a este impulso interior se pode chamar, Dançar o Espaço.

As relações entre a dança e a arquitectura são, por um lado antagónicas e por outro muito próximas pela matéria: o espaço. Estas ligações e influências mútuas resultam em trabalhos espaciais distintos, sendo que se pode construir com base na mobilidade e no movimento, ou na imobilidade, congelando as concepções espaciais e elaborando uma envolvente estática. Está patente nesse trabalho espacial, que deriva da antítese mobilidade/imobilidade, a percepção que temos do nosso meio e a representação que fazemos do mundo e da sua evolução.

As diferenças entre as duas áreas, conjugam-se e complementam-se, exponenciando a expressão artística. A dança é dinâmica, transitória e efémera e tem o corpo como veículo de expressão, já a arquitectura é, aparentemente, o seu paradoxo, sendo estática, perene e imutável no tempo.

Esta oposição é utilizada como matéria essencial na construção do espaço dançado, que segundo o historiador Johannes Odenthal, insere em si o conflito entre representação objectiva do espaço e percepção antropológica, procurando alcançar um ponto de equilíbrio.

A cenografia, ao contrário da arquitectura que é sobretudo um processo de experimentação, permite modificações nos dispositivos cénicos ao longo da sua concepção e quando se trata de espectáculos de dança esse processo é directamente proporcional e absolutamente dependente da construção coreográfica. A intervenção do corpo activo na construção do espaço é um ponto determinante na organização e estruturação das frases e sequências de movimento e conquista o pleno sucesso quando os coreógrafos conseguem tirar partido das características do espaço arquitectónico e integrá-las. O espaço torna-se um dos intérpretes.

Cada vez mais a arquitectura e a cenografia se cruzam na paixão de contextua-

lizar espacialmente o corpo. São por isso, cada vez mais claros os métodos, materiais e processos que se transferem da prática da arquitectura para a abordagem ao espaço cénico.

A história do espaço cénico, da cenografia e da relação que sempre existiu com o corpo, sobrepõe-se à história da evolução da nossa percepção.

O sistema que engloba espaço, tempo, corpo e movimento deu origem a novas concepções e abordagens espaciais a partir das vanguardas da transição do século XIX para o século XX.

O espaço, sobretudo o de representação, vive de uma relação de simbiose com o mundo e as transformações que lhe estão inerentes, e isso afecta a forma, as características e a interpretação dos lugares. A mutabilidade do mundo e a afinação da percepção que a acompanha, deu origem a inúmeras reflexões como as de Adolphe Appia que concebia o espaço cénico como um espaço livre e transformável, um espaço rítmico que se revela e ganha vida através do contacto com os corpos em movimento.

Influenciado por estas transformações, Rudolph von Laban<sup>35</sup> centra a sua pesquisa no estudo das relações entre movimento e espaço. Construiu através do centro de gravidade do corpo uma estrutura arquitectónica, baseada em tensões, que suportam o movimento e definiu relações harmoniosas entre o corpo e a sua arquitectura espacial envolvente. Com esta análise desenvolveu a noção de *Arquitectura do Corpo*, que é, no fundo, uma sistematização dos recursos internos, quase intuitivos, do bailarino, para se poder orientar e organizar no espaço. É uma base para todas as técnicas de dança e um instrumento importante na construção coreográfica.

O ponto de reflexão fundamental de Laban é, portanto, a relação de unidade harmónica entre movimento e forma implantados no espaço, baseada numa ambiguidades e contrastes comuns, ou seja, a questão da dicotomia entre a fugacidade e a perenidade, entre a mobilidade e a estabilidade.

À semelhança dos cânones da Antiguidade Clássica e, posteriormente, do resgate do corpo para a arquitectura feito por Le Corbusier, Oskar Schlemmer, no âmbito do espaço teatral, defende que este deve ser determinado pela medida do corpo huma-

---

<sup>35</sup> Rudolph von Laban (1879-1958), natural da Hungria, foi bailarino, coreógrafo e é considerado o mais relevante teórico de dança do século XX. Sistematizou as linguagens do movimento, nas suas várias vertentes: composição, notação, apreciação e educação.

no. Afasta-se da concepção cénica de uma ponto de vista único, trabalhando a cena com base numa transformação contínua, tendendo para uma dinâmica espacial. As considerações sobre a mudança de perspectiva e sobre a variação de um material em função da concepção pretendida podem ser aplicáveis tanto ao corpo como ao espaço, à coreografia como à arquitectura.

As suas coreografias eram estruturadas em função das relações espaciais – centro, eixos e diagonais, marcados no solo não só pelo seu valor como referência mas também pelo seu carácter essencial - e em torno de imagens concretas que exploravam continuamente a plasticidade do corpo do intérprete.

As direcções espaciais que resultam do enlace entre espaço e tempo, são temas comuns na arquitectura e na dança. Os percursos e deslocamentos são estruturantes para as duas disciplinas e, segundo a coreógrafa americana Trisha Brown, o seu culminar (os extremos), ou seja, as entradas e as saídas são pontos críticos na construção tanto arquitectónica como coreográfica.

São várias as influências directas da dança na arquitectura como são exemplos o *Teatro Loie Fuller* e as cenas construídas pela bailarina belga Akarova (1904-1999). Da essência da dança decorre o projecto de arquitectura, aberto a estímulos plásticos como a fluidez e o drapeado dos tecidos que influenciam directamente o desenho de uma fachada e mesmo alguns aspectos e estratégias da encenação, como acontece de forma clara em algumas obras de João Mendes Ribeiro. O quotidiano coreografado torna-se matéria para a prática arquitectónica, para construções cinéticas. É no decorrer da análise desta reciprocidade que surge a minha tentativa de concretização de um lugar para a dança, que derive do movimento e que responda eficazmente às necessidades funcionais de um treino diário e de um lugar excepcional para receber o espectáculo e o público.

No decorrer da modificação da concepção espacial no início do século XX, a arquitectura interroga-se de que forma poderá integrar o movimento no espaço congelado da representação. Para nós, bailarinos, o espaço é “sagrado” quase um lugar ritualista, porque é lá que o nosso corpo se projecta, para alcançar a plenitude daquilo a que chamamos arte, no equilíbrio perfeito da técnica com a expressão. Para nós, arquitectos, também é especial, é o lugar de extravasar, de experimentar e de ligar, de facto, o corpo ao espaço que idealizamos. Desta forma, o espaço teatral, por toda a sua simbologia e funcionalidade, deve responder, tal como o corpo que efemeramente o habita, de uma forma dinâmica e flexível, afastando-se da rigidez imposta no passa-

do.

O espaço cénico liberta-se da perspectiva central, sendo que todos os pontos espaciais de referência são considerados com a mesma importância. Assim, o centro da acção pode ser onde o bailarino estiver, pois este passa a coincidir com o centro do seu corpo. Neste ponto, aproxima-se da arquitectura que é apreendida com uma certa subjectividade que depende sempre do espectador e da sua respectiva experiência espacial. No edifício teatral, de cena frontal, o espectador projecta-se no intérprete e apesar de imóvel, os seus olhos guiam-no pelos interstícios da acção, experimentando-a sensorialmente.

O tempo é um instrumento comum e manipulado, moldado de formas diferentes e que interfere directamente na construção do olhar e da experiência espacial. A sua determinação é feita pelo coreógrafo e pelos bailarinos na dança, e na arquitectura pelo utilizador.

O movimento torna-se o interface entre esse tempo elástico e o espaço, onde o corpo é o livre canal dos fluxos dinâmicos.

A experiência da arquitectura está ligada à nossa existência corporal e a esse movimento do corpo no espaço. Essa vivência é resultado de um apelo directo aos sentidos, através dos quais intencionalmente projectamos imagens, exigências formais, a nossa própria escala corporal, na construção pessoal de uma cognição espacial que nos permite ser, dentro de um lugar específico.

Os edifícios, enquanto objectos estáveis, constituem a certeza de uma permanência, de uma referência na nossa vida quotidiana, limitando-a e envolvendo-a. As formas arquitectónicas são sugestivas, canalizam o corpo e impelem-no a segui-las, coreograficamente, experimentando várias dimensões do espaço ao entrar, ao passar através, sobre, ao lado...Ao longo dos séculos acreditou-se que a única forma de aceder à realidade era através dos sentidos e de facto, a total apreensão do espaço remete, inevitavelmente, para uma experiência empírica.

O arquitecto Bernard Tschumi<sup>36</sup> inclui o movimento na sua concepção de arquitectura como um dos componentes de um sistema teórico que consiste também em espaço e evento.

Inclui o espectador nesta experiência, confrontando-o com uma nova relação

---

<sup>36</sup> Bernard Tschumi (n. 1944), arquitecto suíço, é considerado um dos grandes teóricos da arquitectura contemporânea. Entre 1976 e 1981, produziu o livro *Manhattan Transcripts*, onde publicou os seus primeiros ensaios sobre notação arquitectónica.

espacial, como se a inscrição do movimento na arquitectura conduzisse o visitante a inscrever o seu próprio movimento, a sua corporalidade neste outro espaço que se cria. De acordo com a sua linha de pensamento, o espaço dança num movimento recíproco entre si e o homem.

O movimento existe como consequência de um programa que define o objecto arquitectónico, tal como os espaços de representação servem uma dramaturgia que está em função do corpo. Não existe arquitectura sem espaço, sem programa e sem movimento.

Tschumi define movimento como sendo “a intrusão de um corpo na ordem controlada da arquitectura” e afirma que penetrar num edifício “é uma acção que rompe o equilíbrio de uma geometria precisa através de corpos que marcam os espaços de uma forma inesperada através dos acidentes do seu movimento”<sup>37</sup>. Esta definição baseia-se no binómio ordem/desordem, que no caso da dança é perfeitamente controlada, sendo que o corpo funciona como um elemento desestabilizador de uma rigidez do sistema arquitectónico, em prol de uma concepção estética específica.

A arquitectura, mantém uma relação passiva com os seus utilizadores, e confronta os corpos com regras estabelecidas previamente durante o processo de concepção do espaço.

Nas suas obras, Bernard Tschumi compreende a temporalidade dentro da estrutura arquitectónica. Segundo o bailarino Hervé Robbe, a diferença entre a temporalidade intrínseca à dança e à arquitectura encontra-se numa mesma reconstrução baseada na memória.

A efemeridade e a perenidade são factores que determinam um afastamento entre as duas disciplinas. Enquanto a experiência arquitectónica pode ser repetida e completada com visitas ao lugar, no espectáculo de dança, a sua fugacidade determina um tempo reduzido e transitório que apenas pode ser revivido recorrendo à memória.

Sobretudo nas épocas Moderna e Contemporânea, existem múltiplas interpretações e concretizações da relação entre corpo e espaço, entre dança e arquitectura.

A coreógrafa americana Lucinda Childs, afirma que o seu trabalho coreográfico é indissociável da estrutura espacial. Tal como havia sido preconizado por Oskar Schlemmer na Bauhaus, o interesse pelos espaços de “desdobramento do olhar ou da percepção” é vigente. E essa fragmentação cénica só é conseguida pela exploração das

---

<sup>37</sup> Bernard Tschumi, “Manhattan Transcripts”, in *Danse et Architecture*, Nouvelles de Danse, n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.93.

características arquitectónicas, sobretudo quando os coreógrafos, como Trisha Brown, Sasha Waltz e mesmo Olga Roriz, rompem o vínculo com espaço teatral e transportam a dança para a realidade concreta. Nas suas coreografias, Trisha Brown manipulava a percepção espacial através da intrusão de um corpo e de movimento num contexto arquitectónico.

O trabalho que Lucinda Childs desenvolveu com Robert Wilson, esteve profundamente enraizado nessa relação entre corpo e espaço. A colaboração com ele levou a coreógrafa a entender que intervir no espaço cénico é, de facto, reinventar o espaço. Não lhe interessava a decoração do espaço, mas a criação de um lugar próprio.

No caso do coreógrafo William Forsythe, é a sua coreografia que é arquitectónica. Pode falar-se de um paralelismo com a arquitectura desconstrutivista de Frank Gehry. Apresentam linhas orientadoras comuns, estruturas de desconstrução e construção, podendo a coreografia e arquitectura ser analisadas segundo uma mesma grelha de leitura.

Para o coreógrafo português Rui Horta, a organização de espaço e movimento estão inerentes à sua essência e trabalha num território intersticial, na tangência da arquitectura com a dança, como um verdadeiro arquitecto do espaço teatral. Define como preocupação comum do arquitecto e do coreógrafo aquilo a que chama “o ponto no espaço”.

O tema é pertinente e exige reflexão para contribuir para contrariar um persistente esvaziamento de argumentos no que toca à reinvenção da dança e da arquitectura. Assim, constrói-se e desconstrói-se o espaço interno da representação para aferir as influências recíprocas entre a dança e o espaço que a envolve.

Acima de tudo o corpo, sobretudo do bailarino, é um incansável produtor de espaços, instáveis e em constante transformação e que redesenha constantemente a percepção de quem assiste à sua permanente insatisfação.

Existe tanto para a arquitectura contemporânea como para a concepção coreográfica uma nova temporalidade que obriga o espectador a ter um novo olhar os bailarinos a confrontarem-se com um novo espaço-tempo. Cria-se uma nova relação dinâmica entre sujeito observador e objecto observado, através de concepções centradas na flexibilidade e na construção de formas suficientemente híbridas que sejam recipientes sem fundo de significações infinitas e pessoais do mundo vivido e actual. Estas características de adaptabilidade e reversibilidade já eram vocabulário pertinente no território da dança, que agora as impõe ao espaço juntamente com a liberdade de pontos de vista que enriquece a intenção expressa artisticamente. A arquitectura e dan-

ça projectam-se agora para além de um simples enquadramento imposto. Os limites permanecem, sendo, no entanto mais indefinidos.

Como solução para este esbatimento de perímetros disciplinares, foi aceite e explorada a profunda transformação da Dança que ultrapassou os próprios contornos, deixando de ser estanque. Abriu-se ao teatro, ao cinema, às artes plásticas, à arquitectura criando uma nova linguagem, com uma identidade reconhecível.

Trata-se de uma arte integrada ou processual, como acontecia nas vanguardas dos anos 60 e 70 do século XX, que se define por uma colaboração e criação em conjunto. Segundo João Mendes Ribeiro “o sucesso de um espectáculo é tanto maior quanto maior for a integração das diversas áreas criativas. É um trabalho que convoca diferentes linguagens artísticas, tendo como motor a experimentação e a partilha de conhecimentos.”<sup>38</sup>

A dança, a arquitectura e as artes visuais, tornam-se híbridas e misturam-se num território absorvente, de amálgama. Surgem assim novas formas de espectáculo, ou talvez um novo tipo de espectáculo.

Um dos motores e grande impulsionador desta forma artística colaborativa é o coreógrafo belga Frédéric Flamand. Os seus projectos com arquitectos como Diller + Scofidio, Zaha Hadid e Jean Nouvel torna ténues e fluidos os limites do espaço cénico, libertando o espaço dos constrangimentos inerentes à construção. O objectivo é fazer com que o espaço dance e com que os bailarinos se relacionem, de forma autêntica com os constrangimentos dele, para crescerem técnica e expressivamente. A preocupação inerente a estas parcerias é constante e semelhante ao ideal de Appia: a materialização de uma espaço vivo.

É gerado um novo espaço através de uma nova arquitectura e de uma nova dança. Tudo é mutável, mas o corpo permanece impunemente, dando sentido a todas as novas concepções que implicam estas duas áreas. O corpo é no fundo, o território da transformação, o dispositivo comum.

A obra não é montada visando uma finalidade mas como um processo aberto e exposto à transformação e à contaminação positiva.

Segundo o teórico de dança Daniel Tércio, “é do corpo que se trata, tanto em

---

<sup>38</sup> João Mendes Ribeiro, citado por Ana Isabel Marques Seixas, in *Dança e Arquitectura – Organização do Espaço Performático em Três Cenógrafos Portugueses Contemporâneos* - Dissertação de Mestrado na área de Performanxe Artística/ Dança; Universidade técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana, orientação do Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães, 2006, p.185



arquitectura como em dança.”<sup>39</sup>

Cada vez mais se torna inevitável a aproximação destas grandezas [arquitectura e dança]. As suas fundações são comuns.

A neutralidade pacífica nunca adjectivou nenhuma das duas. Existem autónomas e singulares, mas permanentemente tangentes no corpo.

Laban afirmou, no seu livro *Choreutique* que é provável que a dança e a arquitectura sejam as principais artes do Homem de onde derivam as outras artes.

Actuam nos mesmos domínios e as duas exigem capacidade de síntese. E é tão simples que facilmente se isola a essência: a arquitectura é o espaço à procura de um corpo e a dança é um corpo à procura de um espaço.

---

<sup>39</sup> Daniel Tércio, “(Des)centralidades. Considerações sobre a novíssima dança portuguesa”, 2005, p.21, citado por Ana Isabel Marques Seixas, in *Dança e Arquitectura – Organização do Espaço Performativo em Três Cenógrafos Portugueses Contemporâneos - Dissertação de Mestrado na área de Performance Artística/ Dança*; Universidade técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana, orientação do Professor Doutor Daniel Tércio Ramos Guimarães, 2006, p.183.



## 2. ESPECTÁCULO

### 2.1. ARQUITECTURA E CENOGRAFIA - UMA APROXIMAÇÃO COMPARATIVA

A cenografia é uma realidade criada e deixada em aberto, para ser preenchida pelos corpos e reconstruída pelos imensos olhares que a perscrutam e experimentam.

A arquitectura, no entanto, faz-se de uma geometria terminada e de matéria concreta. É assim, o espectáculo completo que se deixa apenas atravessar pelo tempo.

A subjectividade impera na representação do mundo, pulveriza-o de imagens e corpos que são alegorias plurais, interpretações próximas ou distantes, estranhas ou empáticas ao espectador.

O trabalho, tanto no território da arquitectura como da cenografia, é feito por camadas, dentro de um processo partilhado que cruza linguagens e perspectivas diferentes, sempre com o intuito de chegar à ideia depurada, à composição equilibrada, querendo sobretudo que funcione.

A propósito do processo de concepção e criação Peter Brook disse: “(...) Os melhores cenógrafos (...) acompanham o trabalho do encenador, passo a passo, voltando atrás, alterando, rabiscando, à medida que a ideia de conjunto vai ganhando forma.

(...) O que é necessário, porém, é um cenário inacabado: expressivo e sem rigidez; algo a que possamos chamar “aberto”, por oposição a “encerrado”. É esta a essência do pensamento teatral: um verdadeiro cenógrafo (...) pensará nos seus projectos como estando sempre em movimento, em acção, no contexto da relação que estabelecem com o actor e com aquilo que ele acrescenta à cena.”<sup>40</sup>

A arquitectura é um ponto fixo na vida quotidiana, está sempre presente agindo sobre nós e condicionando as nossas escolhas.

O teatro é a excepção, “o refúgio”, sempre inédito da alma, um relicário onde se pode, despreocupadamente, libertar a imaginação. E como disse Rui Horta, “o espaço é o elemento-chave da imaginação, o pano de fundo da nossa existência.”<sup>41</sup>

Tudo o que é construído sobre a superfície do palco faz dela um espelho da

<sup>40</sup> Peter Brook in *Espaço Vazio*, tradução de Rui Lopes, Orfeu Negro, Lisboa, 2008, p.144

<sup>41</sup> Rui Horta, “Un temps pour l’espace”, in *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.185.

vida, um lugar onde repousam memórias, que despoletam sensações. Isto porque a arquitectura nos traz referências, se associa inequivocamente às nossas vivências. As realidades interpenetram-se e as personagens sobrepõem-se.

Na sua essência, a cenografia e a arquitectura tratam de temas opostos que as situam em campos de acção distintos. Operam de forma dicotómica na construção de realidades através de contrastes como: “imagem e construção, ilusão e real, simulação e verdade, conduzindo a diferentes modos de leitura da realidade.”<sup>42</sup>

A arquitectura constrói-se em lugares concretos com condicionantes e características específicas, de matéria durável assente na vida real, e a cenografia opera num espaço neutro criando os seus próprios limites e adjectivações na elaboração de espaços autónomos que não têm o intuito de produzir referências e que se evidenciam pelas formas, pelos materiais e pela linguagem específica.

A arquitectura e a cenografia existem em territórios diferentes e, segundo João Mendes Ribeiro, a “arquitectura tem um campo de acção inscrito na realidade e no quotidiano, destina-se a cumprir necessidades concretas; opera espaços edificados, através de um sequencial representativo, cujo objecto é a construção” enquanto a “cenografia pertence ao campo da ficção e trabalham com textos, encenações e representações protagonizadas pelos gestos e acções de actores inscritos no espaço.”<sup>43</sup>

As obras, tanto na arquitectura como na cenografia, resultam sempre em imagens concretas, que nos dão pistas sobre os seus propósitos.

A cenografia é a primeira informação dada num espectáculo, o equivalente à fachada de um edifício, a partir da qual se encaixam todas as peças da trama.

Joga-se com o mistério, com a revelação e ocultação controladas, dispondo convenientemente o que é visível e invisível. O espaço é desvendado perante o olhar, convencionalmente passivo do espectador.

Na arquitectura é o utilizador que descobre o espaço e o experiencia na primeira pessoa. Ao conhecer o exterior, conjectura e projecta o interior, mas é ele que decide, conforme a sua vontade própria, quando vai entrar para aferir o que o edifício encerra.

O corpo é fundamental nas arquitecturas reais e fictícias mas em termos de

---

<sup>42</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares, p.97.

<sup>43</sup> *Idem, ibidem, p.97*

construção da imagem, por exemplo, no caso da fotografia específica, parece ter dois graus de importância.

Nas fotografias de arquitectura é raro aparecerem pessoas a povoar o espaço. Mostram-se espaços aparentemente inalcançáveis e silenciosos apenas habitados pela luz.

As imagens que são captadas, pela lente fotográfica, nos espaços cénicos e teatrais, têm sempre corpos presentes, em acção, a abusar o espaço. É curioso que Appia, apesar de defender acerrimamente a presença e confronto do corpo no espaço cénico de características arquitectónicas, desenhava apenas os volumes organizados e sós.

O desenho é um instrumento comum às duas práticas, nas várias fases do projecto, com o objectivo de uma aproximação ao real. Constitui uma bidimensionalidade confortável, onde ainda tudo, ou quase tudo, é possível e parece bem. Tentam ambas gerir uma permanente abertura para o inesperado.

É dentro do processo e da organização das várias etapas até à construção que se delimitam algumas fronteiras entre as duas disciplinas.

A prática projectual, em arquitectura, pode ser dividida, em termos muito gerais, em duas grandes fases, sendo a primeira a de projecto e concepção e a segunda a obra/construção. A cenografia partilha com a arquitectura a primeira fase mas estende-a até à segunda, prolongando o lugar de projectar até ao palco, experimentando e alterando até ao momento em que já se está perante objectos à escala real.

A “fábrica de realidades”<sup>44</sup>, utiliza matéria efémera e produz distancia em relação ao real, a partir da esfera do imaginário. A cenografia, ao contrário da arquitectura, não está vinculada a uma realidade física e temporal, a um lugar específico. O espaço cenográfico constrói identidades e paisagens singulares, baseadas numa linha narrativa, sem ter por isso, nenhum tipo de obrigação com a verosimilhança. De acordo com o encenador Ricardo Pais, o pacto da cenografia com o público não passa, de todo, por uma relação absoluta com o real.

Este mundo ficcionado, tal como a arquitectura, é um reflexo da vida e, como emerge de uma base comum, também age pelo rigor e regras de síntese e linguagem.

A mais valia destes lugares onde a realidade é “emprestada”, é a possibilidade de a explorar metaforicamente, num enorme compromisso consigo própria. A auxese

---

<sup>44</sup> Ricardo Pais, citado por João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares, p.98.

é utilizada como instrumento preferencial nestas construções, que como se afastam da ideia modernista de “máquina de habitar” e do conseqüente binómio forma-função, podem explorar configurações de proporções não-convencionais para contextualizar mais adequadamente a presença específica dos intérpretes. Por exemplo, quando é diminuída a altura e aumentada, sem uma relação directa de proporção, a altura com o intuito de enfatizar a sensação de lugar exíguo e limitado; ou baixar bastante o plano da cobertura para passar a ideia de espaço opressor.

Esta flexibilidade e liberdade no desenho das formas, no espaço cénico, dá às construções cenográficas, características e adjectivações próprias que remetem para uma personalidade quase humana.

Segundo João Mendes Ribeiro, “toda a criação teatral é uma gramática que está entre a ficção e a realidade”<sup>45</sup>, sendo o espaço que existe entre esta dicotomia um tema central nas artes cénicas contemporâneas.

A subjectividade existe relativamente ao espaço e ao intérprete. Ambigüidade entre vida e arte, existe ao ponto das duas se confundirem, “instalando-se a dúvida sobre onde está a matéria de construção artística e a matéria da verdade.”<sup>46</sup>

O espaço teatral é o paradigma da convivência entre ficção e realidade, porque contem em si elementos reais, ou seja, o edifício teatral e elementos fictícios, que organizam e habitam o espaço cénico.

O espaço ambíguo, no limiar do mundo imaginado e do mundo real, expõe-se e desconstrói-se no acto da representação e inclui os intérpretes nesse lugar instável, ou seja, serve-se dos seus próprios conflitos interiores e problematizações para colocar a criação na fronteira entre ficção e realidade, chegando mesmo a confrontar o actor com o indivíduo. Pina Bausch<sup>47</sup> servia-se dessa indefinição entre arte e vida para a construção das suas coreografias, expondo ao público partes autênticas de si e dos seus intérpretes.

---

<sup>45</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares p.99.

<sup>46</sup> Cf. Cláudia Galhós, “Sonia Gomez: A minha vida dá um Espectáculo”, in *Expresso*, “Actual”, 22 de Julho de 2006, p.33.

<sup>47</sup> Pina Bausch (1940-2009), foi bailarina, coreógrafa e precursora da Dança-Teatro, decorrente do expressionismo alemão. Inovou no método de criação tendo os intérpretes como co-criadores, explorando a autenticidade e sinceridade das emoções humanas.

Neste sentido há uma tendência das artes cénicas para recusar a imitação da realidade e até mesmo o próprio virtuosismo técnico que a “ofende”. Mas é inevitável, vai resultar sempre em imitação e ilusão por se tratar de representação. Há uma procura pelo natural e às vezes até sugestivo e não literal.

A cenografia é o espelho da nossa interpretação em relação a realidade. Existe, portanto, segundo o encenador Nuno Carinhas, como “um processo de interrogação, uma das formas de deriva interior de um projecto cénico que se conclui sob a forma de síntese”<sup>48</sup> e abstracção.

As duas disciplinas respondem de formas distintas a questões estéticas, visuais e de funcionalidade

A arquitectura opera no campo do inesperado, dependente da apropriação de quem usa, jogando num território do hipotético, já a cenografia existe num contexto de realidade prevista e controlada, ou seja, o propósito conhecido.

Enquanto a cenografia, contemporânea, cria espaços poéticos e metafóricos dentro de uma concepção minimalista e abstracta, a arquitectura tem que responder a questões de funcionalidade e durabilidade.

De acordo com João Mendes Ribeiro, “o espaço cénico assenta, sobretudo, na capacidade dos objectos abrirem portas para um universo impalpável que só existe em potência. O cenário, diante dos espectadores, constitui-se como um espaço sugestivo, um objecto físico que desafia e potencia uma narrativa imaginária: é apenas passível de ser construído no plano do pensamento.”<sup>49</sup> Este espaço virtual e indefinido opõe-se ao espaço sedimentado e efectivo da arquitectura do mundo real.

A arquitectura e a cenografia aproximam-se, hoje em dia, num processo de hibridação e experimentação, na conquista de significados próprios que as tornam autónomas sobretudo quando são dirigidas a uma ideia específica e a traduzem. Olga

---

<sup>48</sup> Nuno Carinhas citado por João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares p.98.

<sup>49</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares p.99.

Roriz<sup>50</sup> disse, a propósito do dispositivo cénico da coreografia *Propriedade Pública* (2000) que em cada noite que chegava ao lugar da representação “aquela caixa de madeira [estava] ali a dizer qualquer coisa.”<sup>51</sup>

O tempo e durabilidade representam dimensões diferentes na Arquitectura e na Cenografia.

A cenografia é uma arquitectura ligeira e nómada, construída para depois se desconstruir, ou seja, tem um tempo de existência limitado.

A cenografia responde, portanto, a exigências diferentes da arquitectura: “à arquitectura exigimos perenidade e adaptabilidade, resistência à circunstancialidade de significados e potencialidades; à cenografia, efemeridade, transportabilidade, sugestão cartográfica de movimentos e percursos até à enésima repetição.”<sup>52</sup>

É o tempo de duração do espectáculo que determina a utilização do espaço, que é absolutamente direccionado ao intérprete, controlando antecipadamente a sua apropriação.

O espaço de tempo que o espectáculo ocupa é determinado pela narrativa que se estrutura em três partes essenciais: princípio, meio e fim.

É uma característica oposta à arquitectura, estável e perene, que existe com um propósito, mas que está aberta a utilizações possíveis durante um tempo ilimitado.

A cenografia, em relação à arquitectura, “ocupa sem permanecer, constrói sem edificar.”<sup>53</sup> É uma arquitectura deslizante e transitória que ocupa efemeramente a superfície do palco.

As influências mútuas, entre os dois territórios, cenográfico e arquitectónico, pode revelar-se de várias formas, mas para o desenvolvimento desta reflexão isolei

---

<sup>50</sup> Olga Roriz (n. 1955), bailarina e coreógrafa portuguesa, que segue a linha da Dança-Teatro nas suas criações, explorando e prescrutando a vida quotidiana e o interior mais escondido e insuspeito do ser humano.

<sup>51</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço* - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.145.

<sup>52</sup> Mónica Guerreiro, “Essencialidade, austeridade, silêncio”, in *Sinais de Cena*, nº 2, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Dezembro, 2004, p.18.



alguns pontos de convergência: a habitabilidade do espaço cénico, numa perspectiva de interesse pelo real com base no propósito essencial da arquitectura; temas da Arquitectura transportados para o palco, numa análise feita a partir da cenografia como tradução de uma ideia de arquitectura, da arquitectura como tradução de uma linha narrativa e da metamorfose e reinterpretação dos objectos no contexto cénico.

Segundo o arquitecto Nuno Lacerda Lopes, a ligação entre as duas práticas é inevitável porque “o teatro sempre esteve ligado à arquitectura, não só pela simples construção do edifício, mas sobretudo porque na essência se trata de colocar o homem em acção. O homem no espaço, na sua relação social e psicológica onde os problemas da acústica, óptica, iluminação, cor, geometria, são elementos comuns à arte da construção do espaço e à arte dramática. Nessa medida, arquitecto e cenógrafo sempre tiveram idênticos problemas para resolver e, tal como o cenário não é peça, mas é importante para a peça, a arquitectura não é vida mas também não lhe é neutra e, em última análise, torna-se o local de acção do drama da nossa existência.”<sup>54</sup>

Esta noção de espaço dentro do espaço, para a qual nos remete o espaço teatral, guia a própria cenografia para a abordagem de paradoxos e contrastes, tendendo para a ambiguidade e a procura de lugares indefinidos.

Na cenografia contemporânea, assiste-se a uma impossibilidade de leitura unívoca porque agrega em si várias abordagens técnicas e perspectivas estéticas, tendo como temas centrais, segundo João Mendes Ribeiro, a ruptura orgânica da cena, a fragmentação e a noção alterada de estabilidade e unidade.

Emerge, no decorrer dos temas tratados, que reflectem um mundo mutável e pleno de contrastes, uma nova identidade da cenografia que pressupõe uma vivência dos objectos cénicos.

Os trabalhos do arquitecto João Mendes Ribeiro, como é o caso de *Propriedade Privada* (1998), são a epítome destes objectos que se regem segundo valores arquitectónicos de funcionalidade e que vivem da interacção com o corpo humano.

Criam-se, desta forma, espaços racionais mas com uma identidade quase expressionista que é exaltada nas revelações mais inesperadas.

Estes objectos polissémicos, são pensados à escala humana, tendo em conta os

---

<sup>53</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares p.102.

<sup>54</sup> Nuno Lacerda Lopes, in *Scenes – Do Desenho à Representação*, Transnética, p.20.

movimentos que a manipulação pressupõe, de modo a fluírem estruturados como parte da acção e como extensão do corpo dos intérpretes.

Os objectos transformam-se porque o corpo exige. Trata-se de uma mutabilidade poética, que expõe uma funcionalidade própria, uma existência pertinente.

Esta concepção afasta-se da aspiração de Edward Gordon Craig de criar uma cena em que não fosse precisa a presença do corpo, onde os painéis móveis (*screens*) substituíam os intérpretes. O seu desejo era criar um novo tipo de cena, uma dramaturgia da imagem. Mas uma coisa os dois criadores, mesmo em tempos diferentes, têm em comum que é a vontade e iniciativa de criar um lugar onde os elementos cénicos, durante o desenrolar da acção, mostram exactamente o que são. Este resultado deriva de uma capacidade de contenção, condensação e síntese através da qual, aparentemente, reduzem toda a complexidade. O mesmo acontece aos bons bailarinos que se mostram leves nos seus desempenhos técnicos, tão exigentes, como se não houvesse qualquer tipo de esforço, num grande salto ou numa tripla pirueta, quando lhe está subjacente uma enorme dificuldade. A isto se chama virtuosismo, tanto na dança como na cenografia.

Quanto à apropriação do espaço cénico, podem distinguir-se, em termos gerais, três tipos de intervenção: os projectos que potenciam o espaço vazio, a cena aberta, apenas povoado por elementos soltos como é o caso de *Metapolis - Project 972* (2000) de Frédéric Flamand e da arquitecta iraniana Zaha Hadid; os projectos que privilegiam a pluridimensionalidade, ou seja, a multiplicação de pontos de vista como consequência dos desdobramentos e movimento dos objectos cénicos, e dos intérpretes, como acontece nos trabalhos de Olga Roriz; e os espectáculos que ocupam a totalidade do palco, por vezes para lá da boca de cena, como em *Vermelhos, Negros e Ignorantes* (1998), uma encenação de Paulo Castro, com cenografia de João Mendes Ribeiro; e em *Body/Work/Leisure* (2002), de Frédéric Flamand e Jean Nouvel.

Para sublimar qualquer elemento cenográfico ou tipo de apropriação, existe a luz, que tal como na arquitectura, para além de iluminar, também constrói.

A cenografia e a arquitectura reúnem em si os elementos essenciais geradores de espaço: linhas, planos e corpos que existem e se movimentam sob a luz. Ambas partilham experiências e densificam-se mutuamente, permanecendo singulares no turismo sempre inesperado pelo imenso território que cruza espaço e realidade vivida.



12. *Savaliana*, coreografia de Rui Lopes Graça e cenografia de João Mendes Ribeiro, 2000.



13. *Propriedade Privada*, coreografia de Olga Roriz e cenografia de João Mendes Ribeiro, 1996.

## 2.2 A HABITABILIDADE DO ESPAÇO CÊNICO

As artes cénicas têm-se desenvolvido no sentido de um crescente interesse pelo real, de uma convergência com a arquitectura, que acrescenta duas dimensões à pintura e uma à escultura, ou seja, a passagem do tempo.

Appia deixava os seus desenhos incompletos, uma cena vazia, sem corpos a dar sentido aqueles volumes imponentes, porque acreditava que a cenografia era um quadro que se completava com o tempo.

Neste sentido, a habitabilidade, que é a essência e propósito maior da arquitectura, passa também a ser tema dominante na cenografia. Os espaços passam, em todos os sentidos, seguindo valores arquitectónicos estéticos e de funcionalidade, a contextualizar o corpo.

A cenografia passa então, sobretudo sob influência de Edward Gordon Craig, a assumir uma abordagem diferente da simples reprodução do lugar real, tendo agora autonomia e instrumentos para criar lugares específicos direccionados tanto para os actores como para os espectadores. A intervenção no espaço cénico, pode extravasar o limite da boca de cena se assim aprouver à linha narrativa.

Esta abordagem de Edward Gordon Craig surge na sequência de uma apologia do simbolismo como origem da arte, o que resulta na concepção espacial contemporânea de espaços abstractos e não específicos que apenas sugerem um contexto a partir de alguns elementos-referência. Este autor condena o realismo e o naturalismo e afirma que o mimetismo da realidade resulta numa caricatura, porque a arte é uma representação, não se mistura com a vida.

“E de que serve ver o objecto real? Exige o realismo que se coloque o objecto autêntico sob os nossos olhos? Mas a arte não tem nada a ver com realismo. (...) Quando queremos fazer obra de arte realista, esforçamo-nos por dar uma forma semi-real a qualquer coisa já real, existente. Tratamos de lhe comunicar uma aparência de vida, a fim de que a obra pareça palpitar, existir por si própria, ter as suas próprias qualidades. E voltamo-nos para a realidade, para a copiar (...)”<sup>55</sup>

Também Appia se insurge nesta linha de pensamento com a sua noção de *espaço vivo*, que se traduz numa cenografia elaborada segundo uma concepção arquitectónica, que interage com o intérprete que a habita.

Na sequência dos seus estudos, Appia sistematizou os componentes do espectáculo, teatral ou dançado, sob a forma de hierarquia da qual constavam o actor, a

disposição geral da cena que está em função das três dimensões e da mobilidade do intérprete, a iluminação e a pintura (como signo) que se deve subordinar aos elementos que a precedem. Esta organização tem o movimento como conciliador das artes temporais (música e poesia) e das artes do espaço (pintura, escultura e arquitectura).

Como consequência das experimentações de Appia, assiste-se a uma nova estética cénica que concilia os dois tipos de artes que referimos anteriormente, com uma componente funcional e utilitária que se coaduna com um dinamismo presente que une corpo e espaço.

De acordo com Appia a arquitectura é “a arte de agrupar massas no sentido da sua gravidade; a gravidade é o seu princípio estético; expressar a gravidade mediante uma ordem harmoniosa, medida à escala do corpo humano, vive destinada à mobilidade desse corpo: este é o objectivo supremo da Arquitectura.”<sup>56</sup>

Dentro desta concepção, o intérprete vive os ritmos das massas arquitectónicas no tempo. Assim sendo, a arquitectura de Appia é, ela própria, uma forma de dança que só tem significado na presença do protagonista, que é o bailarino. O corpo torna-se intermediário entre as concepções abstractas de ritmo musical, ritmo visual e ritmo espacial.

Com o objectivo de dar vida ao espaço e aos volumes, Appia defende uma relação de oposição entre o corpo e a matéria arquitectónica. Por isso, nestes espaços, a “topografia” impede ou atenua deslizamentos e uma coluna, por exemplo, trava bruscamente um movimento de deslocação.

Os espaços rítmicos (conciliação entre tempo e espaço, através de durações sucessivas do espaço no tempo) de Appia, em colaboração com o compositor Jaques Dalcroze (1869-1950), foram construídos segundo dois princípios que, de acordo com os autores, estão na base da relação do corpo com o espaço: a gravidade (força horizontal) e a rigidez (força vertical).

Estes espaços eram compostos por linhas horizontais, verticais e oblíquas combinadas com escadas e existiam sempre cortinas a ocultar os limites dessas linhas para que se perdesse a sensação de início e de fim. Os elementos cénicos estavam cobertos com

---

<sup>55</sup> Edward Gordon Craig, citado por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percursos Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões fundamentais e particulares, p. 172.

<sup>56</sup> Adolph Appia, citado por Fernando Quesada, “La Caja Mágica. Cuerpo y Escena”, in *Colección Arquithesis*, nº 17, Edición Fundación Caja de Arquitectos, p.150.

telas para absorver e transmitir a cor da luz, criando quadros de movimento. Os espectadores, que estavam de frente para a cena, eram iluminados pela mesma luz, sem sombras, e podiam integrar a performance se quisessem, tanto através da projecção como fisicamente.

O espaço cénico, na Bauhaus, era também feito a partir da ideia de conjunto arquitectónico, introduzindo a mobilidade aos elementos cénicos. A intervenção no espaço cénico já não é feita a partir de elementos fixos e definitivos, mas sim, paradoxalmente, através de um organismo móvel, que abra o leque de possibilidades de construção e composição, sendo constantemente transformável. O jogo de construção era constituído por praticáveis utilizados das mais variadas formas, conjugados com outros meios como a luz e as projecções de vídeo, afastando-se, tal como os autores referidos anteriormente, da cena naturalista.

O espaço passa a ser autêntico por si só, com a capacidade criar uma realidade própria. Como refere João Mendes Ribeiro, “a noção de espaço cénico é transmitida pelas deslocações dos corpos em trânsito, numa arquitectura teatral desprovida de qualquer expediente decorativo.”<sup>57</sup>

No decorrer do movimento construtivista, das vanguardas russas, o encenador, actor e teórico Vsevolod Meyerhold reclama uma passagem de um espaço de representação para um espaço real. Meyerhold (1874-1940) defendeu uma cenografia literal, sem figurações, absolutamente ligada à condição real. O espaço cénico, afasta-se então, da noção de representatividade para se tornar num objecto concreto, construído e autêntico, que serve uma função, onde os objectos cénicos são um prolongamento dos gestos humanos.

Meyerhold influencia de duas formas as transformações das artes performativas na segunda metade do século XX, não só na organização, mas também na forma de ocupar esse espaço.

O autor defendia um grande conhecimento e aperfeiçoamento do funcionamento do corpo, por parte dos intérpretes. Assim sendo, elaborou a chamada *teoria da biomecânica*.

A formalização desta concepção dinâmica do espaço era feita com recurso a cubos, rampas e outros planos inclinados, e plataformas que impeliam o corpo do in-

---

<sup>57</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.173.

térprete a uma fisicalidade inevitável. Da forma arquitectónica derivava o movimento do corpo.

Para Meyerhold, a arte tem que se basear em princípios científicos e todo o trabalho realizado pelo artista tem que ser consciente, por isso a biomecânica constitui uma interpretação do actor baseada nos movimentos e não nos sentimentos, onde a ordem é estabelecida a partir de leis mecânicas em que o intérprete tem que se relacionar espacialmente com os outros intérpretes e com os objectos que o envolvem e contextualizam. A biomecânica era influenciada pela acrobacia circense, pela *commédia dell'arte* e pelo teatro chinês e japonês.

Assim são lançadas as bases para a principal transformação no contexto teatral contemporâneo, que segundo João Mendes Ribeiro, é a passagem de uma cenografia “estética-contemplativa” para uma cenografia “estética-participativa”.

Daniel Tércio sistematiza, de forma clara, esta transição das artes cénicas e aproximação à vida real: “(...) o ocupante – actor ou bailarino – opera uma passagem radical na relação com o espectador: deixa de representar e passa a agir. Quer isto dizer que representar cedeu progressivamente lugar a apresentar. A dança, que estava tradicionalmente livre do texto fê-lo porventura de uma maneira mais fácil do que o teatro. O corpo, enquanto presença primeira, passou a estar antes da personagem. A verdade da carne – a verdade dos músculos, das articulações, dos pesos e dos fluidos corporais – passou a acontecer, anulando ou desocultando, a presença das palavras. O corpo do performer voltou a estar amparado, como o de todos os homens, pelo esqueleto e não apenas pelo verbo.”<sup>58</sup>

Estas transformações resultam num abandono da bidimensionalidade, dos cenários pintados como pano de fundo como acontecia nos bailados românticos, clássicos e mesmo na época dos *Ballets Russes* de Diaghilev, em detrimento do espaço vivido, que faz verdadeiramente parte da cena por ser usado e sentido de forma autêntica.

Nos espectáculos de Dança, os objectos cénicos funcionam como complementos do movimento e são inseridos no processo de experimentação e composição coreográfica logo desde início, para garantir uma integração perfeita e adequada.

No caso da coreografia *Body/Work/Leisure* (2002) de Frédéric Flamand, houve um ano e meio de trabalho intenso entre os bailarinos e a estrutura criada por Jean Nouvel, sob a orientação do coreógrafo. O objecto cénico deve estar perfeitamente en-

---

<sup>58</sup> Daniel Tércio, “Objectos inteligentes e corpos velozes”, in *Arquitecturas em Palco*, João Mendes Ribeiro, Almedina, 2007, p.43.

volvido na acção e responder a uma necessidade de utilização e com o intuito de uma densificação da dramaturgia subjacente ao movimento.

Nas vanguardas dos anos sessenta e setenta, do século XX, os *happenings* constituíram o paradigma da aproximação da cenografia à arquitectura. O espaço estava verdadeiramente ligado ao uso, porque as performances eram recontextualizadas, aconteciam, muitas vezes, espontaneamente, em espaços informais do quotidiano, ou seja, não-convencionais.

Esta contaminação positiva que a cenografia sofre da arquitectura resulta então, essencialmente, numa necessidade de preenchimento do espaço cénico focado numa utilização, na construção de um espaço especial, o palco, habitado por pessoas especiais, os intérpretes. Espaço e pessoas que saem de si para se tornarem constantemente outros.

Segundo a teórica da dança Maria José Fazenda, o espaço cénico é um espaço neutro que necessita de ser humanizado e Olga Roriz que controla de forma exímia esse espaço, explora as relações de proximidade e intimidade entre corpo e espaço prolongando-as até tocarem o espectador. Recria quotidianos comuns, e reconhecíveis apenas por algumas referências que associamos ao nosso mundo, porque o resto o público acaba de construir com as suas memórias e o seu olhar.

Tudo começa pelo espaço. A coreógrafa tem como ponto de partida para as suas ideias de possíveis cenografias, a matéria, a noção de delimitar, de delinear, de habitar, de conter um espaço e no espaço. Parece ser um ponto comum ao processo de trabalho e linha de pensamento do arquitecto.

Os coreógrafos e os bailarinos entendem o corpo, conhecem-no e sabem ouvi-lo. É o seu instrumento de trabalho, sabem o que precisa para ser pleno. O cenógrafo, ou arquitecto do espaço cénico, tem que ter em atenção a dimensão da peça que vai ser habitada, ela deve ser medida com o corpo.

A coreógrafa mexicana Andrea Gabilondo, que trabalhou muitos anos na Companhia da coreógrafa alemã, da corrente da Dança-Teatro, Reinhild Hoffman, sempre me disse, em todos os trabalhos em que colaboramos, que o objecto cénico ganha vida durante o espectáculo, ou seja, que a manipulação que até àquele momento resultou, pode inesperadamente falhar ou ter que ser feita de forma diferente. Assim sendo, esta variável, quase inevitável, deve tentar ser controlada o mais possível pelo cenógrafo, e isso acontece através da precisão da medida.

A cenografia condiciona e limita, estimulando a procura de novas relações.



A sua função principal é redimensionar o corpo dentro de um espaço e referenciá-lo. Num espaço vazio, seja num palco ou num espaço exterior, o corpo está solto e pode “perder-se”.

A exploração da matéria física cenográfica é infinita e as suas formas de poder ser habitada, pelo bailarino, são inesgotáveis. De acordo com Olga Roriz, “os bailarinos têm de encontrar os seus passeios, as suas viagens, os seus trajectos, dentro dessa cenografia.(...) Um objecto cenográfico está para o intérprete, para o bailarino, como o próprio texto ou como o próprio gesto.”<sup>59</sup>

Não será exagerado dizer que este tipo de espaço é um intérprete autónomo, e que se relaciona com todos os outros, limitando-os, apoiando e conferindo ritmo ao seu desempenho no desenrolar da acção, enquanto o espectador receptivo o percorre com o olhar.

Verifica-se uma tendência cada vez maior para a integração do espectador na acção, seja fisicamente ou não. No seguimento das reflexões de Appia, privilegiava-se a diluição da condição de espectador, através do contacto físico com os intérpretes e na sua inclusão efectiva na acção. O público torna-se inevitavelmente activo, transforma a sua percepção e, conseqüentemente, a sua experiência sensorial.

Deparamo-nos então, com as duas dimensões do habitar definidas pelo teórico Alberto Saldamaga, baseadas nas diferentes experiências do espaço: a do corporal ou presencial e a do mental ou imaginativo. A primeira é uma fonte primária de experiências e a outra é um contentor de imagens e sensações dos lugares não vividos, uma espécie de memória imaginada.

Appia escreveu no seu livro, *L’Oeuvre d’Art Vivant* (1921), que pretendia criar um espaço cénico universal onde se eliminava a condição de espectador, definindo uma tipologia onde não existia barreira entre espaço cénico e plateia, onde o público ocupava os vazios disponíveis. Verificava-se assim, uma habitabilidade comum a quem participava e a quem assistia à acção. O projecto fundamental de Appia era a extensão do corpo em direcção à totalidade.

Ponto comum entre cenografia e arquitectura na criação de espaços significantes e habitáveis é a medida relacionada com a corporalidade. Um dos instrumentos que

---

<sup>59</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.150.

privilegia essa relação é o *Modulor*, desenvolvido por Le Corbusier. De acordo com o arquitecto o *Modulor* “é uma ferramenta de medida feita a partir da estatura humana e da matemática” e que é representada por “um homem com o braço elevado que integra em si pontos determinantes da ocupação do espaço.”<sup>60</sup>

Os espaços e objectos construídos segundo esta relação de medida e corporalidade são contentores ou prolongamentos do Homem, com dimensões que os tornam mais próximos do seu propósito.

Le Corbusier defende este como um instrumento indispensável ao desenho, pois ao contrário do milímetro, centímetro, decímetro ou metro, permite uma visão directa das medidas e uma maior assertividade na escolha dos materiais apropriados.

A cenografia enquanto lugar habitável é resultado de um sistema que relaciona os propósitos da acção com o movimento dos corpos no espaço.

A dimensão arquitectónica da cenografia advém de princípios que lhe foram transferidos como escala, proporção, aceitação dos efeitos da gravidade, relação das partes e relação dos intérpretes com todos os elementos e a importância da luz, com o propósito de ser habitada e, sobretudo, de ser eficaz funcionalmente.

Existe uma particularidade importante que a distingue em relação à arquitectura que é a sua capacidade de mutabilidade.

As cenografias podem ser percorridas, transformadas, fragmentadas, com o propósito de criar espaços diferentes de acordo com as exigências da sequência narrativa.

João Mendes Ribeiro diz, sobre esta aproximação e interpenetração disciplinar, que “considerando o sentido tectónico dos objectos cénicos, bem como a sua apetência vivencial, pode dizer-se que as premissas da concepção cenográfica são afins àquelas que determinam os espaços arquitecturais e, frequentemente, traduzem-se por processos e metodologias comuns.”<sup>61</sup>

Estes espaços inespecíficos e universais, definidos por vazios, volumes, corpos e emoções, em determinado momento são transformados pelo arquitecto em arquitecturas de palco, efémeras e habitadas pelo movimento.

---

<sup>60</sup> Le Corbusier, “Modulor”, in *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.78

<sup>61</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.178.

O arquitecto gosta de agarrar o espaço e de tentar controlar os possíveis acontecimentos, ou eventos segundo Bernard Tschumi, e só o consegue eficazmente em cena, porque a vida não tem guião, nem regras determinadas de apropriação. Na arquitectura, como na cenografia, para haver domínio do espaço e o tão desejável equilíbrio dos elementos, das medidas e das dimensões é necessário referenciá-lo com o homem e nisso a influência da dança é uma mais valia.

Segundo o arquitecto espanhol Alberto Campo Baeza, “o ponto de partida da arquitectura é o homem como ser corpóreo e com peso.”<sup>62</sup>

A geometria do traçado espacial é concretizada pelas medidas em relação ao corpo físico do homem. Sendo assim, é necessário um equilíbrio para que o arquitecto possa controlar o efeito dessas medidas sobre o homem.

A luz na arquitectura, de acordo com Alberto Campo Baeza, tem a capacidade especial de consumir o tempo e é o único material que consegue colocar o homem em relação à arquitectura. Não existe arquitectura, nem cenografia sem luz, é uma imaterialidade fundamental.

O espaço construído pela força da gravidade, que existe na estrutura, é reconfigurado pela leveza da luz sobre as formas, as superfícies e os materiais. A gravidade ordena o espaço e sustenta a arquitectura, enquanto a luz se liga à passagem do tempo e dá plasticidade e identidade aos lugares.

Tempo e espaço tornam-se relativos perante a existência e vivência do homem, a experiência arquitectónica aproxima-se da cenografia nessa característica circunstancial. Os espaços construídos e habitáveis crescem depois de deixarem de ser projecto para serem concretização e realidade palpável exposta à vida.

O arquitecto Álvaro Siza uma vez disse que “o Projecto de uma casa é quase igual ao de qualquer outra: paredes, janelas, portas, telhado. E contudo é único. Cada elemento se vai transformando ao relacionar-se.

Em certos momentos, o projecto ganha vida própria.

Transforma-se então num animal volúvel, de patas inquietas e de olhos inseguros.”<sup>63</sup>

Esta sensação de autonomia da obra é uma fase muito importante no processo de criação e na própria relação do arquitecto com o objecto ou espaço pensado e concretiza-

---

<sup>62</sup> Alberto Campo Baeza, in *Pensar com as mãos*, trad. Eduardo dos Santos, Caleidoscópio, 2001, p.36.

<sup>63</sup> Álvaro Siza, “Construir”, in *Écrits*, Barcelona: edições UPC, 1994.

## UM LUGAR PARA A DANÇA

do. O arquitecto é um ser eternamente insatisfeito.

Tanto a arquitectura como a cenografia só se concretizam verdadeiramente quando são, como dizia o arquitecto Fernando Távora, um sistema de gente e não de coisas.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Fernando Távora citado por Nuno Lacerda Lopes, in *Scenes – Do Desenho à Representação*, Transnética, p.20.

### 2.3. TEMAS DA ARQUITECTURA TRANSPORTADOS PARA O PALCO

#### 2.3.1. CENOGRAFIA COMO TRADUÇÃO DE UMA IDEIA DE ARQUITECTURA

A Arquitectura aparece ligada à cenografia, não pela vontade de contrariar o carácter efémero e resgatar uma permanência, mas de transportar para o palco uma amostra de realidade reconhecível, pela experiência sensorial que lhe está inerente.

Esta experiência empática está ligada à simbologia, à nossa necessidade de projecção de imagens, reconhecimento de formas e identificação com uma escala que remete para a corporalidade que nos é tão próxima. No fundo, a experiência da arquitectura está ligada à nossa existência corporal e ao movimento dos corpos no espaço.

A arquitectura é um canal aberto à fruição quotidiana e essa é uma característica que interessa ao espectáculo que põe em cena vivências calculadas e controladas.

A questão dos limites que a arquitectura põe ao corpo, é também um tema pertinente na exploração cénica. Tal como defendia Appia, a cena construída segundo valores arquitectónicos, desafia o corpo e oferece-lhe resistência para ele se poder afirmar verdadeiramente, em termos físicos e interpretativos. A arquitectura em palco, gera portanto, densidade e tensão.

A construção deve envolver-se com o lugar e explorar esse espaço físico. Cabe ao arquitecto manipular as condições desse espaço. Embora o espaço cénico tenha que ser neutro, um contentor imparcial para a obra poder germinar sem constrangimentos, há várias formas de se controlar e reequacionar princípios comuns às duas práticas.

A primeira condição a ser manipulada é a gravidade, a força maior e magnética que atrai os corpos para baixo e que funciona como grandeza ordenadora do espaço. Tal como é necessária uma ordem perfeitamente estabelecida no espaço corporal, também o é no organismo arquitectónico.

Faz muitas vezes parte da concepção do espectáculo o facto de se tentar atenuar este efeito, que na arquitectura é assumido e essencial, porque é a partir dessa força que se constrói a estrutura.

Essa autenticidade é aliciante para a cenografia, que agora lida com o peso real dos objectos, afastando-se da representação.

O mesmo aconteceu com a dança. No *ballet* clássico, considerado anti-natural para o corpo pelas vanguardas posteriores, o importante é o sentido estético, a noção de leveza e etéreo. Os corpos das bailarinas equilibram-se, como se fossem desprovi-

dos de peso, em cima das sapatilhas de pontas e deixam-se elevar, nos *lifts*, como se nada devessem ao solo, como se o seu lugar fosse uma eterna e alcançável permanência aérea.

Esta imagem de elevação e domínio sobre a gravidade é também transmitida, por exemplo, pela *Ville Savoye* (1928) de Le Corbusier, serenamente apoiada nos pilotis esbeltos, na certeza do ponto de equilíbrio; ou mesmo da pala do Pavilhão de Portugal (1998) do arquitecto Siza Vieira, que conquista um vão de setenta e cinco metros e cobre uma área de três mil novecentos e setenta e cinco metros quadrados, existe autónoma, sem precisar de apoios que perturbem o vazio sereno da praça.

A dança moderna, e mais ainda a dança contemporânea, assumem o peso do corpo e a força que o impele para o solo. Todos os movimentos são gerados no centro do corpo e irradiam para as extremidades como se de reverberações se tratasse. As quedas são controladas usando uma troca de forças: o corpo dá o seu peso ao chão, que o devolve para o bailarino se reerguer.

Existe uma técnica de dança, chamada *Contacto-Improvisação*, que tem como base o uso do peso e a resistência entre corpos para produzir movimentos. É um trabalho feito com pelo menos dois bailarinos e cujo objectivo é manter o equilíbrio dos corpos, em movimento e contacto permanente. Existem, por isso, dois papéis definidos: o *mover* e o *partner*.

Penso que esta técnica se rege por princípios que também afectam a noção de cenografia como experimentação arquitectónica: superfícies de contacto bem definidas; formas diferentes de se relacionar com essa superfície moderadora como, por exemplo, através de rolamentos, deslizamentos, caminhadas, afastamento do eixo; o controlo do peso partilhado que pode ser feito através de relações de dependência, interdependência ou contrabalanço; o controlo do centro de gravidade; a comunicação entre os dois corpos, através do corpo; o contrabalanço nas transições de posição; a manutenção da cabeça como ponto mais alto da estrutura de suporte e a capacidade de ler os vectores de movimento.

Apesar de ser um trabalho muito ligado à realidade do corpo, também pressupõe que saibamos, como se diz correntemente, “tornar-nos leves” quando estamos no papel de *mover*. O termo característico do trabalho do *mover* é: voar.

Segundo o teórico de arte Rudolf Arnheim, “toda a tentativa de elevação implica metaforicamente a conquista da gravidade, a procura de qualquer coisa superior. Em cada composição espacial, o arquitecto decide, intencionalmente ou não, a proporção

entre o movimento ascendente e a solidez do solo que melhor convém ao edifício.”<sup>65</sup>

Outras características fundamentais que a cenografia vai buscar à arquitectura é o dinamismo. Este é um ponto definidor do espaço e compreende em si a força direccionada inerente a todas as formas. É essencial, em termos de composição, pois são estes vectores que determinam e afectam o equilíbrio.

Rudolph Arnheim dá o exemplo do *Panteão de Roma* (27 a.C) onde está definido um espaço interior “que se estende de forma dinâmica mas que ao mesmo tempo está retida por um movimento contrário. A superfície de uma coluna é valorizada pelo olhar que desliza sobre si, ela estira-se e contrai como se respirasse.”<sup>66</sup>

A cenografia transferiu para si outros valores essenciais da arquitectura, sendo que alguns deles são também partilhados pela coreografia: a precisão, a medida, as dimensões, a distância, a proporção, a forma, a estrutura.

A questão da precisão da medida, prende-se também com uma forte intenção de provocar uma sensação e de despoletar emoções. Daí ser aquela a medida escolhida e não outra. Era aquela, tinha que ser aquela.

Exemplo dessa teimosia arquitectónica, inquestionável, é a altura do plano horizontal da casa *Farnsworth* (1951), de Mies van der Rohe, que está a um metro e setenta do chão, ou seja, à altura do olhar. O resultado espacial é absolutamente em função do homem, porque seria bem diferente se estivesse à cota do solo.

É neste ponto que existe uma sublimação, uma harmonia entre poesia e arquitectura, entre “a palavra e o número”. A arquitectura constrói-se de materiais com medidas específicas e é proporcionada e dimensionada para criar espaços com identidade, capazes de comover o homem.

Tal como a cenografia e a criação coreográfica, a arquitectura existe segundo uma ordenação das partes, através de uma integração de todos os elementos que compõem o espaço, sendo que o elemento unificador e aglutinador é o corpo, representado pelas medidas.

É fundamental um controlo rigoroso e exacto desses números especiais. Segundo o escritor Ítalo Calvino (1923-1985) a poesia, tal como a arquitectura “é a grande inimiga do acaso” e Campo Baeza completa a afirmação dizendo que “acertar na medida é a melhor maneira de atingir o mundo dos sonhos.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> Rudolph Arnheim, “O edifício, objecto de uma visão bem reflectida”, in *Nouvelles de Danse*, n.ºs 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.87.

<sup>66</sup> *Idem, ibidem*, p.86.

No projecto tanto de arquitectura como de cenografia, primeiro definem-se as medidas gerais e a estratégia de proporção. A partir desta etapa são pensadas as dimensões das várias partes que vão compor o todo arquitectónico.

O homem é a referência de todas as medidas em arquitectura. Tudo se constrói com base nas dimensões do corpo e na área de influência dos seus movimentos.

A proporção deriva destas relações métricas, mas é através da sensibilidade e da experiência que fica mais perto do equilíbrio perfeito. Surge, regularmente, de forma intuitiva nos primeiros esboços da ideia.

As dimensões são relativas e influenciam-se mutuamente, ou seja, um espaço com dois metros e sessenta de pé direito pode ser exíguo se as outras duas dimensões forem muito reduzidas (comprimento e largura, em planta). O equilíbrio das três dimensões resulta numa proporção acertada, naquele espaço específico, segundo as suas exigências próprias. É tudo uma questão de percepção.

Decidir as medidas é resultado da reflexão e ponderação entre duas perguntas fundamentais: “o quê?” e “para quê?”, é a partir destas repostas que emerge o sentido do espaço arquitectónico.

As dimensões e as proporções contribuem para formas e resultados espaciais diferentes. A forma é a resposta às condicionantes do projecto, e o resultado de uma ideia concreta, com dimensões mensuráveis e adequadas ao propósito do lugar.

A arquitectura não se faz só de sentimento, faz-se também e sobretudo da poética das medidas exactas, da proporção e da escala. É assim que se controla e harmoniza este meio expressivo de materializar ideias em forma de espaço, seja ele real ou cénico.

O paradoxo luz/sombra é um tema central tanto na arquitectura como na cenografia. A luz é o material mais precioso de que a arquitectura dispõe e também o principal que permanece face ao tempo. Da arquitectura, pretende-se que exista para sempre, que fique na memória.

Para a luz se tornar sólida e efectiva, precisa de sombra, e é esta associação que comove. E não é este, o desejo incomensurável do arquitecto, o despertar da emoção humana mais profunda através da própria obra? Consegue-o através do elogio da luz.

Assim sendo, a cenografia pode ser tida como uma extensão da arquitectura, sob uma perspectiva de experimentação de temas e linguagens comuns.

A cenografia, aproxima-se da arquitectura, enquanto lugar de vivências efec-

---

<sup>67</sup> Alberto Campo Baeza, in *Pensar com as mãos*, trad. Eduardo dos Santos, Caleidoscópio, 2001.



tivas, de autenticidade e verdade tanto nos matérias, nas formas como no discurso subjacente.

A arquitectura é um território conceptual de referência à cenografia. A recriação de modelos arquitectónicos no contexto cénico, sobre o palco, dá-lhes outros significados.

O arquitecto João Mendes Ribeiro sistematizou três formas de transferência da arquitectura para o palco: através da natureza vivencial da arquitectura, do uso literal dos materiais e da miniaturização.

A opção por uma abordagem da natureza vivencial da arquitectura, engloba temas como a circulação e a habitação, configuram espaços que deliberadamente constroem a acção dos actores, como na ideia de maquina de habitar do Modernismo, levando esses conceitos a extremos, em cena.

A honestidade cénica do uso literal dos materiais, confere autenticidade à acção, mas é no entanto uma oposição em relação à prática cenográfica tradicional. Afirma-se a espessura, dimensão, volume e peso real dos objectos cénicos, que são características que derivam dos materiais utilizados. Existe um grande interesse na exploração plástica e estética desses materiais, como a textura por exemplo, e ao mesmo tempo constituem também elementos reconhecíveis e identificáveis no meio de um contexto com poucas referências.

Na sequência desta linha de pensamento, a relação dos intérpretes com o objecto não é representada, é também ela real. É necessário transmitir a veracidade dos objectos, não se deve recorrer a aparências.

Segundo o arquitecto, o resgate da arquitectura para o contexto teatral “pode ainda fazer-se por via da sua miniaturização, explorando a poética cenográfica da maquete de arquitectura como imagem plástica ou como recurso conceptual, nos casos em que envolve uma reflexão crítica sobre os temas retratados.”<sup>68</sup>

Esta foi uma tendência a partir da segunda metade do século XX, marcada por Bertolt Brecht e Luca Roncon, que usa os modelos tridimensionais da arquitectura como matéria cenográfica.

---

<sup>68</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na área científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p. 103

O recurso a esta estratégia cenográfica gera ambiguidade no espaço cénico e abre caminho para os espaços inespecíficos, imbuídos de um simbolismo distorcido, que habitam o lugar de representação contemporâneo.

### 2.3.1.1. A REDUÇÃO FORMAL

Desta universalidade do espaço cénico surge a necessidade de um processo de síntese e redução formal que sirva um sistema de signos e não uma reprodução da realidade. Esta é um ponto comum na concepção cenográfica e arquitectónica, ou seja, o rigor construtivo e redução de meios e elementos formais. Assiste-se, portanto, hoje em dia a um equilíbrio entre racionalismo, funcionalidade e expressividade, na construção de uma dramaturgia do espaço.

Neste sentido, as duas disciplinas seguem as mesmas regras racionalistas de concepção espacial como a utilização de formas simples, de rigor geométrico a redução de elementos ao essencial, a valorização da unidade, a racionalidade de processos de construção e a sistematização de materiais.

Através da capacidade de síntese e poder de abstracção estes espaços ultrapassam qualquer limite geográfico, temporal e temático. São identidades construídas e vividas, elaborações intensas produzidas segundo uma linguagem de contenção e com o mínimo de recursos.

Trata-se de realidades condensadas e em potência, à espera que a sua existência seja completada pela acção dos intérpretes.

Esta concepção do espaço cénico integra-se numa corrente minimalista, onde são exploradas as qualidades plásticas e estéticas dos elementos depurados e das geometrias simples. O gosto por esta estética, próxima do racionalismo arquitectónico do modernismo, segue uma lógica de eliminação do supérfluo e remete-se ao essencial, fiel ao princípio *Menos é Mais* de Mies van der Rohe.

A simplicidade comove porque é a clara materialização da poesia e torna visíveis as qualidades dos objectos que com o uso quotidiano são esquecidas ou passam despercebidas.

Algumas das características importantes desta abordagem minimalista e abstracta da cenografia, são o despojamento cénico, a valorização expressivas de alguns símbolos importantes para a acção, a ocupação aparentemente silenciosa do espaço cénico e a relação dos objectos multifuncionais que se vão reconfigurando e revelando

por intermédio dos intérpretes ao longo da acção.

A cenografia traduz o estritamente necessário para a acção se desenvolver e isso clarifica a pertinência da sua existência.

O processo de abstracção deriva de uma cuidada reflexão com o intuito de filtrar e não de copiar a realidade. Moholy-Nagy, defendia que o espaço cénico é o espaço em estado puro. Este espaço, desobstrui a imaginação e deixa-a desenhar o que lhe parece faltar para completar o sentido.

Appia e Craig influenciaram muito esta concepção; um pela construção em vários níveis, segundo um claro raciocínio arquitectónico, através do uso de elementos característicos como escadas e rampas; e o outro por ter transportado para a cena a ideia de movimento e mecanicista da cenografia, com recurso a dispositivos cénicos móveis que juntamente com o corpo expressivo dos intérpretes conferem ritmo ao espaço.

O movimento aparece neste tipo de espaço cénico, muito ligado ao propósito do objecto, como se fosse um funcionalismo encenado e integrado na acção. O deslocamento dos objectos cénicos complementa o trabalho dos intérpretes, realizando uma coreografia paralela que modifica constantemente o espaço.

Na cenografia contemporânea, verifica-se um grande interesse pelo funcionalismo e pelo mecanicismo do cenário, através de estruturas com rodas e praticáveis móveis como é o caso dos objectos criados por Zaha Hadid para a coreografia *Metapolis-Project 972* (2000), que acaba por recriar, com outra abordagem, as formalizações do movimento construtivista.

Estes objectos mínimos, pensados a partir de um uso, integram-se no conceito de teatralização que o teatrólogo Patrice Pavis define como sendo a interpretação de um acontecimento ou texto “usando os elementos visuais e os actores para construir a situação. Uma articulação intrínseca entre o cenário e a acção dos intérpretes constitui uma das premissas da teatralização.”<sup>69</sup>

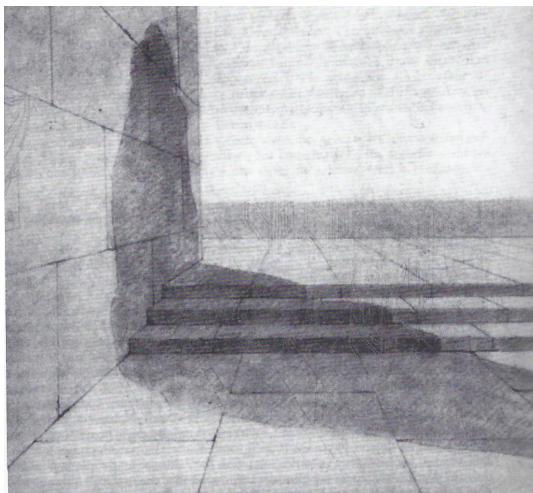
A cenografia deve, portanto, ser generosa para se coordenar em simbiose com o corpo coreografado, a identidade inerente aos figurinos e com a expressividade e peso da escolha musical.

---

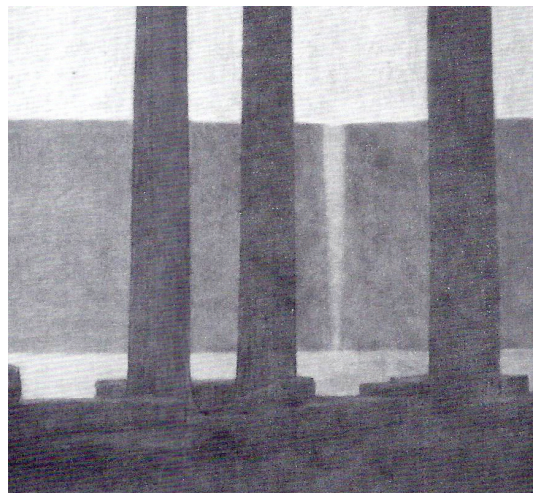
<sup>69</sup> Patrice Pavis, citado por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e arquitectura, Questões fundamentais e particulares, p.245.

## UM LUGAR PARA A DANÇA

14. Appia, espaço rítmico, *A sombra do cipreste*, 1909.



15. Appia, espaço rítmico, *As últimas colunas do bosque*, 1909.



16. Esboço de Edward Gordon Craig, o efeito dos screens.



Na coreografia *Pedro e Inês* (2003), de Olga Roriz, foi feita uma conjugação plena entre uma coreografia de movimentos concretos e um cenário minimal, próximo da neutralidade, não fosse a força dos elementos naturais recontextualizados. A essencialidade do cenário coordena-se, na perfeição, com a intensidade expressiva, com os figurinos (que remetem para um tempo específico, a era medieval) e com o cariz concreto e não abstracto dos movimentos.

Este tema que leva para cena o contraste entre a geometria simples e a organicidade dos corpos, teve também como paradigmas os trabalhos *Son of Gone Fishin* (1981) e *Newark* (1987), que resultaram da colaboração de Trisha Brown e artista plástico americano, ligado à corrente minimalista, Donald Judd (1928-1994).

Foram concebidos objectos cénicos, de geometria simples e com ritmo repetitivo, como tinha sido característico do pós-modernismo, com o intuito de reforçar uma ideia.

Donald Judd, na elaboração destas estruturas, teve preocupações com o despojamento da forma e a coesão dos elementos, baseando-se numa modulação que lhe garantia a escala e proporções certas do objecto.

Ao contracenarem, o intérprete confere uma maior expressividade ao objecto, dando-lhe sentido, misturando-se com ele e fazendo-o desenvolver-se desde o abstracto até ao espaço quase habitável.

A configuração espacial, onde se utiliza a cena tradicional simétrica e com profundidade, concretiza-se a partir da divisão desta última dimensão em cinco partes. A cenografia estabelece uma relação directa com a dança na medida em que o movimento tem que adaptar a estes painéis que sobem e descem e vão reformulando o espaço, contraindo-o e distendendo-o.

Nesta coreografia, tal como nos mais recentes trabalhos de Frédéric Flamand, o espaço construído limita a acção dos bailarinos e manifesta-se de forma determinante no processo de criação coreográfica.

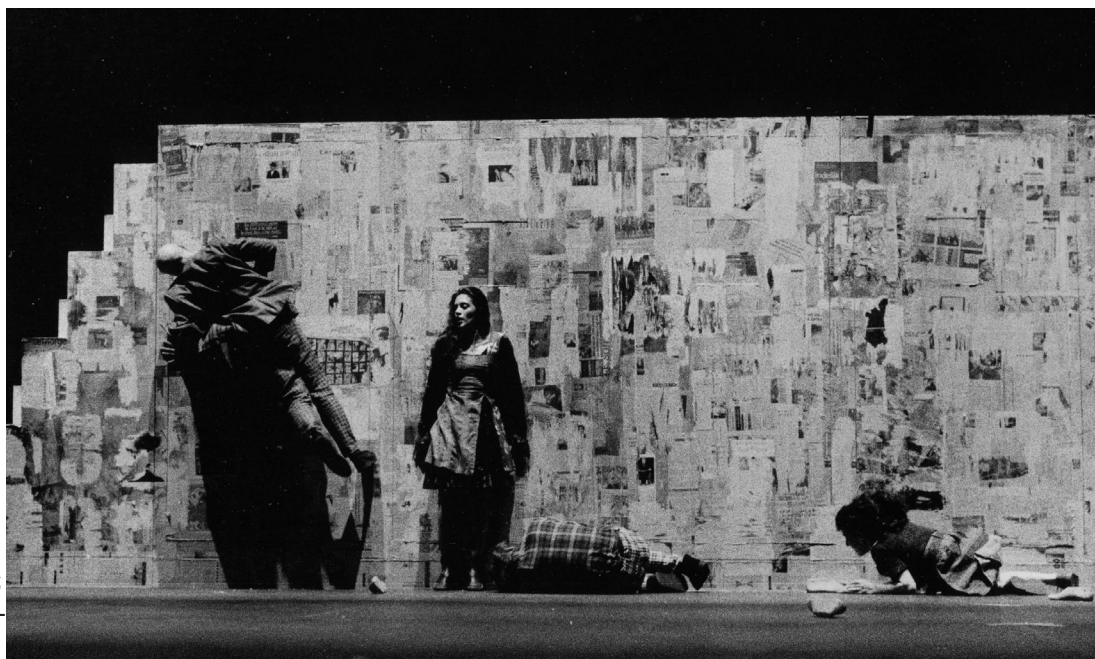
Estes objectos, distanciam-se da escultura porque se situam na relação entre espaço e intérpretes.

Surge deste abstraccionismo cénico e da depuração formal, uma configuração que é comum ao desenho arquitectónico e à construção cenográfica: a caixa ou contentor, referida pelo filósofo alemão Heidegger (1889-1976). Resume-se a um paralelepípedo, ou seja, a uma formalização de geometria simples.

UM LUGAR PARA A DANÇA



17. *Propriedade Privada*, maquete, 1996.



18. *Propriedade Privada*, coreografia de Olga Roriz e cenografia de João Mendes Ribeiro, 1996.



19. *Pedro e Inês*, coreografia de Olga Roriz e cenografia de João Mendes Ribeiro, 2003.



20. *Mala-mesa*, de João Mendes Ribeiro, para a coreografia *Anjos, Arcanjos, Querubins e... Protestades*, 2001.

No espectáculo *Propriedade Privada* (1996), João Mendes Ribeiro recorre a esta tipologia para responder às necessidades da coreografia.

A caixa funciona como um contentor, que vai revelando os segredos do seu conteúdo através das várias apropriações feitas pelos intérpretes ao longo do espectáculo. Como disse o arquitecto “é um mecanismo para criar ilusões”<sup>70</sup>.

Estes contentores cénicos funcionam no território da simbologia e criam ligação com o espectador através da tensão e da expectativa em relação ao conteúdo inesperado e misterioso. São provocações materializadas.

A *mala-mesa*, criada também por João Mendes Ribeiro para a coreografia *Anjos, Arcanjos, Querubins e...Protestades* (2001), de Olga Roriz, embora com uma outra escala, integra-se na tipologia da *caixa-de-surpresas*. É um contentor multifuncional que se vai transfigurando e, juntamente com o intérprete, forma um todo denso e simbólico que povoa firmemente a cena. Transforma-se em mesa e bancos, no decorrer da acção, ou seja, referencias reconhecíveis que, de alguma forma, contextualizam a coreografia. A referência é a caixa, da série *Boîte en valise* (1941) de Marcel Duchamp (1882-1968): um contentor de metáforas que encerra em si um conjunto de mistérios.

Nas obras de arquitectura de João Mendes Ribeiro, esta formalização é um recurso muito presente como no caso dos *Quiosques Multifuncionais* (1998 e 2001), da *Casa de Chá do Paço das Infantas* (2000), em Montemor e do *Centro de Artes Visuais*

<sup>70</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e arquitectura, Questões fundamentais e particulares, p.199.

(2003), em Coimbra.

Esta formalização tem inerente a si “complexidades e contradições”, como afirmava o arquitecto italiano Roberto Venturi. São várias identidades e formas em simultâneo: abertos e fechados, complexos e simples, grandes e pequenos.

### 2.3.1.2. CONSTRUÇÃO DE ESPAÇOS INESPECÍFICOS E UNIVERSAIS, ATRAVÉS DE UMA ESTRUTURA ARQUITECTÓNICA

Depois do afastamento em relação ao naturalismo, recorrendo à abstracção formal, à integração de conceitos arquitectónicos e exploração das formas de apreensão do espaço, a cenografia contemporânea cria lugares próprios e inespecíficos que servem a acção e referenciam levemente a realidade para se poderem aproximar mais do público.

São espectáculos, na linha de Robert Wilson, que têm a qualidade e valor plástico da arquitectura como elemento estruturante da linha narrativa. Tudo começa pelo espaço e pelo movimento.

O resultado são paisagens expressivas, com um carácter incompleto, e não-literal, que as torna abrangentes e abertas à interpretação.

Segundo o encenador português Ricardo Pais, os grandes momentos de evolução do espaço cénico derivaram do afastamento em relação à dramaturgia tradicional e do investimento nas parcerias e na multidisciplinaridade.

A dança, teve um papel muito importante neste processo evolutivo, quando os bailarinos e coreógrafos, agindo dentro do seu ímpeto pela transversalidade, incluíram outras formas expressivas na sua prática.

De acordo com João Mendes Ribeiro, “a cenografia tem como objectivo criar paisagens abstractas, para desterritorializar a acção, deslocando-a para o campo da imaginação, onde se desenha a possibilidade de habitar novos territórios.”<sup>71</sup>

Defende-se como consequência desta concepção abstracta e sugestiva, uma participação activa do espectador, actuando como uma espécie de “co-autor” ao lidar com a ambivalência da cena.

Brecht defendeu um teatro da participação, onde idealizava o envolvimento

---

<sup>71</sup> *Idem, ibidem*, p.252.



emocional e físico do espectador. É muito importante para o desempenho dos intérpretes que o público se inclua na acção. Do palco sente-se a energia e a reacção dos espectadores, que é sempre diferente a cada repetição da performance e influencia-a directamente. É uma arte viva, onde o *feedback* é imediato.

O espectador precisa que a cenografia lhe dê espaço para imaginar e deambular por lugares da memória, construindo a sua própria interpretação. As cenografias sugerem o lugar da acção e não um espaço específico e identificável. São elaborações baseadas em metáforas.

Gera-se, através dos múltiplos sentidos e vestígios deixados no palco, uma relação criativa com o público. A estranheza decorrente da ambiguidade do espaço contribui para uma aproximação e envolvimento maior entre espectadores e espectáculo.

Os objectos de cariz arquitectónico, minimalista e abstracto, pretendem criar uma imagem aparentemente vazia, aos olhos do espectador, mas que vai revelando as suas múltiplas possibilidades, através da acção dos intérpretes. É um caminho paralelo à própria acção que vai desde a abstracção inicial até à construção de um reconhecimento, por parte do espectador.

A manipulação é essencial na construção de situações reais e reconhecíveis. Através de uma intensa metamorfose, os objectos cénicos, por oposição à cenografia tradicional, só adquirem pleno significado quando os intérpretes intervêm sobre eles, revelando múltiplos usos e significados.

Estes objectos “puros”, encerram em si contradições, uma realidade escondida e condensada, feita para ser fragmentada e reconstruída em simultâneo com a acção. Trata-se de uma dissecação dos significados encerrados no complexo dispositivo cénico, tendo subjacente uma componente sintética, analítica e racional do abstraccionismo.

O objecto existe num contexto de estética relacional, onde há uma preocupação maior com a sua humanização na relação com o intérprete, estimulada por uma depuração da expressão formal.

A cenografia não existe plena por si só. O acontecimento teatral é uma acção complementada por dois fragmentos de uma imagem: objecto e intérprete. A multiplicação dos objectos resulta numa sequência coerente de imagens, oferece ao espectador pistas de leitura da obra.

A artista plástica Fernanda Fragateiro, a propósito da sua instalação *Caixa para Guardar o Vazio* (2007), disse que é através dos gestos que se constrói aquele espaço

que se assemelha a um corpo: “O espaço abre-se, dobra-se, desdobra-se e expande-se, experimentando-se um clima de comunicação e de descoberta que termina com a revelação do interior da escultura, onde percebemos que o corpo também é lugar.”<sup>72</sup>

Em *Propriedade Privada* (1996), o dispositivo cénico começa como um sólido monolítico, desprovido da escala arquitectónica que é a dimensão do habitar, e não possui elementos reconhecíveis. Com o desenrolar da acção o dispositivo vai sendo activado e surpreendendo pelo inesperado do seu conteúdo. Trata-se portanto, mais do que de um objecto, de um sistema exploratório.

Não remete para uma arquitectura racional, mas para formas de arquitectura reconhecíveis, de uso informal, que resultam, de qualquer forma, em espaços habitáveis. Estas formalizações são modelos para as práticas artísticas porque são sistemas abertos, ou seja, um *work in progress*.

### 2.3.1.3 A ARQUITECTURA DA ACÇÃO: OBJECTOS MÓVEIS E MULTIFUNCIONAIS EM CENA

A arquitectura em palco, torna-se um corpo vivo e transformável, como o bailarino. Os objectos cénicos reagem à intensidade do uso, garantem dinamismo à acção e conferem ao espaço uma característica cinética.

O espaço cénico passa a ser eminentemente performativo, criando lugares múltiplos para a representação, através do seu processo de transmutação que se concretiza em espaços sucessivos e disponíveis. A cenografia afasta-se do conceito clássico de unidade homogénea, abordando agora formas de *assemblage* e *collage*, como no processo cubista. Os fragmentos são ligados pelo intérprete que vivencia e experimenta o espaço.

Esta cenografia reactiva, através da desmultiplicação do objecto cénico, dá uma resposta eficaz ao desafio das mudanças de cena. Com as diferentes maneiras de ocupar o espaço e as várias possibilidades de composição, a cenografia dá forma à acção e complementa os vários níveis de intensidade das cenas. O espectáculo evolui na sequência desta acção conjunta entre corpos móveis e preparados para conjugar o verbo ser de várias formas.

---

<sup>72</sup>Fernanda Fragateiro citada por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.263.

A arquitectura quando mora no palco muda de estado, de sentido e torna-se adaptável. João Mendes Ribeiro reconhece o desconforto da arquitectura ao lidar com o provisório e o efémero, patentes “na sua pouca flexibilidade face aos contextos sociais, quase sempre regulando o espaço de forma a impor normas autoritárias quanto ao habitar, a cenografia recria esse confronto entre perenidade e mutação, no espaço cénico, para responder a espaços distintos. Porém um projecto cenográfico dissolve a unidade estática do edifício ao fazer do movimento um componente crucial da estrutura da forma.”<sup>73</sup>

A arquitectura da acção, embrenha-se no movimento e torna-o sólido, congelando o seu rastro nas várias posições e espaços instáveis e transitórios. No palco, o espaço amplia-se, os corpos multiplicam-se e os pontos fixos desaparecem. O espectador precisa de desdobrar o olhar e de construir ligações para apreender a obra. Todo o sistema cénico se torna assim mais atento e consciente, porque todas as partes existem interdependentes. Assim se habitam, provisoriamente, estes espaços que só existem no instante.

A ideia de espaço dinâmico e a transitoriedade das imagens, sublinha o carácter efémero da cenografia. O arquitecto do espaço cénico deve centrar-se na temporalidade do espectáculo, mais do que na questão estética. Os objectos múltiplos sublinham a transitoriedade e são “diagramas que cartografam os territórios de movimento e, nestes, a duração do tempo-espaço.”<sup>74</sup>

O objecto constrói-se e desconstrói-se respeitando uma progressão temporal, ou seja, mostra o tempo como uma variável em constante transformação. Os resultados são construções híbridas que resultam da conciliação de paradoxos, de morfologias e aspectos culturais. Esta base é um ponto de partida também na arquitectura do mundo real, por exemplo, o *Instituto do Mundo Árabe* (1987) do arquitecto Jean Nouvel, que tem como conceito a complementaridade de muitos aspectos tidos como opostos, gerindo passado e tradição com contemporaneidade e inovação.

Estes objectos são a conjugação de dois componentes fundamentais: o meca-

---

<sup>73</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.265.

<sup>74</sup> Cláudia Taborda citada por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.267.

nismo e a noção de *caixa-de-surpresas*. Em *Propriedade Privada* (1996), “a acção decorre num palco habitado por uma construção móvel e manipulável, que permite evocar ritmos urbanos contrastados: da ordem ao caos, da solidão para a multidão e da mobilidade para o movimento.”<sup>75</sup>

Tal como a coreografia, a estrutura também tem, inerente a si, um sistema de composição, que guia de forma estruturada as transformações do objecto. A parede habitada, num gesto ordenador do espaço, divide o palco em duas partes.

É o paradigma da *caixa-de-surpresas*, tanto remete a cena para um espaço exterior como para um espaço doméstico composto por pequenos núcleos de habitação (sala, quarto e um elevador). As acções de ocultar e revelar tirando partido dos elementos móveis, os painéis pivotantes, que fazem a alternância entre superfícies opacas e vão abertos, reinventam o espaço e moldam a percepção.

Uma das referencias foi a coreografia *If Pyramids Were Square* (1986) de Frédéric Flamand, cujo tema é a perspectiva enquanto ciência da representação estética. O cenário é arquitectónico e mutável da autoria de Marin Kasimir, arquitecto e cenógrafo belga.

Os volumes arquitectónicos, de escala reduzida, “miniaturizados” (torres, túneis, portas, muros) têm uma dupla função, a de configurar o espaço, dando sentido e contexto à acção e cedem a sua superfície como suporte de projecção.

Para este dinamismo cénico se concretizar, é necessário um cuidado especial por parte do cenógrafo quando à escolha dos materiais. As estruturas leves deixam-se manipular pelos intérpretes concretizando um segundo plano coreográfico que complementa o movimento dos corpos.

De acordo com a coreógrafa portuguesa Né Barros, “há uma relação directa dos corpos com os objectos, uma vez que os actores funcionam como motores dos objectos, permitindo aos espectadores uma percepção experienciada do espaço a partir desse movimento.”<sup>76</sup>

Estes objectos cénicos são “máquinas de ilusão” que desconstroem a realidade e a revelam por camadas. Existem autónomos, auto-suficientes e activados pelos intérpretes, não sendo necessárias operações de teia, bastidores ou sub-palco para a

---

<sup>75</sup> *Idem, ibidem*, p.269

<sup>76</sup> Né Barros, citada por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.273.

concretização da transformação.

As mudanças no objecto e as variações de percepção decorrentes, integram-se na coreografia e os bailarinos fundem-se com os elementos cénicos quando se movem. O corpo liga-se ao objecto pelos interstícios relacionais.

A unidade e a fragmentação, a lógica da desconstrução e construção são motores de uma coreografia comum aos intérpretes e aos objectos, que se vão regenerando sempre em contextos diferentes. A linguagem do movimento é partilhada.

João Mendes Ribeiro, acredita que “a cenografia é também um espaço volante, cujas sucessivas reconfigurações, colocam os actores em trânsito, fazendo do próprio elenco um corpo itinerante, física e psicologicamente.”<sup>77</sup>

Com esta arquitectura da acção pretende-se uma infiltração do movimento no espaço do palco, a todos os níveis, e para isso é imediato o recurso a estas estruturas versáteis, abertas e multifuncionais, capazes de se adaptarem às especificidades funcionais e estéticas da coreografia. Assim se constrói uma arquitectura em forma de dança.

---

<sup>77</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.281.

### 2.3.2. ARQUITECTURA COMO TRADUÇÃO DE UMA LINHA NARRATIVA (EM ESPECTÁCULOS DE DANÇA)

A arquitectura em cena, surge como um complemento eminente da dança. As formas reagem ao corpo, deixando-se levar por ele ou resistindo, rígidas, à sua organicidade.

A arquitectura contextualiza a acção e comunica ideias ou intenções que são incomunicáveis pelo corpo. É muitas vezes uma relação ingrata, a que tem com os corpos, porque eles exigem o vazio, gostam de evitar obstáculos e constrangimentos à sua suprema projecção no espaço. Mas a arquitectura e a dança fazem-se da mesma matéria, são organismos com o mesmo batimento interior.

As abordagens e respostas da arte de organizar o espaço, à dança, são variadas. Como já foi referido anteriormente, a cenografia pode ter pelo menos três formas de se traduzir em arquitectura. Podemos, no entanto, assistir a outros percursos que juntam a arquitectura e a dança no momento de sublimação, que é o espectáculo.

O recurso à (re)contextualização é frequente na integração das duas disciplinas, ou seja, levando a dança para acontecer em arquitecturas reais, espaços inusitados, transportando materiais naturais para o palco, gerando ambiguidade e estranheza ou colocando modelos arquitectónicos em cena, com as respectivas adaptações.

A arquitectura usa como elementos construtivos, substâncias que a fazem ser tangente à dança na sua tradução enquanto espaço físico, ou seja, as metáforas como fundações e as complexidades, contradições e ambiguidades como matérias estruturais.

A propósito da reinterpretação da realidade, João Mendes Ribeiro afirma que “a transposição de formas e temas arquitectónicos para o contexto teatral está intimamente associada à retórica dos espaços cénicos e ao seu sentido semântico, enquanto oportunidade de abordagem crítica de fenómenos sociais e humanos, no contexto da dramaturgia.”<sup>78</sup>

No espectáculo *Propriedade Privada* (1996), a arquitectura é um tema central, um componente imprescindível do espectáculo, que revalida a linguagem expressa no movimento e os conceitos abordados, muito ligados às problemáticas quotidianas da vida em sociedade.

É criado um espaço próprio e especificamente caracterizado para uma imensa

---

<sup>78</sup> *Idem, ibidem*, p.104.

sistematização da realidade.

A concepção cénica segue uma linha minimalista e abstracta, que se formaliza na tipologia da “caixa” que se vai desconstruindo e expondo um interior fragmentado, sendo este um processo igual ao dos intérpretes, ao longo da acção, que vão desvendando as suas próprias camadas invisíveis ao primeiro olhar.

Esta transposição de modelos arquitectónicos e de algumas situações sugestivas, é feita por semelhança e oposição, criando tensão e densificando as cenas.

O dispositivo cénico transformável, é constituído por nove contentores modulares, de madeira, e desdobra-se para criar contextos diferentes, para caracterizar espaços, de alguma forma, concretos em palco.

O objecto vai-se metamorfoseando. Começa por ser uma paisagem urbana, para a seguir se tornar espaço privado e no fim ir até ao espaço profundo e íntimo.

O cenário e as personagens vão-se estilizando, decompondo-se em sentimentos, numa “instalação habitada pelo caos dos sentimentos e do sentido, servindo a figura humana e diminuindo-a num contexto habitável.”<sup>79</sup>

A cenografia é a tradução da investigação e exploração de uma tipologia arquitectónica comum, reinterpretada como exige o contexto teatral. São utilizados exageros cénicos para responder a uma narrativa e para complementar a construção das personagens.

A criação de novas configurações e situações formais inesperadas, abre caminho a várias possibilidades de experimentação. Em *Propriedade Privada* (1996), existem três abordagens possíveis à arquitectura em cena e que têm sempre como base a sua relação com o corpo: a exploração do tema da casa, recurso à noção de confronto e de provocação. Para além destas aproximações destaquei mais cinco que me parecem pertinentes nesta análise: a ambiguidade e os paradoxos no espaço cenográfico; as “coreo-geo-grafias” de Pina Baush, que trazem as cidades para a superfície do palco; a concepção da arquitectura como personalidade em cena; o recurso a modelos reais para tratar o espaço, através de materiais autênticos e criação de atmosferas específicas; o tratamento de temas que estão na origem da arquitectura e a reinterpretação dos modelos arquitectónicos.

---

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p.105.

**2.3.2.1. ABORDAGEM 1: RECRIAÇÃO DO TEMA DA CASA**

Em *Propriedade Privada* (1996), a primeira abordagem remete inevitavelmente para o tema das formas de habitar, uma realidade sugerida pela cenografia, que é familiar tanto aos intérpretes como aos espectadores. Mas esta não é uma habitabilidade pacífica, é uma forma de constrangimento e estimulação da capacidade de adaptabilidade extrema do corpo enquanto organismo criativo. As vivências são expostas, e o comportamento humano dissecado sobre uma moldura arquitectónica reconhecível.

Esta forma depurada, “uma unidade mínima de agregação humana” aborda o espaço de duas formas, relacionando o corpo com a arquitectura, no princípio através de uma narrativa de exterioridade e depois pela exploração do espaço íntimo, que se expõe e é partilhado com o público, sendo que o próprio dispositivo cénico se aproxima da plateia para os olhares perscrutarem de forma mais evidente os seus interstícios íntimos. Assiste-se a uma exposição e cumplicidade partilhada, onde os limites entre intimidade e revelação, público e privado se dissipam.

Utiliza elementos específicos da arquitectura encontrando um equilíbrio entre a sua utilização pela carga simbólica e pela sua autenticidade e verosimilhança enquanto elemento arquitectónico, reflectindo sobre o indivíduo e o seu contexto. As janelas e todas as pequenas “molduras” introduzem um contraste de escala e enquadram fragmentos do corpo humano.

As paredes físicas e psicológicas da casa, caem, “expõe-se, assim, o conflito entre funcionalidade e comportamento humano (modernismo versus humanismo), expresso pelos intérpretes a partir de pequenos absurdos e paradoxos.”<sup>80</sup>

A arquitectura desempenha em cena, o seu papel autêntico de condicionante da acção humana. Segundo Alberto Sadarriaga existem dois caminhos para a arquitectura, “um deles relacionado com a vida quotidiana, outro com a representação simbólica daquilo que a governa ou transcende.”<sup>81</sup>

Quando a arquitectura vive e se constrói no palco, assiste-se a uma intencional subversão do modelo arquitectónico simples que é a casa. Os espaços que surgem são simbólicos, têm várias camadas construídas pela memória e pela proximidade aos sím-

---

<sup>80</sup> *Idem, ibidem*, p.106

<sup>81</sup> Alberto Sadarriaga, citado por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.106.



bolos do lugar.

Esta abordagem acaba por dar uma nova perspectiva à arquitectura, distanciando-se da sua rigidez e posicionando-se hibridamente num espaço que não é arquitectónico, mas simbólico.

### 2.3.2.2. ABORDAGEM 2: O CONFRONTO

O espaço cénico ao resgatar para si uma concretização arquitectónica, pode fazê-lo segundo o confronto, enunciado por Bernard Tschumi, de três noções essenciais: espaço, acontecimento e movimento.

De acordo com o arquitecto, a relação entre estas grandezas só é possível através do confronto e nunca da conciliação, sendo esta uma base para os fundamentais da arquitectura contemporânea.

O espaço deve conter em si contradições que lhe conferem dinâmica segundo relações entre três conceitos essenciais: indiferença, reforço e conflito.

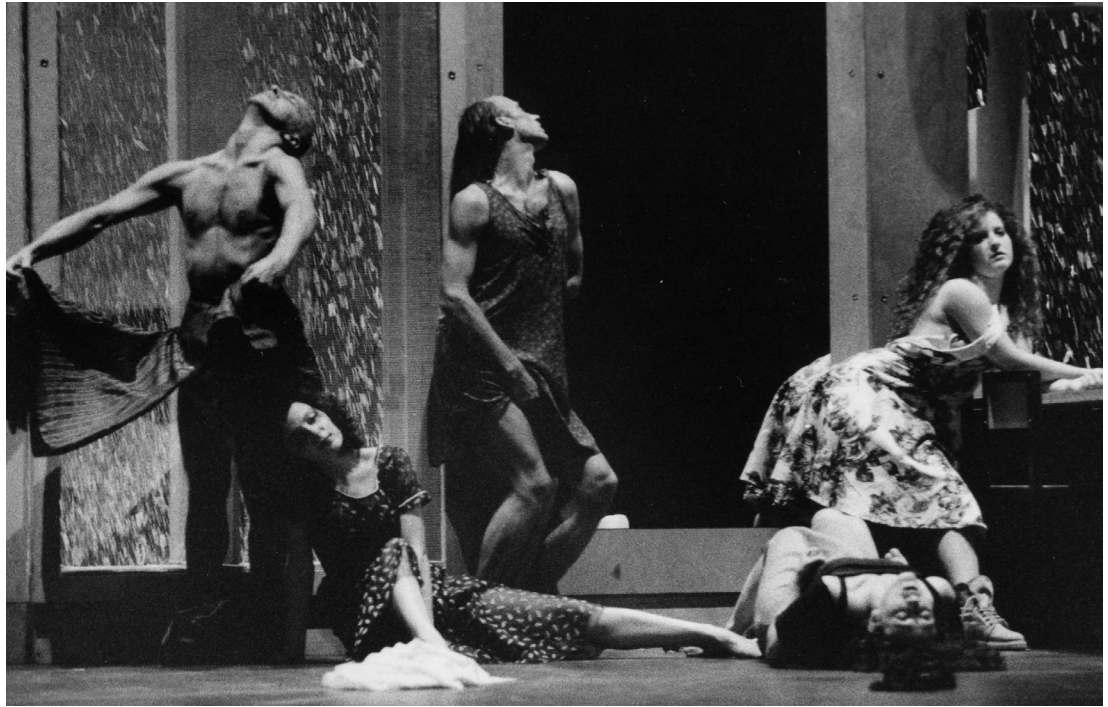
A indiferença refere-se a espaços independentes uns dos outros, em termos formais, programáticos ou em termos de condições espaciais. Paradoxalmente, o reforço existe quando os espaços, dentro de um programa, são dependentes, justificando a existência um do outro.

O conflito acontece quando o espaço e a acção chocam e têm lógicas opostas. Esta situação de oposição é um recurso frequente da cenografia contemporânea, que cria tensão, exponencia a expressividade tanto do intérprete como do espaço, conferindo assim mais dinâmica e intensidade à acção.

É o conflito entre cenário e corpo que define todo o sistema cénico e não a visão redutora que recorre do binómio forma-função. Assim sendo, verifica-se a tendência para questionar a funcionalidade dos objectos do quotidiano e desconstruir os sentidos e significados associados. Dar outra identidade aos objectos do dia-a-dia é uma função cénica.

O espaço torna-se vivo, aproximando-se do ideal de Appia, quando “actores, bailarinos e performers chocam nas paredes rígidas das caixas, onde a fluidez redonda dos movimentos encontra a fixidez geométrica dos paralelepípedos.”<sup>82</sup>

UM LUGAR PARA A DANÇA



21. *Propriedade Privada*



22. *Propriedade Privada*

### 2.3.2.3. ABORDAGEM 3: PROVOCAÇÃO

A terceira abordagem à arquitectura, presente em *Propriedade Privada* (1996) é a provocação. Neste caso, essa atitude prolonga-se para a coreografia.

A provocação materializa-se ao alterar-se o contexto geográfico da arquitectura, transportando-a para o palco. Através desta manipulação, são postas em evidência as relações de indiferença e de conflito dos espaços, que depois se reflectem na interpretação dos bailarinos.

O espaço, de facto, complementa a acção e, neste caso, passam pelo mesmo processo de (re)contextualização. Os movimentos são filtrados e tomados do quotidiano, para depois serem trabalhados, reconstruídos e ordenados em sequências de movimento que vivem nos corpos apaixonados dos bailarinos. Tudo é uma super-exposição de espaços físicos, espaços mentais e íntimos que se localizam no campo de batalha dos conflitos interiores das personagens.

A arquitectura traduz a linha coreográfica, através de pedaços de realidade, recolhidos, transformados e levados para o palco.

### 2.3.2.4. ABORDAGEM 4: COMPLEXIDADE, CONTRADIÇÃO E AMBIGUIDADE NO ESPAÇO CENOGRÁFICO

A cenografia é, hoje em dia, um contentor de influências, funde em si as mais variadas tendências técnicas e estéticas, o que leva a uma alteração profunda nas noções de unidade e homogeneidade da cenografia tradicional.

Os temas centrais da cena contemporânea compreendem as noções de desconstrução, ruptura, fragmentação e instabilidade controlada. Estes recursos cénicos contribuem para a construção de uma nova estética teatral que conjuga referências do passado e criação de novas linguagens.

---

<sup>82</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.106.

As fronteiras entre as artes dissipam-se e dão origem a territórios de possibilidades, flexíveis e capazes de ser construídos por vários núcleos imaginativos.

Como no espaço cénico neutro não é como um terreno real com referências físicas para a obra, a arquitectura ancora-se ao imaterial, às matérias e paradoxos que constroem a cena.

A exploração destes binómios paradoxais como conceitos orientadores tanto na coreografia como na construção de espaço cénico, resulta em espaços e objectos híbridos que dão azo a uma multiplicidade de interpretações acerca de um mesmo elemento.

Na dança contemporânea, no início do processo de trabalho de construção coreográfica, é muito comum haver apenas uma ideia feita de fragmentos e estímulos, um *patchwork* pouco concreto que precisa de tempo e corpos que explorem o movimento para se poder ir concretizando. Esta condição de longa indagação é um desafio na criação de cenografias, é necessário diálogo e paciência até tudo conquistar uma forma, por isso, é usual as duas disciplinas terem como matéria expressiva a dualidade conceptual, que gera, inevitavelmente, vários níveis de significação.

O eixo subjectivo trespassa a coreografia e a construção do espaço. Encontrar movimentos, e não palavras, que transmitam fielmente o que pensamos e sentimos é um processo, que por mais concreto que seja, nunca se desprende completamente do abstracto. Contextualizar estes movimentos interiores e incluí-los num espaço físico, deve ser uma jornada partilhada para se poder alcançar uma realidade comum.

As coreografias de Pina Bausch são paradigmáticas na incorporação das oposições, conseguindo uma abordagem ambivalente “a dança-teatro [de Bausch] apresenta, ao mesmo tempo sinais positivos e negativos das situações apresentadas. Isso permite que o espectador tome uma decisão, se assim o quiser. Dessa forma, Bausch caracteriza o seu trabalho dentro de uma poética contemporânea, que reflecte uma ambiguidade das situações.”<sup>83</sup>

A coreógrafa foi sempre evasiva nas explicações, até mesmo com os próprios intérpretes, nunca deu pistas de leitura para os seus espectáculos. Quando se sai de um espectáculo da coreógrafa, é uma sensação de corpo a flutuar, com a consciente noção de se ter presenciado algo próximo do etéreo e do genial. Pina Bausch deixava o caminho aberto para que o espectador pudesse construir as suas próprias conclusões. Era necessário para o espectáculo poder ter um fim.

---

<sup>83</sup> Fabio Cypriano in *Pina Bausch*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.114.

Nas obras da coreógrafa percebe-se uma aproximação às formulações de Peter Brook que defende a exploração de paradoxos, comparativos. Só existe equilíbrio através de uma relação de contraposição. Defende, por exemplo, que o conceito de puro só existe no seu confronto com o impuro, tal como a luz justaposta à escuridão, se intensifica e se torna mais luminosa. O teatro é, portanto, uma “arte impura”.

De acordo com a abordagem do arquitecto João Mendes Ribeiro, “assim, na construção do espaço cenográfico é frequente o confronto entre determinados conceitos e os seus opostos, incluindo pares dualísticos como: artifício/autenticidade, homem/natureza, unidade/fragmentação, colectivo/individual, simetria/assimetria, construção/desconstrução, peso/leveza, interior/exterior, privado/público, visível/invisível, frente/verso.”<sup>84</sup>.

Eu acrescentaria ainda, tanto à arquitectura do espaço teatral como à prática coreográfica, o binómio flexibilidade/solidez, porque ao contrário dos outros paradoxos, este não opõe, mistura. Assim sendo, o movimento transpõe energia cinética à construção que reage, mantendo a estrutura firme mas deixando de ser rigidamente sólida, criando arquitecturas móveis de aparência estável. As dinâmicas do movimento seriam então acompanhadas pelo espaço.

### 2.3.2.5. ABORDAGEM 5: TRAZER AS CIDADES PARA A SUPERFÍCIE DO PALCO

A dança resgata a arquitectura e as cidades, as essências reflectidas e transformadas em símbolos e sugestões, tanto pelo espaço construído como pelo movimento. Dentro das premissas da Dança-Teatro de Pina Baucsh, o lugar da dança está intimamente ligado à cidade. A coreógrafa promovia residências artísticas no mundo todo à procura de estímulos para a criação das suas obras. Estes espectáculos ligados ao contexto urbano e ao espaço da cidade, como contexto profícuo ao comportamento humano, são uma tendência da dança contemporânea.

A coreografia *Viktor*, em Roma foi a primeira coreografia da série em 1986. Seguiram-se criações em: Madrid, Viena, Palermo, Lisboa, Los Angeles, Hong Kong,

---

<sup>84</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico, p.325

Budapeste, Istambul, Saitama e Seul.

A coreógrafa via os bailarinos como nómadas assumidos, num eterno turismo existencial, levados pelo movimento para um imenso mundo exterior para conhecerem melhor a sua interioridade mais profunda. Pina Bausch, foi em todos os sentidos uma viajante, pioneira, ousada e imperturbável nas suas incertezas. Aos seus trabalhos, a crítica de dança Helena Katz, chamou de coreo-geo-grafias.

Pina Bausch procurava conhecimento através do deslocamento, ou não fosse ela bailarina até à alma. Expandiu as fronteiras da dança, dentro do palco e para lá dos limites geográficos. O seu palco era enorme.

Agradavam-lhe os contrastes como abordagem à vida e integrou-os ao seu método de criação em colaboração com os bailarinos. Questionava os intérpretes e “as respostas levadas ao palco tratam essencialmente questões existenciais: amor e ódio, medo e compreensão, solidão e companheirismo, repressão e alegria. Esses motivos aparecem no palco sob formas múltiplas: na dança, no choro, no riso, na voz e no gestual do elenco. Todo o modo de comunicação é válido para a dança-teatro da coreógrafa. E o palco é sempre um meio que propicia contrastes a essa abordagem; transforma-se numa realidade irreal, por meio de uso de elementos naturais.”<sup>85</sup>

No palco extravasava o seu silêncio, expondo criando realidades próprias feitas de materiais reais, o mundo que via através dos seus olhos. Altruísta, partilhava sentimentos, construía com ironia, serenidade e fidelidade à vida real. Não gostava de ilusão.

Explorava e recontextualizava a dinâmica entre homens e mulheres, nos mais pequenos detalhes, em diálogos comportamentais entre os dois sexos através de movimentos repetitivos e obsessivos.

Há um ponto em que Olga Roriz se assemelha a Pina Bausch, na elevação do gesto quotidiano a uma dimensão ritualista, pela codificação e repetição intensa que os tornam parte da matéria do ser humano, que pela insistência lhes passa a pertencer.

Em *Kontakthof* (1978), o palco é profusamente ocupado e transformado num salão de baile, um espaço reconhecível e literal, que “enquadrava uma coreografia fascinante, reproduzindo fielmente os gestos dos homens e das mulheres em situações pouco à-vontade: endireitar a gravata/ajustar a alça do *soutien*, puxar o casaco/ajeitar a combinação, tocar na sobrancelha/pentear o cabelo, e assim por diante, até que o ciclo de movimentos, infinita e ritmicamente repetido, primeiro pelas mulheres, depois

---

<sup>85</sup> Fabio Cypriano, in *Pina Bausch*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.19.



23. *Água*, coreografia de Pina Bausch, 2001, Brasil.



24. *Masurca Fogo*, coreografia de Pina Bausch, Lisboa, 1998.

pelos homens e, por fim, por todos, em diversas combinações, criava a sua própria dinâmica estonteante.”<sup>86</sup>

É um modelo arquitectónico, tal como em *Propriedade Privada* (1996), mas com escalas diferentes, que se aproxima da ideia de maquete experimental e modelo de análise do comportamento humano.

#### 2.3.2.6. ABORDAGEM 6: ARQUITECTURA COMO OUTRA PERSONALIDADE

Assumir o quadro cénico construído pressupõe que os elementos se evidenciam na acção, autonomamente e na sua relação com os intérpretes.

Os trabalhos da coreógrafa alemã Sasha Waltz são paradigmáticas de cenografias muito impositivas quanto à ocupação do espaço e estruturação do vazio.

Utiliza o espaço nu, de cena aberta, revelando o seu funcionamento interior, como referência essencial e que deve ser visível. Essa concepção e as questões da abordagem directa do público e do código de movimentos do quotidiano envolvido pelo simbolismo da reinterpretação, são influências do trabalho de Pina Bausch.

Tem como um dos temas principais do seu trabalho a relação do corpo com o espaço preexistente, assumindo-o. Explora as características específicas da arquitectura para poder potenciar a sua confrontação com o corpo.

Confere aos espaços uma nova ordem pela introdução do corpo coreografado. Em *99 Dialogues* (1999), o desenvolvimento lento da acção por intermédio dos corpos, contrasta e enfatiza o dinamismo das formas do edifício, o *Museu Judaico*, em Berlim, do arquitecto Daniel Libeskind. O espaço cresce em identidade na presença do corpo.

---

<sup>86</sup>Roselee Goldberg, in *A Arte da Performance – Do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luiz Camargo e Rui Lopes, Adaptação e revisão: Orfeu Negro, 2012, p.259.



### 2.3.2.7. ABORDAGEM 7: MODELOS REAIS PARA TRATAR O ESPAÇO – MATERIAIS E ATMOSFERAS

Esta abordagem que coloca o acontecimento dançado nos interstícios da arquitectura e da representação. Este facto é visível na coreografia *Insideout* (2003) de Sasha Waltz.

Foi construído, para este trabalho, um dispositivo que em termos formais se aproxima de uma casa, com vários compartimentos.

Aos espectadores é dada a possibilidade de vivência activa, através da oportunidade que têm de caminhar livremente e escolher as cenas.

O co-autor deste laboratório do comportamento humano é o cenógrafo Thomas Shenk. Segundo ele, a primeira ideia que surgiu foi a de instalar um edifício fechado dentro do teatro e assumir o desafio de trabalhar o espaço entre as duas caixas.

A cada bailarino foi atribuído um compartimento e o público andava à volta das várias “janelas animadas”. No âmbito do projecto *Sub – 18*, sobre o qual falarei mais à frente, dancei uma coreografia com um conceito semelhante, na biblioteca da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto. Cada um ou dois bailarinos, interpretavam situações específicas do quotidiano, que lhes eram propostas e exploravam os temas, dançando no espaço exíguo dos dezasseis gabinetes de estudo individuais. Em *Insideout* (2003), estudaram formas de jogar com os espaços e foram influenciados por fragmentos da arquitectura moderna e alguns artistas como os pintores Constant (1920-2005) e Malevich (1878-1935) e algumas referências contemporâneas como o arquitecto americano, do movimento *Downtown New York*, Gordon Matta-Clark (1943-1978), Joep van Lieshout e a arquitecta e artista plástica Marjetica Potrč.

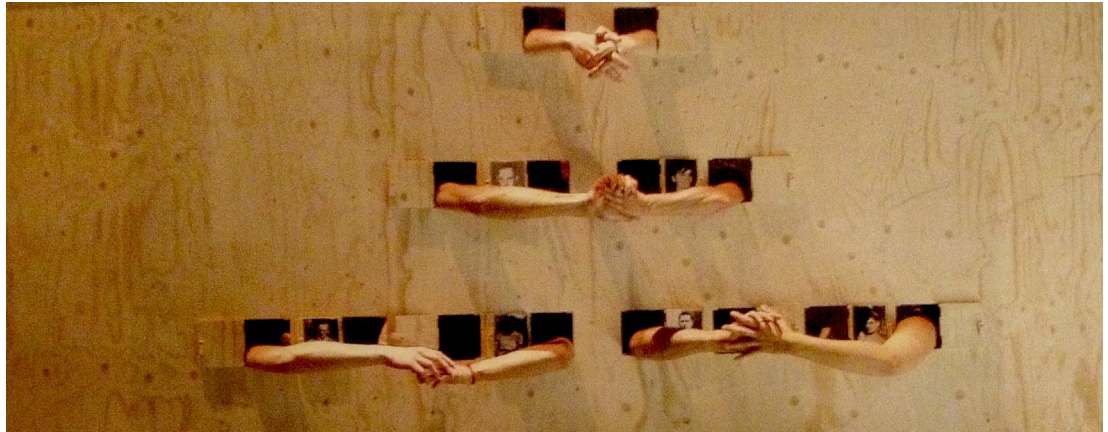
A realidade estava expressa de forma autêntica e elevada ao exagero. Aos espaços específicos eram dadas características reais como quente, frio, pequeno ou inclinado. Foram utilizados materiais usuais de construção como o ferro, o alumínio, a madeira e o plástico, tentando o afastamento da pura imitação.

As atmosferas eram provocadas pelos diferentes volumes, texturas, transparências, tratamento do solo, inclinação e altura dos tectos. As caixas eram mais ou menos abertas à visão do espectador. Estudaram e concretizaram assim, uma forma de agir sobre o comportamento do espectador, convidado a deambular pelo espaço da cena.

Nesta obra atende-se ao desejo maior de Appia, de eliminar a condição de mero

UM LUGAR PARA A DANÇA

25. Insideout,  
coreografia de Sasha  
Waltz, 2003.



26. *Propriedade Privada*

espectador e dissipar as fronteiras do espaço cénico tradicional: público, músicos e intérpretes misturam-se num espaço comum.

Dentro desta tipologia de espectáculo, a fragmentação da cena era um dado adquirido por ser impossível assistir a todo o espectáculo ao mesmo tempo. Assim sendo, o público tinha que escolher o que ver. O que o espectador via dependia exclusivamente da sua actividade e do seu estado de espírito, fazendo, desta forma, parte efectiva de um todo.

Em *Propriedade Privada* (1996) a abordagem dos materiais e modelos reais, é feita num contexto próximo ao do *Teatro Pobre* de Grotowski. Os materiais foram escolhidos pelo seu valor plástico e metafórico, visando a simplicidade de processos e despojamento formal.

Evocam-se imagens de construções precárias através da colagem e sobreposição de materiais, sem haver, aparentemente, uma ordem estabelecida. É feita uma interpretação do mundo a partir de metáforas, usam materiais não-convencionais, numa tentativa de desmontar a hierarquia estabelecida.

#### **2.3.2.8. ABORGAGEM 8: TRATAMENTO DE TEMAS QUE ESTÃO NA ORIGEM DOS PROJECTOS DE ARQUITECTURA**

A presença da arquitectura em cena como resposta aos apelos da acção, pode ser feita pela abordagem de temas característicos da prática arquitectónica.

Na coreografia *Zeitraum* (1998), o coreógrafo Rui Horta explora, não os elementos, mas os temas da arquitectura como o confronto das linhas verticais e horizontais, como eixos organizadores de qualquer espaço.

Este tipo de abordagem prima pela capacidade de síntese inerente à arquitectura, usada em prol de um espaço depurado e em conformidade com a linguagem coreográfica. Sendo antes de tudo, a pura organização do espaço vazio.

### 2.3.2.9. ABORDAGEM 9: REINTERPRETAÇÃO DOS MODELOS ARQUITECTÓNICOS

A arquitectura actua, neste caso, com modelos concretos que são utilizados como referência na concepção de espaços cénicos.

A cena apropria-se de objectos e morfologias reconhecíveis, aproximando-se da arquitectura “através da forma, da escala e dos materiais utilizados e mediante uma poética de uma usura e tempo inexorável.”<sup>87</sup>

No espectáculo *Körper* (2000), Sasha Waltz transpõe o carácter labiríntico do espaço do *Museu Judaico* para o palco do Teatro da Shaubühne. Numa cena aberta, num espaço nu, foi erguida uma parede negra com dez metros de altura, desenhando uma diagonal. Os corpos estavam comprimidos entre as duas faces da parede e iam-se deformando lentamente.

É induzido pelo espaço o constrangimento dos corpos que se movem em dimensões mínimas e numa compressão imensa, que quase lhes arranca a tridimensionalidade, mostrando-se abstractos e irreconhecíveis. É através deles que o público percebe e sente o verdadeiro carácter daquele espaço.

O espaço não se impõe, limitando, apenas os corpos mas também os hábitos e as relações, retratando cruamente a tragédia da Segunda Guerra Mundial e o desrespeito pela condição humana. Os intérpretes existem “sufocados” na ausência de espaço. As réstias de vazio são partilhadas pela imensidão de corpos amontoados. Espaço e intérprete estão intimamente ligados. A coreógrafa inscreve os corpos num espaço arquitectónico concreto, sensível e que o público reconhece.

O espaço redesenha o movimento dos intérpretes e fá-los adaptar-se às formas de realidade alteradas, distantes da normalidade. As possibilidades vão-se abrindo ao corpo, libertando-o, sendo que “no decorrer do espectáculo, essa parede abate-se estrondosamente sobre o chão, criando uma nova superfície para a dança.”<sup>88</sup>

O acento dramático existe então, como um ponto comum à cenografia e ao movimento.

---

<sup>87</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.129.

<sup>88</sup> Idem, *ibidem*, p.129.

## 2.4. A (RE)CONTEXTUALIZAÇÃO (DANÇA EM ESPAÇOS ARQUITECTÓNICOS REAIS)

Ao contrário da caixa negra do palco e da sua suprema neutralidade, o espaço arquitectónico é um espaço específico, cheio de referências, tempo e memórias. É uma entidade com carácter e personalidade própria, um contentor de vida.

Existe na dança contemporânea, como consequência da sua crescente transversalidade disciplinar, uma tendência para acontecer em espaços não-convencionais, para funcionar como elemento destabilizador de um quotidiano adquirido e quase irreversivelmente ligado a esse lugar. A dança contraria essa predisposição e surge com o inesperado refazendo a percepção da arquitectura e aproximando-se das pessoas.

Verificam-se duas possibilidades na criação conjunta destas duas disciplinas, ou seja, a dança criada especificamente para um espaço ou deixar que a coreografia se transforme no espaço.

### 2.4.1. LUCINDA CHILDS : A MUDANÇA DE ESPAÇO

A coreógrafa Lucinda Childs foi uma das pioneiras no afastamento da cena convencional, na abertura de possibilidades de mudar de espaço.

Na sua coreografia *Street Dance* (1964), o espírito de utilização alternativa do espaço não incidia só no facto de ser na rua mas de possibilitar uma mudança de perspectiva e desdobramento do olhar, como por exemplo, haver a hipótese de a *performance* poder ser vista de um último andar de um prédio. Esta abertura do quadro cénico, da perspectiva, parecia tornar o espaço irreal e a dança ilimitada.

São dois os princípios fundamentais das coreografias de Lucinda Childs: o desdobramento do espaço e a separação entre dois sentidos, a visão e a audição como consequência de uma extensão do espaço de percepção.

A noção de desdobramento e fragmentação do espaço foi explorada na sua colaboração com o arquitecto Frank Ghery na coreografia *Alternative Lights* (1983).

Enquanto estava a ser construído o novo *Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles*, um enorme armazém foi convertido num espaço de exposições temporário por Frank Ghery, chamado *Temporary Contemporary*, e para o dar a conhecer foi pedido a Lucinda Childs que produzisse um espectáculo para aquele lugar.

A coreógrafa queria uma extensão do espaço, através de outro nível, ou seja, acrescentando ao nível do palco mais um andar. A formalização pretendida era simples

e pressupunha uma adaptabilidade, podendo funcionar tanto num espaço cénico convencional como nouro tipo de espaço. A configuração da estrutura cenográfica partia da ideia de que os bailarinos passassem de plataforma para plataforma e que um bailarino de um dos grupos repetisse o que os outros estivessem a dançar no outro nível. Uma plataforma superior suportava dois bailarinos, enquanto oito bailarinos, mais a coreógrafa, que entra e sai, dançavam no nível inferior. A plataforma era suportada por cinco pilares ocultos e projectada para a frente em diagonal, enquanto as grades ficam paralelas ao proscénio.

Segundo Lucinda Childs, “assim, a visão está constantemente orientada para diferentes direcções até ao momento em que os bailarinos retornem aos movimentos de conjunto, dançando em simultâneo. Isto requer uma grande concentração da parte dos bailarinos para com todos estes níveis, mesmo quando estão todos na mesma plataforma ou a mudar de um nível para o outro.”<sup>89</sup>

Existiam três escadas visíveis ao público e o movimento simples e quotidiano de mudança de nível, foi integrado na coreografia. Durante todo o intervalo de tempo que dura a coreografia, foi garantido na sua estrutura que todos os bailarinos dançavam em todos os níveis.

Com esta estratégia de composição que alia a concepção do espaço à coreografia, verifica-se uma abertura de possibilidades, permitindo um maior número de conjugações. Neste trabalho, estão postas em evidência algumas ideias-base de composição, como a utilização de padrões e permutações, da inversão, da repetição e das variações, das subdivisões do espaço, que são muito aliciantes em termos de exploração e desenvolvimento, num lugar com características tão tridimensionais.

O espaço estava associado às sequências de movimentos, numa lógica semelhante aos exercícios da Bauhaus onde se distribuíam no chão quadrados de cores e a cada cor correspondia um tipo de movimento.

O método de construção coreográfico era simples e minimalista. Partia de uma frase-base e repetia com variações, ou seja, uma sequência que era feita num solo era repetida em grupo ou apenas repetida noutra direcção.

A assimetria era um elemento comum à coreografia e ao espaço, e é usado na manipulação da percepção. No palco lateral os bailarinos dançam em diagonal e na plataforma de cima, que é em diagonal, eles movem-se lateralmente, paralelamente

---

<sup>89</sup> Lucinda Childs, “Reinventar o espaço”, entrevista por Patricia Kuypers, in *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.123.

ao público. A concepção dos níveis não foi simétrica, a plataforma mais baixa é mais profunda que a mais alta, e esta foi colocada ligeiramente de viés para desestabilizar um pouco o conjunto e provocar uma sensação de estranheza.

Houve um desejo comum de dar ao espectáculo uma escala semelhante à do lugar, evidenciando o museu e sublinhando a imensidão do espaço. Esta colaboração resultou numa grande simplicidade conceptual e de desenho. Apesar de Frank Ghery ser um arquitecto desconstrutivista, não houve, nesta obra, a introdução do caos, muito por influência da linguagem de movimento depurada de Lucinda Childs, que parte de uma reinterpretação das linhas definidas dos códigos do *ballet* clássico. A clareza é uma importante característica conquistada por esta obra.

Um ponto importante de análise durante a concepção do espectáculo, foi o lugar do público, a reflexão sobre os possíveis pontos de onde a peça pudesse ser vista. O arquitecto, optou por colocar uma parte do público de frente para a cena, como no teatro convencional, e outra parte de lado aproveitando as possibilidades oferecidas pelo espaço em questão, um armazém industrial de enormes dimensões. A plateia de lado em relação à cena, permitia, segundo a coreógrafa, a quem daí assistisse, um espectáculo maior que incluía os outros espectadores. Esta opção não influencia a construção coreográfica, porque uma das condições da composição era poder ser apresentada num teatro convencional sem adaptações significativas. A coreografia foi posteriormente adaptada para uma sala convencional, com proscénio, em Brooklyn.

A utilização de materiais industriais, prende-se com a intenção de levar a verdade ao palco e de serem fiéis ao lugar. O fundo da cena estava limitado por uma grelha de cadeias metálicas suspensas e que acabam por ser, segundo Lucinda Childs, um elemento muito importante na composição geral, em conjugação com a iluminação cénica.

A cortina de correntes era um fundo transparente, criado pelo arquitecto para filtrar a luz do próprio armazém. Frank Ghery utilizou os recursos de luz disponíveis no local da construção, as “available lights”. Para além das luzes artificiais, também as clarabóias tinham filtros de cor vermelha, recriando o efeito do nascer e pôr do sol à medida que a coreografia se desenvolvia. A construção foi iluminada, fazendo uma distribuição de focos de luz por todo o edifício e não só no espaço cénico.

A plasticidade do corpo dos intérpretes era realçada pelo figurino neutro. Estavam quatro homens de vermelho, quatro mulheres de preto e Lucinda Childs, mais dois bailarinos, de branco. As calças eram abertas na parte interna para se ver as linhas

das pernas e nos braços acontecia o mesmo. O tecido era fluido e acompanhava, com leveza, o movimento.

Neste espectáculo o espaço, auxiliado pelo movimento, parte-se segundo os diferentes níveis, gerando várias dimensões, manipulando a perspectiva. A beleza formal é inquestionável, fruto de uma colaboração harmoniosa.

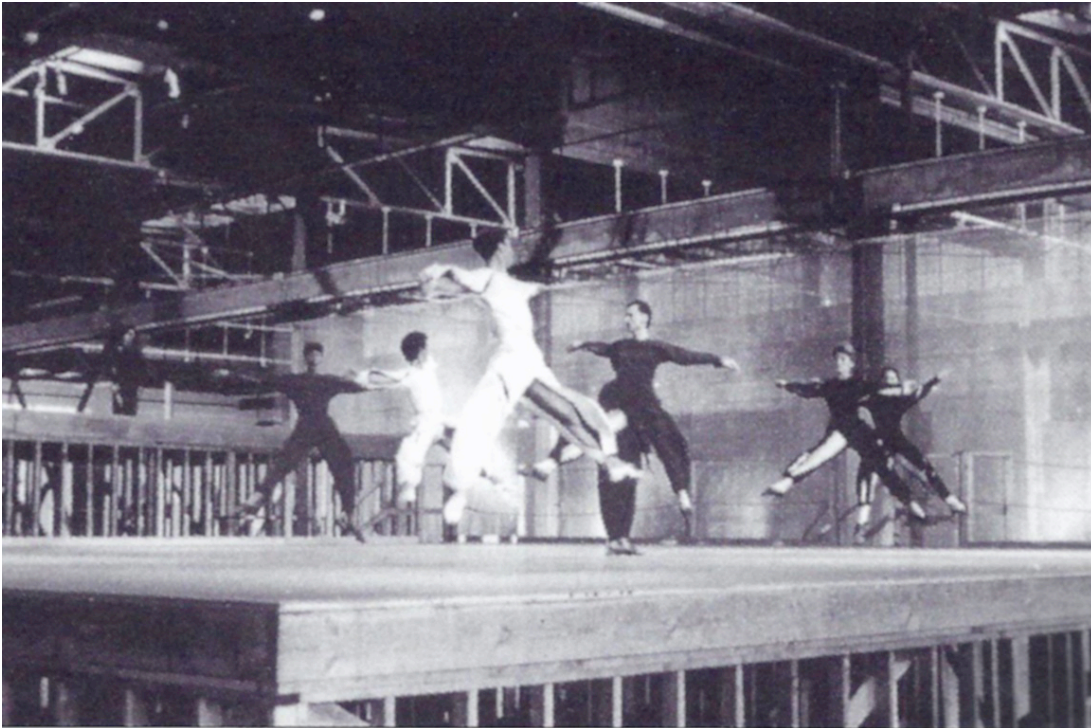
Também o coreógrafo William Forsythe, experimentou o recurso à fragmentação da cena e à perda da noção de unidade na sua coreografia *Endlesshouse* (1999). O espectáculo estava dividido em duas partes. A primeira tinha lugar no grande palco da *Ópera de Frankfurt*, onde se assistia ao mínimo de acção, não havia dança. Para assistir à segunda parte, o público tinha que apanhar o metro e ir para um armazém de eléctricos, onde podia deambular como lhe apetecesse. Os bailarinos apareciam de todos os recantos, obrigando os espectadores a distribuir o olhar e a jogar com a percepção.

Lucinda Childs diz que as suas ideias são mais indefinidas e que nunca se ocupou explicitamente dessa relação de arquitectura e espaço mas interessa-se muito pelo caminho onde essa reflexão pode levar.

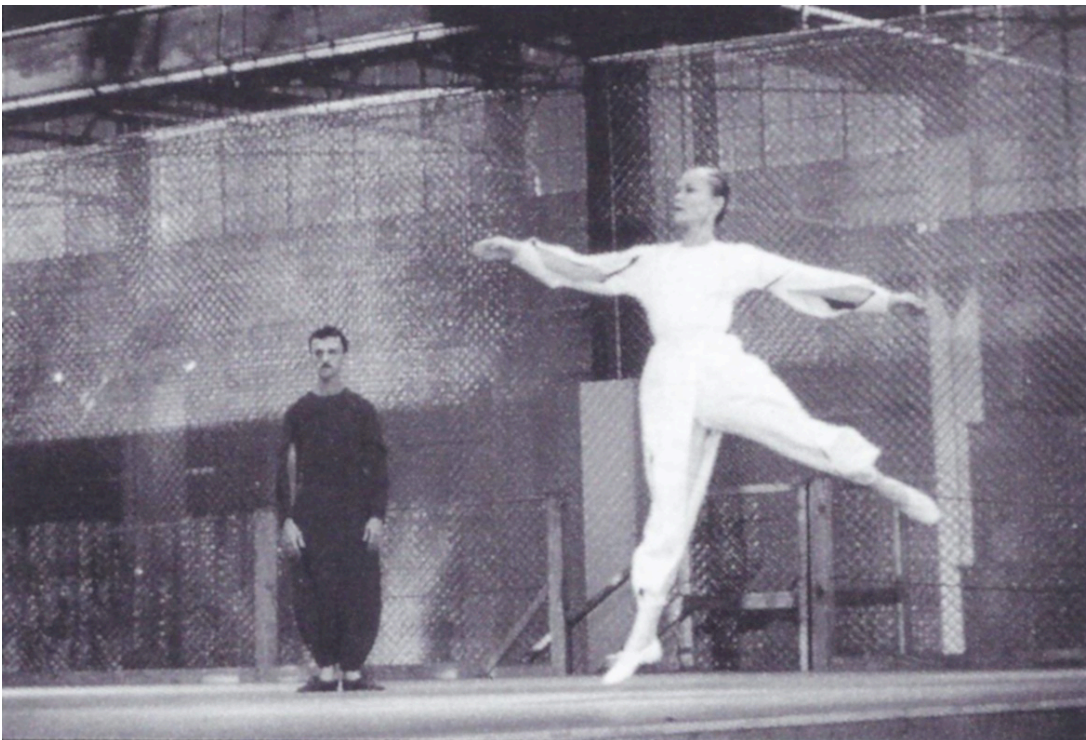
É possível fazer uma associação entre as coreografias de Lucinda Childs e Forsythe e a arquitectura desconstrutivista. Na dança, o método para concretizar essa desconstrução passa pela utilização da repetição com variação, ou seja, o ponto de partida é um elemento que se vai regenerando. A coreógrafa afirmou que todas as variações são analisadas e desconstruídas. Os seus esquemas coreográficos baseiam-se em saltos, voltas, caminhadas e são a base para a variação.

Outro tipo de variação determinante para as coreografias é a de lugar. Tempo e espaço estão intimamente ligados e, por isso, é necessário ajustar durações e, por vezes, até refazer o espectáculo para o novo lugar, sobretudo quando se trata de coreografias que são feitas tanto para uma cena convencional como para um espaço não-convencional.





27. *Alternative Lights*, coreografia de Lucinda Childs e cenografia de Frank Ghery, 1983.



28. *Alternative Lights*, coreografia de Lucinda Childs e cenografia de Frank Ghery, 1983.

#### 2.4.2. TRISHA BROWN: A COREOGRAFIA QUE SURGE DA CIDADE

A Trisha Brown interessa o experimentalismo da criação coreográfica, a noção do processo em detrimento de um mimetismo da realidade. À semelhança do trabalho do coreógrafo americano Merce Cunningham (1919-2009), a coreógrafa também integra nos seus trabalhos o método de composição aleatório e o *ready-made*.

O seu trabalho abriu um caminho novo, que tinha inerente a si a liberdade criativa proporcionada pela técnica de improvisação.

As suas criações eram inspiradas nas composições dissonantes do compositor John Cage (1912-1992) e eram feitas para ser retiradas do palco e transportadas para a rua ou para o centro da cidade.

Nos seus trabalhos, Trisha Brown coreografava e codificava o quotidiano que depois deste processo de abstracção voltava a ser inserido no espaço vivencial.

Explora através do corpo e das suas potencialidades, as particularidades dos espaços preexistentes.

A coreógrafa integrava, juntamente com artistas como Gordon Matta-Clark e Laurie Anderson, o movimento Downtown New York, que surgiu como alternativa ao Minimalismo e à Pop Art, no final dos anos sessenta. O seu ponto forte era a interdisciplinaridade dos artistas e um grande espírito de comunidade.

Os artistas serviam-se da realidade para criar os seus próprios mundos. Recoilham materiais das ruas e depois integravam-nos nos seus trabalhos de dança, arquitectura, instalação e música. Estas criações são fruto da cidade, surgem quase visceralmente e têm como referência temas como o esvaziamento do centro para as periferias, o desemprego e a própria vivência em Nova York. Criaram assim, uma nova identidade artística colectiva.

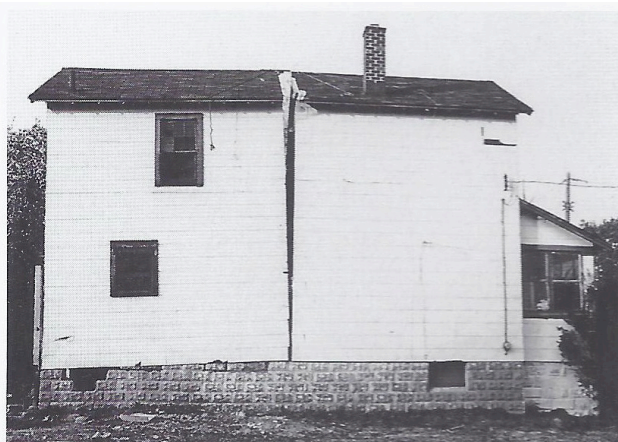
Trisha Brown usava as superfícies texturadas da cidade como um imenso palco. Na sua coreografia *Roof Piece* (1953), dispõe doze bailarinos em cima de telhados de oito quarteirões da *downtown* de Manhattan, que dançavam de acordo com uma estrutura coreográfica baseada num efeito dominó, ou seja, em que o final do movimento de um intérprete provocava o início do movimento de outro performer, e assim sucessivamente.

Dentro desta linha performativa e já depois de ter fundado a *Trisha Brown Dance Company*, criou *Walking on the wall* (1971), um espectáculo que, por intermédio da ilusão e da força dos corpos, conquistava, aparentemente, a gravidade, tão



29. *Roof Piece*,  
coreografia de Trisha  
Brown, 1953.

30. *Man Walking  
on a Wall*, de Trisha  
Brown, 1971.



31. *Splitting*, de  
Gordon Matta Clark,  
1974

fundamental na dança e na arquitectura.

O confronto com o edifício era feito através de um reposicionamento do corpo, alterando a sua “normalidade”. Os bailarinos, suspensos por cordas, mantinham a postura erecta, mas tinham o corpo perpendicular ao edifício. Os corpos contrariavam a gravidade com a força muscular e havia o cuidado de não tombarem as cabeças ou mesmo caírem alguns cabelos. A percepção era totalmente alterada e para isso a preocupação ia ao detalhe.

Ao arquitecto Gordon Matta-Clark, também aliciava a ideia de corpo conjugado com a arquitectura. À semelhança de Appia, queria justapor a sinuosidade da dança à rigidez e imutabilidade da arquitectura.

Pôs a dança lado a lado com outras expressões artísticas, onde escultores e artistas visuais também participavam na criação coreográfica. Interessava-lhe perceber o processo mental de qualquer um desses artistas quando lhes era perguntado algo relacionado com dança. Tinha como objectivo criar extensões da sua prática artística. Explorou como tema central a ideia do corpo rígido da arquitectura. Em *Open House* (1972) trabalhou sobre a habitabilidade do espaço inusitado e a utilização de metáforas para chamar a atenção para a realidade. A instalação consistia num contentor de lixo industrial, colocado na rua e habitado por performers e passantes, ao mesmo tempo que era filmado pelo arquitecto.

Em *Splitting* (1974), Gordon Matta-Clark dissecou a arquitectura, cortou a casa e expôs o seu verdadeiro interior. Neste trabalho de síntese, deixou apenas a estrutura exterior e o que retirou deste projecto foi “a percepção do que uma casa é, quão solidamente pode ser construída, mas facilmente movida. É como um parceiro perfeito para dançar.”<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> Raquel Ribeiro, in Três pioneiros semearam o caos na ordem do Soho, *Jornal Público* na revista *Ípsilon* de 11 de Março 2011, pp. 24-26.

### 2.4.3. SASHA WALTZ : ALTERAÇÃO DO ESPAÇO QUOTIDIANO

A dança ao entrar no espaço, que à partida não é seu, transforma-o inevitavelmente, introduz um elemento de estranheza e realça as características do lugar que, pelo uso diário e mecanizado, se tornam muitas vezes invisíveis.

O corpo coreografado é diferente do corpo do dia-a-dia, porque interfere mais, toma, de facto, o espaço para si e desmonta-o.

Na coreografia *99 Dialogues* (1999), Sasha Waltz organizou os bailarinos, de corpos despidos, e distribuiu-os pelos espaços do *Museu Judaico*, em Berlim, alterando as suas formas interiores, constringendo o espaço e condicionando a passagem do público. O corpo e a arquitectura contracenam, dando uma nova ordem ao espaço.

Os corpos conjugados são esculturas humanas que se posicionam segundo eixos de simetria e com um ritmo calmo, quase estático, contrastam com a dinâmica formal do edifício, evocando os dramas do Holocausto aos quais está associado aquele lugar.

Dez anos depois, a coreógrafa dedicou *Dialogue 09* ao *Neues Museum*, também em Berlim, depois de um longo processo de recuperação feito pelo arquitecto David Chipperfield. Deste projecto participaram trinta e cinco bailarinos e trinta músicos que povoaram harmoniosamente as escadas, os nichos das paredes, os enquadramentos estruturais de vinte espaços diferentes.

Os corpos eram lentos e os movimentos espessos e definidos como as paredes texturadas do edifício. O ritmo espacial e o ritmo dançado sobrepõem-se e a arquitectura deixa de ser apenas um mero contexto casual do corpo, para ser a génese da coreografia que lhe é dedicada.

A coreógrafa, sensível, aproveita as formas e os níveis diferentes do espaço criando várias dimensões na coreografia, disparando significados e fazendo com que o espectador apreenda verdadeiramente o lugar e construa uma imagem inesquecível, da única forma possível de vivência efémera num espaço arquitectónico.

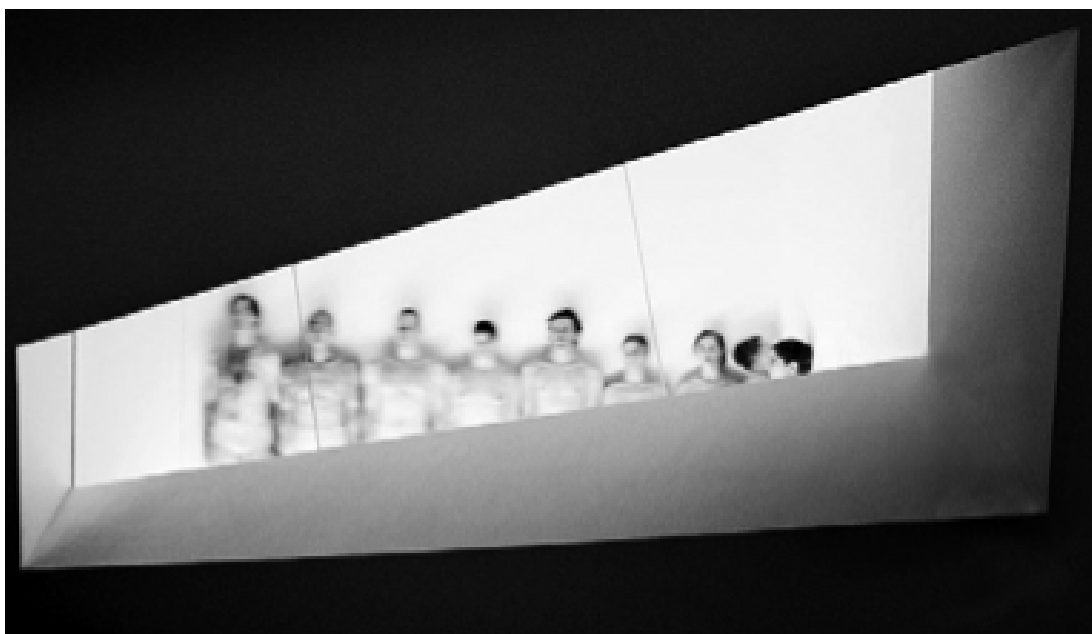
Esta coreografia pertence àquele espaço e a nenhum outro, só pode existir ali. É inadaptável, não é nem deve ser flexível.

Os desenhos coreográficos coincidem com os desenhos arquitectónicos, os caminhos dos bailarinos são traçados tendo as características do espaço como referência. Cada sequência coreográfica tem um espaço correspondente, um enquadramento específico.

UM LUGAR PARA A DANÇA



32. *99 Dialogues*,  
coreografia de Sasha  
Waltz, 1999.



33. *99 Dialogues*,  
coreografia de Sasha  
Waltz, 1999.



34. *Dialogue 09*,  
coreografia de Sasha  
Waltz, 2009.

As expressões são neutras e os corpos estão no auge da expressividade, dançando uma arquitectura densa, feita de camadas acumuladas em vários tempos.

A *Tate Modern*, em Londres, inaugurou este ano, 2012, um espaço novo dedicado à *live art, performance*, instalação e vídeo, que se integra no programa de extensão do museu, a cargo dos arquitectos Herzog & de Meuron. Ao contrário dos trabalhos de Sasha Waltz, não é a dança que é feita para o espaço arquitectónico, é a arquitectura que é criada em função da dança, no caso do *The Tanks*. São espaços industriais de trinta metros de largura e sete de pé-direito, que se integram bem na lógica do museu, na coexistência de espaços novos e espaços antigos.

#### 2.4.4. SUB-18: O CORPO QUE SE DEIXA LEVAR PELA ARQUITECTURA

Com base nesta concepção de dança que pertence ao lugar, partilhada pelos coreógrafos que referi anteriormente, surge o projecto *Sub -18*, uma ideia da coreógrafa portuguesa Ana Figueira.

Foi um projecto que existiu como forma de incentivo à experimentação coreográfica e à sensibilização de novos públicos.

O processo tinha como ponto de partida a arquitectura, e o auto conhecimento através do cruzamento da dança com o lugar. Este projecto era dirigido a jovens coreógrafos e o que se pretendia era a exploração de todos os espaços interiores e exteriores de um edifício específico, e posteriormente a escolha de um lugar definitivo para a criação de uma coreografia.

Depois de cada dois co-criadores decidirem o espaço para ancorar o seu trabalho, o primeiro passo consistia no que chamamos de “meditar o espaço”, ou seja, medir com o corpo, escolher enquadramentos, perceber a geometria e principalmente atribuir um lugar, ou lugares aos espectadores. A partir daí o processo de composição fluía e recebíamos continuamente estímulos do espaço, que tentávamos traduzir em movimento.

A lógica do espectáculo era dinâmica, e era o público que se deslocava, à semelhança das coreografias *Insideout* (2003) de Sasha Waltz e *Endlesshouse* (1999) de William Forsythe, para assistir aos vários fragmentos performativos.

Quando todas as pequenas peças coreográficas estavam finalizadas, desenhávamos dois percursos separados: um para o público e outro para os bailarinos, de

forma a viabilizar as trocas de espaços, sem cruzamentos indesejados, visto que todos eram, além de coreógrafos, intérpretes em várias coreografias.

Em 2004, participei pela primeira vez no projecto, que nesse ano se realizou na Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto (1988), uma obra do arquitecto Pedro Ramalho.

O edifício organiza-se, segundo um programa específico, em vários blocos e divide-se em quatro partes principais: o volume da recepção e administração, a zona das salas de aula e auditórios, que é a rótula do edifício, as zonas destinadas aos departamentos e laboratórios das várias engenharias e por fim, como remate do conjunto arquitectónico, existe a biblioteca. Há uma zona exterior entre os blocos das salas de aula e o dos departamentos.

A acessibilidade das várias áreas do edifício é garantida interior e exteriormente, e foi com base nesses percursos estabelecidos e vinculados ao uso que nos baseamos para desenhar os caminhos que organizavam o espectáculo.

O espaço que escolhi foi o átrio do Departamento de Engenharia Electrotécnica. A arquitectura é racionalista, de linhas puras, austeras, paredes brancas e pavimento escuro. O que me interessou no espaço foi a possibilidade de manipular, através dele, a percepção do público devido ao lugar que lhe destinei: as várias mezanines que se abrem para o átrio.

Toda a coreografia acontecia no rés-do-chão, as imagens em movimento eram limitadas pelo quadrado definido pelas mezanines dos vários pisos. Desta forma, geométrica surgiu o nome da coreografia, *Carré Rouge*.

O público distribuía-se pelos vários andares e assistia à coreografia de cima para baixo. Esta mudança de ponto de vista e a consequente desconstrução da percepção, foram os impulsos geradores de toda a coreografia. Jogamos com o inesperado, com o facto de se alterar a noção de distância e proximidade ao chão, para mudar a perspectiva e enfatizar a distorção dos corpos através de um lugar, e de um movimento, que se uniram na sensação de vertigem.

Inevitavelmente, vendo de cima para baixo, o plano do chão parece mais próximo, por isso, a movimentação baseava-se em quedas, saltos e sequências com o corpo todo a tocar o chão, tentando confundir os espectadores através de uma mudança ilusória do plano de apoio, tal como fazia Trisha Brown. Recorremos muito também, à dualidade visível/invisível que nos era possível pelo enquadramento arquitectónico impositivo. Os corpos apareciam e desapareciam, umas vezes inteiros, outras vezes só





35. *Carré Rouge*, co-criação de Mafalda Mendonça e Inês Lopes, 2004.

partes.

Tal como o espaço, que era minimalista, os movimentos eram coerentes com ele. As posições do corpo eram definidas por linhas precisas, realçando os eixos do corpo, semelhantes aos do espaço, através do trabalho de simetria e assimetria em relação às linhas rígidas do espaço. A música conferia ao movimento um ritmo fundamentalmente staccato que se relacionava harmoniosamente com a dinâmica espacial, sem confronto ou interferência.

Os figurinos eram brancos, fazendo dos corpos extensões orgânicas das superfícies verticais que compõem o espaço, contrastando com o chão quase negro. O único apontamento de cor utilizado foi um casaco vermelho, que pela sua fluidez se tornava abstracto e a antítese contrastante do espaço e da coreografia. Parecia flutuar e, em alguns momentos da coreografia, dava a sensação que os corpos estavam suspensos com ele.

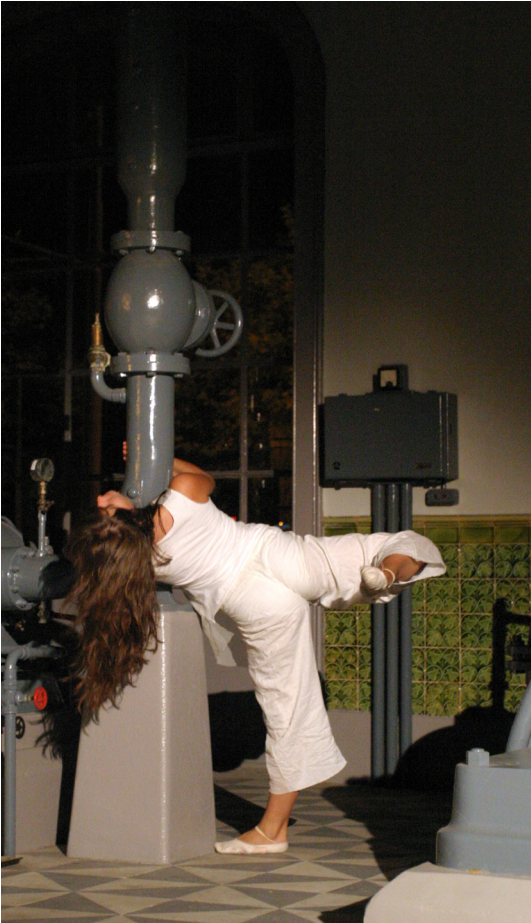
Um dos pontos mais interessantes de todo o processo criativo ocorreu durante a fase de ensaios e foi a nossa interferência no quotidiano definido das pessoas que, diariamente, utilizam o espaço com um propósito. Naquele contexto, inesperadamente, as pessoas escondiam a curiosidade e ignoravam aqueles elementos estranhos e descalços que dançavam, todo o dia, interrompendo os seus percursos. Os passantes, simplesmente desviavam-se, redesenhando o seu caminho. Afastavam-se da situação inóspita que ali tinha lugar.

Em 2005, na segunda edição do *Sub-18*, em que participei, o espaço era totalmente diferente e um grande desafio. Teve lugar na E.T.A.R. de Sobreiras, no Porto.

Foram utilizados os vários espaços interiores e exteriores do edifício para as coreografias. O lugar foi totalmente dissecado, sugerindo alguns trabalhos quase viscerais, feitos para as entranhas do lugar, tentando gerir todos os factores incomodativos e desconfortáveis, nomeadamente os odores e o calor. Desta vez ficou provado que é possível fazer dança em qualquer situação. Os espaços interiores eram escuros e tinham o pé-direito baixo. Estavam nus, com todo o aparato técnico exposto, que foi utilizado e integrado em algumas coreografias.

O edifício é uma aglutinação de vários tempos. O espaço ao qual dediquei o meu trabalho foi o museu, que era a antiga E.T.A.R., do início do século XX.

Aquele lugar é uma sala preenchida com máquinas de ferro, com alguma dimensão, e que deixavam pouco espaço livre. Tudo ali transmitia informação e significados, desde as paredes às máquinas, ao chão de azulejo com um padrão geométrico,



36. *Alma Líquida*,  
co-criação de Ma-  
falda Mendonça e  
Eunice Sousa 2005.

acabando nas portas de vidro que deixavam ver o rio, ao fundo, ampliando o espaço.

Este segundo plano, distende a profundidade e oferece mais uma camada, permanente a este espaço que foi palco de uma efemeridade.

As sequências coreográficas, à semelhança do que acontece no trabalho de Sasha Waltz, foram construídas com base num desenho espacial que valoriza os espaços negativos, preenchendo-os com os corpos coreografados.

Utilizamos as máquinas como recurso cénico, explorando o seu interior, dançando sobre elas ou servindo-nos delas como impulso físico ao movimento. Suspendendo nelas os corpos, em algumas partes da coreografia, havia bailarinos a dançar em dois níveis, um inferior e um superior.

Tanto os corpos como o tipo de movimento tentavam ser neutros e deixavam-se embalar pelo espaço. Desta vez o público via de frente como no espaço teatral convencional. A música, nesta coreografia, tinha uma dinâmica *legato*, tal como sugere o espaço e quase no final, através da voz etérea de Meredith Monk, faziam-se sentir todas as camadas temporais do espaço. Optei uma vez mais por um figurino neutro com transparência através das quais se adivinhavam os corpos, de *Alma Líquida*, como o nome da coreografia.

Apesar de muito diferentes, as duas coreografias têm em comum o facto de pertencerem ao lugar e terem a arquitectura como essência de toda a composição, como justificação plena da criação. A arquitectura é o oposto da ausência de cenário, e por isso, estas duas coreografias só podem acontecer naqueles lugares.

#### 2.4.5. OLGA RORIZ: FORA DE MUROS

Na sociedade contemporânea, qualquer lugar pode ser o nosso lugar de inscrição. Estamos quase sempre fora do sítio, ou seja, estamos entre lugares.

Assiste-se quase a uma indiferenciação e desparticularização espacial. O sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991), opunha-se ao ideal modernista da homogeneidade e do espaço abstracto, defendia as particularidades e a produção de lugares pela acentuação das suas diferenças. Sobretudo em termos artísticos, a identidade, a autenticidade de significados e as memórias, são, de acordo com Miwon Kwon, essenciais na produção da importante noção de diferencial funcional dos lugares, que levou a construção do termo *site-specificity*.

Fruto do fenómeno de desterritorialização e das novas formas de nomadismo contemporâneo, os coreógrafos sentem a necessidade de criar orientados para um lugar, para dar forma a um discurso indubitavelmente espacial. Estes territórios adoptados pela dança, estão na intersecção do mundo exterior real com a experiência humana subjectiva.

A dança joga expressivamente, no equilíbrio ou desequilíbrio, entre as noções de lugar certo e lugar errado, identificadas por Miwon Kwon. Segundo o autor, o termo lugar certo, está associado a um lugar com o qual geramos um sentimento de pertença e ao qual estamos ligados de alguma forma. Paradoxalmente, o lugar errado é aquele que nos desorienta, que não nos é familiar e que gera uma relação desconfortável e de ansiedade com o espaço, porque não conseguimos estabelecer através dele, a ligação do nosso interior com o mundo como o entendemos.

Estas produções de espaço ligadas à dança geram novas identidades e histórias que partem das características físicas actuais do lugar, sem serem reféns da nostalgia. Como defendia o filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995), as novas palavras de ordem que derivam da reinterpretação e nova abordagem em relação ao determinismo dos lugares são a subjectividade, a identidade, a espacialidade e acima de tudo a fluidez, que libertam as criações e os espaços dos espartilhos do convencionalismo.

A dança como arte activa e reactiva, produz espaços de integração, através do reconhecimento e da transformação que constroem a intervenção no lugar.

A coreógrafa Olga Roriz, utilizando o mesmo dispositivo cénico, criado pelo arquitecto João Mendes Ribeiro, para *Propriedade Privada* (1996), recontextualizou-o e criou *Propriedade Pública* (1998).

Ao manter os seus valores essenciais de proporção e escala, o objecto foi facilmente adaptado às exigências do espectáculo. O tema da recontextualização ou reabilitação dos dispositivos é comum no contexto cénico actual. Com a utilização de uma matriz, de uma estrutura modular como base para a organização do espaço cénico, é possível fazer variações dentro da mesma regra, à semelhança daquilo que acontece na própria construção coreográfica. Segundo João Mendes Ribeiro, “o módulo dimensiona e simplifica a construção, facilita as mutações e o transporte. Na concepção de projectos cenográficos deste tipo, utiliza-se uma estrutura modulada capaz de receber variações: mantém-se o módulo estrutural, a escala, a regra e altera-se a implantação, a composição e, eventualmente, o funcionamento dos dispositivos.”<sup>91</sup> As estruturas cenográficas devem ser versáteis, abertas e multifuncionais, capazes de se adaptar às características dramáticas, estilísticas e operativas da obra em questão.

A coreografia *Propriedade Pública* (1998) teve lugar num espaço exterior, a varanda Camões, no *Parque das Nações*, em Lisboa. Olga Roriz quis sair do palco convencional e dar outro envolvimento à coreografia, através de um espaço ilimitado, que segundo a coreógrafa, tem um movimento intrínseco e latente, contrai e distende por não ter um enquadramento.

Para além da questão acústica, a concentração e organização do público constitui um dos pontos sensíveis nos espectáculos que acontecem em espaços exteriores, sendo que, normalmente, se verifica uma distribuição livre.

A deslocação do espectáculo para um espaço informal é, hoje em dia, um ponto de interesse específico para quem assiste e, segundo a coreógrafa, “há uma geração de público que não escolhe só os espectáculos, escolhe os espaços. Tenho plena noção de que o público da *Propriedade Privada*, no *Teatro D. Maria II*, não teria rigorosamente nada a ver com o público do mesmo espectáculo mas apresentado num armazém: o espectáculo seria exactamente o mesmo e eu teria outro público completamente diferente.”<sup>92</sup>

A colocação do público constitui uma grande diferença entre as duas coreo-

---

<sup>91</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área científica de Arquitectura, Capítulo IV, “Processos e Linguagens”, p.318.

<sup>92</sup> Conversa com Olga Roriz, João Mendes Ribeiro: “Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço” - Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.152.

grafias. Este dispositivo foi criado para uma cena frontal, pressupondo que o público estaria imóvel. No entanto, ao ser transportado para um espaço público, é o objecto que está imóvel e o público é que se movimenta em torno dele. Esta inversão tem como consequência tempos diferentes da descoberta, da experiência espacial, quase dissipada, da ideia de *caixa-de-surpresas*. O novo enquadramento teatral e a veracidade comprovada, mais de perto, dos objectos, intensificam a consciencialização e a realidade dos corpos e o tempo como quarta dimensão da arquitectura, tem nesta situação uma presença preponderante.

## 2.5. METAMORFOSE E REINTERPRETAÇÃO DOS OBJECTOS NO CONTEXTO CÉNICO

### 2.5.1 VERDADE CÉNICA AO LONGO DOS TEMPOS

A questão da transfiguração dos objectos no contexto teatral, prende-se com uma vontade transversal a todos os tempos, a de conquistar uma verdade cénica.

Da Antiguidade Clássica ao Renascimento, com a excepção do teatro isabelino e do teatro medieval, sempre houve uma grande vontade que no espaço cénico fosse reproduzida, o mais fielmente possível, a realidade.

No teatro isabelino era a interpretação do actor que sugeria um espaço mental, tal como acontecia posteriormente nas representações de cena estereoscópica de Friedrich John Kiesler, nos anos trinta do século passado, em que o homem era o elemento plástico. O local da acção era indicado por cartazes e as mudanças de cena eram anunciadas por trompetes ou tambores.

No Renascimento com o desenvolvimento da perspectiva, os grandes cenários pintados e bidimensionais, ultrapassavam a realidade e criavam contextos próprios.

Com o surgimento do naturalismo e do realismo, tendo como precursores, como já referi, André Antoine e Émile Zola, abriu-se um novo e revolucionário caminho ao introduzir-se elementos reais na cena, conferindo às acções de representação, corporalidade. Nesta época, a representação da realidade começava a ser dotada de autenticidade, afastando-se cada vez mais das concepções ilusionistas anteriores.

As espacialidades e abordagens foram variando conforme as épocas mas o intuito era o mesmo: uma mimese da realidade.

Para Constantin Stanislavski (1863-1938), teórico, encenador e actor russo, é necessário defender a autenticidade em cena, uma coerência e complementaridade entre o actor e a estética da cena. Segundo ele, o cenário não deve ser literal e fiel a um quotidiano, mas sim à acção e tem como função “indicar ao espectador uma direcção para a sua imaginação.”<sup>93</sup>

A verdade cénica, segundo Stanislavski e o ensaísta David Mamet, a utilização do objecto real no contexto cénico deve servir um propósito dramático específico e não ser uma simples reprodução da realidade. O objecto diz sempre algo sobre o

---

<sup>93</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.144.



lugar, seja ele real ou ficcionado é uma referência que faz uma aproximação ao mundo reconhecível. Em cena, estes objectos têm peso na interpretação e conferem tensão dramática à matriz que apoia os personagens.

A utilização de objectos reais em palco, não está ligada à preocupação de imitação da realidade mas sim a uma forte carga simbólica, porque ao ser recontextualizado, o objecto acumula significados e conquista um destaque que no quotidiano estava diluído. Também tem outro contributo importante, desta feita, na organização das formas em cena, contrabalançando os espaços positivos e negativos, apelando assim a uma partilha, com o espectador, na construção de um espaço próprio através de uma sensibilidade comum. Esta imaginação conjunta é um objectivo em correntes como o abstraccionismo e o construtivismo que apelam a uma não-literalidade, ou seja, a construções suficientemente abertas às multi-interpretações. Constrói-se assim, uma nova realidade, para além do óbvio, que funde as fronteiras entre o teatro e a vida.

### 2.5.2. O OBJECTO E O TIPO DE MOVIMENTO

O objecto em cena, sobretudo quando existe com o propósito de integrar uma coreografia e de se relacionar directamente com os intérpretes, para resultar, tem que obrigatoriamente deixar-se desenhar pelo movimento e existir segundo uma derivação directa das medidas do próprio bailarino que o utiliza.

Esta é uma clara aproximação à arquitectura, no seu ideal de construção para o homem. A diferença é que em cenografia existe a hipótese de experimentação constante do objecto construído, à escala real, com a liberdade de não ser utilizado se não funcionar devidamente. Só assim é possível construir a ideia, sobretudo quando se trata de objectos móveis e desdobráveis, porque se não for desta forma, através de aproximações sucessivas, o dispositivo não responde às exigências da coreografia ou encenação. Enquanto que na elaboração do espaço arquitectónico tudo é decidido no papel, tendo as proporções e a escala que ser precisas logo desde início, porque existe cada vez menos abertura à alteração *in loco*.

Um exemplo paradigmático deste processo em que uma sequência coreográfica constrói um objecto cenográfico é a mesa que João Mendes Ribeiro fez para uma coreografia de Benvindo Fonseca, *Casa de Bernarda Alba* (2005). Numa conversa

que tive com o arquitecto, falou-me dessa peça a propósito de uma relação intensa do objecto com o corpo e da forma como essa premissa é fundamental no processo de construção: “Tirei as medidas da bailarina e desenhei a mesa. Mas mesmo assim, uma coisa é tirar as medidas de um braço, outra coisa é perceber o movimento com a mesa. É completamente diferente, o peso, a articulação, o desdobramento...”

Depois de construir a mesa fomos [o arquitecto e o coreógrafo] à oficina com a bailarina. Ela tentou ensaiar uns movimentos e não conseguia fazer exactamente aquilo que tinha imaginado fazer com o coreógrafo. Então, fomos amputando a mesa, cortando e pondo peças para ela se segurar e foi esse o objecto que foi para cena. A ideia não era essa, era fazer uma outra mesa, mas a peça teve um resultado tão interessante que foi para cena cheia de cortes e peças de amarração só para aquilo não cair. Foi toda escangalhada, amputada, corrigida e com extensões para dar os movimentos correctos, que não se consegue fazer senão através de um processo de aproximação, de experimentação. Por mais capacidade que tenhas, tu não tens, e se calhar para ti, é mais fácil porque és bailarina, a possibilidade de perceber exactamente qual é o movimento e podes até ensaiar com o teu corpo, mas o teu corpo é diferente do corpo da bailarina e portanto, é difícil se não for feito por um processo de experimentação real.”<sup>94</sup>

O trabalho de Pina Bausch constitui também um paradigma da transfiguração dos objectos em cena. O trabalho de Pina Bausch é contaminado pela vida e isso aproxima-o das pessoas. Recorre também, ao uso de objectos correntes, que se transfiguram e ganham novos significados por interferência da dramaturgia, dos movimentos, do uso da palavra e a construção de personagens. Os bailarinos conferem ao objecto carga emocional, expressividade, intenção e propósito através de cada gesto. A realidade existe simultaneamente no movimento e na construção.

A interacção real entre a construção de espaço cénico e os intérpretes e criativos, sendo coreógrafos ou encenadores, é uma questão central na elaboração de espaço cénico. É uma caracterização contínua e partilhada que se modifica, altera e vai crescendo durante a temporada de espectáculos sendo que atinge o estado ideal na última representação.

---

<sup>94</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22/08/2012.

### 2.5.3. DESCONTEXTUALIZAÇÃO E NOVOS SIGNIFICADOS

Nas artes cénicas contemporâneas, o ready-made é quase um verbo, é uma acção constante e necessária aos espectáculos. O usos de objectos do quotidiano justifica-se por constituírem condensações de simbologia, pedaços de vida, suspensos, que quando surgem atraem para si um dos centros da acção, gerando especulação por parte do espectador que os reconhece de outro contexto. Nisto a cenografia aproxima-se das artes plásticas, ao gerar ambiguidade e abertura à interpretação.

Olga Roriz afirma que ao utilizar objectos reconhecidos do quotidiano, está a responder a uma necessidade de tornar o palco habitável, com o objectivo de estabelecer a partir daí uma empatia com o público. Esta abordagem da vida, feita pela dança, une num espaço de integração e identificação, bailarinos e espectadores, atingindo outro patamar de significação.

De acordo com João Mendes Ribeiro, existem três objectos que são, pela sua simbologia inerente, constantes nos espectáculos de dança ou teatro contemporâneos: a cadeira, a porta e o espelho.

A cadeira é o objecto de eleição que é transportado para todos os contextos de espectáculo, sobretudo desde o pós-modernismo. É uma metáfora condensada e materializada que remete para o tempo de reflexão. De acordo com António Pinto Ribeiro, “a presença da cadeira no ‘espaço da cena’, tradicionalmente sujeito a movimentações mais coreografadas ou teatralizadas, introduz um hiper-realismo, simbolizando também a presença da comunicação humana e de todos os rituais a ela associados(...)”<sup>95</sup>

É um elemento preferencial, o paradigma da descontextualização. Torna-se multifuncional, podendo ser apropriado de diversas formas, adquirindo sempre novos significados e oferecendo a possibilidade de novas leituras e interpretações.

Este objecto é um recurso expressivo muito utilizado pelos coreógrafos ligados à corrente da Dança-Teatro.

Na coreografia *A Cadeira* (1996) da coreógrafa mexicana Andrea Gabilondo, este objecto cénico representa a evolução da espécie humana e o símbolo máximo da civilização. A cadeira surge num espaço negro, um vazio incomensurável, como um elemento estranho que depois de ser descoberto, medido, manipulado, apropriado e reapropriado, torna-se inexoravelmente uma extensão do próprio corpo. É o símbolo

---

<sup>95</sup> António Pinto Ribeiro, “Questões Permanentes - ensaios escolhidos sobre a cultura contemporânea”, in *Colecção Três Razões*, Livros Cotovia, 2011, p.23.

máximo de uma evolução em direcção a um ser humano dito civilizado.

Em *Café Müller* (1978), uma coreografia de Pina Bausch, o cenário é feito em parceria com Rolf Borzig. Uma vez mais, as cadeiras pulverizam a superfície e a realidade cénica. Com esta obra, a coreógrafa marcou a descoberta de novos territórios, ultrapassando os contornos convencionais da dança e entrelaçando-a, de vez com o teatro, criando um novo estilo no efervescente período pós-moderno. Os bailarinos encerrados no corpo, começaram a usar a palavra como canal para exponenciar a expressividade. O uso do adereço, da palavra e da repetição reforçam uma ideia forte.

O espaço desta cena é um café despojado e austero, com painéis transparentes, uma porta giratória do lado esquerdo do fundo do palco e povoado com cadeiras que vão sendo obsessivamente arrumadas para dar passagem aos corpos que deambulam perdidos. O lugar de encontro, inverte a sua função, isola estes seres humanos que dançam alheios e autistas.

A figura de Pina impõe-se, silenciosa, ela dança sozinha, repetitiva. Dança de olhos fechados. Achamos nós, por vê-la embater nos objectos e naquela parede magnética e intransponível. Mas na verdade, ela não dança no espaço físico que vemos naquele momento, o seu palco é interior. Etérea, de vestido branco.

Os ritmos são vários: a calma dos movimentos introspectivos de Pina, imperturbável pelas perseguições, corridas, quedas e embates à sua volta. Um casal, de corpos involuntários, repete o mesmo dueto, violento, ajudado por um terceiro elemento, que os manipula. Estes corpos, soltos, desconstroem-se e reagem intensamente a uma tragédia que só eles conhecem. Na música ouve-se que é “para sempre” e depois, abruptamente cai o silêncio, que deixa ouvir as sonoridades produzidas pelos corpos no espaço.

Perde-se o espaço que junta as pessoas e aquele café transforma-se “num espaço fúnebre” em que os objectos contribuem para a percepção de uma “iconografia fúnebre” onde as cadeiras que tombam para dar lugar ao corpo errante e sem destino se transformam em lápides.

Através da injeção de um sentimento perturbador sobre o espaço, a coreógrafa explora, efectiva a relação do corpo com o objecto cénico, que se torna obstáculo, como faz, posteriormente, Frédéric Flamand.

Em *Setup* (2005), Rui Horta recorreu à metáfora da cadeira vazia. Existiam cadeiras concretas e projectadas, que denunciavam a inquietude, a dificuldade de parar o fluxo constante de movimento do quotidiano. Era a tradução da condição humana como um vídeo onde é impossível fazer uma pausa.



37. *Propriedade Privada*



38. *Café Müller*,  
coreografia de Pina  
Bausch, 1978.

As cadeiras representam a importância da partilha dos silêncios porque, de acordo com o coreógrafo, é na imobilidade efectiva-se a dança.

O fascínio pela cadeira é transversal e os seus significados são ilimitados. Os arquitectos Herzog & de Meuron, em colaboração com o artista plástico Ai Wei Wei, produziram uma instalação para a Bienal de Veneza 2011, a que chamaram *Mock up Beijing*. Trata-se de uma escultura feita com cinquenta varas de bambu tropical e várias cadeiras vazias, suspensas no espaço. O vazio deixado representa a morte, as pessoas desaparecidas, ligadas umas às outras, numa crítica aos abusos dos direitos humanos na China.

Assim sendo um objecto como a cadeira, sobre o qual diariamente nos apoiamos, é assumidamente polissémico e adaptável aos mais diversos e inesperados propósitos. Também as portas ultrapassam a sua dimensão de plano comum quando são recontextualizadas e reequacionadas.

As portas, materializam, segundo a coreógrafa Olga Roriz, a dimensão simbólica de passagem, do lado de lá, de divisão entre um lado e outro.

As portas insinuam também o mistério do que está para lá, do imperscrutável, dos espaços interditos. A intimidade, por exemplo, é assim exposta ao olhar do espectador que entretém com as vidas e os lugares dos outros, na coreografia *Propriedade Privada* (1996). As portas fazem a passagem e marcam a fronteira entre exterior e interior, público e privado, visível e invisível. São objectos-referência que conferem transparência e trazem inerente a si a simbologia associada à ideia da casa. A ambiguidade entre interior e exterior é um tema central nas propostas cenográficas contemporâneas e pressupõe uma permeabilidade entre a representação desses dois tipos de espaço, o que leva a uma alteração da percepção dos limites. Mais uma vez, em *Propriedade Privada* (1996), o dispositivo cénico é manipulável e controlado pelos intérpretes através de um sistema de painéis pivotantes e resulta numa composição dinâmica de portas e janelas, que funcionam como enquadramentos e marcam a passagem entre dois espaços que pressupõem vivências distintas. Tudo se resume, na percepção do espectador, à dualidade aberto e fechado, um complexo jogo de geometrias, relações, figurações, formas, luz e sombra entre interior e exterior. Nesta sequência de ideias, a porta é um recurso eficaz na difícil definição do limite que existe entre o que é visível e invisível, sobretudo numa cena frontal.

A porta enquanto objecto móvel, dá apoio à gestualidade com uma intenção específica. Olga Roriz afirma que “é um objecto muito sedutor, e que no meio de um

espaço vazio, por exemplo, divide automaticamente dois espaços, ainda pode ser espaço interior, espaço exterior...portanto é infindável a sua utilização.”<sup>96</sup>

A porta na sua existência subtil e cumulativa, é a sublimação de todos os caminhos é a materialização da entrada e da saída, o ponto de transposição, na arquitectura, entre duas realidades distintas.

O último elemento da tríade cénica é o espelho. A utilização deste material reflector, em cena, resulta num prolongamento do palco, num rompimento da visão frontal, multiplicando os pontos de vista sobre o espaço e os próprios intérpretes.

De acordo com João Mendes Ribeiro, a presença deste objecto em palco contraria a fragmentação cénica e reúne, no mesmo campo visual, objectos pontuais que se encontrem dispersos no espaço.

O espelho mistura impavidamente a realidade e a virtualidade. O olhar do espectador, tem que construir e desconstruir constantemente a matéria física da acção e perseguir, para não perder, o que é autêntico.

O espelho pode também integrar a acção sob outras formas, com o vídeo. A presença do vídeo funciona como espelho do cenário, reforçando a ambiguidade real/representação, dando origem a uma dupla exposição. Este efeito está claramente presente na obra *Le Trouble de Narcisse* (2009), de Frédéric Flamand. Este espectáculo resultou da colaboração entre o coreógrafo e o atelier de arquitectos Diller + Scofidio.

O movimento procura o confronto entre a imagem projectada e percebida pelo espectador e pelo corpo do bailarino. O coreógrafo sugere, constantemente uma duplicação dos corpos através de um diálogo entre arquitectura e movimento: “um corpo isolado que começa a dançar povoa progressivamente o espaço de uma multiplicidade de corpos. Narciso é uma multidão.”<sup>97</sup>

O tema central prende-se com a consciencialização da complexidade da relação dos espectadores e dos intérpretes com a sua imagem. Através das projecções do corpo é constantemente manipulado, distorcendo ou aumentando, expondo os mais ínfimos pormenores que a olho nu eram impossíveis de detectar. O corpo do intérprete, através

---

<sup>96</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.164.

<sup>97</sup> José Gil, in Movimento Total – O Corpo e a Dança, Ed.: Relógio d’Água, p.64

destes imperdoáveis espelhos fica absolutamente exposto à perscrutação do público.

Na coreografia *Unwelt* (2005) de Maguy Marin, também é explorado este tema que funde a realidade com a sua projecção. No primeiro plano existe um conjunto de chapas metálicas, paralelas à boca de cena e num segundo plano está construída uma superfície de espelhos. Os elementos cénicos estão sempre duplicados, impondo ao espectador uma atenção redobrada para conseguir distinguir o real do virtual.

A coreógrafa, segundo Raphaël Magrou, “explora exaustivamente a multiplicidade de possibilidades compositivas dos corpos através de ininterruptos movimentos que, apesar da continuidade se apresentam aos espectadores como gestos fragmentados.”<sup>98</sup>

Na coreografia *Pedro e Inês* (2003) de Olga Roriz, é a água que transforma a superfície em espelho, criando um espaço etéreo e um clima onírico, leve e suspenso da realidade.

É através destes objectos plenos de significados que o arquitecto-cenógrafo intersecta dois territórios e devolve ao intérprete a verdade das coisas. Com a recontextualização, os elementos do quotidiano ultrapassam a mera funcionalidade e actuam como elementos simbólicos e fundamentais do espectáculo.

### 2.5.4. A TRANSPOSIÇÃO PARA CENA DE ELEMENTOS NATURAIS E ORGÂNICOS

A transposição de elementos naturais para o palco tem como finalidade fixar ainda mais a realidade no espaço da cena. É, no entanto, uma ambivalência porque existe uma impossibilidade absoluta de reprodução do real. Assim sendo os elementos orgânicos descontextualizados criam ilusão. De acordo com Olga Roriz, “transpor um sítio que não é real e pô-lo no palco, não é exactamente a mesma coisa que ir para um jardim fazer um espectáculo.”<sup>99</sup>

---

<sup>98</sup> Raphaël Magrou, “Scénographie”, *Techniques et architecture*, editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier n° 485, Agosto/Setembro 2006, p.27.

<sup>99</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro*, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.



Apesar de tudo, existe pelo menos a certeza de que verdade dos materiais confere poética ao espaço.

A coreografia *Árias* (1979) de Pina Bausch, trata o tema da incomunicabilidade nas relações humanas, utilizando a relação entre uma mulher e um hipopótamo como abordagem metafórica. A cenografia foi feita pelo cenógrafo, fotógrafo e figurinista, Rolf Borzig, que pavimentou o solo cénico com água. Rolf Borzig e Peter Pabst, cenógrafos de Pina Bausch, utilizaram frequentemente água, relva, terra e flores nas suas obras, com o intuito de uma reconfiguração da realidade, criando ambientes ilusórios com elementos concretos. Esta estratégia cénica resulta numa reinterpretação de lugares.

A coreógrafa tinha uma manifesta preferência pela utilização de materiais naturais, normalmente de grandes dimensões. Em *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (*Um choro foi ouvido na montanha*) (1984), árvores verdadeiras (abetos) são retiradas do seu contexto real e transportadas para o palco.

Interessava a Pina Bausch a sensação de que as suas coreografias estavam fora do sítio certo. Em *Palermo, Palermo* (1989), construiu um muro de tijolos, na boca de cena, que todos os dias é demolido. Proporcionava-se uma luta corpo-objecto, ou, corpo a corpo, onde o bailarino tinha que lidar com o inesperado e levar ao máximo a sua exploração. O cenário é aqui, claramente, um obstáculo impregnado de simbolismo.

O homem e os materiais eram apenas instrumentos para que Pina pudesse dissecar o que realmente lhe interessa, a profundidade dos sentimentos que o ser humano pode gerar.

Em *Pedro e Inês* (2003), de Olga Roriz, é recriado um espaço exterior no contexto cénico, através de um tanque de água e terra, numa alusão à Fonte dos Amores na Quinta das Lágrimas, em Coimbra. A água, elemento simbólico e signficante, é o fio condutor do espectáculo.

O contacto com os elementos reais, que reagem aos intérpretes, potencia a expressividade dos movimentos e complementa a construção de personagens. Estas condições constituem também, um desafio técnico para os bailarinos que normalmente dançam no estável chão coberto com tapetes linóleo.

A água aparece na coreografia com um duplo sentido: influencia directamente a performance física dos bailarinos e, simbolicamente, é o espelho onde se reflectem os corpos, revelando, inerente a si, uma dimensão de leveza que é sublinhada pelos movimentos dos bailarinos.



39. *Pedro e Inês*

A coreógrafa explora e valoriza os elementos naturais, associando-os a personagens e desvendando-os em momentos específicos. A presença da água é constante ao longo do espectáculo, no entanto, só é efectivamente revelada pelo contacto dos corpos em movimento, nas cenas de duetos entre Pedro e Inês.

A terra é a metáfora dos corpos que cedem à gravidade e assumem o seu peso enquanto matéria corpórea e real. Segundo Olga Roriz, simboliza uma “existência mais terrena” e no caso “altera o significado da cena e transforma o jardim numa sepultura, num cemitério.” Assiste-se à transfiguração do espaço pela utilização cénica de um elemento natural e quotidiano, que lhe confere tensão. Os elementos naturais, são, tal como no caso dos objectos quotidianos, metamorfoseados pela luz e pelas projecções.

A valorização da escolha dos materiais pelas suas características intrínsecas é uma premissa da própria arquitectura, defendida por Mies van der Rohe, no Movimento Moderno, negando artificialismos e dissimulações. Estes materiais reais no seu peso, forma e textura transforma-se pelo seu propósito, quase de intérpretes inanimados da acção, em materiais cenografados.

Esta transposição dos elementos naturais para o palco, resulta numa natureza controlada e os materiais tornam-se pretexto para uma ideia específica de corpo, mais denso e tangente à realidade.

A utilização de objectos e materiais icónicos tem o intuito de definir lugares coerentes com a acção, garantindo uma forte ligação com as práticas quotidianas, gerando no público um processo mental de associação à sua própria experiência de vida. Para além da empatia imediata que estes elementos estabelecem com o público, pode também ocorrer uma sensação de estranheza pela descontextualização e afastamento da sua verdade vivencial.

O transporte de materiais reais para dentro do palco sublinha a ideia quase paradoxal de autenticidade na construção de um espaço irreal. De acordo com João Mendes Ribeiro, “funciona como uma reconstrução de referentes para o público, a partir da desconstrução da sua memória.”<sup>100</sup>

Segundo Marvin Carlson, a memória é uma dimensão essencial da experiência

---

<sup>100</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.150.

teatral. Para interpretar e dar significado, o público recorre, inevitavelmente, às imagens e experiências que tem inerentes a si, para poder comparar o que vê e aproximar de si, pela necessidade que tem de reconhecer.

No palco reconstroem-se significados. Quando se assiste a um espectáculo é necessário um desprendimento em relação a pré-conceitos, ou seja, uma libertação da percepção habitual e abertura para ver o espaço de uma maneira nova e diferente. De acordo com João Mendes Ribeiro, “trata-se, no limite, de apontar o momento em que o invisível, que se esconde em cada situação, em cada objecto, se torna matéria perceptiva.”<sup>101</sup>

A descontextualização e o reenquadramento dos elementos naturais dão-lhes outra textura e outras propriedades, garantindo uma maior densidade da acção.

### 2.5.5. UMA ARQUITECTURA DA FICÇÃO

No processo de construção destes lugares, que inserem em si o quotidiano, há uma exploração dos dois pontos fundamentais da arquitectura moderna, a forma e a função e ao mesmo tempo, a clarificação entre o que João Mendes Ribeiro chama de “verosimilhança e travestismo”. Ou seja, os objectos que remetem para uma identificação imediata e os que, de alguma forma, por força das necessidades da acção, têm que ser transfigurados, revelando muitas vezes, a sua “natureza intrínseca”, a que o artista plástico Pedro Valdez Cardoso chama de “duplo real”. Estes processos derivam, uma vez mais, da impossibilidade de construção do real.

A intenção não é a criação de uma realidade paralela, mas sim utilizar de uma outra forma, mais expressiva, e de cariz metafórico, esses objectos usuais, que incluídos na acção e no enquadramento cénico têm algo a dizer sobre o ser humano com quem se relacionam. Funcionam portanto, como uma adjectivação material das condições humanas.

A artificialidade patente na acção de descontextualização é um factor de convivência em cena. Basta a acção da luz sobre o objecto que ele muda, passando a ser uma artificialização do que era na realidade. Dar outro significado a objectos comuns

---

<sup>101</sup> *Idem, ibidem*, p.151.

é um tema já bastante explorado, sobretudo na *Pop Art*. Existem várias formas de o fazer, de acordo com João Mendes Ribeiro, em cena: pela alteração da escala, através de colagens e desproporção entre espaço, arquitectura e corpo. Esta metamorfose quase “kafkiana” dos objectos permite a criação de situações inesperadas numa realidade específica, como acontecia no teatro do absurdo de Pina Bausch.

Estas estratégias cénicas acabam por poder funcionar também, como metáfora do próprio processo arquitectónico. O projecto também se vai metamorfoseando desde o início até à construção, desdobra-se, conquista a forma, a função e por fim, autónomo, acolhe a apropriação. Siza Vieira compara-o a um animal que vai mudando e ganhando vontade própria.

O arquitecto lida com a realidade e o sentido reside em transportá-la para o palco. Olga Roriz afirma que o “arquitecto (...) traz uma dimensão a cada um dos objectos e um confronto entre o corpo e a realidade transposta para o palco, como no caso de Pina Bausch. Ela nunca recorrerá, de certeza, a uma “pedra de esferovite”.<sup>102</sup> Assim se constrói uma arquitectura da ficção, apenas fiel a ela própria e ao seu propósito, admitindo apenas o mínimo de constrangimentos.

Uma das diferenças entre a arquitectura e a construção do espaço cénico é o facto de a cena ser um território neutro e liberto de usos quotidianos, por isso, não está limitado a regras e codificações funcionais.

A cenografia não privilegia o funcionalismo extremo decorrente do binómio forma/função mas sim, a adequação à linha narrativa sendo um reforço aos temas tratados e à construção das próprias personagens.

No teatro contemporâneo esta questão acentua-se ainda mais porque os limites entre disciplinas, sobretudo com a dança, são ténues, o que resulta numa nova forma de representação que se materializa na liberdade da concepção de dispositivos cénicos híbridos.

Em *Manhattan Transcripts* (1981), Bernard Tschumi afirma que os espectáculos contemporâneos põem muitas vezes em evidência “as condições da arquitectura hoje, como um fenómeno de dissociação entre a forma, o uso e os valores sociais.”<sup>102</sup> A arquitectura hoje é feita, segundo o autor, de rupturas e descontinuidades, diferente

---

<sup>102</sup> Conversa com Olga Roriz, João Mendes Ribeiro: “Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço” - Trabalho de síntese realizado no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.154.

das noções racionalistas e do binómio forma-função. Assiste-se a uma espécie de colagem, uma junção mais ou menos ordenada de fragmentos provenientes de “sistemas distintos e heterogéneos”.<sup>103</sup>

A cenografia abre possibilidades, deixa que os objectos revelem a sua natureza intrínseca pela mão de quem os vivencia em cena, estão abertos à criatividade. Na arquitectura não existe essa disponibilidade para a transformação. O desvio funcional não é a mera transformação dos objectos em elementos de contemplação, é, no fundo, a abertura de um leque de possibilidades, que incita a criatividade de apropriação dando-lhe um carácter simbólico, acentuando as suas qualidades plásticas que contribuem para a construção e representação da narrativa. Existe, portanto, um afastamento em relação à “concepção estritamente funcionalista da arquitectura moderna” e a valorização de esquemas mentais, ligados à significação e outras qualidades destes objectos que acabam por ser suprimidas pelo pensamento racional da era moderna.”<sup>104</sup>

O que realmente importa nos espaços construídos, no contexto cénico, segundo João Mendes Ribeiro, é a densidade dos materiais, dos corpos e dos objectos; permitir que o espaço se deixe esculpir pela luz. Importa a plasticidade do espaço e das formas que o compõem.

Estes objectos, na sua condição de pré-existência descontextualizada, passam a existir sem tempo e sem lugar. Evoluem com a acção e transformam-se, suportando a responsabilidade de poder surpreender ou desiludir.

---

<sup>103</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, *Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares*, 2008, p.169.

<sup>104</sup> *Idem, ibidem*, p.169.

## 2.6. O EGOÍSMO DO ESPAÇO DANÇADO: A QUESTÃO DO ESPAÇO VAZIO NA DANÇA

A dança tem o vazio como necessidade pura. Qualquer espaço vazio, depurado, com uma configuração rectangular, que tenha longas diagonais para percorrer com movimento, é ideal.

O espaço dançado é egoísta, existe por si só. É implantado pelo corpo e habitado pelo movimento.

O corpo do bailarino precisa de se projectar no espaço, de o experimentar sem preocupações, nem constrangimentos. A existência de obstáculos acentua a instabilidade que a própria complexidade técnica do movimento já tem, por si só.

Neste rectângulo vazio, o bailarino acaba por ter tudo, por estar livre, pensar abstractamente e deliberar as suas próprias referências para se colocar correctamente no espaço. Existe sempre um desenho sobre o chão dançado.

Tanto no estúdio, onde se ensaia, como no espaço teatral, as coordenadas são quase sempre exteriores ao espaço neutro, onde a coreografia acontece. No estúdio, as faixas de linóleo, no chão, criam uma espécie de matriz que guia o bailarino em direcção ao posicionamento certo, sem nunca ficar alheio à coordenação do seu lugar com os lugares dos outros corpos com quem contracena. No espaço teatral, os intérpretes relacionam-se com os sinais do espaço, uns que escolhem apenas para si e outros comuns a todos os bailarinos como, por exemplo, os alinhamentos de determinadas cadeiras da plateia, as pernas, quando existem, e uma vez mais, o traçado simples no solo.

Também o arquitecto, sobretudo dentro da tradição da Escola do Porto, parte do lugar para se referenciar e constrói com base na sua essência, topografia e nas pré-existências. Mas a implantação acontece sempre num lugar mais ou menos vazio.

O coreógrafo, desenha a coreografia, referencia-a e implanta, com precisão, os bailarinos no espaço cénico. O processo é, portanto, semelhante. Tudo começa, para os dois criativos, coreógrafo e arquitecto, por uma folha em branco e um espaço aberto à espera de interferência na sua estabilidade aparente. Depois, vão para lá os corpos habitá-lo e dar-lhe sentido. Ambos partem do abstracto para o concreto.

Para o bailarino, o espaço vazio está normalmente associado a flexibilidade e abertura de possibilidades como formas de poder exponenciar e enfatizar as qualidades técnicas do corpo. Fazendo uma aproximação à concepção de Peter Brook, verifica-se o esvaziamento do espaço como condição necessária à criação.

Penso que o corpo coreografado pode ir mais além e ultrapassar as suas limitações, enfrentado o espaço e tornando-se mais expressivo, tal como Appia defendia.

A condição para conferir a dinâmica e a fluidez da dança ao espaço, não passa necessariamente por negar a estabilidade e a imutabilidade da arquitectura, mas por integrar essas características e torná-las matéria expressiva. A arquitectura pode complementar a coreografia com qualidades como a diferença de níveis em palco, ou seja, o solo cénico não se formaliza num só plano, e sobretudo, acrescenta tridimensionalidade, sublinhando a que é já intrínseca ao corpo.

A dança e a arquitectura influenciam-se mutuamente e complementam-se positivamente. No fundo, a dança trabalha o espaço vazio como forma e a arquitectura centra-se muito no espaço positivo, esquecendo o espaço negativo, o espaço “entre”.

O espaço acaba por nunca ser completamente vazio e tem, por isso, uma característica que nunca se deve perder quando falamos de espectáculo, que é o facto de ter limites e se assumir como arquitectura, com tudo o que a constrói.

João Mendes Ribeiro fala num interesse pelo tema da variação, em arquitectura. Traduz-se em impor ao corpo um constrangimento controlado, para depois o libertar e a sensação do espaço ser ainda mais intensa. Penso que no espaço cénico resulta da mesma maneira, tanto na experiência física dos intérpretes como na experiência sensorial dos espectadores que sentem com o olhar. Uma das bailarinas da companhia *Charleroi Danses*, depois de um ano e meio a trabalhar com a estrutura criada por Jean Nouvel para a coreografia *Body/Work/Leisure* (2001), de Frédéric Flamand, disse que, a seguir àquela experiência, adorava ter um palco livre onde houvesse apenas dança. Não obstante, o corpo evoluiu tecnicamente, impulsionado pelo desafio criado pelo dispositivo cénico.

Frédéric Flamand é um defensor acérrimo da relação de confronto do corpo com a arquitectura e leva-a ao limite. No entanto, esta questão da opção pela cenografia continua ainda a causar uma certa relutância a muitos coreógrafos. De acordo com o cenógrafo Daniel Jeanneteau, o trabalho ganha em ser conjunto, no sentido de uma escrita espacial e corporal simultânea e partilhada.

Poucos coreógrafos assumem a cenografia porque lhes traz limitações para o trabalho. As condições inerentes a um espectáculo de dança são, normalmente, difíceis e pouco adaptáveis à integração de cenografia. O factor económico é também muito importante porque existem muitas digressões, mais do que em teatro, porque a linguagem do movimento é global.



Daniel Jeanneteau, à semelhança de Rui Horta, para integrar plenamente a arquitectura e a dança constrói aquilo a que chama de cenografia invisível: “Concebo cenografia invisível, sobre a qual o público nem se apercebe que está sentado”<sup>105</sup>. Trabalha com muitas barreiras, limites, passagens para o olhar; volumes esculpidos e com a alteração das proporções internas do próprio teatro, ou seja, reequaciona a relação fundamental do palco com a plateia.

Pensa a cenografia como uma disciplina não, necessariamente, ligada à imagem e defende a introdução do princípio de “física do espaço”. Afirmar que muitas vezes as cenografias falham nesse aspecto, no da imediaticidade da experiência e se prendem demasiado à questão ficcional, simbólica e metafórica. À dança interessa o espaço concreto.

Rui Horta trabalha a noção de espaço visceral no coreógrafo e na dança, em geral. Defende a ideia de pureza do espaço afirmando que “a dança não precisa de grandes artefactos, usa o corpo.”<sup>106</sup> Segundo o coreógrafo essa noção de essencialidade é um ponto em comum com o arquitecto e a sua capacidade de síntese.

O vazio cénico de Appia é o meio espacial onde se relacionam os três grupos definidos pelo físico austríaco Ernst Mach (1838-1919), que divide o mundo sensível através do movimento, da transformação, da manipulação activa: cores, sons, tactos e odores (dominam os corpos de um modo geral); o nosso próprio corpo; vontades, imagens e mnemónicas, existindo uma orientação para inter-relacionar os grupos. O historiador alemão August Schmarsow (1853-1936) analisou a natureza do meio espacial que Appia define através da prática e descreve o comportamento do corpo móvel no espaço arquitectónico. Segundo o historiador, o objecto/organismo arquitectónico nasce dos resíduos da experiência sensorial. Para Schmarsow, o corpo é o ponto de intersecção de todas as coordenadas e é a partir daí que irradia a possibilidade da construção espacial.

O corpo prático definido por Schmarsow, traz inerente a si um eixo vertical que

---

<sup>105</sup> Daniel Jeanneteau, “Escutando o corpo”, a partir da entrevista por Raphael Magrou, in *Techniques et architecture - Scénographie*, Editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier nº 485, Agosto/Setembro 2006, p.56.

<sup>106</sup> Rui Horta, in *Ver com os pés - Experimentar o Espaço [Urbano] em diálogo com o Corpo em Movimento*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, de Sofia Sobral, orientada pelo arquitecto João Mendes Ribeiro, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002/2003, p.212.

vai da cabeça aos pés e que está incorporado no movimento. Esse eixo associa-se a uma posição neutra do corpo, erecto, e é o eixo essencial das relações do corpo com o exterior e define a noção de altura. Sendo assim, Shmarsow acredita que este eixo de simetria deve ser deixado vazio pela arquitectura porque é o lugar que deve ser ocupado pelo corpo. Assim sendo, segundo as definições corporais de Shmarsow, existem três eixos que contribuem para a orientação espacial e para a conformação da arquitectura como arte do espaço que são o vertical e dois horizontais. Shmarsow propõe uma produção de espaço através do movimento em que a noção de “para a frente” dê a direcção do movimento livre, que marca a profundidade e em que a “direcção do olhar” defina a dimensão da largura juntamente com a acção táctil dos braços e das mãos. O corpo seria, portanto, uma conjugação destas direcções sendo que as horizontais são sempre cinéticas.

Os termos que traduzem movimento como extensão, expansão, recolhimento e direcção, estão directamente relacionados com a arquitectura: “são transposições linguísticas das actividades cinéticas do corpo, expressões do nosso movimento e a sua transmissão ao ambiente inerte.”<sup>107</sup> Estes termos constituem instrumentos mentais para ser possível concretizar as operações de orientação e medida.

O eixo vertical que define o vazio a ser ocupado pelo corpo e corresponde, em termos concretos, na arquitectura, ao exterior do volume e os eixos horizontais do movimento e do olhar definem o interior. Schmarsow acredita que se não houver esta complementaridade entre interior e exterior a arquitectura se torna uma “cristalização”. A autonomia do edifício depende de uma intensificação do eixo vertical relativamente aos outros dois, tornando-se uma configuração tectónica, um molde abstracto do corpo que o habita.

Configura-se assim, o *Edifício-Corpo* que ultrapassa as leis da construção e estruturais, incorporando outros eixos: o do movimento livre, o do olhar, organizando-se de forma a existir plenamente. Os elementos arquitectónicos, segundo Shmarsow, só adquirem verdadeiro significado se o corpo for capaz de ocupar o vazio que delimitam, como acontece nas encenações de Appia. Este fenómeno descrito por Shmarsow é um fenómeno de projecção, que o historiador alemão Robert Vicher (1847-1933) chamou de “empatia fisionómica”: “é um fenómeno de projecção imóvel do corpo no centro de gravidade de uma massa arquitectónica”<sup>108</sup>. Por oposição, a empatia afectiva é uma

---

<sup>107</sup> Fernando Quesada, in *La caja mágica. Cuerpo y escena*, Ed: Arquíthesis, p.169.

<sup>108</sup> *Idem, ibidem*, p.170.

projectão mímica, que implica movimento. Este fenómeno pode ser real ou imaginado e está associado a uma mudança ou de localização (lugar, tamanho do objecto movido), ou genética (expansão ou contracção sentimental), ou de estado material. De acordo com João Mendes Ribeiro, é esta a premissa essencial a partir da qual se constrói arquitectura: o corpo em movimento.

Através destas projecções o corpo define trajectórias de movimento no espaço, aproveitando a disponibilidade do vazio para ser ocupado e deixar-se imbuir de dinâmica. O historiador alemão Heinrich Wölfflin (1864-1945) introduziu um novo elemento de análise que foi o comportamento dinâmico do espaço e da arquitectura. O corpo analisado por Wölfflin é considerado dinâmico por se tratar de matéria submetida aos dinamismos da gravidade, numa aproximação e identificação à arquitectura.

O corpo de Shmarsow é cinético e não se define pela matéria formal mas pelo seu comportamento relativamente ao contexto que o rodeia através do sistema de eixos. Para este historiador, o volume do edifício gerado em torno de um eixo vertical é análogo ao que acontece com o corpo humano.

Wölfflin afirma que as formas são tidas como mais ou menos válidas de acordo com a sua proximidade e afastamento em relação ao corpo. É feita uma analogia da forma pura e das suas proporções com o corpo e são até analisadas sob um ponto de vista de identidade própria, através da atribuição ou aferição de características humanas. A respiração é transposta para o ritmo construtivo ou estrutural. Esta arquitectura da respiração sente-se sobretudo nos interstícios, por exemplo, entre colunas.

Estes autores introduzem a noção de espaço descentralizado, que tem o corpo como uma unidade prática que explora o espaço através do movimento livre, sem indagar sobre a sua matéria.

O bailarino é autónomo na criação do seu próprio espaço, sem uma necessidade primária de objectos ou outros corpos. O corpo, segundo o ensaísta José Gil, tem que se tornar espaço e o espaço deve adquirir uma textura semelhante ao corpo, para os movimentos fluírem da mesma forma que fluem quando são transferidos para os músculos. Esse é o espaço do corpo.

## 2.7. A IMAGEM DA DANÇA

Que imagem tem a dança? É difícil captar. É um acontecimento eminentemente transitório que apenas deixa um rasto da sua lata existência.

A dança, tal como a arquitectura, tem uma materialidade e é exactamente através da relação com o espaço que é possível aferi-la.

O Teatro Metafísico da Bauhaus, que consistia em ruídos musicais e movimentos simples, sem uma dramaturgia associada, tinha como objectivo a análise da dança, ou seja, representar as leis primárias que organizam os corpos físicos, os tempos e os espaços na arte. Os instrumentos que utilizavam era o canon de regularidade e uma sublimação do espaço, movimento, da forma e da cor.

A Oskar Schlemmer interessava o desenho no espaço, a que chamava “geometria do solo” e que consistia nas formas e figuras que se formam como consequência das trajectórias dos bailarinos. Os figurinos eram depois trabalhados a partir dessas formas. A *dança do espaço* era feita a partir de sequências de movimentos executadas sobre figuras geométricas marcadas no chão. A cor era utilizada como elemento dramático, sendo que a cada uma corresponde um tipo de movimentação: amarelo é passo a trote; vermelho é passo normal e azul é passo lento. Estabelece-se assim uma relação palpável entre cor, espaço e ritmo.

A *dança das varas* e a dança dos aros, utilizam próteses para garantir uma forma precisa do movimento. Eram postas varas, ou aros, nas articulações do bailarino e funcionavam como dispositivos de prolongamento do movimento, que ficava linear ou circular.

O *Ballet Triádrico* (1922) dividia-se em três momentos que correspondiam a três cores (amarelo, rosa e negro) e era interpretado por três bailarinos (dois homens e uma mulher). A simbologia do número três para Schlemmer, prende-se com o início de uma colectividade, as três dimensões do espaço, as formas geométricas básicas (esfera, cubo e pirâmide), as cores elementares e a trindade formada por dança, figurino e música. No processo de composição, primeiro surgem os figurinos, depois a música e destes dois é que surge a dança.

Na obra de Schlemmer verifica-se uma busca pela harmonia perdida, consequência da perda da inocência, através da abstracção, da idealização, concepção das figuras, de espaços e do controle dos movimentos restringidos pelos complexos figurinos, reinterpretados sempre de forma geométrica.

Para além do corpo físico, e da dramaturgia que expressa, a dança é imagem. Segundo a coreógrafa Né Barros, isso acontece tendo por base duas noções: a de paisagem, ou seja, quando o corpo deixa de ser figura para ser fluxo e consequência do movimento, de “deformações, transformações ou transmutações”, e a noção de imagem-movimento, segundo Deleuze.

A materialidade da dança existe no rasto do movimento, que pode ser captado, como fez Oskar Schlemmer, numa espécie de cartografia operativa que se baseia no percurso que desenha a relação entre três binómios: mobilidade e imobilidade, regularidade e irregularidade, fluxos e figura. Né Barros afirma que “o corpo dançante cria uma carta espacial virtual já que por condição ele escapa a qualquer fixação e sobretudo resiste à sua própria codificação.”<sup>109</sup> A cartografia opera em zonas de indeterminação, ou seja, entre corpo, movimento e sentido ao nível de uma imagética para a dança.

A cartografia do corpo dançante é uma abstracção, que reúne em si regras de construção da dança e, ao mesmo tempo, resulta em formas de construção de espaços livres e que não decorrem de uma elaboração prévia, mas sim da espontaneidade do corpo que tem intrínseca uma composição coreográfica. Nesta cartografia, parte-se da referência de corpo na sua condição nómada, “que se move num espaço de geometria mínima e operativa”<sup>110</sup>

Estes mapas, referem-se sobretudo a direcções no espaço vazio e não a dimensões. Constituem elementos importantes no processo de criação coreográfica e utilizam-se por exemplo através do “floor pattern”, ou seja, o padrão que o percurso gera no solo e que gere a distribuição dos corpos no espaço segundo critérios de concentração e dispersão, marcação de lugares, desenho das regularidades e irregularidades dos percursos e como propulsor de determinadas dinâmicas, à semelhança do método de Oskar Schlemmer. Regulam o fluxo coreográfico, materializam e clarificam a composição, ou seja, o desenho espacial determinado pelos corpos em movimento: posições (imobilidade) e passagens.

De acordo com Né Barros, “um processo de construção cartográfica para a dança ao mesmo tempo que vai dando conta de um sentido sempre renovado de paisagem ou de paisagem inteligente em movimento coloca-nos na descoberta do complexo Imagem da Dança.”<sup>111</sup>

---

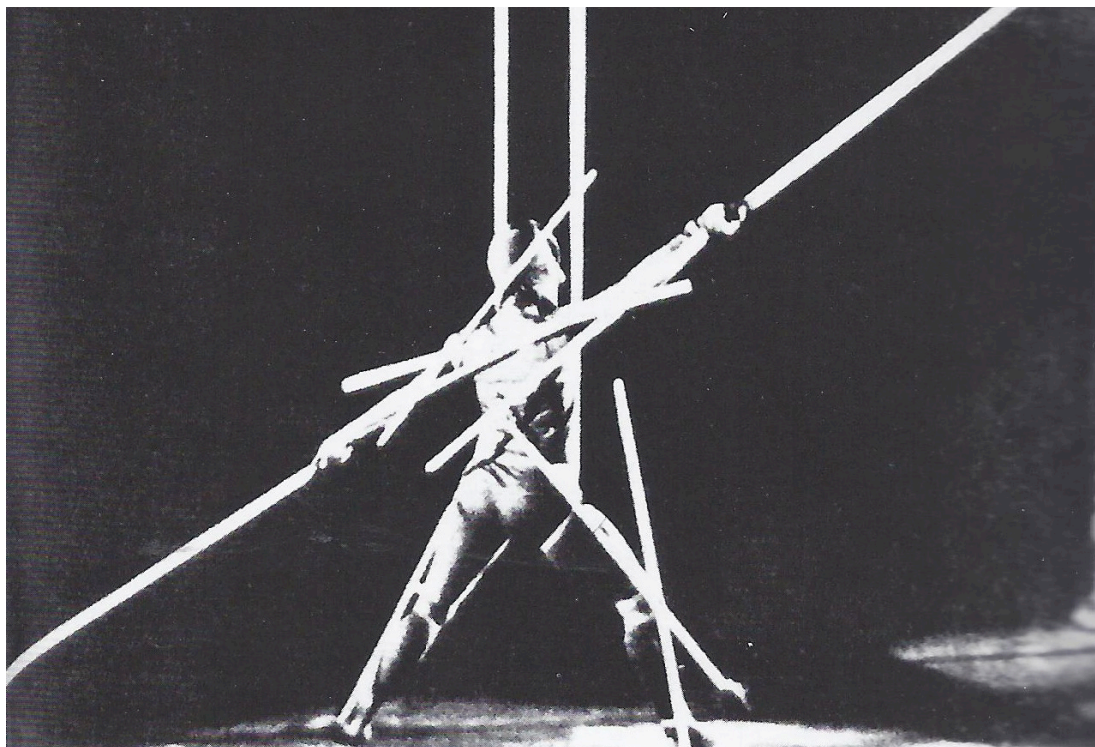
<sup>109</sup> Né Barros, in *Da materialidade na dança*, edições C.E.A.A., Porto, 2009.

<sup>110</sup> *Idem, ibidem.*

## UM LUGAR PARA A DANÇA

Este esquema sobrepõe-se ao que o próprio bailarino constrói da coreografia, enquanto dança. É muito importante existir essa imagem, mais ou menos concreta e clara para o rigor coreográfico.

O arquitecto Jean François Pirson, afirma que “homem e espaço mexem-se num movimento recíproco, do quotidiano.”<sup>112</sup> Analisa e desenha as coreografias quotidianas, as formas como os corpos se deslocam entre planos e volumes. Para tornar concreta a visualização da passagem do movimento para o espaço o autor propõe que se fixe uma sequência de movimentos e se registre num grande papel o espaço construído pelo corpo. Segundo o autor “os pontos e as linhas no papel revelam redes invisíveis que partem do corpo sob a forma de movimento”<sup>113</sup>. Conclui que este espaço, traçado e implantado pelo corpo, se intersecta com “as linhas, os planos e os volumes” do espaço habitado e se abre ao olhar do outro. O homem, no fundo, dança o espaço. Será então a arquitectura, uma dança construída?



40. *Dança das varas*, coreografia de Oskar Schlemmer, 1926-1929.

---

<sup>111</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>112</sup> Jean François Pirson, in *Ele dança o espaço*, “Danse et Architecture”, *Nouvelles de Danse*, n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.108.

<sup>113</sup> *Idem, ibidem*, p.113.

## 2.8. A QUATRO MÃOS: CRIAÇÃO DE UM ESPAÇO FÍSICO PARA O CORPO - PREOCUPAÇÕES COMUNS DO ARQUITECTO E DO COREÓGRAFO NA CRIAÇÃO DO ESPECTÁCULO COMO UMA UNIDADE

A criação de obras a quatro mãos, através de uma partilha de ideias entre dois criativos distintos, dá origem a um novo tipo de expressão artística, completa e densa.

De uma relação à partida improvável, entre um arquitecto e um coreógrafo, nasce a sublimação dos temas e abordagens que, esperada ou inesperadamente, têm muito em comum e até começam a precisar uma da outra para se definirem melhor e encontrarem novos caminhos evolutivos. Esta parceria é gerada sobretudo no âmbito de uma influência mútua, tal como Bernard Tschumi defendia que os espaços são qualificados pelas acções, na mesma medida em que as acções são qualificadas pelos espaços.

O arquitecto e o coreógrafo geram um interface e mostram-se muito próximos na matéria e na linguagem: ponto, linha, direcção, plano no espaço, corpo como objecto. De acordo com Rui Horta, trata-se, no fundo, de três temas comuns essenciais como matéria de trabalho, ou seja, o espaço do corpo, o corpo no espaço e o espaço em movimento. Do cruzamento entre as interpretações diferentes sobre o mesmo campo de acção, surge matéria palpável e consistente para a criação, tendo por base um corpo que resiste, através do movimento, ao espaço e ao tempo.

As criações coreográficas contemporâneas têm quase sempre como base a vida em sociedade, no seio das grandes cidades. Existe uma filtração, devido a um sentimento de identificação por parte da dança, dos movimentos constantes e da noção de passagem fugaz do tempo. Para muitos coreógrafos, a arquitectura existe plena no contexto do espaço urbano onde expõe maiores tensões e contrastes. É um lugar de fluxos constantes onde o contacto é escasso e onde quase tudo parece transitório e virtual, até as próprias relações. Não há lugar para o vazio.

São criações que partem, normalmente, do zero. João Mendes Ribeiro afirma que: “o trabalho vai evoluindo a partir das conversas, primeiro com o coreógrafo e com o encenador, com os outros criativos e depois com os intérpretes também, numa fase seguinte. E esse trabalho, eu diria que é sempre diferente do que quando falo de um cliente, porque um cliente não é um criativo. Quanto mais, traz uma referência de uma imagem (...), não está ao nível do arquitecto, do ponto de vista da criação, enquanto um coreógrafo ou um desenhador de luz, tratamos como um par.”<sup>114</sup> Ao cliente, a

arquitectura é exposta de forma simplificada, para um melhor entendimento, enquanto que no trabalho entre criativos, a linguagem é comum e verifica-se uma partilha e contaminação mútua de ideias.

Existem alguns pontos que ligam o arquitecto ao coreógrafo e que são muito importantes durante o processo de criação do espectáculo. Estudam e trabalham o espaço através de olhares idênticos e complementares, recorrendo a uma visão de síntese e de conjunto.

Os instrumentos e os métodos vão-se cruzando ao longo do processo e intersectam-se várias vezes. O arquitecto usa materiais construtivos para transformar o espaço e, paralelamente, o coreógrafo altera-o com o corpo, num equilíbrio harmonioso. Esse corpo, como já havia referido, habita um espaço, o palco, que é uma metáfora dos espaços reais e as formas de intervir nesse lugar, são comuns aos dois criadores, nascem de uma concordância.

Na dança, o corpo existe como instrumento de base. Na arquitectura, verifica-se, por vezes, o esquecimento do corpo quando se projecta, e o que está ausente quando se imagina o espaço torna-se, depois de concluída a obra, uma presença tão perene quanto as paredes. De acordo com Rui Horta um bom arquitecto pensa no corpo em primeiro lugar.

O coreógrafo tem o arquitecto como um “interlocutor”, um cúmplice na criação e no entendimento, sendo uma fonte positiva de contaminação. O arquitecto oferece às pessoas, segundo Rui Horta, um contexto para existirem, sobretudo em sociedade e isso é muito importante. Essa autenticidade é fundamental nos espectáculos contemporâneos e desafia o arquitecto no sentido de criar efemeridades para vivências controladas, ao contrário da sua visão natural de produzir “para ficar”.

A dança e a arquitectura são contentores de vida, lugares de reflexão conjunta e encontro. É muito raro conseguir impor tão especial permanência numa vida que passa a correr.

O entendimento da dança pode ser um instrumento importante para o arquitecto, porque lhe dá uma maior consciência do corpo e do movimento, daquele espaço que vai ser apropriado por um corpo activo e móvel. Existe uma complementaridade entre as duas formas: o coreógrafo primeiro coloca o corpo e atrás do corpo constrói espaço, o seu contexto, enquanto o arquitecto trabalha o processo inverso, criando um espaço para depois por lá um corpo que o vai habitar, que vai dar sentido ao que idea-

---

<sup>114</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-08-2012.



lizou.

Ambos perseguem obsessões que são presentes e afirmativas nas obras e é aí que se expressam verdadeiramente. No caso de *Body/Work/Leisure* (2001), Jean Nouvel e Flamand trabalharam separadamente essas obsessões e depois confrontaram-nas, juntando também as problemáticas pessoais dos próprios bailarinos. Essas características distinguem-nos como artistas e identificam as suas obras. No caso de Nouvel, por exemplo, afirma ser a ortogonalidade, o sistema, a repetição e a transparência as adjectivações imprescindíveis das suas obras.

A coreografia, tal como uma construção, é o resultado de um complexo diálogo entre diferentes elementos: o cenário, a iluminação, os figurinos, os meios multimédia, o texto, a música. Da mesma forma, a arquitectura esforça-se por resolver de maneira criativa os problemas complexos que põem em jogo materiais, noções de física, custos e os imperativos da construção.

É muito importante nos dois domínios, um concepção estética clara e definida que, para realizar a função desejada, se reduza à forma estritamente necessária. Deste ponto de vista, o espaço torna-se um elemento eminentemente pertinente, um elemento visual que suscita emoção, cria situações e origina tensões. De físico, o espaço torna-se psicológico.

O vocabulário do arquitecto ajuda a interpretar a realidade de uma forma muito própria e os espaços e objectos que cria constroem laços com os bailarinos, reafirmando a veracidade da interpretação.

O espectáculo nasce de uma ideia ou preocupação sobre a qual o coreógrafo se debruça. É um processo partilhado e feito por camadas. Segundo Olga Roriz, “ao princípio, é tudo quase intuitivo, depois passa a ser palpável, mais racional, porque se tem que pensar, porque se tem que escrever, porque se tem que partilhar com os intérpretes, com o cenógrafo, com o figurinista, com o iluminador, com o compositor...”<sup>115</sup>

Os dispositivos cénicos, são fundamentais para o desenvolvimento da coreografia. Assim sendo, é uma criação em paralelo que está directamente relacionada com a cumplicidade e entendimento entre o coreógrafo e o cenógrafo para o trabalho poder resultar e daí surgir uma relação orgânica entre os objectos e os intérpretes.

---

<sup>115</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.158.

Relativamente ao processo de trabalho conjunto e de entendimento mútuo, através de uma terminologia comum, João Mendes Ribeiro afirma que: “depende de coreógrafo para coreógrafo. Mas naturalmente, quando falo de espaço, vejo que há ali uma atenção especial do coreógrafo (...) Sinto que nos espectáculos de dança, sendo o espaço a premissa principal - o corpo no espaço - que há claramente uma aproximação muito mais efectiva à arquitectura, do que no teatro.”<sup>116</sup>

No método entre cenógrafo e coreógrafo, é fundamental a conjugação de objectivos. O cenógrafo, mantendo-se fiel à sua linguagem, tem como objectivo servir uma ideia. Conforme cada coreógrafo, o método muda e adapta-se. Segundo Olga Roriz, o cenógrafo deve ter em conta o método de trabalho, o corpo, o espaço e objectivo do coreógrafo. Mas à partida, como afirma João Mendes Ribeiro, “vamos logo directos ao assunto que interessa ao arquitecto e ao coreógrafo que é trabalhar o corpo no espaço. E isso é também um tema da arquitectura, claro.”<sup>117</sup>

Ao contrário da sua prática habitual, o arquitecto deixa de ser o coordenador para passar a ser o coreógrafo. De acordo com Olga Roriz, o método passa por muitos níveis de conversas, de depuração de ideias. A localização e contextualização da acção, não é feita só no sentido de interior e exterior, mas no sentido de uma adjectivação mais própria, ou seja, se um espaço é mole, se é duro, se é compacto e pesado, se é versátil.

O processo vai-se desenvolvendo e o espaço permanece, “não se começa nada sem espaço. Esse espaço habitado pela cenografia transforma-se em tantos outros espaços!... Não há tanto uma fragmentação de espaços, mas quase como que uma desmultiplicação dos espaços.”<sup>118</sup>

O objecto, o espaço e o corpo são os pontos de partida para a criação coreográfica, ou seja, a organização do espaço cénico. Os autores povoam o espaço com os seus instrumentos primários, ou seja, o bailarino e a construção, desenhando em conjunto as estratégias que melhor servem essa relação que pretende ser tão íntima.

No caso de Olga Roriz, as coreografias mostram uma vertente muito realista,

---

<sup>116</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-08-2012.

<sup>117</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>118</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese*, realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.145.

que se caracteriza por humanizar o bailarino através do figurino e rodeando-o de objectos reconhecíveis do quotidiano. Sempre lhe interessou levar o bailarino ao público e aproximá-los, para que pudesse haver uma identificação. Tentou afastar-se da ideia de dança como “coisas de deuses, etérea e efémera.” A coreógrafa afirma que começou “por uma cadeira (as cadeiras perseguem-me sempre). É mesmo uma necessidade para mim, um ponto de apoio, como se não visse um corpo no espaço sem diálogo com um objecto. Pode ser um objecto de descanso, de inquietação...pode ser um obstáculo.”<sup>119</sup> O essencial é habitar o espaço, seja ele como for.

Olga Roriz e Rui Horta, são coreógrafos do espaço, com uma grande sensibilidade arquitectónica e no seu processo de trabalho, primeiro chega a ideia do cenário, do ambiente, só depois chegam os corpos: “há quase uma relação equivalente de organicidade, de um gesto no espaço e do objecto-corpo.”<sup>120</sup>

A cenografia é muito trabalhada, primeiro nos textos, temas, materiais expressivos recolhidos e depois de construída é redescoberta, em todos os ensaios, em todos os espectáculos, ao máximo da exaustão da habitabilidade possível. O espaço, quando existe, é para ser usado pelo corpo até não existirem mais segredos, para se evitar um problema de subtilização.

Com a arquitectura é igual, os utilizadores têm sempre uma curiosidade intrínseca e aliciante quando entram em espaços novos, de descobrir um recanto espacial que lhes parece ainda ninguém ter descoberto. Olga Roriz afirma que: “a dança dá tempo a essa descoberta. Eu nunca pensaria tê-la [a cenografia] lá, estática, a não ser que fosse uma coisa muito simbólica, que quisesse dizer, por si mesma, algo muito importante e que passasse como um ecrã, um background qualquer, onde se projecta o corpo, o gosto, seja o que for. A cenografia, para mim, é o ponto de partida da exploração de qualquer coisa.”<sup>121</sup> A obra cresce indefinidamente enquanto a estrutura de suporte de quem dela se apropria for a imaginação inesgotável.

Segundo a coreógrafa, “o papel do cenógrafo foi o de trazer grandes mundos para pequenos fragmentos de espaços ilusórios.”<sup>122</sup>

João Mendes Ribeiro, encontra na forma de pensar a dança uma empatia arquitectónica, encontra o espaço “logo como uma coisa fundamental (...) No caso do

---

<sup>119</sup> *Idem, ibidem*, p.146.

<sup>120</sup> *Idem, ibidem*, p.147.

<sup>121</sup> *Idem, ibidem*, p.147.

<sup>122</sup> *Idem, ibidem*, p.148.

teatro, isso é importante mas entra quase sempre numa prioridade que não é a primeira, entra como uma coisa que vem a seguir.”<sup>123</sup> Os dois criadores vão emprestando olhares um ao outro, neste processo de partilha, e brotam assim mais ou menos espontaneamente soluções criativas e mais abrangentes para problemas tangentes a ambos.

Existem duas possibilidades para este método conjunto de trabalho: uma cenografia criada em paralelo e integrada na criação do espectáculo ou o cenógrafo e o coreógrafo combinarem um tipo de dispositivo e depois terem de o ir modificando. Para funcionar, tem que haver uma linguagem comum entre os dois criadores, uma sintonia, de forma a que o cenário não fique aquém pela imposição. Contudo, não há uma regra rígida dentro do método que envolve o coreógrafo e o arquitecto porque se tem que ter em conta muitas condicionantes: “Idealmente, era bom ter sempre a hipótese de trabalhar imenso sobre o cenário, mas nem sempre é possível, porque na nossa ideia (coreógrafo e encenador), não é evidente que seja aquilo.”<sup>124</sup>

É necessário calma e reflexão na concepção do cenário, para não haver precipitações, para não se fechar uma ideia depressa demais e isso se reflectir num dispositivo cénico não ajustado, que surge com uma identidade distante da idealizada. Daniel Jeanneteau defende que não se deve prender as ideias que surgem demasiado cedo. É necessário experimentar com os corpos dos bailarinos, testar materiais, fazer modelos com três dimensões, que revelem a organização da peça e não apenas uma imagem, visto que a dança é incompatível com a bidimensionalidade. A propósito do processo de experimentação à escala real, João Mendes Ribeiro dá o exemplo da sua experiência com o encenador João Lourenço: “em situações extremas, por exemplo, em objectos muito móveis e que obrigam a uma relação estreita com os intérpretes, muitas vezes faço mesmo maquetes em tamanho real. Por exemplo, o encenador João Lourenço faz sempre isso que é o que ele chama o “cangalho”. Não é ainda uma construção para ficar em cena, mas é uma construção que se faz com o mínimo de meios, que dá a escala, a dimensão.”<sup>125</sup> Também Jean Nouvel, na sua parceria com o Frédéric

---

<sup>123</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-08-2012.

<sup>124</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in *Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese*, realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.163.

<sup>125</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-08-2012.

Flamand, fez uma estrutura praticamente pronta no início do processo de criação, para que os bailarinos pudessem improvisar no objecto. O espaço deles estava muito condicionado. Mas ao longo do processo, a estrutura foi sendo constantemente adaptada e modificada.

Assim sendo, é muito importante no início, abrir o desenho da cena ao máximo de sentidos possível. A cenografia acaba sempre por ser uma espécie de palimpsesto, de camadas sobrepostas, apagadas, reinventadas ou mesmo recuperadas. A cenografia existe em interacção com intérpretes, tempo, luz, som e texto (quando existe) são por isso, estruturas inacabadas à espera de serem completadas pela interpretação.

O arquitecto desenha sobre a folha branca e o coreógrafo trabalha o diálogo do corpo com o espaço, encontram-se sempre num lugar comum, que segundo Rui Horta é um ponto no espaço.

### 2.8.1. AS APROPRIAÇÕES DO PALCO: TIPOLOGIAS

Uma das decisões, determinantes para a construção coreográfica e que deve ser fruto de uma reflexão conjunta e cuidada do arquitecto e do coreógrafo é a tipologia de apropriação do palco. A opção escolhida definirá ou será definida pelo desenho coreográfico, e influenciará directamente o tipo de movimento.

A concepção cenográfica existe numa relação de dependência directa com o lugar físico do teatro, especificamente, o espaço cénico e a sua relação com a plateia. É possível agrupar os projectos cenográficos por tipologias de acordo com as suas características de apropriação do palco. O arquitecto João Mendes Ribeiro, definiu duas tipologias específicas: a cena fechada e a cena aberta.

A cena fechada, como em *Body/Work/Leisure* (2001), consiste numa ocupação profusa do espaço do palco, fechando praticamente toda a cena, escondendo urdimentos e partes dos bastidores, enquadrando e controlando apenas aquilo que se pretende que o espectador veja, e pode variar entre a escala objectual e a escala monumental.

Esta tipologia pressupõe uma reconfiguração da caixa cénica e funciona particularmente bem em teatros com o modelo à italiana, com o espaço de representação delimitado pelo arco de proscénio, pois sublinha o distanciamento entre palco e plateia e parte também de uma ocultação das características físicas do edifício. Esta concepção cenográfica, “caracteriza um espaço de palco que se fecha em si mesmo e que, a partir do quadro de cena, delimita o espaço visualizado pelo espectador.”<sup>126</sup>

Nesta categoria de cena fechada é usual verificarem-se alterações no solo cénico, através da utilização de praticáveis que podem ser móveis ou fixos e alteram a cota ou configuração.

Exemplo disso é, *Sombras - A nossa tristeza é uma imensa alegria* (2010), uma encenação de Ricardo Pais, com cenografia de Nuno Lacerda Lopes. A cenografia acolhe o corpo e a luz na sua existência plástica e expressiva mais exponencial. O dispositivo cenográfico consistia numa tela de projecção colocada no chão do palco e sobre ela, estavam os músicos de um lado e uma estrutura de madeira, um pavimento elevado, do outro. Esta peça era uma espécie de “deck” sobredimensionado, ao qual

---

<sup>126</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo III, Apropriações do Palco: tipologias, 2008, p.215.

eram acrescentados os corpos dos intérpretes. Funcionava como um amplificador natural dos sons dos passos, dos toques e do encontro de texturas. A verticalidade era marcada pela enorme tela de projecção no fundo do palco, onde passava o vídeo. Esta superfície funcionava como um vórtex, num jogo com o infinito inconsciente.

Nesta cenografia conjuga-se música, com uma pequena orquestra ao vivo, teatro e dança, com uma coreografia de Paulo Ribeiro. A alteração do solo cénico não é recorrente em espectáculos de dança, pois significa sempre um desafio e um risco técnico, que só resulta se houver uma conjugação perfeita entre o matéria e os movimentos para que esse risco seja absolutamente controlado, neste caso e como em *Pedro e Inês* (2003), de Olga Roriz, e a *Sagração da Primavera*, nas versões de Pina Baush, e, mais recentemente, de Olga Roriz.

Através da delimitação com construções do espaço de cena, verifica-se uma acentuação da noção de caixa cénica conformada por três paredes e uma quarta imaginária. Um dos resultados desta estratégia pode ser a redução propositada da profundidade do palco.

No caso de *L'Après Midi d'un Faune* (1912), Nijinski recorreu a um cenário complementado pelo corpo, semelhante ao que acontecia no *frons scaenae* romano (é, segundo Vitruvius, a “construção de uma fachada frontal de um palácio que limita posteriormente o proscénio e serve de cenário (fixo)”<sup>127</sup>) que limita a área de representação ao proscénio. A acção e os corpos são projectados numa espécie de espaço-friso, que torna a cena quase bidimensional porque anula a profundidade.

Em *Turismo Infinito* (2007), com dramaturgia de António M. Feijó, encenação de Ricardo Pais e dispositivo cénico de Manuel Aires Mateu, houve uma intensificação da perspectiva e profundidade, através da inclinação acentuada dos planos do chão e do tecto, dando a sensação vertiginosa de proximidade de um ponto de fuga central, num espaço negro, onde os contornos se perdem, tudo é modelado pela luz, explorando a performatividade da escrita do poeta Fernando Pessoa. Segundo João Mendes Ribeiro, “esta arquitectura ‘dentro da arquitectura’ não confronta o espaço do palco: adapta-se a ele, transformando-o ou apagando-o, e reforça a separação entre palco e plateia, do

---

<sup>127</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo III, Apropriações do Palco: tipologias, 2008, p.218.

modelo de teatro à italiana, para transportar o espectador para um novo lugar.”<sup>128</sup>

A segunda categoria é a denominada cena aberta, como acontece nos casos de *Metapolis- Project 972* (2000) e *Propriedade Privada* (1998), e caracteriza-se, por oposição à anterior, pela “utilização do palco em toda a sua extensão, diluindo fronteiras entre o palco e os dispositivos cénicos.”<sup>129</sup> Não existem dispositivos a ocultar os limites físicos da caixa de palco, como: quadros de cena, reguladores, pernas e bambolinas.

A acção ultrapassa algumas vezes os limites do proscénio, quando este existe, prolongando-se em direcção à plateia tentando anular a fronteira que existe entre público e acção, aproximando-os. Por vezes, dentro desta tipologia, o público é integrado na acção e tratado como intérprete através da luz de cena que o ilumina. O espectador tem uma visão livre e total do espaço cénico, afastando-se do enquadramento cénico do espaço de contemplação tradicional.

Nesta tipologia, “predominam os objectos de carácter performativo e se exibem os materiais normalmente invisíveis, numa atitude que valoriza todas as componentes dos objectos cénico, expondo-os de vários ângulos, equivalente à noção de “objectos específicos” de Donald Judd, em contraposição à lógica de ocultação.”<sup>130</sup>

O objecto cénico acaba por definir um espaço na sua relação dinâmica com a arquitectura do edifício-teatro. Com a cena aberta cria-se um novo espaço, que se afasta dos cânones do teatro convencional, que assume a sua condição efémera e mutável, contrastante com a permanência da arquitectura que o envolve. O espaço entre a cenografia e o edifício já não é tratado como um espaço de ilusão de infinito, da caixa negra do teatro à italiana, mas sim, como um espaço configurado e concretamente limitado. Este espaço é muitas vezes trabalhado como um interstício, dando o mote a novas explorações cénicas e estabelecendo novas regras e configurações, não hierarquizadas como no teatro convencional. De acordo com João Mendes Ribeiro, “o cenário funciona, nestes casos, como um dispositivo autónomo e constitui uma espécie de palco dentro do palco, na relação com o teatro preexistente e a sua matéria.”<sup>131</sup> Assim se constrói um espaço imaginário dentro do espaço arquitectónico real. Ambos preservam a sua autonomia mas, simultaneamente, garantem uma relação de complementaridade.

---

<sup>128</sup> *Idem, ibidem*, p.220..

<sup>129</sup> *Idem, ibidem*, p.220.

<sup>130</sup> *Idem, ibidem*, p.221.

<sup>131</sup> *Idem, ibidem*, p.222.



Com esta concepção da cena, assiste-se a uma redefinição do espaço da acção, na relação íntima e contrastante entre o real e a ficção, acentuando a ambiguidade do acto teatral.

Pelo facto de o “avesso” da caixa cénica estar visível e assumido, ou seja, os bastidores e o aparato técnico, materializam-se as noções de dentro e fora da representação. Assim sendo, o objecto cénico aparenta interioridade e fechamento, enquanto o espaço cénico se abre e se exterioriza.

A concepção contemporânea de espaço cénico acrescenta importantes elementos transformadores - os objectos autónomos - ao sistema tradicional baseado no binómio arquitectura do teatro e cena. Os limites da cena ficam mais ténues e a quarta parede do naturalismo de André Antoine e Stanislavsky começa a ficar obsoleta.

À cena aberta está associada a dimensão de manuseabilidade do objecto cénico, sendo assim, surgem nestas configurações “dispositivos autónomos, de escala variável e mais ou menos compactos, independentes das estruturas circundantes.”<sup>132</sup> Acentuam o vazio do palco nu e funcionam como uma extensão multifuncional e condensada da própria arquitectura, que é assumida através da exposição do seu interior, das suas marcas construtivas e dispositivos técnicos. O olhar do público não é enquadrado, é livre para deambular.

O palco quando se cinge apenas à sua essência, completamente despido de dispositivos cénicos, é um mundo ilimitado para as formas de apropriação. O encenador Peter Brook, como já havia referido, defende que o cenário pode ser um bloqueio ou um facto impositivo no caminho da imaginação do espectador, sendo esta concepção influenciada por Grotowski e o teatro pobre. Por exemplo em *A Flauta Mágica* (2010), de Mozart, o encenador concebe todo o cenário apenas com canas de bambu e faz uma abordagem semelhante à de *Café Müller* (1978), de Pina Bausch, no arranjo obsessivo das canas para sugerir determinadas situações ao longo da acção.

Esta configuração é, no fundo, a ideal para a dança, pondo os corpos em evidência, como lugar central da acção e desobstruindo o espaço, sem criar resistências materiais ao movimento e à técnica. Existe, portanto, liberdade de criação e projecção pessoal naquele espaço, tanto por parte do intérprete como do espectador.

Em *A Sagração da Primavera* (2010), de Igor Stravinsky, numa coreografia de Olga Roriz, com cenografia de Pedro Santiago Cal, a coreógrafa afirma: “(...) Concedi

---

<sup>132</sup> *Idem, ibidem*, p.216.

ao Sábio um protagonismo invulgar, sendo ele que inicia a peça. Ainda em silêncio e durante todo o Prelúdio habita o espaço solitário e vazio traçando nos seus gestos um percurso de premunição, antecipação e preparação do terreno para o ritual.”<sup>133</sup> A cena está despida, apenas existe, no início, um homem e um pequeno monte de terra que parece irradiar luz, contrastando com o negro absoluto do espaço. A imagem multiplica-se com a chegada dos outros bailarinos. Quando entram as mulheres, a terra é espalhada pela violência do corpo em movimentos intensos, cobrindo toda a superfície do palco. É sempre a luz que contorna e modela o espaço, uma faixa de luz, no nível médio, que permanece. São os corpos que a procuram, alternando o seu estado entre o visível e o invisível. Quando dançam junto ao chão, numa osmose com a terra, só o pó suspenso é que se ilumina, criando tensão e peso sobre os corpos.

A autenticidade do espaço cénico depurado e negro, exponencia a exigência técnica e interpretativa dos bailarinos. Têm que preencher o palco através da possibilidade convergente de diálogo entre corpo, objectos cénicos e desenho de luz . A luz desenha e guia subtilmente a percepção do espectador e através do cruzamento com o espaço constrói paisagens imateriais em cena. De acordo com João Mendes Ribeiro, “o jogo de luzes impõe ao espectador o ritmo da descoberta cenográfica, como se apenas existisse o que é mostrado em cada momento.”<sup>134</sup> É o único elemento cenográfico que existe num espaço vazio apenas ocupado pelo corpo, capaz de construir ambientes.

Existe uma outra abordagem à configuração anteriormente descrita, a forma de ocupação do espaço cénico a que João Mendes Ribeiro chamou de “Palco dentro do Palco”. Este dispositivo cénico é a tradução de uma nova escala intermédia do espaço de acção, situando-se entre escala objectual e monumental.

A fronteira que delimita este novo espaço é conseguida pela construção de estruturas tridimensionais ou bidimensionais como o pavimento do palco. A superfície de representação é assim, delimitada no plano horizontal, marcando de forma concreta o que está fora e dentro da acção, como nos *Carpet Show* de Peter Brook, que tem um tapete como único elemento cénico, onde dentro são actores e fora são espectadores. Este conceito experimental é uma análise das relações entre espectador e actor num contexto de espaço cénico vazio.

---

<sup>133</sup> Olga Roriz, in programa do espectáculo, Coliseu do Porto, 2012.

<sup>134</sup> João Mendes Ribeiro, in *Arquitectura e Espaço Cénico – Um percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo III, Apropriações do Palco: tipologias, 2008, p.225.

Em *Cantoluso* (1997), uma coreografia conjunta de David Fiedling, Rui Lopes Graça e Armando Maciel, João Mendes Ribeiro concebeu um pavimento de contraplacado, delimitado em três lados por um banco corrido, configurando uma praça, no centro da qual os bailarinos dançam. Como os bastidores do palco estão visíveis os bailarinos quando não estão a dançar, não saem de cena, permanecem, sentados no banco, completando a cenografia e reclamando para si o papel de espectadores activos, que sentem a música e reagem com o corpo ao ritmo. Assistimos então, a uma nova topografia a partir da construção de um pavimento novo como em *Pedro e Inês* (2003) de Olga Roriz e *Paisagens onde o negro é cor* (2010) de Paulo Ribeiro, onde existe uma plataforma com dois níveis, um banco e uma árvore. Em *Pedro e Inês* (2003), os espaços de acção delimitados têm significados específicos: o tanque era o refúgio dos amantes e a plataforma com terra era tudo o que era exterior a eles.

A forte relação com o solo e a utilização da gravidade, através do peso do corpo, é o paradigma da dança moderna e contemporânea e resulta numa constante intersecção orgânica do corpo dos bailarinos com o plano horizontal do solo. Rui Horta acredita que mais do que limitar o espaço para a dança, procura-se uma relação do corpo com o espaço, com o tempo e com a matéria.

Essa ligação ao espaço pode ser feita através da manipulação de objectos móveis que pontuam o espaço vazio da cena. Estes dispositivos, mantêm a relação frontal com a cena e ampliam o espaço ao desmultiplicar pontos de vista. Assim, é renunciada a perspectiva fixa e unitária do Renascimento e o espaço torna-se, por si só, dinâmico e performativo. Estes objectos autónomos definem um espaço dentro do espaço. Segundo William Forsythe, “a cena é uma máquina de edificação sensual que deve recusar as estruturas tradicionais do espaço perspectivo do teatro à italiana.”<sup>135</sup> São quase tão móveis como o corpo que se tornam uma extensão dele. A desmaterialização, através do uso de materiais leves e móveis, permite uma manipulação por parte do intérprete, adequando o objecto às suas necessidades no momento da cena.

Em *Savalliana* (2000), uma coreografia de Rui Lopes Graça com cenografia de João Mendes Ribeiro é clara a autonomia dada pela mobilidade dos dispositivos, que se vão transformando e manipulando o espaço, ao longo da acção, tendo sempre os bailarinos como motores. Estes objectos que geram várias configurações são dinâmicos, multifuncionais e polissémicos, afastando-se definitivamente dos dispositivos estáticos.

---

<sup>135</sup> *Idem, ibidem*, p.232.

## UM LUGAR PARA A DANÇA

As várias formas de apropriação do palco, constituem um tema de suma importância na relação colaborativa entre coreógrafo e arquitecto. É através desta opção de desenho do espaço que se começa a construir o contexto adequado para o corpo que, tal como na realidade, vai influenciar as suas acções, condicionar uma vivência, neste caso dançada.

### 2.8.2. A ARQUITECTURA DO CORPO

A noção de arquitectura aplicada ao corpo, faz dele um lugar. A arquitectura do corpo é uma abstracção que o liga ao espaço, através de uma geometrização que visa uma análise do movimento e a aferição da sua interferência na ordem espacial.

O arquitecto e teórico Rudolph von Laban, foi pioneiro na efectivação, com moldes concretos, dessa relação do corpo com a sua própria arquitectura. A questão fundamental de Laban é a relação de unidade harmónica entre movimento e forma implantados no espaço, ou seja, a questão da dicotomia entre a fugacidade e a perenidade, entre a mobilidade e a estabilidade. O autor acredita no movimento como génese infinita das formas.

A dança moderna surge de um retorno ao essencial, através da observação de factos naturais, dos movimentos dos elementos (ar, fogo, água e terra) e a análise e abordagem aos animais faz com que se retirem elementos físicos e orgânicos do corpo humano. Laban faz uma reflexão com dois focos: a relação do movimento com o espaço e a relação do movimento e das formas como expressão da vida. Faz, então, uma pesquisa sobre o movimento arquitectónico harmónico, a que chamou *Choreutique*.

A preposição central de *Choreutique* (1939, publicada postumamente em inglês em 1966 por Lisa Ullman) trata das conjugações de noções físicas de harmonia e do impulso ou força vital. Trata-se do documento teórico essencial, onde Laban considera o espaço como matriz para a construção do movimento e como matéria de criação.

A abrangência de domínios teóricos que Laban reunia em si (arquitectura, ciência, arte) permitiu-lhe elaborar uma reflexão no domínio da dança, sintética e analítica, sobre a relação da matéria corporal com o espaço. Este é um pensamento próximo do pensamento científico e filosófico de Henri Bergson: “A física compreende o seu papel quando empurra a matéria no sentido da espacialidade.”<sup>136</sup>

O espaço, segundo Laban, é um imenso fluxo universal, uma entidade infinita e não fragmentada. É constituído por forças, matéria e tempo, sendo estas as primeiras características arquitectónicas do movimento. O autor afirma que “o espaço é o aspecto escondido do movimento e o movimento um aspecto visível do espaço”<sup>137</sup> Dentro do campo de forças espaciais surgem as intensidades tencionais e as suas respectivas di-

---

<sup>136</sup> Henri Bergson, citado por Elisabeth Schwartz, “Les trames Architecturales du mouvement chez Rudolph Laban”, in *Danse et Architecture*, Nouvelles de Danse, n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.41.

recções como substrato arquitectónico do movimento. De acordo com o arquitecto, da mesma época, Buckminster Fuller (1895-1983), o universo mantém-se por tensão.

A mobilidade era considerada como uma composição de tensões direccionais, diferentes entre si, constantemente transformáveis, que podem existir por oposição, por acumulação ou por permutação. À sua noção de movimento acrescenta a de espaço e a de aceleração que inclui a noção de direcção e a relação espaço-tempo.

É no centro do corpo que constrói a arquitectura tensional do corpo, ou seja, em torno do centro e gravidade, o ponto de cruzamento e irradiação de linhas de força. Assim sendo, espaço e movimento partem de um ponto gerador comum. De acordo com Laban, “o movimento é, por assim dizer, uma arquitectura viva, se considerarmos os deslocamentos bem como as mudanças de arranjo corporal. Essa arquitectura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajectos que esculpem as formas no espaço, e chamamos a essas formas esculpidas, as *formes-traces*.”<sup>138</sup>

Na concepção de Laban, o conjunto infinito de direcções que partem do centro gera uma esfera cinética ou *kinésphère*. Multidireccional, a *kinésphère* representa o espaço próprio de cada um, que o corpo e os membros podem alcançar sem haver transferência de peso. É um sistema aberto e em constante transformação que acompanha o bailarino dos seus deslocamentos e referencia os seus movimentos.

Laban definiu três eixos estruturais da arquitectura anatómica do Homem: a dimensão vertical da gravidade, a dimensão horizontal da lateralidade, a dimensão sagital da marcha. Os planos rectangulares (faces) surgem da conjugação de duas dimensões (ou eixos) tensionais diferentes e relacionados com a arquitectura do corpo humano, uma estrutura geométrica que sustém o movimento. É então clara a visualização de possíveis construções arquitectónicas potencialmente cinéticas.

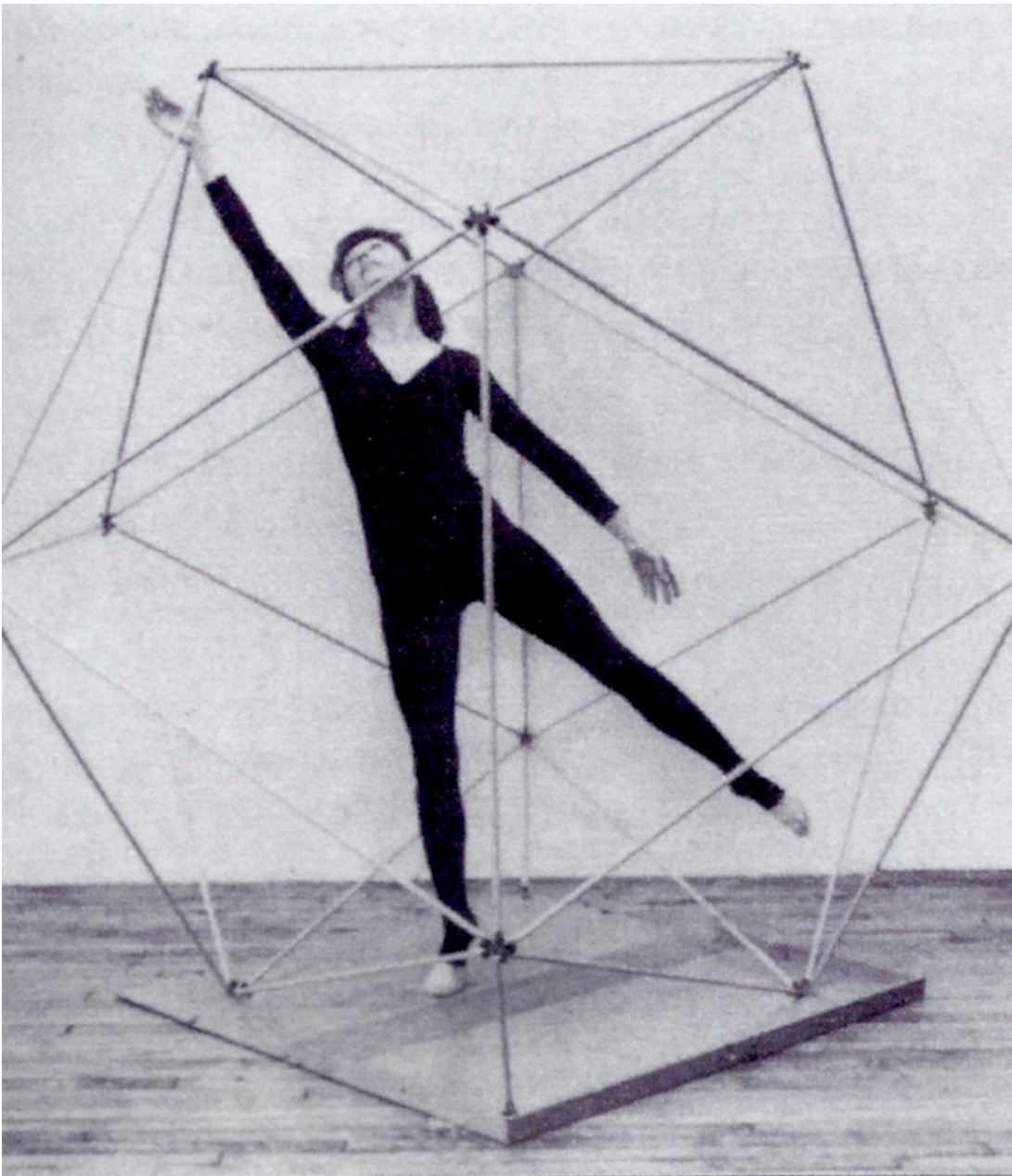
De acordo com a bailarina e coreógrafa, Mary Wigman (1886-1983), “altura, profundidade, largura, frente, trás, lado, horizontal, vertical e as diagonais não são, para os bailarinos, termos técnicos ou noções teóricas. São sentidas nos corpos e tornam-se parte da sua vivência. É através disso que o corpo celebra a sua união com o espaço.”<sup>139</sup>

A partir dessa noção de espacialidade tão profundamente marcada no corpo do

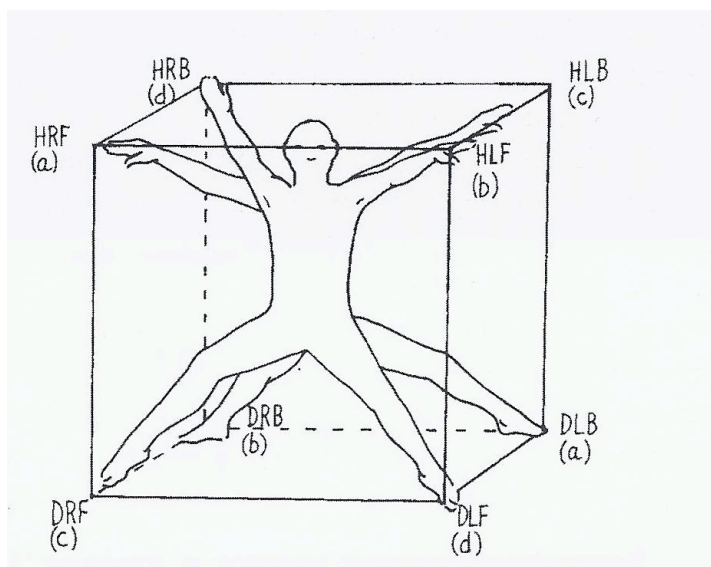
---

<sup>137</sup> Rudolf von Laban, citado por Elisabeth Schwartz, “Les trames Architecturales du mouvement chez Rudolph Laban”, in *Danse et Architecture*, Nouvelles de Danse, n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.41.

<sup>138</sup> *Idem, ibidem*, p.51.



41. *Dynamosphère*



42. As diagonais do cubo, por Rudolf von Laban.

bailarino, surge uma concepção analítica baseada na ideia de cristalização. Este princípio é um processo de visualização de construção de tensões espaciais criando uma arquitectura dinâmica, baseada nos poliedros onde se inscrevem os movimentos e de onde resultam relações simétricas, que são muito importantes para a dança. O octaedro, é construído em contacto com a periferia da *kinésphère* a partir das seis direcções axiais do corpo humano. Limitam-no oito faces triangulares. O cubo de seis faces quadradas, construídas em contacto com a periferia da *kinésphère*, surge a partir de oito diagonais do corpo humano. O icosaedro é construído a partir das doze diagonais do corpo humano. Este poliedro, constituído por vinte faces triangulares equiláteras, é o cristal com a forma mais próxima daquilo que é entendido por *kinésphère*. Cada cristal apresenta uma matriz de movimento e apresenta uma relação específica com a polaridade estabilidade/mobilidade. Laban afirmou que “para estudar a harmonia do movimento, devemos considerar as relações entre a arquitectura do corpo e a estrutura espacial da *kinésphère*.”<sup>140</sup>

Estas construções mentais, que acabam por, de certa forma, racionalizar o movimento, são pertinentes no processo de criação coreográfica. Ao enquadrar-se num dos poliedros, o bailarino tem uma consciência mais permanente do seu corpo e do desenho do movimento que se referencia pela estrutura geométrica onde está inscrito.

Esta concepção resume-se à projecção, sobre a natureza, de uma ordem matemática baseada na geometria, com o intuito de alcançar algo próximo da perfeição. Laban baseia-se nos princípios ocidentais de harmonia geométrica, onde a proporção entre largura e comprimento de cada plano do corpo segue a *Regra de Ouro*.

A origem do movimento, segundo Laban e Kandinsky, é uma necessidade interior, traduzida num impulso que molda as qualidades dinâmicas do movimento. O movimento deriva da força, do espaço, do tempo e do fluxo.

Laban estuda as relações de afinidade entre direcções e qualidades de movimento, que surge não somente com um ímpeto estético, mas pela observação de gestos de manipulação ligados a situações da vida ou gestos associados a contextos culturais específicos. A partir dessa recolha de vocabulário fez experiências com bailarinos no estúdio *Ascona*, em Munique e como consequência dessa observação dos recursos espacio-qualitativos dos gestos, Laban concretiza a passagem da arquitectura da *kinésphère* para a arquitectura da *dynamosphère* que, segundo o autor, contribui para

---

<sup>139</sup> *Idem, ibidem*, p.47.

<sup>140</sup> *Idem, ibidem*, p.47.



evoluções espaciais visíveis.

Esta concepção aproxima-se de uma noção de arquitectura expressiva que tem verdadeiramente em conta o movimento e não o corpo passivo. Assim sendo, se a cada direcção espacial corresponde uma qualidade dinâmica, a cada poliedro regular, ou cristal, corresponde uma forma dinâmica. O pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944), afirmou que “ a forma, mesmo sendo abstracta, geométrica, possui o seu próprio interior. Ela é um ser espiritual, dotada de qualidades idênticas às dessa forma. Cada forma, tem também um conteúdo interior. A forma é a manifestação exterior desse conteúdo.”<sup>141</sup>

Em *Choreutique*, Laban trata de uma harmonia espacial que oferece um quadro referencial concreto a partir da arquitectura do corpo e do movimento, integrados no espaço.

A arquitectura do corpo é plástica, flexível e responde a uma transformação contínua, porque parte de pessoas construídas por emoção, vontade e acção. Laban torna visível um campo infinito de criações formais, em harmonia com a essência individual de cada um, não se cingindo a um sistema fechado ou ao determinismo de leis e regras pré-estabelecidas.

É o pensamento sobre o movimento como arquitectura da instabilidade ordenada que permite a experiência da liberdade criativa individual.

---

<sup>141</sup> Wassily Kandinsky, citado por Elisabeth Schwartz, “Les trames Architecturales du mouvement chez Rudolph Laban”, in *Danse et Architecture*, Nouvelles de Danse, n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.41.

### 2.8.3. O INTÉRPRETE COMO COMPONENTE DO ESPAÇO CÊNICO

A arquitectura em cena e a própria coreografia só fazem sentido porque são personificadas pelos intérpretes. São os bailarinos que aglutinam as intenções, esculpem o espaço e dão vida a esta forma de arte tão particular.

O intérprete é o foco, o organismo que materializa o trabalho de síntese do coreógrafo e habita o lugar construído pelo cenógrafo. Mesmo quando danço um solo, para além de toda a preocupação com a complexidade técnica dos passos, há outro grande desafio que é o de preencher todo o espaço com o corpo, numa presença que decalca, rigorosamente, as linhas que desenham a coreografia.

É através das experiências físicas e emocionais que o intérprete se torna componente, indiscutível, do espaço cénico. Esta prática de adaptação corporal à intenção espacial e qualitativa implica um grande trabalho sobre o corpo no sentido de o moldar sem qualquer prejuízo estético.

A dimensão do movimento, a energia e a força dinâmica são geradas pelo corpo em movimento e fazem com que o bailarino seja um importante ponto de partida para a análise do espaço.

O corpo humano é a própria realidade e não o resultado de uma produção de ilusão. O bailarino, interage efectivamente com os elementos do espaço, sobretudo com o solo. É a forma do solo que constitui o interface com a mobilidade demonstrada artisticamente pelo intérprete. É assim que o corpo estabelece um contacto real e orgânico com a cena.

O corpo é cada vez mais livre e tal como os espaços onde se insere, desafia a gravidade e procura uma posição. Essa condição é clara em muitas composições coreográficas contemporâneas, como no caso do coreógrafo belga Wim Vandekeybus e do coreógrafo venezuelano David Zambrano, que através de uma concepção de corpo em queda livre, estimulam as reacções inatas do bailarino, a inteligência corporal e as respostas a situações extremas. Interessa-lhes essa realidade assombrosa do poder do corpo, levando-o ao limite da capacidade física. Com esta vertigem, abrem um espaço que traz o espectador para o seu interior.

As características do corpo em queda livre abordam uma outra noção de espaço-tempo em cena e conquistam novas experiências em palco. O bailarino é a tradução do limite daquilo que se considera um corpo em movimento e pode, por isso, ser um factor de investigação e experimentação nas próprias obras de arquitectura.

A dança, como já havia falado, tem a capacidade de influenciar o espaço envolvente. O corpo tem que constantemente confrontar-se com obstáculos visuais e físicos que tem que contornar. A simples presença ou ausência dos corpos, muda a relação das pessoas, no caso, dos espectadores, com o espaço, as formas e as proporções. As trajectórias dos corpos activos e conscientes dos bailarinos, estruturam o espaço da cena, e essa deveria ser também, uma característica da concepção dos espaços arquitectónicos.

Por outro lado, também as deslocações de elementos do espaço cénico interferem directamente com a coreografia, reflectindo-se em efeitos de proximidade, distância, separação, organização ou confusão. O bailarino tem, portanto, muitas vezes, a liberdade de transformação da situação cénica: age de forma simbólica e abre espaço aos sentidos.

Toda a obra é um processo de transformação. Quando o corpo dança tem que ser “actual” e “virtual” e para esse efeito tem que ter método, e os recursos técnicos têm que estar rapidamente disponíveis para dar respostas complexas.

Também na arquitectura contemporânea, o utilizador intervém na concepção e realização arquitectónica, quando o arquitecto se centra na mobilidade e no sujeito activo e dinâmico que se apropria do espaço em detrimento da imobilidade e estabilidade. Na arquitectura, a organização do espaço é elaborada através de um pensamento matemático, é algo abstracto, e são muitas as tensões e distorções a que o corpo se tem que habituar e incorporar.

Segundo o arquitecto Peter Eisenman, a arquitectura traduz-se na construção, numa configuração que contem em si a força figurativa e a força estruturadora das soluções de composição possíveis. Defende uma arquitectura livre e aberta ao movimento e à imaginação.

Na dança e na cenografia, a obra concretiza-se em cena. Os bailarinos estão em constante interacção com o lugar da cena e esse ambiente que os envolve é muito mais que um simples ornamento do espectáculo. De acordo com Rui Horta, é uma relação não formal, mas extremamente funcional, onde cada elemento age sobre o outro. Assim sendo, o coreógrafo transmite aos intérpretes, e confronta-os, com as tensões da coexistência perene entre corpo e espaço. Os efeitos que resultam desta afectação variam conforme os diferentes contextos espaciais, ou seja, configurações, proporção, características físicas dos materiais.

Frédéric Flamand reconhece que não é uma tarefa fácil para os bailarinos, lidar

com essa tensão criada pelo espaço. No entanto, fascina-o esse envolvimento, os ritmos do corpo humano e os padrões espaciais que surgem entre os corpos, entre partes do corpo, e entre os bailarinos e o espaço cénico

De acordo com João Mendes Ribeiro, “o corpo modela o espaço, atribuindo-lhe escala, ritmo e função e, associado aos objectos cénicos, ajuda a identificar as acções no espaço.”<sup>142</sup> A composição e estrutura do espaço cénico não é somente baseada em princípios arquitectónicos. O corpo é tido em consideração, pois é ele o elemento central que vai habitar as estruturas, intervir sobre os seus elementos e também gerar espaço através do movimento. O espaço é concebido uma lógica de interacção e integração do corpo, para a experiência espacial ser plena, “segundo uma espécie de inteligibilidade do objecto cénico que exige o corpo.”<sup>143</sup>

A cenografia contemporânea gira em torno de uma matéria prima específica, ou seja a acção do corpo em movimento sobre o espaço cénico, que se traduz na conjugação do desenho corporal, ou seja, a forma efectiva do corpo com uma progressão espacial. A coreografia é construída em função da manipulação dos objectos cénicos e exploração das suas potencialidades cénicas e características intrínsecas, tornando-os extensões do corpo do bailarino. Os movimento do corpo adapta-se à manipulação do objecto, incorporando-o na estrutura da composição. Funciona como se fosse mais um intérprete, como se de um dueto se tratasse. Por exemplo, na coreografia *Não Destruam os Mal-Me-Queres* (2002), de Olga Roriz, os movimentos fundem-se com os objectos, existem, dinâmicos, em unísono, “deixam de se sentir (criando uma sensação de imaterialidade), ao espelharem uma extensão dos corpos dos intérpretes e dependerem exclusivamente da inter-dinâmica dos corpos.”<sup>144</sup> Também em *Petite Mort* (1991) do coreógrafo checo Jiří Kilián, os objectos deslizam, acompanhando o movimento dos bailarinos, sem deixar o público perceber que na verdade são autónomos. Trata-se de dispositivos com a forma dos corpos, como se fosse uma roupagem, apoiados numa estrutura com rodas, e que iludem o observador levando-o a pensar que os intérpretes vestem o próprio objecto cenográfico. Também em *Metapolis - Project 972* (2000), os intérpretes “vestem” os dispositivos cénicos, como se de uma saia se tratasse, e impulsionam o seu movimento coreografado e exploram a plasticidade da deformação do

---

<sup>142</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo IV – Processos e Linguagens, 2008, p.291.

<sup>143</sup> *Idem, ibidem*, p.242.

<sup>144</sup> *Idem, ibidem*, p.242.

corpo. Estes objectos geram uma dualidade, ou seja, mantêm a sua aparência rígida e, simultaneamente, tornam-se maleáveis pela interferência do corpo em movimento, na sua geometria. Desta integração, surgem espaços inesperados.

Em *Propriedade Privada* (1996), verificam-se as enunciações de Appia e Tschumi no sentido em que existe uma invasão e confronto das duas ordens específicas, ou seja, corpo e objecto, movimento e geometria. A cenografia enquanto organismo vivo é diferente da arquitectura que, segundo João Mendes Ribeiro, constitui um organismo passivo visto que muitas vezes se alheia ao corpo. Movimento e objecto condicionam-se mutuamente, numa relação de reciprocidade e não na concepção funcionalista de causa-efeito. O corpo como centro do espaço, gerador de relações com o contexto envolvente, é a base para a criação de uma cenografia autónoma segundo Appia e Craig, numa perspectiva de harmonia entre a forma abstracta e a organicidade do corpo humano, criando, segundo a arquitecta Giuliana Bruno “especialidade táctil”.

Os objectos funcionam como o interface entre intérprete e espaço cénico, mas o corpo é também fragmento construtivo e complementar do dispositivo cenográfico. Trata-se de um sistema em círculo, em que o corpo é o motor da acção.

O corpo precisa de resistência para atingir a qualidade de movimento ideal. O objecto e o plano horizontal, o chão, geram uma intenção no corpo que se traduz em movimento, verdadeiramente sentido. Dentro da metodologia coreográfica utiliza-se, com frequência, a questão da repetição com variação, sendo que algumas frases de movimento podem ser produzidas na sequência da exploração física do objecto, que depois é subtraído ao corpo para que este reproduza os movimentos tendo apenas presente a sensação da experiência anterior. Appia afirmou que “todos os artistas sabem que a beleza do movimento do corpo depende da diversidade dos pontos de referência que lhes oferece o solo e os objectos.”<sup>145</sup>

A articulação eficaz entre os objectos e o corpo é um tema preferencial em coreógrafos como Pina Bausch, Anne Teresa de Keersmaecker, Frédéric Flamand e Olga Roriz porque confere à acção densidade e uma grande fluência coreográfica. Segundo João Mendes Ribeiro, “o princípio da relação intérprete-objecto é o de explorar as qualidades do objecto (tamanho, forma e composição) a partir das possibilidades mecânicas do intérprete. Por seu turno, o intérprete toma posse do objecto, manipulando-o

---

<sup>145</sup> Adolphe Appia citado por Johannes Odenthal, “L’espace Dansé, Les Conflites du Théâtre de Danse Moderne”, in *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.18.

e utilizando-o de forma a adequá-lo à acção, dotando-o de significado.”<sup>146</sup> O corpo torna-se mais criativo e consciente quando lhe oferecem resistência.

À semelhança dos princípios de composição utilizados por Trisha Brown, Olga Roriz explora as consequências do confronto do corpo com o objecto, evidenciando as características autênticas dos dois elementos. Sendo assim, o peso próprio, as texturas, a forma, têm como consequência reacções verdadeiras e específicas do corpo que dão forma e sentido ao movimento. A súbita metamorfose dos objectos, como a *mala-mesa* em *Anjos, Arcanjos, Querubins...e Protesades* (1998), exercita os corpos e a destreza dos bailarinos. Com gestos simples, os bailarinos vão manipulando e construindo o espaço da cena. A arquitectura começa então, no corpo.

O espaço de articulação entre intérpretes e objectos, é o espaço cénico desenhado pela acção, “os objectos cénicos catalisam uma geometria no espaço do palco através da posição relativa dos intérpretes e da organização que propõem.”<sup>147</sup> Constrói-se assim, um espaço simbólico e poético, através da interdependência em relação ao corpo que completa o objecto e que passam a ser, no momento da acção, entidades indissociáveis.

Qualquer bailarino se sente parte do espaço, mas não como toda a gente. Quando o movimento é a linguagem, é inevitável olhar para os lugares sem os riscar com o corpo, sem os ocupar connosco. É uma sensação imensa de pertença, de vontade desmesurada de o conhecer, com o propósito de contracenar com ele. Os bailarinos agem de acordo com o que o espaço determina e ele é o que a coreografia precisa que ele seja.

Antes de entrar em cena, construímos, inevitavelmente, o lugar na nossa cabeça, rigorosamente, porque o medimos a cada gesto, e colocamo-nos lá a dançar, fixando os vários pontos do espaço que estruturam a coreografia. Penso que no quotidiano a estratégia é a mesma: desenhamos virtualmente os percursos, nos espaços que conhecemos, que unem o ponto onde estamos ao ponto para onde nos queremos dirigir.

Sou uma bailarina positivamente contaminada pela arquitectura e, por isso, entendendo, também, o espaço através da fisicalidade e gosto de o perceber enquanto forma dinâmica que cristaliza as passagens do corpo. E é deste fluxo que se faz espaço, dos acontecimentos entre pessoas que se movem.

---

<sup>146</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo IV – Processos e Linguagens, 2008, p.295.

<sup>147</sup> *Idem, ibidem*, p.299.

#### 2.8.4. ASPECTOS DA COREOGRAFIA TRANSPORTADOS PARA A ARQUITECTURA

Os aspectos da coreografia transportados para a arquitectura, centram-se sobretudo, no movimento, na flexibilidade e mutabilidade, como respostas à acção do corpo. Importa aferir de que forma a experiência que os arquitectos têm em palco, na construção de um espaço cénico específico, influencia a sua obra, e o contrário, de que maneira as características pessoais e os traços marcantes das obras arquitectónicas existem nessas intervenções em cena.

Na arquitectura, essa passagem é feita, normalmente, através da criação de espaços que permitam diferentes usos e interpretações, que pressuponham uma certa reversibilidade e adaptabilidade. Segundo João Mendes Ribeiro, “esta flexibilidade é alcançada pelo esvaziamento das características dos espaços, tornando-os espaços híbridos, aptos para uma utilização ambígua, que favorece potenciais conexões entre espaços e proporciona sistemas passíveis de diferentes usos.”<sup>148</sup> Esta convergência é conseguida pela conjugação, como na eterna contradição do espaço teatral, da estabilidade e perenidade arquitectónica do edifício preexistente com os objectos autónomos e ligeiros que respondem a novas necessidades funcionais.

A estratégia baseia-se na criação de unidades funcionais móveis e redução dos elementos de ocupação permanente do espaço e introdução de sistemas multifuncionais para responder à diversidade de programas. Numa lógica de flexibilidade, o edifício é pensado tendo em consideração a sua permanência, garantindo assim uma resposta eficaz a necessidades de utilização futuras. É um dos princípios da arquitectura chinesa. Wang Shu, prémio Pritzker 2012, na caracterização que faz das fases do projecto, menciona uma particularidade da arquitectura chinesa, que se está a tornar comum na prática ocidental: a flexibilidade dos edifícios/hibridação. Depois da concepção do projecto e acerto de detalhes construtivos segue-se, segundo o arquitecto, a última fase que “é a mais difícil, pois os chineses pensam muitas vezes num edifício como um contentor, cujas funções podem mudar sem critério. Esta é a fase que eu não controlo.”<sup>149</sup> A arquitectura solta-se das mãos do arquitecto e ganha vida e identidade na presença do corpo que a habita.

<sup>148</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.189.

<sup>149</sup> Wang Shu, in *Arquitectura e Construção*, Abril/Maio 2012, n.º72.

Tal como a cenografia, a arquitectura mostra-se livre e aberta perante a possibilidade de reconfiguração e fragmentação, onde o sistema de compartimentação é flexível, fazendo com que os espaços adquiram “significado e escala a partir do movimento dos corpos que os percorrem, experimentando o espaço de forma sucessiva.”<sup>150</sup>

A dança pode, nesta perspectiva, ser também matéria da arquitectura, não a partir de uma aproximação formal literal, mas a partir dos seus princípios orientadores. O projecto da *Escada Mecânica de Rivoli*, de João Mendes Ribeiro (2002) é exemplo dessa arquitectura cinética. Em termos gerais, o projecto é constituído por três conjuntos de escadas rolantes que unem, de forma contínua, a praça Bollanni ao Castelo de Rivoli, situado na cota mais alta. Existem entre os volumes verticais das escadas rolantes, uns espaços horizontais, intermédios, que garantem a ligação das escadas com as ruas. De acordo com João Mendes Ribeiro, “pretende-se teatralizar, recriando uma rua coberta, como interface urbano.”<sup>151</sup>

O tema central da intervenção é o percurso, ou seja, o espaço que se torna cinético por intermédio do movimento do corpo. Daniel Tércio afirma que existe neste projecto um “respeito pela coreografia do lugar, pelos percursos existentes”, e uma valorização do movimento do passante, que sobe e desce para também poder ser “espectador da cidade.”<sup>152</sup> A arquitectura é a formalização do movimento de quem por ali passa.

Dentro do universo das influências mútuas entre a cenografia e a arquitectura, escolhi três exemplos de parcerias entre coreógrafos e arquitectos: *Metapolis – Project 972* (2000) de Frédéric Flamand e Zaha Hadid; *Body/Work/Leisure* (2001), de Frédéric Flamand e Jean Nouvel e *Propriedade Privada* (1998) de Olga Roriz e João Mendes Ribeiro, obra à qual já fiz referência em alguns pontos anteriores.

---

<sup>150</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.189.

<sup>151</sup> *Idem, ibidem*, p.185.

<sup>152</sup> Daniel Tércio, citado por João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.189.



#### 2.8.4.1. OBSESSÕES REAIS EM CENA: BODY/WORK/LEISURE (2001)

Na cenografia que Jean Nouvel concebeu para *Body/Work/Leisure* (2001), verifica-se uma clara transposição das estratégias e linguagens da sua obra arquitectónica para o palco e também é possível aferir um certo pendor dramático e simbólico na plasticidade dos seus edifícios.

Esta elaboração conjunta que confronta duas artes do espaço, dança e arquitectura, construiu também interfaces com o universo audiovisual, já que existe um fascínio mútuo, entre Nouvel e Flamand, pela tecnologia. A obra cai, de certa forma, sobre uma visão do futuro, abordando temas como a informatização, a globalização, a flexibilidade, mobilidade e mundos virtuais. Segundo Flamand, propuseram, “uma sucessão de filtros e ecrãs, uma atmosfera um pouco japonesa, que deslizam e são movimentados pelos bailarinos, criando uma espécie de filtragem do corpo.”<sup>153</sup>

Resultou desta colaboração uma meticulosa estrutura dedicada aos corpos em movimento. Para Jean Nouvel, foi o primeiro contacto próximo com a dança e com a construção de cenografia, porque em termos de intervenção num edifício teatral, já tinha tido a experiência da Ópera de Lyon. Nesta intervenção, Jean Nouvel triplica o volume do edifício original, neoclássico, e o programa consiste em: uma sala com duzentos lugares e uma sala de ensaios para os músicos que foram colocados num piso enterrado; dois estúdios de dança (a outra parte do programa que existe no meio cilindro que pousa sobre o volume original). A grande sala fica suspensa no volume de vidro e tem uma linguagem muito característica, que remete para a era tecnológica, contrastante, com as características originais do edifício. Quando se entra no edifício a sensação é de inesperado, porque transpondo a fachada pesada e neoclássica, é-se transportado para outra realidade de uma grande leveza futurista de reflexos, linhas simples e sistemas mecanizados. Toda esta sensação de realidade suspensa é sublinhada pelas escadas que sobem até ao ponto mais alto do edifício, onde antes de Nouvel intervir, só existia o céu.

A estrutura cenográfica consistia numa espécie de andaime, com três espaços sobrepostos. Existia uma estrutura mecânica de painéis translúcidos e deslizantes que, juntamente com os ecrãs de projecção, possibilitavam a definição de várias células que correspondiam a determinadas partes da coreografia. As circulações entre com-

---

<sup>153</sup> Frédéric Flamand, in *Le Coreographe et l'Architecte*, documentário produzido por Alain Forest e realizado por Ludovica Riccardi, 2002.

partimentos, de forma a permitir interações entre eles. As projecções acompanham a cenografia e fazem eco do movimento, criando a ilusão de se estar a assistir a uma acção em quatro dimensões. A cenografia torna-se muito estimulante do ponto de vista da exploração física e sensível do espaço.

Flamand recorre frequentemente a parcerias com arquitectos, à sua visão específica, porque tem a necessidade de se afastar do espaço teatral convencional. O coreógrafo considera Nouvel um dos visionários da nossa época, porque não está fechado no gesto da arquitectura, tal como também gosta de sair do compartimento da dança.

A estrutura foi feita para ser adaptável a espaços físicos de representação convencionais e não convencionais, proporcionando, dessa forma, vivências distintas aos espectadores e aos bailarinos.

O dispositivo é autónomo e constitui uma arquitectura extremamente presente, mas que tem a capacidade de se enquadrar em qualquer contexto. Durante a montagem no teatro de Trente, em Itália, Flamand apercebe-se de uma evidência notável: a estrutura parece uma continuidade das linhas dos camarotes do teatro à italiana, quase como se a cena fosse total e o espaço cénico se prolongasse para além do proscénio, ocupando toda a sala, aproveitando, sobretudo, a sua altimetria. Assiste-se a duas linguagens que se cruzam, estruturalmente e afastam-se estilisticamente, ou seja, a arquitectura do Renascimento e a arquitectura contemporânea.

O espectáculo foi também apresentado numa velha fábrica. Neste espaço, o público assistia de pé, movimentava-se e era completamente envolvido pela acção, porque o contexto da fábrica torna-se, neste caso, um coerente prolongamento, estilística e estruturalmente, do dispositivo cénico. Verifica-se então, uma mudança de percepção porque a proximidade é muito maior que num teatro convencional e a perspectiva em altura acentua-se.

Bernard Degroot, conselheiro artístico de Flamand, disse que havia nesse espaço uma coluna de quatro metros, que sempre foram contra ela e quiseram tirar e que vinte anos depois a reinstalaram num espaço que podia ser completamente livre, para responder ao propósito da coreografia. Segundo Degroot, “a partir do momento em que o constrangimento é posto por nós, ele deve ser um vector de criação interessante”<sup>154</sup>

Para Flamand foi o espectáculo mais radical que fez com um arquitecto, pelo gesto arquitectónico extremamente forte. E Nouvel acredita que é um trabalho que

---

<sup>154</sup> Bernard Degroot, in *Le Coreographe et l'Architecte*, documentário produzido por Alain Forest e realizado por Ludovica Riccardi, 2002.

resulta da sobreposição das obsessões dos dois criadores, como a ortogonalidade, os reflexos, as transparências, as repetições com variação, a imaterialidade, a profundidade de campo e a sobreposição de imagens. O arquitecto suíço Peter Zumthor, partilha desta perspectiva e afirma que: “hoje sei que, no fundo, no meu trabalho como arquitecto persigo estas primeiras paixões, por vezes até obsessões, para percebê-las melhor e tentar refiná-las.”<sup>155</sup>

A cenografia esteve presente em todo o processo de criação coreográfica, não surgiu apenas no fim, perto da estreia do espectáculo. Os bailarinos experimentaram a estrutura ao longo do processo, para sentir o seu espaço e mesmo durante a montagem foram sendo feitas adaptações necessárias para haver um melhor entendimento entre movimento e superfície arquitectónica. Os intérpretes ajudaram na própria montagem da estrutura para poderem garantir a sua estabilidade essencial. Este dispositivo, confronta os bailarinos com uma realidade, que não é a habitual. Normalmente a dança acontece em solo plano, mas esta concepção espacial desafia essa regra sendo que várias sequências coreográficas acontecem em planos com uma inclinação acentuada, em que o corpo compensa a força da gravidade com a força muscular. Todos os elementos arquitectónicos são integrados na coreografia, assim sendo, pilares, vigas e treliças são utilizados pelo corpo estático ou em movimento. Os bailarinos multiplicam-se assim no espaço, para que o volume e o conjunto cenográfico seja completamente, ocupado pela dança.

Esse desdobramento é também reforçado pelas projecções. A utilização de projecção de imagens nas transparências em frente a alguns compartimentos actuam na manipulação da percepção. Numa das cenas, três bailarinos correm sem sair do lugar num dos compartimentos (vão-se virando para as quatro direcções ímpares, ou seja, as paredes da caixa de palco) enquanto à sua frente está a ser projectada uma multidão também a correr e que os parece envolver naquele íntimo espaço onde todos, inacreditavelmente, cabem. Nesse momento ouve-se na música, em jeito de ironia relativamente à velocidade a que se vive na sociedade actual: “she has been running, she has been running, what for?” A projecção transpõe a transparência e a imagem duplica-se no plano atrás dos bailarinos, fazendo com que os corpos se multipliquem a várias escalas. Numa outra cena acontece também uma sobreposição de imagens, no plano superior, um bailarino executa uma sequência de movimentos no chão, onde se vêem formas iguais (posições nas passagens) às da sequência, em pé, que uma bailari-

---

<sup>155</sup> Peter Zumthor, in *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005, p.39.

na executa no piso de baixo. Uma câmara filma o bailarino de cima e essa imagem é projectada em dois planos verticais, como se se tratasse do rebatimento do corpo, e os faz por vezes coincidir por instantes, um que se sobrepõe ao movimento da bailarina e outro atrás dela, desencontrados.

Os corpos deslocam-se como se fossem fluxos de movimento numa continuidade enorme, ocupando todos os espaços e interstícios de um espaço estruturado e diversificado. As características próprias de cada zona do dispositivo impelem a um determinado tipo de movimento, sendo que a mesma frase coreográfica é utilizada/experimentada em espaços diferentes. Trata-se de um recurso à “repetição com variação”, sendo que neste caso, a variação ocorre no espaço envolvente e não numa alteração no movimento. Nouvel, numa concepção próxima à de Appia, acredita que esta situação desenvolve a sensação de liberdade do corpo e permite-lhe conquistar sobretudo um espaço. O arquitecto afirma que Flamand “não queria que dançassem atrás de alguma coisa, ele queria que dançassem à frente, queria que eles [bailarinos] fossem vistos! Ao passo que eu gosto muito de criar esses obstáculos, de criar essa distância/resistência.”<sup>156</sup>

Jean Nouvel promove uma habitabilidade regida pelo obstáculo contínuo. A estrutura, que apela à ortogonalidade, é o exemplo típico do constrangimento absoluto com que Flamand se identifica. Houve sequência que foram adaptadas a um espaço muito pequeno, sem deslocamentos, com movimentos mais contidos mas mais acentuados, apostando na exploração das direcções do corpo para garantir a tridimensionalidade do espaço e a sua potenciação máxima. Martine Lange, uma das bailarinas da companhia *Charleroi Danses*, afirmou que quanto mais trabalhava naquela estrutura, mais tinha a sensação de precisar de espaço e que já conhecia bem os limites do lugar, se tornava cada vez mais perturbador. Na perspectiva dos intérpretes, trata-se de uma negociação com o espaço, ou seja, não encarar o constrangimento do espaço como um problema mas sim, como um estímulo para trabalharem de forma diferente. Depois do trabalho extremamente longo de exploração, da descoberta de possibilidades, do inesperado, os bailarinos adquirem, finalmente, uma matriz do espaço. Jean Nouvel afirma que tudo foi pensado como um jogo.

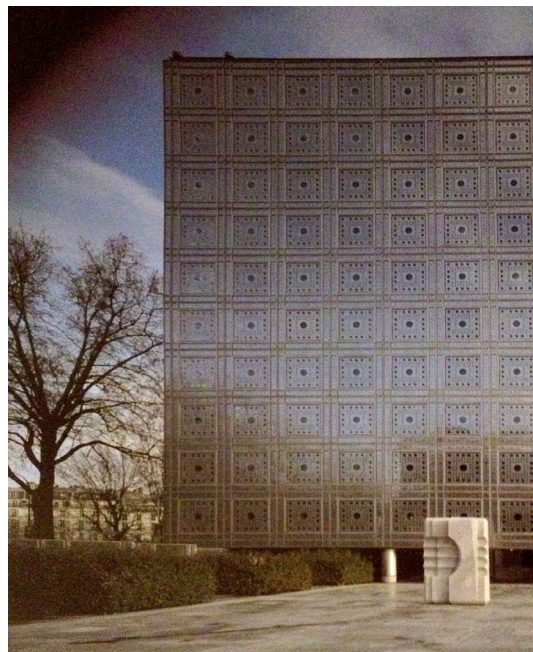
Esta composição espacial, volumétrica e efémera é habitada, pelo movimento e construída por planos, linhas e translucidez. Para o arquitecto, há sempre um momen-

---

<sup>156</sup> Jean Nouvel, in *Le Coreógrafo et l'Architecte*, documentário produzido por Alain Forest e realizado por Ludovica Riccardi, 2002.



43. *Body/Work/Leisure*, coreografia de Frédéric Flamand, 2001.



44. Fundação Cartier, de Jean Nouvel.

45. Instituto do Mundo Árabe, de Jean Nouvel.



46. Centro de Congressos de Lucerne, de Jean Nouvel.

47. Interior da Ópera de Lyon, de Jean Nouvel.

to em que transforma as coisas em arquitectura, no acesso comum do termo. Existe uma relação clara entre alguns dos seus edifícios e a cenografia de *Body/Work/Leisure* (2001). Por aproximação, existem três obras que têm particular influência: o *Centro de Congressos de Lucerne* (1986-1993), na Suíça, *Instituto do Mundo Árabe* (1981-1987) e a *Fundação Cartier* (1991-1995), ambos em Paris.

No *Centro de Congressos de Lucerne*, o programa distribui-se em três grandes volumes heterogêneos, que existem, dramaticamente, sob um grande plano horizontal que parece flutuar entre a terra e o céu.

O edifício foi pensado para contemplar a cidade e o lago. O tipo de composição do edifício orienta-o para a cidade que o envolve e ao mesmo tempo possibilita que se veja para dentro, ou seja, o funcionamento dos seus diferentes elementos. Da margem oposta do lago, é possível ver os reflexos da envolvente na cobertura inferior e nas fachadas revestidas com alumínio, dando a sensação de ligação ininterrupta com a cidade, com o seu lugar, um efeito semelhante ao das projecções no espectáculo.

Jean Nouvel deu a cada um dos elementos uma identidade e defende que “ a solução arquitectónica deve ser harmoniosa, inteligente, sensível e inclusiva.”<sup>157</sup> Tal como no contexto do espectáculo, encena através da arquitectura e canaliza o olhar do público que, segundo ele, se desloca para a cidade e é dirigido para o lago e para as pastagens que têm os Alpes como pano de fundo.

O edifício da *Fundação Cartier*, materializa uma arquitectura leve e etérea, em que uma malha de aço suspende a imaterialidade dos vidros e se assume enquanto estrutura visível, tal como fez na cenografia de *Body/Work/Leisure* (2001), como se de um esqueleto se tratasse.

O arquitecto quis, através do prolongamento dos planos da fachada, esbater os limites do edifício, para que não houvesse uma leitura imediata do volume e substituiu assim, os grandes muros cegos que protegiam aquele espaço do sol. A transparência da fachada faz com que, antes de entrar já se veja o jardim da Fundação e se adivinhe, atrás do edifício, o Boulevard Raspail, pelas árvores de oito metros de altura que ascendem imponentes. Esta imagem faz com que seja criada uma ambiguidade entre interior e exterior.

A sala de exposições do piso térreo, com oito metros de altura, é completamente diáfana, toda envolvida por vidro. Esses planos transparentes, no verão deslizam e

---

<sup>157</sup> Conway Lloyd Morgan, in *Jean Nouvel – Les Éléments de l’Architecture*, Ed.: Adam Biro, 1999, p.31.

fazem daquele espaço um prolongamento do jardim.

As linhas de aço ortogonais contornam e preenchem o edifício. Na fachada oriental, como uma continuidade desse traçado metálico, existem as escadas e os elevadores, que sem cabos à vista, deslizam magicamente sobre a fachada de vidro, ensaiando uma ilusão, como uma cena fechada que oculta toda a maquinaria de palco.

Os reflexos dão identidade ao edifício que é rematado, na parte superior, por um conjunto de imagens sobrepostas do céu e das árvores, como se de projecções se tratasse.

No *Instituto do Mundo Árabe* permanece uma estrutura de ferro, com uma malha ortogonal visível, enfatizando a leveza do edifício. Para Jean Nouvel, a trama é o suporte para todas as coisas, é como o quadriculado sobre a folha de papel.

A formalização arquitectónica do *Instituto do Mundo Árabe* deveria equilibrar em si alguns binómios contraditórios e relações diversas: as inerentes à sua implantação, ou seja, na fronteira entre o tecido urbano tradicional, de Paris e a malha contemporânea da Universidade de Jussieu; as características que unem e distanciam as culturas ocidental e árabe; as noções de história e modernidade e as relações mais concretas ligadas à arquitectura, sobretudo as questões de interioridade e abertura.

A sua integração no lote urbano foi feita num dos lados dos lados do edifício acompanhando a curva do rio Sena e respeitando a altura regulamentar do edificado; o corpo central do edifício distancia-se do da faculdade adjacente com recurso a uma grande praça pavimentada; um eixo de alinhamento com a catedral de Notre Dame produz uma fenda, separando os dois corpos do edifício, dando acesso aos espaços das exposições temporárias, no pátio interior quadrado; o topo ocidental do edifício deixa transparecer o volume cilíndrico, branco, onde existe a biblioteca.

O edifício acentua elementos arquétipos da arquitectura árabe tradicional: interioridade, o tratamento da luz mediante filtros e a sobreposição de tramas. A contemporaneidade funde-se com a tradição. A melhor tradução deste binómio é feita na fachada sul, através da reinterpretação de padrões geométricos característicos, numa fachada de vidro. Mais uma vez verifica-se um profundo sentido do uso dos reflexos, das refrações e dos efeitos de contraluz que dão magia ao lugar.

Em *Body/Work/Leisure* (2001) foi então criada uma forma híbrida, onde dança e arquitectura são paralisadas juntas para poderem ser analisadas enquanto formas-síntese de características dos seus autores e enquanto implantação muito particular de uma nova expressão artística de conjugação disciplinar.

## UM LUGAR PARA A DANÇA

A arquitectura é transportada para o palco, seja ele qual for, ocupando-o extensivamente e referenciando-se, em termos de linguagem e estrutura, na realidade que Jean Nouvel foi criando, ao longo dos anos de prática como arquitecto.

### 2.8.4.2. DUETO ENTRE O ESPAÇO E O CORPO: *METAPOLIS – PROJECT 972 (2000)*

Zaha Hadid coreografa a forma arquitectónica, impondo-lhe um movimento intrínseco, que permanece sempre latente. Emergem sempre objectos arquitectónicos suaves e plásticos.

As linhas transformam-se em fitas e feixes que ondulam, dobram, desdobram, torcem expondo interior e exterior visíveis, reforçando a ambiguidade. As formas com pouca espessura e muita flexibilidade, tal como os corpos dos bailarinos, juntam-se, pressionam-se umas contra as outras e ligam-se, elevam-se ou desencontram-se.

Das formas surpreendentes surgem vazios dramáticos, secções, penetrações, que dão origem a novas configurações dinâmicas, internas e externas.

A génese das formas sinuosas criadas por Zaha Hadid são os movimentos complexos da envolvente urbana, que tornam a arquitectura inesperada e aliciante, à espera de um corpo que dance com ela.

O convite dirigido a Zaha Hadid por Frédéric Flamand, para uma colaboração num espectáculo seu, integrado no Festival Via organizado pela *Companhia Charle-roi/Danses*, teve como base a exploração do tema dos comportamentos humanos e sociais e das formas que os condicionam. Ao coreógrafo interessava o gesto urgente, fruto de uma enorme bagagem cultural, e a característica formalista de Zaha Hadid. A sua proposta foi de encontro ao âmago do trabalho da arquitecta, ou seja, formas que contextualizam uma sociedade em movimento perpétuo.

Os dois criativos trabalharam juntos na procura do lugar do corpo na cidade contemporânea, desafiados pelas contradições da vida urbana que os inquietam: noções de público e privado, velocidade e congestionamento, ruptura e transformação, real e virtual. Segundo Flamand, quiseram ter uma troca poética entre o corpo e a cidade.

Os caminhos destas duas importantes personalidades cruzaram-se e isso traduziu-se num “reconhecimento político do acto estético” e na aceitação, por parte dos



criadores, da sua responsabilidade na criação de formas que envolvem e condicionam os comportamentos sociais, como estímulo a uma tomada de consciência. A colaboração tentou mudar a forma de olhar o quotidiano e levou a obra para o campo da estética relacional, muito presente na arte contemporânea, que se manifesta numa redução da “presença da forma para evidenciar o essencial de uma experiência artística.”<sup>158</sup>

Os arquitectos são atraídos pela dança porque, segundo Ricardo Scofidio, a própria arquitectura é *performance*. Já o historiador e crítico de arquitectura, Aaron Betsky, fala mesmo na arquitectura como forma de bailado urbano, uma visão partilhada por Zaha Hadid.

Existe um paralelismo evidente entre os desenhos e os espaços da arquitecta com a forma da dança. Hadid diz que se se observar o movimento, em dança, vê-se os bailarinos a ocuparem o espaço de maneiras diferentes em todos os momentos, e interessa-lhe que nessa concretização, seja possível não haver nenhum percurso linear em palco.

Existe por parte da arquitecta uma grande atenção aos vazios deixados pelas formas, esse desenho também a preocupa e aproxima-a da dança porque é nesses espaços que o corpo coreografado existe plenamente. Tem um fascínio pelos ritmos do corpo humano mas também pelos padrões espaciais que surgem entre os corpos, entre as partes do corpo e entre os bailarinos e o espaço cénico. A arte de construir espaço é uma tradução do corpo nas suas proporções, é o interstício entre o corpo e um mundo mais lato e ilimitado.

Nessa altura, a única experiência de intervenção no espaço cénico que Hadid tinha tido, foi na concepção do cenário para a digressão mundial da banda britânica *Pet Shop Boys*.

De acordo com Flamand, foi muito interessante assistir ao confronto entre a arquitectura de Zaha Hadid e a concretização de uma arquitectura efémera para a dança. A arquitecta tentou reformular um aspecto que distanciava, à partida, a arquitectura da cenografia e que a preocupava: a perspectiva única do teatro convencional e a ausência da quarta dimensão. O arquitecto estaria então limitado porque o público está sentado, imóvel e o espaço que envolve os bailarinos é fixo. Focou então o seu trabalho na acentuação da capacidade dos bailarinos de revelar novos espaços em torno de si: “Não se pode criar um espaço fluído dentro do espaço cénico. Pode-se filmar, mas em dança,

---

<sup>158</sup> Frédéric Flamand, “Au-delà de la forme?”, entrevista por Olivier Bastin, in *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” nº42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.162.

são os bailarinos que criam o espaço fluido. Tem que se confrontar os bailarinos com alguma coisa que se mova pelo espaço ou se mantenha sempre na mesma. O cenário cria a ideia de mudança.”<sup>159</sup>

Flamand pede aos arquitectos para criarem contextos que empurrem e desafiem os bailarinos e que o estimulem na criação de uma coreografia à volta disso. De acordo com Ricardo Scofidio, no trabalho com o coreógrafo, nada é impossível e a experimentação oferece latitude aos bailarinos para interpretar o trabalho e poderem, eles próprios, como habitantes do espaço, dar o seu contributo enquanto agentes criativos. Este confronto de disciplinas dá origem a novos conceitos para o palco.

O ponto de encontro entre Flamand e Hadid foi o desenho. Os dois criadores utilizam o desenho como suporte de compreensão e impulsionador criativo para a construção conjunta de uma caligrafia espacial. O desenho é um instrumento presente até ao resultado final e que faz parte de um processo exploratório.

Nos quadros de Zaha Hadid está congelada toda a dinâmica espacial que existe nos seus edifícios. A sua concepção de cinética, de movimento implícito e explícito, aproximam-na muito dos futuristas como Malevich (1878-1935), Kandinsky (1866-1944), Tatlin (1885-1953) e Marinetti (1876-1944). Têm também algumas referências da sinuosidade dos padrões das tapeçarias iraquianas e a energia formal do Período Barroco. Existe um quadro da arquitecta, de 1983, cujo título é *O Mundo (89 graus)* que é possível que tenha sido uma referência para Flamand. A obra condensa em si temas que inspiram e estimulam a arquitecta, como o rápido desenvolvimento tecnológico e o estilo de vida em constante transformação, como pano de fundo para uma nova arquitectura. Esta “pintura comprimida e expande projectos levados a cabo nos sete anos anteriores.”<sup>160</sup> Os cadernos de desenho que a acompanham sempre, fascinaram Flamand, provam que o acto artístico não existe separado da vida quotidiana. Neste ponto a influência foi mútua porque os desenhos de análise e preparação dos deslocamentos coreográficos do coreógrafo também chamaram a atenção da arquitecta. O movimento dançado surge como um prolongamento da gestualidade do desenho.

As maquetes são entendidas como uma formalização da exploração feita no desenho. São um elemento muito importante na construção do objecto final. Foram

---

<sup>159</sup> Zaha Hadid, “Urban Warriors, High-Tech Metropolis” por Diane Solway, in *The New York Times*, 22 de Julho de 2007.

<sup>160</sup> Patrick Schumacher e Gordana Fontana-Giusti, in *Zaha Hadid Complete Works*, Ed.: Thames and Hudson, 2004, p. 71.

feitas maquetes virtuais, maquetes em cartão e maquetes à escala real.

Zaha Hadid propõe uma abordagem cénica minimalista que se concretiza em três pontes, com dez metros de comprimento, que se deslocam em cena e se reconstróem o espaço cénico a cada nova configuração. A estrutura cénica é uma topografia com diferentes camadas e materiais que gera um espaço fluído e híbrido que é coincidente com o movimento dos bailarinos. A coreografia provoca transformações morfológicas no espaço, onde coexistem contrastes na qualidade de movimento como fluidez e ruptura.

Mantém-se a funcionalidade do solo enquanto superfície horizontal de base aos deslocamentos e posições imóveis dos bailarinos, no entanto há também, nesse sentido, uma provocação. Os movimentos no espaço são interrogados, através de variações nas superfícies horizontais e verticais, gerando novos comportamentos no ser humano que tem que se integrar e incorporar este novo contexto que usa e se apropria. Frederic Flamand sugere um outro prolongamento a essa proposição, recurso a um suporte tecnológico que, como é habitual, lhe permitiu agitar o conjunto espacial com feixes de luz e com a projecção de partes do corpo humano no ecrã gigante, no fundo da caixa cénica. Inclui assim, o espaço virtual como um alargamento do território do corpo.

Os figurinos funcionam como camadas intermédias e flexíveis, trabalhando plasticamente o corpo. São micro-elementos, segundo Hadid, que prolongam o gesto e funcionam como interface entre corpo e espaço. Utilizaram um material específico, o neopréne, que permite que os bailarinos sejam também suporte de projecção. Através da *Blue Screen Technology*, incorporam as imagens da grande tela no fundo da cena, absorvem a cidade e tornam-se parte dela.

É possível fazer uma aproximação estilística desta obra com as coreografias da série dedicada às cidades, de Pina Bausch. Tocam-se pela estética da saturação, deste “universo superlativo e marcado nas peças pelas projecções, que trazem uma movimentação constante ao palco. Não apenas os bailarinos se movimentam, mas também o espaço está animado. Há um fluxo ininterrupto que envolve os bailarinos. Às vezes mal se consegue vê-los. Há um permanente jogo de luz e sombras.”<sup>161</sup>

Flamand, sedento de novas tecnologias, trabalha assim um outro tipo de corpo, que surge de um mundo baseado na comunicação, na informação que flui rapidamente, cruza diferentes distâncias e muda implicitamente a sua relação com o espaço e o

<sup>161</sup> Fabio Cypriano in *Pina Bausch*, São Paulo, Cosac Naify, 2005, p.117.

tempo. Aborda também outras questões como o corpo mutante e o corpo com implantes, usando objectos que se acrescentam à ordem natural do corpo e lhe exigem uma convivência e adaptação.

O código rígido de movimento e as próprias trajectórias são submetidos a transformações para complexificar o universo coreográfico. Nesta sequência, Zaha Hadid cria consistências diferentes nas estruturas para que estas evoquem um certo tipo de movimento. Segundo a arquitecta, “a estrutura da cena é um topologia intrincada composta por múltiplos estratos de materiais diferentes. Um sistema de divisões móveis permite uma larga gama de situações, do estável ao instável. A cena é um espaço desafiado por eventos potenciais.”<sup>162</sup> Foram utilizados materiais expressivos como o alumínio e fibra de vidro alveolada, como na *Ópera House* em Guangzhou, que reforçam as diferentes configurações que estão ligadas às intervenções dos bailarinos. Esta conjugação dos bailarinos, dos objectos móveis, dos figurinos, dos ecrãs e das luzes, como elementos interdependente, resultam numa paisagem orgânica híbrida que tenta retratar os ritmos urbanos que vão da ordem ao caos, da solidão à multidão, da imobilidade ao movimento.

Um dos temas trabalhados por Flamand é o da entropia, que segundo o coreógrafo não é uma queda em direcção ao caos mas uma forma de encarar a ruína, no caso da cidade, como fonte de renovação. Dentro desta visão apocalíptica, Flamand, retrata também uma visão alargada de ecologia, “evocando uma cidade capaz de viver dos seus próprios detritos, capaz de lhes devolver vida, (...) de novos equilíbrios dinâmicos, dentro da fragilidade dos elementos.”<sup>163</sup>

Recorre então à hibridação como abordagem aberta da contemporaneidade, aumentando a noção de liberdade, a aceitação na conjugação de diferenças como resposta ao desenvolvimento anárquico da cidade.

Os bailarinos vivem o espaço como se fossem eles próprios habitantes dessa cidade dispersa e fragmentada. Não só deslizam sobre as pontes translúcidas como dançam dentro e sobre elas. Cria-se assim, um espaço fluído e em contínua transformação, que deixa os bailarinos dançar mas que também dança com eles.

A arquitectura de Zaha Hadid, tem, indubitavelmente, o movimento como mo-

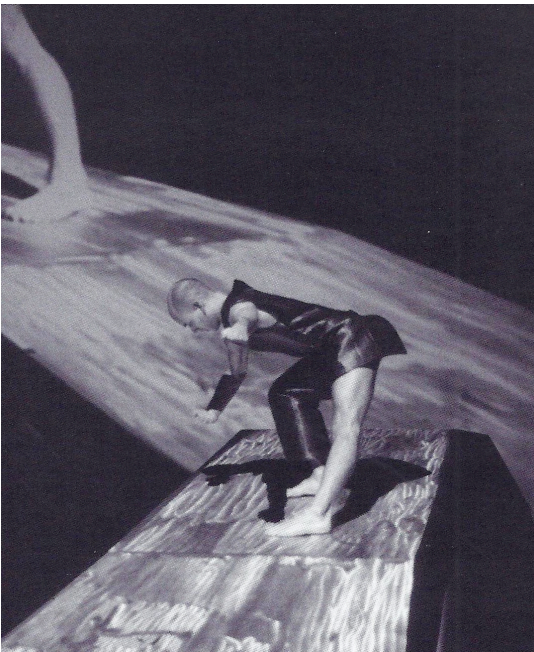
---

<sup>162</sup> Zaha Hadid, “Metapolis – Project 972”, *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.178.

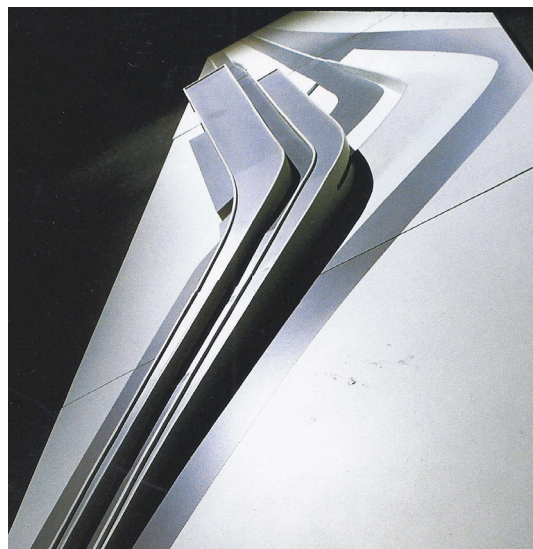
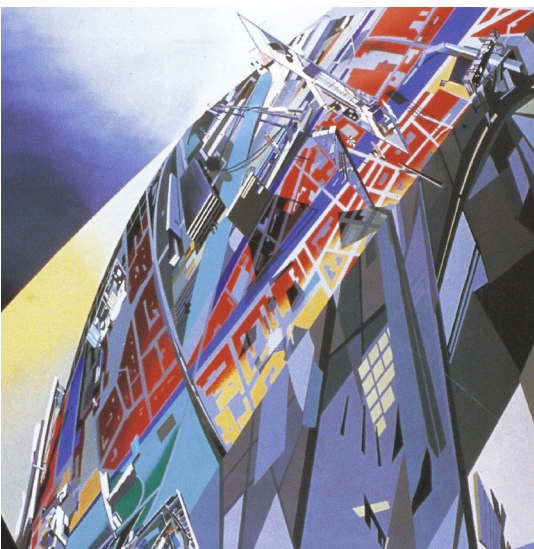
<sup>163</sup> Frédéric Flamand, “Au-delà de la forme?”, entrevista por Olivier Bastin, in *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p.162.



48 e 49. *Metapolis-Project 972*, coreografia de Frédéric Flamand, 2000.



50. Guagzouh Ópera House, de Zaha Hadid



51. Mundo (89 graus), pintura de Zaha Hadid

52. LFOne/ Landsgartenschau, de Zaha Hadid

tor da forma. Consegui aferir algumas obras da arquitecta que penso terem influenciado, directa ou indirectamente, a concepção da cenografia de *Metapolis – Project 972* (2000) : o *LFOne/ Landesgartenschau* (1996-1999), em Weil am Rhein, Alemanha, uma colaboração com Patrick Schumacher e Mayer-Bährle; extensão do *Museu do Prado* (1996), em Madrid; *Habitable Bridge* (1996), no rio Tamisa, em Londres e o *Plano urbano de Pescara* (2000), em Itália.

O *LFOne/ Landesgartenschau* é um pavilhão de exposições para uma Mostra Internacional de Jardinagem. A arquitecta demonstrou neste projecto, uma clara preocupação com a fluidez da espacialidade das paisagens naturais que se concretiza na forma e na suavidade das transições. O espaço, em forma de faixa, incorpora os aspectos mas livres e espontâneos da paisagem natural, garantindo a organicidade da forma. O edifício inunda silenciosamente o exterior, dissolvendo-se na paisagem.

É o visitante que define o seu princípio e o seu fim, tal como na cenografia inserida na caixa cénica, onde os limites não existem, estão apagados pelas pernas, bambolinas e pela superfície do palco, como se o corpo do bailarinos habitassem um espaço que tende para o infinito. A forma emerge e submerge insistentemente como se brotasse do solo.

À semelhança de *Metapolis – Project 972* (2000), o resultado formal é “um espaço cheio de sobreposições, oscilações visuais, alinhamentos, ritos e texturas que jogam uns contra os outros.”<sup>164</sup>

No projecto de extensão do *Museu do Prado*, a aproximação à cenografia de Zaha Hadid está na concepção do edifício a partir de uma manipulação morfologia do solo. A arquitectura inscreve-se e surge na paisagem e altera a topografia com os seus elementos próprios como escadas, paredes e uma rampa que se crava no solo e desenha a entrada. A nova construção é um plano que torce, curva e gera espaços entrelaçando-os num fluxo contínuo, a mesma estratégia utilizada para contextualizar a dança e acompanhar o movimento através de espaços positivos, mas sobretudo, negativos, deixando o eixo vertical livre para poder ser ocupado pelo corpo.

Considero o projecto da *Habitable Bridge*, em Londres, o mais próximo, em termos de conceito e configuração, da cenografia de *Metapolis*. Partilhando da mesma visão de regeneração que Flamand abordou no espectáculo, a arquitecta entendeu esta obra como uma oportunidade para criar uma nova matriz urbana sobre o rio. É como

---

<sup>164</sup> Patrick Schumacher e Gordana Fontana-Giusti, in *Zaha Hadid Complete Works*, Ed.: Thames and Hudson, 2004, p. 23.

se fosse um “arranha céus horizontal” que une e prolonga as actividades das duas margens da cidade. Os elementos que compõem a ponte são vistos como segmentos da cidade. Contém em si um espaço público elevado e zonas, habitacionais, culturais e comerciais, promovendo diversidade e uma nova interacção dinâmica.

Por outro lado, penso que existem duas obras, que foram feitas, consciente ou inconscientemente, influenciadas por premissas decorrentes da experiência da arquitecta em cenografia e do contacto próximo com a dança: *estação de comboios de alta velocidade Napoli-Afragola*, em Itália (a obra teve início em 2003 e tem a conclusão prevista para 2013) e a *Guangzhou Opera House* (2003-2010), na China.

A *estação Napoli-Afragola*, tem a forma de ponte, o paradigmático gesto de ligação. A linguagem arquitectónica, resulta da articulação de movimentos, sendo que é a trajectória e os deslocamentos dos viajantes que determinam a geometria do espaço, à semelhança do que acontece no fascinante espaço criado pelos movimentos dos bailarinos, que tanto inspirou a arquitecta.

Mais recentemente, três anos depois da parceria com Flamand, a arquitecta teve a oportunidade de construir de raiz um espaço teatral, a *Guangzhou Opera House* (2003-2010), na China. Este edifício monumental surge como uma nova forma de diálogo com a cidade emergente de Guangzhou e encontra-se implantado em frente ao Perl River. Foi criada uma plataforma, com vários nivelamentos, onde pousam os dois volumes da *Opera House*, de formas suaves, que alternam paredes transparentes com superfícies opacas de betão branco e cinzento escuro. O invólucro das duas massas que emergem, é feito com uma malha de perfis de aço e pelo efeito naturalista que é acentuado pela plasticidade das linhas, que representam a acção do vento e da água sobre a forma da estrutura. Tal como acontece na concepção cenográfica, a criação é estimulada por uma metáfora que reúne em si a simbologia da obra.

O volume maior contém um auditório para mil e oitocentos lugares, e no pequeno existe uma sala multifuncional de quatrocentos lugares. A concepção estrutural é definida por grandes elementos triangulares unidos por quarenta e um tipos de juntas de aço fundido, o que resulta num efeito espectacular no interior do edifício, em particular no foyer do auditório. Parece que espaço está envolvido numa enorme rede de pesca.

O edifício convida ao movimento e à contemplação sobre o fundo cenográfico da estrutura arquitectónica, privada da lógica, ortogonalidade e estabilidade cartesiana, fiel, sobretudo, ao desenho suave da natureza, procurando o equilíbrio na organi-

dade e na estrutura que a acompanha, tal como acontece com os corpos dos bailarinos quando dançam, num constante diálogo com a gravidade.

O interior do edifício do auditório está revestido numa rede estrutural de malha triangular. O tratamento da superfície é feito em GFRG (glass fiber reinforced gypsum) conciliado com as juntas resultando numa sensação de fluidez do espaço. Existe também uma ampla sala de ensaios para dança. Este espaço é branco com as paredes revestidas a espelhos e o tecto ondulante como os corpos em movimento.

Em 2004, Flamand recoreografou *Metapolis – Project 972*, criando *Metapolis II*, já com a companhia do *Ballet de Marselha*. Desta forma, reajusta várias partes para se coadunar ainda melhor com a precisão da arquitectura de Zaha Hadid.

### 2.8.4.3. AS VÁRIAS PELES DO ESPAÇO: *PROPRIEDADE PRIVADA* (1996)

Esta obra sobre a eminente impossibilidade da felicidade e os conflitos interiores do ser humano, é uma síntese de contribuições, um trabalho por camadas: colagem musical de Ludger Lamers, iluminação de Clemente Cuba e cenografia de João Mendes Ribeiro, como já havia referido anteriormente. Segundo Olga Roriz, é uma coreografia “construída de uma matéria espessa, proveniente da mistura de cimento, desejo, sonhos passados, mentiras, cal, jogos perversos, dor, uma câmara escondida, água, tempo que passa, sangue e perigo eminente.”<sup>165</sup>

Estreou em Julho de 1996 no Teatro Nacional de São João, no Porto, e foi apresentada, ainda em fase de processo, em Bytom, na Polónia, no Third Annual International Contemporary Dance, Conference and Performance Festival. A proximidade com Auschwitz intensificou e densificou o sentido da obra que tocou profundamente o público, trazendo uma assustadora memória à superfície. A coreógrafa fez uma abordagem sem pudor, mostrou uma violência explícita e desumana, que fazia muitas pessoas abandonarem a sala por não conseguirem suportar a frieza das situações, sobretudo na cena em que um homem, com o rosto tapado é torturado.

A linha narrativa não é uma continuidade fluída, mas sim uma associação de acontecimentos, de fragmentos de histórias. Essa condição influenciou muito a abordagem de João Mendes Ribeiro, que tornou ainda mais concreto, através do objecto

---

<sup>165</sup> Mónica Guerreiro, in *Olga Roriz*, Ed. Assírio e Alvim 2007, p.167.



cénico, esse desdobramento, contextualizando essa complexidade interior do ser humano estilhaçado. Os corpos dos bailarinos eram expostos a uma intensa sucessão de acontecimentos perturbadores, sem nunca terem paz, são manipulados, feridos, uma mulher é violada, outra amordaçada, presa a uma cadeira, bem alta, suspensa onde ninguém a pode libertar e, quase no final, há um tango inesperado. É imposto ao corpo que chegue ao limite, de forma autêntica, até porque a exigência física da coreografia é imensa. Aqui o corpo não ilude, mostra de facto o seu avesso.

A coreógrafa recriou a realidade através das ficções cinematográficas, num espectáculo conscientemente negativo. Trata-se de um retrato realista, um testemunho do lado negro do mundo e do ser humano que teve como referências: *Sex-Symbol*, de Pedro Almodôvar, *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, *Smoke* de Paul Auster/Wayne Wang, *Desesperado* de Robert Rodriguez, *Quem tem medo de Virginia Woolf* de Edward Albee/Mike Nichols. Segundo Maria José Fazenda, “todos os espaços de movimentação, as cenas coreográficas adquirem um modo cinematográfico, quer a partir do próprio enquadramento formado pelas múltiplas aberturas (a lembrar Meyerhold), jogos de portas e janelas, quer através dos movimentos que se sucedem em planos cinematográficos – um fluxo à maneira de Wim Wenders, uma sequência de imagens “ao correr do tempo”, mais confiada às reflexões que às emoções.”<sup>166</sup>

Devido à forte presença do cinema, Olga Roriz teve uma preocupação ainda maior com a imagem, e, à semelhança de Pina Baush, pensava no sentido de as aproximar do público, para que cada espectador pudesse construir um universo próprio onde cruzasse as cenas com as suas vivências pessoais, resultando numa interpretação única.

De acordo com João Mendes Ribeiro, existiu neste trabalho, “uma cumplicidade construída a partir de dois universos distintos e onde são visíveis as referências específicas de cada um: a proliferação dos gestos em que a Olga normalmente se detém, ao contrário da minha austeridade e silêncio. Com a Olga, em particular, sinto que há um entendimento que se situa para além das palavras.”<sup>167</sup> O entendimento está claro, na brilhante síntese em que resultou o dispositivo cenográfico.

O cenário consiste, como havia já referido anteriormente, numa estrutura de madeira, modular, que se fragmenta e se deixa apropriar das formas mais inóspitas pelo corpo

<sup>166</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área científica de Arquitectura, Capítulo IV, “Processos e Linguagens”, p.287.

<sup>167</sup> *Idem, ibidem*, p.172.

coreografado. Torna-se paradigma do espaço privado e íntimo, expondo essas características secretas, ao olhar atento e perscrutador do público.

No início, à semelhança de uma cena de *Insideout* (2003) de Sasha Waltz, o objecto fragmenta os corpos, auxiliado pela quase ausência de luz e pelas pequenas e constrangedoras aberturas. O dispositivo existe numa perspectiva muito próxima à de Appia, porque só se impõe pleno de sentido quando a sua solidez é tocada e descoberta pelos movimentos dos corpos.

A dualidade adjectiva o objecto que é, por um lado a superfície texturada do muro de uma rua suburbana e que, por outro, ganha dimensão, espaço próprio e interior, reconfigurando a cena, é “uma estrutura fragmentada singulariza os espaços íntimos, que se descobrem em cada movimento dos corpos e da luz, em cada interacção com as diferentes partes: um quarto, uma sala, um elevador... Diferentes espaços que habitam uma única peça de madeira.”<sup>168</sup>

Esta intervenção no espaço cénico, tem como um dos temas centrais a relação autentica do objecto com o corpo. É o conflito gerado entre o cenário e o corpo dos intérpretes é o que define o sistema cénico e não a visão redutora correspondente ao binómio forma-função. No palco de *Propriedade Privada*, a funcionalidade dos objectos é questionada, os sentidos associados para surgirem novas identidades em cena. E os movimentos fluem sem resistência quando os bailarinos se libertam do cenário.

Nos espectáculos de Olga Roriz há uma clara recolha de matéria cénica tanto de movimento como para a cenografia, feita no contexto real. Há uma exploração das possibilidades destes organismos e acções diários que no quotidiano se cingem ao literal e imediato, e que em palco são redescobertos e verdadeiramente olhados. Ao utilizar objectos reconhecíveis a coreógrafa está a tornar o palco verdadeiramente habitável. Esta abordagem da vida, feita pela dança, une num espaço de integração e identificação, bailarinos e espectadores, atingindo outro patamar de significação.

Tal como a coreografia, a estrutura multifuncional, móvel e manipulável, também tem, inerente a si, um sistema de composição que guia, de forma estruturada, as transformações do objecto. É uma parede habitada que divide o palco em dois espaços. É o paradigma da caixa de surpresas que tanto remete a cena para um espaço exterior como para um espaço doméstico composto por pequenos núcleos de habitação (sala, quarto e um elevador).

---

<sup>168</sup> Manuel Graça Dias, Susana Ventura, in *Arquitectura e Cenografia- João Mendes Ribeiro*, Edição XM, p.75.

O corpo expressivo desenvolve as suas possibilidades, deixando-se contaminar pelos objectos cénicos, pelo seu movimento e disposição em cena. O diálogo entre corpo e dispositivo cénico, resulta numa unidade e na definição de espaços mais precisos. A construção de um espaço simbólico resulta desta forma relacional em que o corpo completa o objecto. O dispositivo cénico desenvolve-se em torno do corpo, segundo João Mendes Ribeiro, “os intérpretes manipulam e imprimem movimento ao objecto cénico que, por sua vez, e como se ganhasse autonomia, dita as regras de ocupação e exploração do espaço.”<sup>169</sup> A cenografia funciona, simultaneamente como um estímulo e um obstáculo à acção.

Nesta cenografia foram utilizados, como matéria de construção, quatro paradoxos que contribuem para a criação de uma certa ambiguidade e que retratam metaforicamente a realidade nos espaços quotidianos, tais como: unidade e fragmentação, simetria e assimetria, interior e exterior, visível e invisível.

Existem alguns elementos que contribuem para uma interferência no equilíbrio geométrico da simetria estrutural e que, por criarem esse desvio, se evidenciam na sua significação e expressividade: uma escada em vista lateral e o lavatório, nos topos do dispositivo e o escadote colocado de frente para o público. Estes elementos que se “intrometem” no desenho regular, interrompem-no conferindo dinamismo e identidade ao conjunto, sem comprometer o equilíbrio da composição. De acordo com João Mendes Ribeiro, “a rigidez inicial da cenografia, indiciada pelo carácter depurado e geométrico da composição, vai-se dissipando e abrindo a novas leituras com as sucessivas transformações e configurações assimétricas que o cenário assume.”<sup>170</sup>

A estrutura cenográfica de *Propriedade Privada* (2000) é uma tradução clara do binómio interior/exterior. O palco é habitado por um único dispositivo, inicialmente com uma face neutra que, progressivamente, se desconstrói, e passa de uma geometria pura, que representa um muro, o espaço exterior, para se tornar complexa, texturada, permeável e penetrável, como um espaço interior. As duas faces do dispositivo cénico, correspondem a duas realidades antagónicas, a dois espaços de características opostas mas de igual valor, ou seja, sem hierarquização.

---

<sup>169</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área científica de Arquitectura, Capítulo IV, “Processos e Linguagens”, p.301.

<sup>170</sup> *Idem, ibidem*, p.341.

Existe, neste muro-contentor um espaço intermédio, uma passagem por entre as estruturas de madeira, um corredor entres as faces correspondentes ao interior e ao exterior. Este espaço, verdadeiramente interior, é manipulável e controlado pelos intérpretes através de um sistema de painéis pivotantes. Resulta numa composição dinâmica de portas e janelas, que funcionam como enquadramentos. Verifica-se então, um complexo jogo de geometrias, relações, figuras, formas e sombras entre interior e exterior, aberto e fechado.

O objecto cénico apresenta, ao longo do espectáculo, algumas configurações do espaço exterior através do seu deslocamento. No início, a *caixa-de-supresas* encontra-se no fundo do palco sem se revelar. Emoldura, através das portas e janelas recortadas na superfície do sólido, apenas partes do corpo dos bailarinos, sugerindo estarem suspensas. Num segundo momento, desloca-se imperceptivelmente, formando uma diagonal no palco, delimitando um espaço de passagem, criando, por momentos uma sensação de estranheza no público. Mostra-se como um plano contínuo forrado com posters e jornais, aproximando-se de um muro de rua e, pelo seu posicionamento em palco, vai sugerindo lugares híbridos, mas que, complementados pela acção dos intérpretes, apresentam laivos de uma identidade reconhecível. É uma espécie de obstáculo, uma característica enfatizada pela sua solidez e opacidade de matéria intransponível.

Inesperadamente, quebra-se a meio e transforma-se num gaveto. Depois, gira cento e oitenta graus e vem para junto do proscénio onde são revelados os espaços interiores (sala, quarto, elevador), de intimidade e permanência num constrangimento do corpo face à arquitectura.

São utilizados dos dois pontos do espaço considerados mais fortes e com mais peso na cena: proscénio que representa proximidade, o espaço íntimo e o upstage que realça a sensação de distância, onde se configura o espaço público. E, “no final do espectáculo, o cenário torna-se permeável, sendo visível em toda a extensão do palco, revelando a coexistência dos dois lados distintos.”<sup>171</sup>

É clara, nesta obra a representação de espaços arquitectónicos no palco. Segundo João Mendes Ribeiro, “representa uma instalação habitada pelo caos dos sentimentos e do sentido, servindo a figura humana e diminuindo-a num contexto habitável”<sup>172</sup>, onde o corpo existe desconfortável e oprimido, pelos objectos disfuncionais e os espaços mínimos.

---

<sup>171</sup> *Idem, ibidem*, p.368.



53,54 e 55. *Propriedade Privada*



56. *Quiosque Expo '98*, de João Mendes Ribeiro

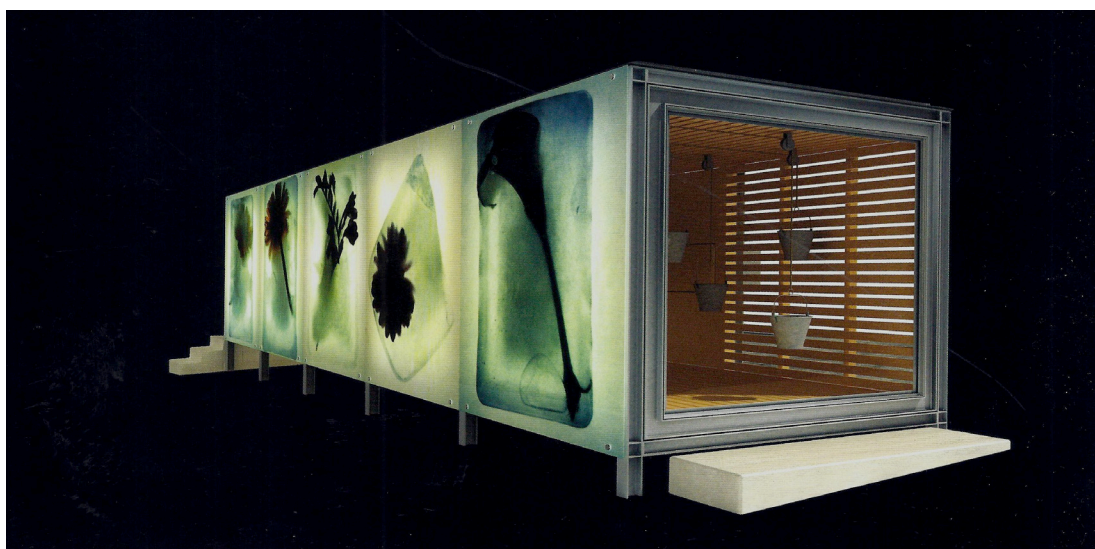
UM LUGAR PARA A DANÇA



57. *Propriedade Privada*



58 e 59. *Casa de Chá, Paço das Infantas, Montemor-o-Velho, (1997-2000), de João Mendes Ribeiro.*



60. *Quiosque Porto 2001, de João Mendes Ribeiro.*

À semelhança da arquitectura, em contexto real, também a cenografia condiciona a acção humana. São algumas as obras de João Mendes Ribeiro que se aproximam da concepção da cenografia de Propriedade Privada e onde, o arquitecto utiliza algumas estratégias cénicas para responder às questões programáticas e formais do lugar: a *Casa de Chá* (1997-2000), em Montemor-o-Velho, o *Centro das Artes Visuais* (1997-2000), Coimbra e os *Quiosques Expo' 98* (1997-1998) e *Porto 2001* (2001-2003), no Porto.

A *Casa de Chá* (1997-2000) foi construída nas ruínas do Paço das Infantas no Castelo de Montemor-o-Velho e a sua implantação é definida pelos percursos que sugerem a antiga entrada do castelo e os eixos da muralha. Permanecem algumas memórias do lugar anterior como os planos verticais e a pedra miúda. Os pavimentos sublinham o carácter dos espaços do antigo Paço, com o exterior em saibro e o interior em pedra rolada. Esta importância do tratamento do solo, do plano horizontal e da exploração da expressividade dos materiais, são também estratégias utilizadas no espaço cénico, como havia já referido anteriormente

A construção assenta num plateau, um palco que é seu, da sua própria encenação. O modelo é semelhante ao da casa *Farnsworth* (1951), de Mies van der Rohe, “a implantação do edifício numa plataforma elevada, que não toca o solo, subverte a sua percepção e cria a impressão de um corte no tempo, de uma interrupção fixada num cenário onde se pressente algo não concluído, um objecto suspenso.”<sup>173</sup>

Dois planos horizontais paralelos que flutuam entre as ruínas de pedra, o da cobertura e o do plateau. A estrutura assenta em quatro perfis metálicos que conformam a caixa de vidro e colaboram na sensação de imaterialidade, de limites quase virtuais do espaço.

O espaço interior é amplo e abstracto, delimitado unicamente por paredes de vidro fixas na parte superior e inferior para garantir a fluidez do espaço, e por uma caixa de madeira que esconde as infra-estruturas, as instalações sanitárias e a área de preparação de refeições frias. Este paralelepípedo recuado permite uma grande libertação do espaço, não comprometendo o sentido quase etéreo da construção. Num dos topos da caixa de madeira existe um lavatório, como em *Propriedade Privada*, que indica o caminho para as casas de banho e um corredor de acesso às áreas de serviço,

<sup>172</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p. 105.

<sup>173</sup> *Idem, ibidem*, p. 183.

ou seja, os bastidores do objecto arquitectónico. A encenação é elaborada ao pormenor e a luz continua a ser protagonista, invadindo deliberadamente o espaço ou iluminando pontualmente acções essenciais, como acontece, por exemplo, com o lanternim que existe sobre a zona de preparação e zona de exposição de bolos, na caixa de madeira.

No exterior uma escada abrupta e as plataformas metálicas que marcam o percurso sobre as ruínas, ligando o Paço à *Casa de Chá*. A escada metálica de degraus desencontrados, tem uma inclinação excessiva, e é nessa hiperbolização da sensação de subida que confere dramatismo ao espaço.

O *Centro das Artes Visuais* (1997-2000), consistiu numa recuperação da ala poente do Colégio das Artes em Coimbra. Segundo Daniel Tércio, existem quatro pontos neste projecto que concretizam essa contaminação positiva das estratégias da cenografia, no espaço arquitectónico real: as paredes pivotantes que reconfiguram o espaço e têm dupla função de expositor e separador; o soalho de madeira, com uma configuração em quarteladas como é comumente utilizado no solo do espaço cénico; o passadiço metálico que remete às passagens ao nível da teia, na caixa cénica e o cuidado com a moldagem da luz.

Os *Quiosques Expo '98* e *Porto 2001*, têm como ideia base a efemeridade e a sua inserção no cenário urbano. Nestes projectos foi claramente utilizada uma linguagem cénica de multiplicidade, pluralidade, flexibilidade, transitoriedade e reversibilidade.

No *Quiosque Expo '98*, a construção é modular e a forma, como em *Propriedade Privada*, é um paralelepípedo, um contentor neutro e, aparentemente, silencioso. A estrutura era leve, em madeira com um revestimento em módulos do contraplacado.

A efemeridade está ligada à concepção da estrutura, porque se trata de um módulo que rebate, é portátil e, por isso, transportável. As várias dobras pensadas para o dispositivo, resultam em diferentes configurações, funções e significados.

Com uma estratégia plástica, formalmente semelhante à do muro multifuncional de *Propriedade Privada*, os painéis de contraplacado jogam com o equilíbrio compositivo entre cheios e vazios, aberto e fechado.

O objecto existe para ser manipulado e transformado, numa intensa interacção com o ser humano que dele se apropria e lhe dá sentido.

Aqui existe uma funcionalidade clara com uma forma associada. Foram pensadas quatro configurações diferentes, numa lógica cenográfica: duas mutações para produtos alimentares, uma para a venda de jornais e revistas e outra para a venda de



flores.

Mantém-se sempre um módulo fixo que estrutura todas as composições. As diferenças decorrem das mudanças originadas pelos painéis móveis, pelos toldos com diferentes ângulos, pelas configurações interiores caixa de acrílico, que contém um expositor e um armário de infraestruturas (que existe sem o expositor, quando se trata só da venda de produtos alimentares) e pela rampa fica mais larga para se passar para o interior da loja de flores.

O *Quiosque Porto 2001*, partia, igualmente, da forma pura do paralelepípedo, para se ir recriando. Uma caixa de acrílico, uma rampa e uma escada traduziam, num jogo de opacidade de transparência, as diferentes relações entre interior e exterior.

Tal como em *Propriedade Privada*, uma das faces do volume paralelepipedico é tratada de forma diferente, com fotografias ampliadas da serie “Flores para Walt” do fotógrafo Daniel Blaufuks. O objecto leve de estrutura metálica, é translúcido nesta face.

O dispositivo tem duas peles, ou seja, o exterior de vidro e o interior de madeira e no interstício existe o espaço contendor de infra-estruturas, iluminação, sistema de ventilação e sistema de exposição.

A subtileza e a leveza da peça arquitectónica, é dada, tal como na *Casa de Chá*, pelo cuidado com o pousar no plano horizontal. Neste caso é a própria estrutura metálica que pousa no chão e eleva o objecto.

Verifica-se uma preocupação constante, do arquitecto, com o tratamento dos topos do objecto, tal como em *Propriedade Privada*. Havia uma rampa-escada de um lado e um degrau no outro, garantindo a transição da cota da praça para a do Quiosque.

Estavam pendurados no tecto, através de um sistema de roldanas de madeira, cordas de sisal e malaguetas, baldes de zinco para as flores, recriando uma espécie de teia, como na caixa de palco, presa no ripado de madeira que revestia a forma por dentro, como se fosse a derme do objecto.

A arquitectura concretiza-se, pelas metáforas, contradições e respostas às necessidades operativas do seu propósito, respeitando sempre, enquanto forma, a coreografia do lugar e a sua função enquanto contexto do corpo, nas suas vertentes física e emocional.

## 2.8.5 PRINCÍPIOS DE COMPOSIÇÃO DO ARQUITECTO E DO COREÓGRAFO: SEMELHANÇAS E CONTRADIÇÕES

### 2.8.5.1. O PROCESSO

A obra começa no instante vazio que é imediatamente contaminado e que já existe pelo propósito. O início é sempre o mais difícil, mas a partir do momento em que o pensamento, vertendo estímulos, tropeça na primeira ideia forte, agarra-a e o processo de criação flui, com mais ou menos solavancos, é sempre uma experiência diferente a cada vez. Há soluções aos desafios impostos que até, inexplicavelmente, surgem nos sonhos. A experiência de criação pode ser tão intensa que passa por uma fase onírica.

A arquitectura e a coreografia nascem com propósitos diferentes, mas ambas são processos partilhados e por camadas, que tratam as mesmas matérias: corpo e espaço. Segundo o arquitecto Siza “o projecto está para o arquitecto como a personagem de um romance está para o autor: ultrapassa-o constantemente. É preciso não o perder. O desenho persegue-o. Mas o projecto é uma personagem com muitos autores e faz-se inteligente apenas quando assim é assumido (...)”<sup>174</sup>

Olga Roriz afirma que o espectáculo pode nascer de uma imagem, de uma informação que a coreógrafa vê e interpreta de uma forma que ultrapassa a sua leitura mais imediata e linear, de um objecto e até mesmo de um espaço. A criação emerge de um território íntimo, do momento vivido. O criador desconstrói-se para ser autêntico.

A coreografia existe com um propósito, essencialmente, de contemplação, de uma vivência especial, porque quem a vive concreta e inexoravelmente são os bailarinos, que se entregam àquele propósito maior. Já a arquitectura surge, à partida, através do pedido de um cliente que traz já consigo uma imagem ou referência, determinada por um objectivo específico, uma função ligada a um programa e inserida num lugar que tem sempre uma identidade. De acordo com João Mendes Ribeiro, ao cliente, tem que se pôr a arquitectura numa linguagem simplificada e comunicar as ideias e intenções de forma clara, não se trata propriamente de um processo criativo conjunto como acontece quando trabalha com coreógrafos ou encenadores na produção de uma cenografia.

---

<sup>174</sup> Álvaro Siza, *Écrits*; Barcelona: ediciones UPC, 1994.

É a partir destas condicionantes que começa, verdadeiramente, a criação. Siza Vieira disse que “o projecto (...) surge de formas diferentes. Subitamente, por vezes, às vezes lenta e penosamente. Tudo depende da possibilidade e da capacidade de encontrar estímulos – bengala difícil e definitiva do arquitecto.”<sup>175</sup>

João Mendes Ribeiro considera, dentro da sua formação na Escola do Porto, que a arquitectura já está no sítio: “além da identificação do programa, era essa atenção muito particular ao sítio e era uma aventura que nascia amarrada, quer em termos volumétricos, quer em termos de orientação. Era uma coisa que se contaminava pelo lugar. (...) Não era uma ideia forte que se aplicava ao sítio, era ao contrário. Era uma coisa que ia sendo feita muito por aproximações e a partir do desenho, também com maquetes, mas o desenho era claramente o instrumento. E durante o tempo de escola foi sempre assim. Mas essa foi sempre a forma de trabalhar aqui no atelier.”<sup>176</sup> O compositor John Cage, uma vez afirmou numa conferência que não se considerava um compositor, porque já ouvia a música na sua cabeça e depois só a tentava anotar, para descobrir verdadeiramente como soava, era este o seu processo de trabalho, semelhante ao descrito por João Mendes Ribeiro.

Organizar o movimento no espaço, segundo referências espaciais é a forma mais comum de composição em dança. É um recurso natural ao pensamento e lógica de qualquer coreógrafo ou bailarino: determinar espacialmente a forma do seu lugar. Configura-se a dança no espaço recorrendo a padrões ou traçados imaginados no chão, como sendo: linhas, diagonais, círculos e outras formas; e agrupamentos, ou seja, solos, duetos, trios, quartetos, etc. Alguns criadores, que trabalham sobretudo com improvisação, também utilizam estas formas, tendem no entanto, a investigar alternativas de se relacionar com o espaço.

O campo da psicogeografia (1950), estuda a capacidade do ser humano de criar mapas que traduzem o espaço, tanto de uma forma subjectiva, através da percepção e memória, como objectiva, na criação de mapas rigorosos com correspondência de escalas e dimensionamento exactos. O objectivo é perceber o impacto desses esquemas mentais no comportamento humano.

Os criadores que trabalham com improvisação, como por exemplo Trisha Brown, constroem mapas das coreografias, tentando usar sentidos menos desenvolvidos e imediatos, reordenando e fazendo outras combinações com os sentidos mais usuais,

---

<sup>175</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>176</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-8-2012.

tendo em conta os efeitos e pré-conceitos psicológicos, que algumas configurações espaciais despoletam, encontrando assim novas fronteiras.

Tanto na arquitectura, como na coreografia, a razão de ser é expressa através da forma, que a torna compreensível ao olhar. Segundo o psicólogo e teórico alemão Rudolph Arnheim “a simplificação formal constitui o meio mais natural e mais eficaz. Um edifício de escritórios em forma de cubo é mais fácil de apreender que um poliedro.”<sup>177</sup> A simetria é um recurso que vai de encontro a essa clarificação, porque é especialmente fácil de compreender: “nesse aspecto, uma igreja românica é mais fácil de compreender que uma igreja gótica.”<sup>178</sup>

Bernard Tschumi interroga e examina a noção de espaço e a sua relação com o corpo, explora novos pontos de vista e questiona as regras de composição formal tradicionais de hierarquia e ordem, quebrando a divisão entre teoria e prática, visando uma nova arquitectura. O movimento, tal como a arquitectura, também se constrói. Para construir um espectáculo, segundo Tschumi, é necessário estrutura-lo no espaço e no tempo e propõe a utilização de conceitos derivados da própria arquitectura, e também de outras disciplinas, como cinema, literatura e filosofia, ou seja, aproximações transdisciplinares como meio de exploração.

Na coreografia *We can build you* (1999), a coreógrafa Joanne Leighton aplica à dança teorias da arquitectura e estende esses conceitos. São utilizadas, segundo uma série de sistemas e procedimentos, técnicas de composição comuns às duas áreas como: a distorção, a inversão, a fragmentação, a justaposição, a repetição, a restrição, a sobreposição, a inserção, a dissociação e a disjunção.

Também Forsythe se aproximava da arquitectura no seu processo de trabalho: “Eu definiria o meu trabalho como uma construção/desconstrução... Eu concentro-me nos materiais, referências, resíduos e operações combinatórias que fazem com que a dança os possa dispersar e multiplicar. Já não existe a necessidade de um início, meio e fim. Eu crio sequências. Trabalho com pequenas peças. Componho a frase com os bailarinos e depois, como se trabalhasse num processador de palavras, mudo-as, insiro fragmentos, retiro outros. Eu simplesmente junto elementos.”<sup>179</sup>

---

<sup>177</sup> Rudolph Arnheim, “L’édifice, objet d’une vision bien réfléchi”, in *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p. 85.

<sup>178</sup> *Idem, ibidem*, p.85.

<sup>179</sup> William Forsythe, “À quatre mains”, in *Techniques et Architecture*: “Scénographie”; Editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier n° 485, Agosto/Setembro 2006, p.51.

A coreógrafa Lucinda Childs tem também por base esse método da repetição com variação, em que parte de uma frase que se vai regenerando. As suas obras eram enriquecidas pelo trabalho de colaboração, principalmente com o artista plástico Sol LeWitt e o compositor Phillip Glass. Todos partilhavam o mesmo processo de trabalho, o que poderia ter um resultado fraco se fosse a simples colagem dos processos semelhantes mas que, através do cuidado com as ligações e relações, teve, segundo a coreógrafa, um resultado incrível na coreografia.

Relativamente a esta aproximação com outras áreas, João Mendes Ribeiro, na sua prática como arquitecto, afirma que o seu trabalho em cenografia despoletou, ainda mais, o seu ímpeto de cruzamento disciplinar, que passa também, além da arquitectura e das artes cénicas, pelas artes plásticas e visuais. A relação que estabelece entre a arquitectura e as outras áreas, acaba por ser feita por via de trabalhos que não são estritamente arquitectura. Enfatiza a vontade de experimentar coisas diferentes, de abrir o campo de referências para encontrar respostas aos problemas que vão surgindo, ligando, assim, a arquitectura com a escultura, a pintura, o desenho de luz, o teatro, a dança, a fotografia.

Os processos tocam-se, referenciam-se, têm as suas particularidades específicas, contradições, explosões e silêncios, é mesmo assim que se experimenta a criação. A este acto tão único devemos tanto, “até a loucura, até os pesadelos, até a esperança em todas as suas formas.”<sup>180</sup>

#### 2.8.5.2. O MÉTODO

O método advém, inevitavelmente de um questionamento necessário, através do qual se descobrem estratégias de concretização.

Tal como o arquitecto, também o coreógrafo formula perguntas que o guiam ao longo do processo de criação. A primeira a surgir é: O que se quer dizer? É nesta fase que todas as ideias surgem, sem filtragem, tudo o que vier espontaneamente à cabeça é válido. Estes ímpetos são escritos e daí se afere o que é verdadeiramente relevante. É feita, então, a primeira selecção de ideias a partir do seu potencial coreográfico, teatral, imagético e a sua ligação a conteúdos de tipo afectivo, cognitivo e de imaginário.

---

<sup>180</sup> José Luís Peixoto, in *Abraço*, Quetzal Editores, 2001.

Esta selecção de ideias leva a uma questão central, que também é comum à arquitectura: De que maneira darei forma à ideia essencial? Começa-se então, a experimentar as várias ideias que surgem. E o recurso mais utilizado são as improvisações a partir de palavras, situações, frases, atmosferas, objectos e espaços. A concepção começa a adquirir uma fisicalidade, e é com o próprio corpo que se misturaram, separam e conjugam as ideias. A regra é exteriorizar o que se pressente ter valor, acreditar na componente intuitiva. Na arquitectura, como já referi anteriormente, a experimentação é feita no papel ou nos modelos a três dimensões, a escalas diferentes da escala real. Na cenografia, o método é diferente, segundo João Mendes Ribeiro existe uma grande mais valia, a de se poder testar soluções na oficina, de trocar ideias e partilhar conhecimento pertinente com os mestres carpinteiros, sendo o processo de execução do projecto, informado por quem constrói. Sente-se com as mãos o objecto real, experimenta-se com o corpo, longe da abstracção, se aquilo que foi imaginado funciona ou não. E ainda bem que, neste caso, é sempre possível refazer.

No entanto, a síntese é sempre feita, de acordo com João Mendes Ribeiro, no retorno ao atelier, quando se revê a solução discutida na oficina, o detalhe encontrado, e se integra no projecto para se poder perceber como existe no todo. Aqui há uma grande proximidade com a arquitectura, que tem a grande qualidade de depurar, de dominar todas as parcelas visando uma totalidade coerente. Para João Mendes Ribeiro, este é um dos aspectos mais importantes da arquitectura, essa clareza da síntese e o distânciamento em relação à fragmentação.

A cenografia funciona como uma plataforma de experimentação, um “workshop de projecto” porque o processo de desenho acontece em simultâneo com a construção à escala real. O movimento entre abstracção e realidade é constante.

E como se afere que um movimento ou uma sequência devem ser guardados? Quando expressa de forma singular o que se tem na cabeça, quando é forte em energia, em imagens que produz, em emoções e sentidos que evoca. O movimento agrada quando tem inerente a si características que lhe dão densidade. Essa ideia de densidade pode aparecer de muitas formas, através da ironia, do humor, da tragédia, da cinética, do grotesco, do histórico, do estilístico, do actual, do sexual, do político ou mesmo vários temas misturados. O importante é fixar o sentido na forma.

Depois de uma recolha de materiais expressivos (movimentos, acções, textos, etc.) estes são organizados numa estrutura coerente, através de algumas estratégias de composição como tema e variações, tema e desenvolvimento, módulos que se unem por

ligações, colagens, situações que se cruzam umas com as outras, inversões, contrastes, complementaridades, repetições, aumentos, diminuições, distorções, interrupções. No processo de criação em arquitectura, também é essencial essa fase de tratamento dos elementos encontrados e desenhados, para se poder encontrar uma regra, uma matriz subjacente ao projecto, a partir da qual vão surgindo sempre algumas derivações.

Existem alguns métodos de composição coreográfica específicos que relacionam directamente a coreografia com o espaço e que podem constituir formas de encontrar novas estratégias para uma arquitectura mais consciente do corpo em movimento como sendo o seu utilizador fundamental. O “Palindrome” do coreógrafo Richard Bull é um exercício simples, de espelho, que consiste em estar um bailarino de frente para o outro, sendo que um improvisa e o outro reproduz. É uma forma de fazer com que os bailarinos trabalhem a improvisação coreográfica em relação directa com o espaço a partir de um ponto interior da dança, ou seja, o próprio bailarino que está a movimentar-se. No início há uma certa tendência para a repetição exacta do gesto e das posições. Este exercício potencia a composição em conjunto e desenvolve o pensamento multidimensional do bailarino.

Outro método pertinente é a “A Grelha” da coreógrafa Barbara Dilley. Trata-se de uma espécie de mapa gráfico do espaço, uma estrutura para a performance em grupo. É um conjunto de linhas ortogonais, imaginárias, que se sobrepõem ao espaço, um esquema bidimensional. Os bailarinos recorrem a este mapa, para terem uma imagem do espaço e aí poderem inscrever os seus movimentos e percursos mais conscientemente. No início, Dilley limita as opções de movimento a caminhadas, ou seja, a um vocabulário simples. Após algum trabalho, a grelha fica inerente ao esquema mental do corpo e os bailarinos libertam-se e começam a explorar outras configurações, como círculos, por exemplo.

A coreógrafa coordena a precisão do movimento através da escala, ou seja, quanto mais pequenos forem os quadrados da grelha, mais detalhada é a forma de representar o movimento. A dinâmica espacial muda quando a grelha é rodada e posta na diagonal, segundo Dilley, a energia da diagonal é viva, especialmente numa sala rectangular.

A coreógrafa Dana Reitz, trabalha um método que pressupõe uma escuta do espaço. Nas suas coreografias trabalha com uma gestualidade que abrange todo o corpo (*butoh*) e que se articulam com unidades de espaço-tempo. Estes gestos são como um som que localiza o corpo no espaço, tal como um cego quando bate com a bengala no

chão. É a partir da reverberação do gesto que o bailarino sente o espaço à sua volta.

O método a que a coreógrafa Mary Overlie chama de “Arquitectura”, tem como objectivo fazer com que os bailarinos olhem para a informação externa como um impulso para o movimento. Convida-os a, fisicamente, explorar a arquitectura em detalhe, analisando estrutura e materiais, para conhecerem, efectivamente o espaço onde trabalham.

É sugerido, tal como defendia Appia, que o corpo também seja utilizado como instrumento de medida, ou seja, como uma referência para comparar elementos arquitectónicos como, por exemplo, portas, janelas ou pilares. Overlie defende que a linguagem do espaço é negociada pelo corpo e que através de uma interacção inesperada podem revelar-se sentidos, do lugar, que estavam escondidos.

William Forsythe, durante o seu processo de construção coreográfica, pede aos bailarinos da sua companhia, para descrever ou reescrever, com o corpo, através do movimento, o espaço, sugerindo até o mobiliário. Os intérpretes recorrem à abstracção de alguns códigos do ballet clássico, como por exemplo, um *rond de jambe en l'aire* para descrever o objecto circular.

Este método estimula a dança imaginativa, criando imagens claras que resultam em movimentos mais precisos. O desafio do coreógrafo, passa também, por explorar o espaço através destas configurações.

Trisha Brown, assumidamente anti-racionalista, tinha a improvisação como centro indiscutível do seu trabalho, sendo que as suas coreografias parecem altamente conceptuais e abstractas, mas na verdade têm sempre inerente uma grande riqueza emocional.

Em *Five Part Weather Invention* (1999), a coreógrafa procura estímulos para impulsionar a improvisação dos bailarinos em cena, e esse torna-se o fundamento desse espectáculo. Existe contudo, uma pré-determinação, ou seja, uma estruturação da improvisação.

Os movimentos, da parte central, são determinados por uma frase rítmica dada. Por contraposição os movimentos dos braços são livres, mas indicados por um dos bailarinos. Por vezes, segundo a coreógrafa, o resultado pode tornar-se confuso porque esse bailarino, sempre que pode, faz o possível por confundir os outros.

Trisha Brown afirma que: “na longa frase central, faço com que os bailarinos se movimentem de forma a aproximarem-se o mais possível dos pés uns dos outros.”<sup>181</sup> Daqui é extraído um tipo e qualidade de movimento, que mais tarde é dissociado da



sua génese ou seja há uma separação da causa e do efeito que “resulta numa estranha lógica gestual”.

Também na arquitectura, em determinado momento do processo, verifica-se essa separação entre a obra e a sua génese, e assim se constrói a identidade do espaço. Com o passar do tempo, o objecto imaginado absorve características das referências utilizadas e através desta sobreposição ganha corpo e profundidade. Peter Zumthor afirma que: “enquanto estou a projectar procuro descobrir o que significam as imagens, para aprender como se produzem certas formas e ambientes imaginados.”<sup>182</sup> No final, tudo isto se deve fundir e tornar uma unidade, resultando numa convivência harmoniosa entre forma, construção, aparência e função. As metáforas, os exemplos, as palavras e as comparações ficam para trás. No final, a obra vale por si.

O coreógrafo americano, Merce Cunningham disse que dançar, para ele, “é movimento no espaço e no tempo. As suas possibilidades estão vinculadas apenas à nossa imaginação e às nossas duas pernas.”<sup>183</sup>

Cunningham defendia que as suas coreografias não eram abstractas por duas razões: a primeira é por serem dançadas por seres humanos e a segunda porque “o significado da dança existe no próprio exercício da dança. Um salto não significa mais do que um salto.”<sup>184</sup> Utilizou o que chamou de “método aleatório” na construção das coreografias, como por exemplo, *Suite by Chance* (1953). Foram feitas várias tabelas com os movimentos do corpo, numerados (frase e posições, ou seja, em movimento ou imóveis); uma outra tabela numerando as durações no tempo (longas ou curtas, as frases ou posições) e uma tabela numerando as direcções no espaço. Como se se tratasse de um sorteio, faziam-se sequências, combinando aleatoriamente, elementos de cada tabela e atribuía-se a um bailarino. Assim sendo, “os pontos estruturais importantes na música, o número de bailarinos no palco, as entradas e saídas, unísono ou movimentos individuais dos bailarinos eram determinados atirando uma moeda ao ar.”<sup>185</sup>

Como consequência deste método, alguns movimentos eram utilizados mais do que uma vez mas, num espaço e direcções diferentes e com diferentes durações.

---

<sup>181</sup> Trisha Brown, “Entretien avec Trisha Brown”, por Peter T’Jonck, In *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” nº42-43, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 139

<sup>182</sup> Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005, p.31.

<sup>183</sup> Merce Cunningham, in *Merce Cunningham - Fifty Years*, Ed. Aperture, 1997, p.1.

<sup>184</sup> *Idem, ibidem*, p.69.

<sup>185</sup> *Idem, ibidem*, p.70.

Acontecia, também, alguns dos movimentos registados nas tabelas, não constarem da coreografia final.

Era dado, ao bailarino, um ponto específico no espaço, que se tornava o seu centro de acção e conforme o desenvolvimento da coreografia, ele ia-se deslocando para outros centros.

A coreografia tem início com um solo e termina com todos os bailarinos em cena. Segundo Cunningham, a obra tem por base uma estrutura clássica: “o primeiro movimento era andante; o segundo movimento era muito lento; o terceiro um pouco mais rápido; o último movimento era muito rápido.”<sup>186</sup>

Na arquitectura os métodos também variam, mas há determinadas etapas que são comuns. Siza Vieira, sistematizou a jornada desde o início do projecto.

O arquitecto, começa o projecto quando visita o sítio, numa altura em que o programa e os condicionalismos ainda são vagos. Há outras vezes, que começa pela ideia de um sítio, de uma fotografia, de uma coisa que leu, de uma indiscrição, ou seja, deixa que a memória se manifeste e se intrometa. Também Peter Zumthor partilha desta primeira etapa, concentra-se no lugar para o qual vai elaborar o projecto e tenta “explorá-lo, perceber a sua figura, a sua história e as suas qualidades sensoriais”<sup>187</sup> Nesta fase, a que chama de “processo do olhar preciso”, começam-se a aglutinar as imagens de outros lugares, que em alguma altura o impressionaram e que ressurgem porque são necessárias: “Imagens de lugares vulgares e especiais, cuja figura interiorizo como um arquétipo de determinados ambientes e qualidades. Imagens de lugares ou situações arquitectónicas oriundas do mundo das artes plásticas, do filme, da literatura, do teatro. (...) é então que se forma o plano de fundo do projecto, mostrando a rede dos diferentes caminhos de aproximação a um lugar, o que me permite tomar decisões inerentes ao projecto. Deste modo mergulho no lugar do projecto, sinto-o e, ao mesmo tempo, olho para fora, para o mundo dos outros lugares.”<sup>188</sup>

Numa segunda fase, Siza Vieira começa a desenhar, nos cafés porque diz serem espaços neutros, que não inspiram, nem transportam. É neste momento que conquista as bases para trabalhar.

Ainda com as ideias e convicções em aberto, o arquitecto abre o projecto ao diálogo com os futuros utilizadores, e incorpora as opiniões pertinentes de quem, um dia,

---

<sup>186</sup> *Idem, ibidem*, p.69.

<sup>187</sup> Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005, p.41.

<sup>188</sup> *Idem, ibidem*, p. 41.

vai viver o espaço que ainda só está construído na imaterialidade da sua imaginação.

Numa outra etapa do desenvolvimento do projecto Siza Vieira sente a necessidade de utilizar referências da arquitectura tradicional porque a considera um desafio à inovação, porque “é feita de enxertos sucessivos” e incita a transformação e a mistura.

Acusam-no de falta de método e do seu trabalho não apontar caminhos. Siza, concorda dizendo que isso acontece porque os caminhos não são claros, a subjectividade acontece, muitas vezes como uma permanência, “uma espécie de barco ao sabor das ondas que inexplicavelmente nem sempre naufraga (ao que me dizem também). (...) Estudo correntes, redemoinhos, procuro enseadas antes de (ar)riscar.”<sup>189</sup>

Passando à fase de concretização do projecto, onde a forma se torna real, o arquitecto valoriza a colaboração de outros especialistas, dizendo que não gostaria de executar o desenho com as suas próprias mãos, nem de desenhar sozinho, que isso seria esterilizar o projecto. E é nesta fase que podem surgir obstáculos no processo que, “têm a ver com a enervante impossibilidade de acabar.”<sup>190</sup>

No final, com mais ou menos conflitos, o diálogo é feito com os operários numa intersecção de pontos de vista que se encontram no mesmo interesse, o de “construir de forma mais prática e racional, como aconteceu – voando – no Pártenon, ou em Chartres, ou na casa Milá. E hoje: redescobrir a mágica das coisas evidentes.”<sup>191</sup>

Peter Zumthor afirma, então, que só depois de dar respostas às perguntas essenciais relativas ao lugar, ao material e ao propósito é que vão surgindo as estruturas e os espaços coerentes e surpreendentes e que fazem com que a arquitectura seja especial. A linguagem da arquitectura é, portanto, para o arquitecto, a resposta a três factores: um objectivo, um lugar e uma sociedade.

Não existe uma fórmula exacta ou um método específico, quando falamos de arte, a subjectividade está inerente. Conta muito a identidade, as memórias e os vínculos, tanto do arquitecto como do coreógrafo para que surjam obras singulares, também elas com personalidade e, sobretudo, que existam como síntese das inúmeras respostas eficazes ao seu propósito específico.

---

<sup>189</sup> Álvaro Siza, *Écrits*; Barcelona: ediciones UPC, 1994.

<sup>190</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>191</sup> *Idem, ibidem.*

### 2.8.5.3. O INSTRUMENTO - UMA ANÁLISE SOBRE O DESENHO

É da linha solta e desenhada, que nasce a concretização. Quando se torna possível registar a ideia, dar-lhe dimensão, os laços tornam-se estreitos nessa representação, o arquitecto começa a ser cúmplice do lugar e argumenta a sua existência.

No início, tudo é forma e vazio, contraste e silêncios de incerteza. Procuram-se os eixos, os alinhamentos, a medida, o equilíbrio e a luz. É logo neste prólogo do projecto que se começa a lutar pela proporção para fazer do desenho realidade. O arquitecto italiano Vittorio Gregotti disse que “o desenho não é uma linguagem autónoma; trata-se de tirar medidas, fixar hierarquias internas do lugar que se observa, dos desejos que ele suscita, das tensões que induz; trata-se de aprender a ver as interrogações, a torná-las transparentes e penetráveis. Trata-se, por fim, de procurar por meio da escrita do desenho uma série de ressonâncias que progressivamente funcionem como partes de um todo, que mantenham a identidade das razões da sua origem contextual mas que ao mesmo tempo se organizem em sequências, percursos, paragens calculadas, que se alinhem através de diferenças discretas na direcção de um processo de diversidade necessária não ostentada, de escrita dos espaços e das formas do projecto.”<sup>192</sup> Trata-se, através do desenho do espaço elaborar diagramas de percursos estruturantes que determinam subtilmente coreografias quotidianas, de espaços que são verdadeiramente feitos para o movimento e não para o corpo estático.

O trabalho de Lucinda Childs surge desta linha de pensamento arquitectónico, ou seja, é feito sobre os caminhos que a dança desenha, para construir a sua própria arquitectura do movimento. Devido à atenção que dá às formas desses deslocamentos do corpo, sentiu necessidade de recorrer ao registo gráfico da coreografia, para poder visualizar esses caminhos gerados, desde o início do processo. É necessária essa perenidade do registo no papel das sequências coreográficas, porque a cabeça nunca as reproduz exactamente.

Também Edward Gordon Craig, no seu universo futurista de linhas verticais com alturas vertiginosas, dentro da sua obra gráfica realizou umas gravuras intituladas “Movimentos”, através das quais materializa as suas pesquisas cénicas cujo âmago é a arte do movimento, a concepção de espaços nessa perspectiva que contraria a imobilidade.

---

<sup>192</sup> Vittorio Gregotti, in *Imaginar a evidência*, de Álvaro Siza Vieira, Edições 70, 2006, p.9.

As formas, ao longo do processo de criação, tanto em arquitectura como em coreografia, vão sendo limadas, os seus traços vão ficando mais carregados de certezas e, na sua base, vão sempre estar os primeiros e genuínos impulsos que nasceram do gesto desenhado, à mão levantada: “nenhum vocábulo, creio, é mais apropriado do que este para definir a continuidade entre o desenho que descreve a sua aproximação aos lugares, a razão de ser das formas em conjunto, a reflexão que as elabora, e o projecto que as modifica e reorganiza segundo uma hipótese, isto é, segundo um desenho.”<sup>193</sup> Os esboços não são só uma caligrafia mas um método de aproximação ao projecto.

Os desenhos, segundo Campo Baeza, passam por várias fases. Os primeiros desenhos do projecto são tensos, os posteriores são precisos e funcionam como um bisturi na dissecação do objecto arquitectónico. É através do desenho que se conservam as ideias que são capazes de resistir ao tempo e permanecer.

Os esboços e esquisos são uma necessidade intrínseca ao arquitecto quando está a elaborar o projecto, a materializar as ideias. São o prelúdio da obra acabada.

Os desenhos do arquitecto estão sempre saturados de possibilidades, de soluções que se vão sobrepondo umas às outras. É um canal directo que liga o pensamento à mão, a forma de se controlar o todo e de se ir progressivamente fazendo sínteses.

Actualmente, os desenhos técnicos são feitos num suporte virtual, que optimiza o trabalho, mas mesmo com o avanço tecnológico, o papel e o lápis são uma exigida permanência no dia-a-dia do arquitecto.

Também os coreógrafos utilizam tipos de registos gráficos diferentes, que são a notação coreográfica e os diagramas.

Há registo de pelo menos cinco séculos de tentativas para desenvolver a notação do movimento. Comparativamente à música, a dança apresenta-se mais difícil de notar porque é mais complexa visto que, segundo Anne Hutchinson, “existe no espaço e no tempo e porque o corpo é capaz de muitos tipo de acção em simultâneo.”<sup>194</sup>

O sistema de notação desenvolvido por Laban, a *Labanotation*, possibilita um registo objectivo do movimento, através de símbolos, com mudanças de ângulos nos membros, trajectórias no espaço, durações e também qualidades de movimento e expressões subtis e revela um grande nível de exactidão. No entanto, actualmente, não é tão operativa devido ao uso das novas tecnologias como o vídeo.

Bernard Tschumi, no livro *Manhattan Transcripts* (1981), propõe um novo tipo

<sup>193</sup> Álvaro Siza, *Écrits*; Barcelona: ediciones UPC, 1994.

<sup>194</sup> Anne Hutchinson, in *Compêndio de Notação Laban*, por Ana Figueira, p.1.

de notação que pretende questionar os modos de representação geralmente utilizados pelos arquitectos: plantas, cortes, axonometrias e perspectivas.

Como já havia referido anteriormente para Tschumi, os movimentos são a introdução inevitável de corpos nos espaços arquitectónicos, a introdução de uma ordem no interior de outra.

A necessidade de registar tais confrontações, sem se cair em fórmulas funcionalistas, exige formas precisas de notação do movimento. Como uma extensão das convenções gráficas das coreografias, esta notação tenta eliminar as significações pré-concebidas dadas a acções específicas, por se concentrarem sobretudo em fenómenos espaciais. Esta notação sugere volumes lineares contínuos, como se a trajectória dos corpos se tivesse solidificado, congelado num vector massivo e permanente.

A notação proposta por Tschumi pretende introduzir a ordem da experiência, a ordem do tempo, ou seja, os momentos, os intervalos e as sequências na representação da arquitectura.

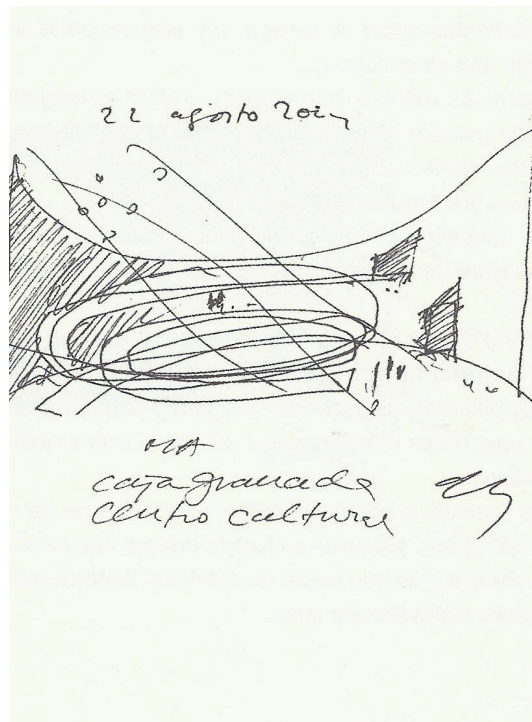
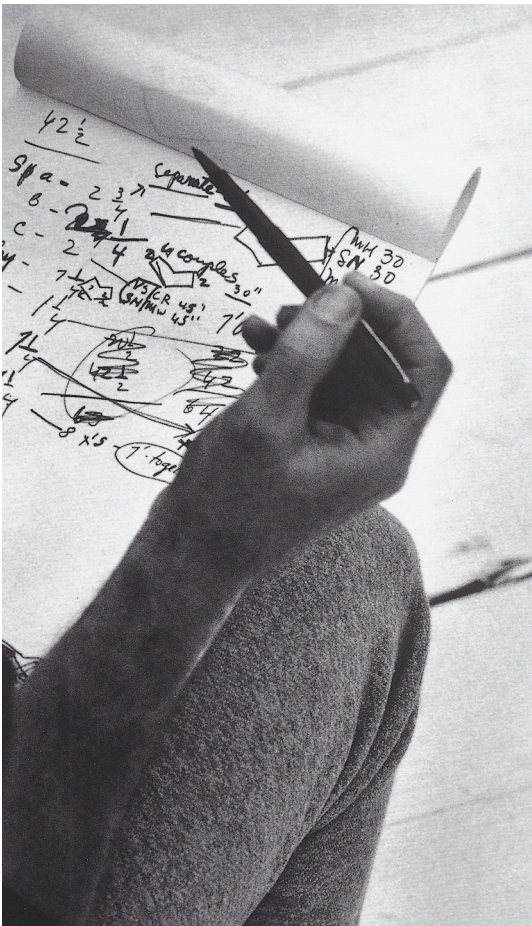
Os coreógrafos conhecem bem o espaço do corpo. Sendo assim, elaboram as coreografias em conformidade, sob um ponto de vista que é interior e exterior simultaneamente e que se traduz sob a forma de esquemas e traçados abstractos que tentam representar o movimento através do desenho.

Os diagramas não representam trajectórias do corpo, mas sim, as projecções abstractas do corpo no espaço, ou seja, são representações dos movimentos pensados pelo coreógrafo e experimentados pelo corpo. Estes esquemas são diferentes da notação coreográfica que representa exhaustivamente o movimento, passo a passo, membros, tronco e respectivos níveis, tudo associado a uma partitura musical estruturada por compassos.

É um instrumento que ajuda na construção da coreografia porque possibilita uma visão geral e inteira do movimento dos corpos, projectados num espaço de representação mental onde tem lugar a criação. Trisha Brown criava através destas linhas abstractas e cheias de intenções.

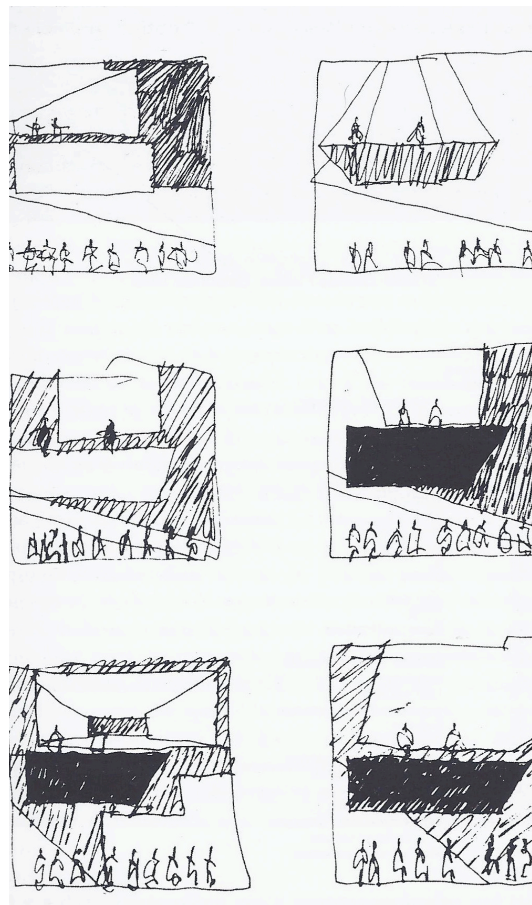
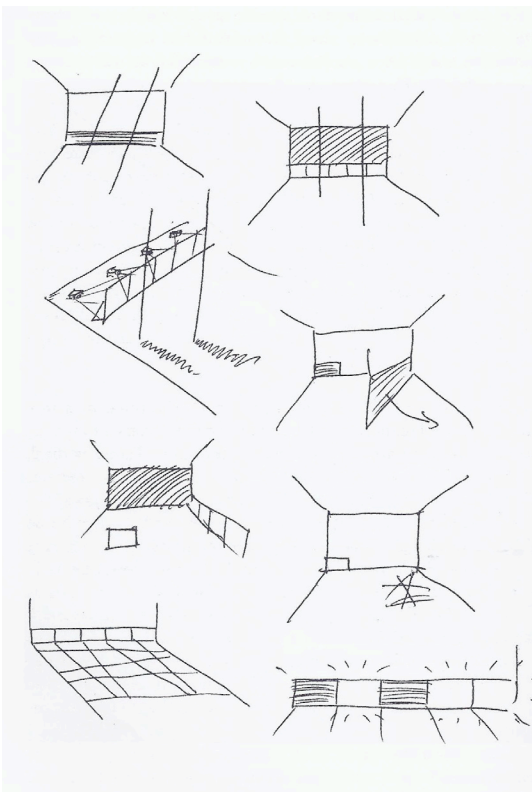
Perguntaram à coreógrafa, numa entrevista, se ela considerava os seus desenhos como notas coreográficas, ao que respondeu: “Era essa a intenção. Na realidade, não sei ao certo que finalidade tinham. Não sei se poderiam ter desembocado em esquemas no chão, ou antes numa acção, num espaço corporal pessoal ou no interior de um espaço cénico.

Queria fazer um alfabeto a partir de quatro quadrados inseridos num maior. E



61. Merce Cunningham a tirar notas em ensaio.

62. Esquisso de Alberto Campo Baeza para o Centro Cultural Caja Granada.



63. Esquissos de Rui Horta para Zeitraum.

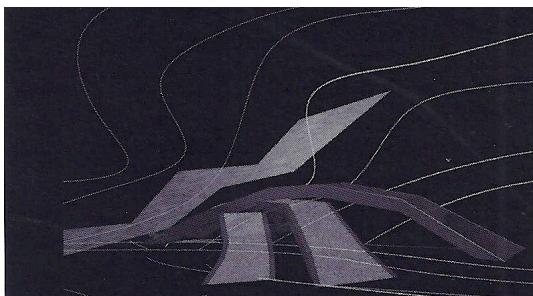
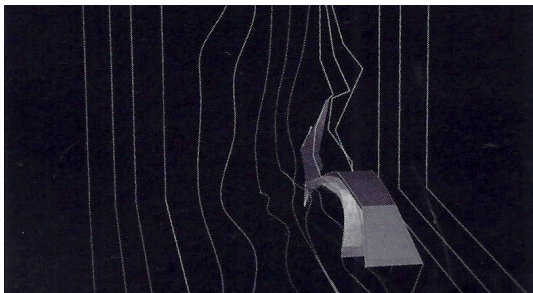
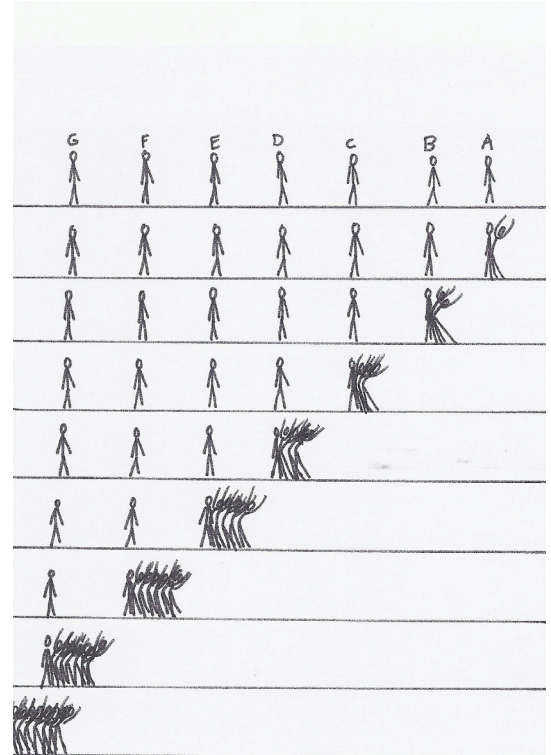
64. Esquissos de Frank Ghery para *Alternative Lights*.

UM LUGAR PARA A DANÇA



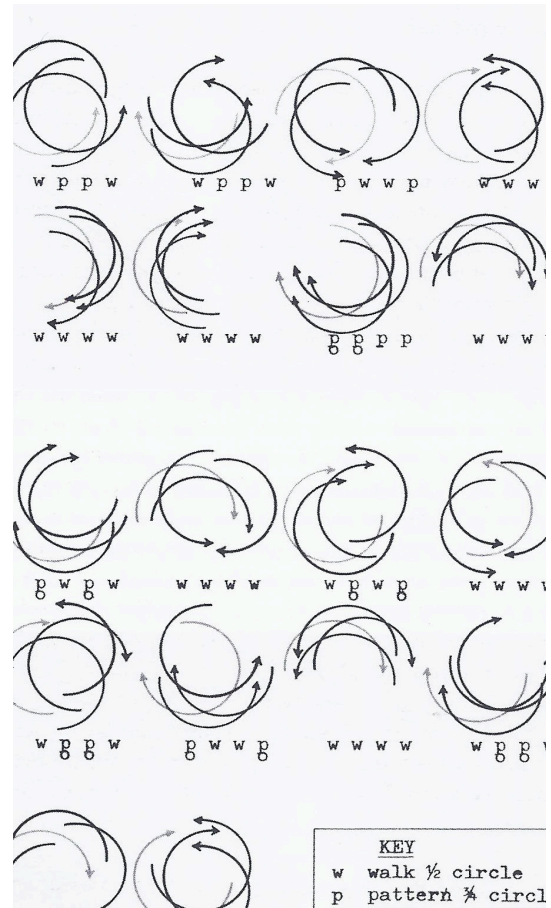
65. Esquissos de Siza Vieira para o Museu de Serralves.

66. Diagrama coreográfico de Trisha Brown para Spanish Dance.



67. Desenhos de Zaha Hadid para Metapolis-Project 972.

68. Diagrama coreográfico de Lucinda Childs.





imaginei que existia uma relação entre essa forma e o corpo. É um corpo sem torso. É como se houvesse um ponto central (...) Não se trata da representação gráfica do movimento de dança. Estes quadrados esculpem espaço: têm uma dimensão que tem muito a ver com o corpo.”<sup>195</sup>

À semelhança dos desenhos do arquitecto, há nestes diagramas um cuidado com a medida, a escala e a proporção, numa tentativa de corpo e espaço se adequarem mutuamente.

Os desenhos adquirem rapidamente tridimensionalidade quando a coreógrafa compõe a sua metodologia de composição com uns cubos onde se inscreve o corpo e que cujo centro coincide com o da figura. O centro é um ponto muito importante na dança, pois na percepção do bailarino é de lá que emanam todos os movimentos e é o núcleo de controlo de todo o corpo.

A coreógrafa começou com notação coreográfica e depois evoluiu para os esquemas muito próprios. Os desenhos surgem dos corpos e a abstracção mental ganha uma forma concreta: “Penso que a princípio utilizava o desenho como uma espécie de prolongamento coreográfico. Era uma maneira de continuar ainda a trabalhar quando estava sentada numa cadeira, porque evidentemente não se pode estar a dançar todo o dia. Agora os desenhos adquiriram uma certa autonomia. Ditam-me portanto um certo número de coisas. (...) Descubro nos desenhos ideias, que se infiltram todas elas no processo de criação coreográfica. Quando insisto, por exemplo, em que os bailarinos tomem um certo tipo de posição da qual nunca ninguém ouviu falar antes ou que não é excessivamente confortável, vejo o corpo deles interrogar-me. Mas explico-lhes que se lhes peço que tomem essa posição, é para formarem, através do seu corpo, um certo desenho. Os seus braços percorrem todo o espaço até eu dizer que há um desenho. Eles não sabem o que é esse desenho, mas como eu percebo como um desenho, tentam conformar-se com ele. O movimento funciona então como um desenho. É apaixonante.”<sup>196</sup>

O desenho não retrata o movimento que é visto do exterior, é o movimento visto por dentro, no espaço interior da coreógrafa, num espaço cinestésico virtual. Estes diagramas são muito pessoais e concretizam-se de formas diferentes conforme os coreógrafos, a sua identidade e linguagem.

Tal como na arquitectura, estas projecções ou plantas representam mais do que

<sup>195</sup> Trisha Brown, citada por José Gil, in *Movimento Total – O Corpo e a Dança*, Ed. Relógio de Água, p.169.

<sup>196</sup> *Idem, ibidem*, p.170.

uma superfície, representam profundidade, matéria e movimento e têm em comum o espaço.

Os desenhos primam pela significação e para serem compreendidos é necessário representar a sua forma exterior e tal como na representação arquitectónica, constata-se que há uma tendência natural para a geometria quando se projecta. É mais próximo ao corpo, traduzir sob a forma de linhas geométricas puras.

O desenho, segundo Trisha Brown é imediato, económico e portátil e tanto os arquitectos como os coreógrafos integram-no no seu dia-a-dia. Foi um instrumento muito utilizado nos anos sessenta e setenta, porque correspondia às necessidades dos artistas da época, ou seja, era um meio de se afastarem do objecto e focarem-se na ideia e no processo de criação. Tornou-se um meio fundamental, na sua relação integral com a performance, nos trabalhos dos artistas Laurie Anderson, Trisha Brown e Gordon Matta-Clark.

O desenho era transversal e pertinente em todo o processo de trabalho. Era feito para fixar uma ideia ou pensamento.

Desenhar é, no fundo, segundo Siza Vieira, “um modo de tomar contacto físico com a folha branca, de exercitar a memória e o prazer de uma antiga sapiência dos gestos e do olho”<sup>197</sup> e é, também, “o desejo de inteligência.”<sup>198</sup>

É no desenho que se materializa a coragem de formulação das nossas inquietações e a vontade de encontrar respostas para elas. Através do traço na folha conjuga-se exaustivamente o verbo tentar, e é nessa mesma superfície, onde já não há lugar para o vazio, que se encontra a satisfação de conseguir.

Através da análise dos processos e métodos de composição, e da reflexão sobre o desenho enquanto instrumento fundamental, pretendo um cruzamento das várias abordagens feitas ao espaço, e da sua relação com o corpo, por parte dos arquitectos e dos coreógrafos. Penso que algumas das estratégias que referi, na óptica dos coreógrafos, podem ser pertinentes para ajudar a abrir caminho, como complemento, a uma renovação da arquitectura, no sentido da criação de espaços para corpos que visam uma apropriação activa do espaço, e não uma utilização estática por um corpo passivo e abstracto que apenas serve como referência para a escala e proporção do edifício.

Tomando a dança como paradigma dessa relação, tal como fizeram Laban e

---

<sup>197</sup> Álvaro Siza Vieira, in *Imaginar a evidência*, Edições 70, 2006.

<sup>198</sup> Álvaro Siza, *Écrits*; Barcelona: ediciones UPC, 1994.

Tschumi, pode chegar-se à elaboração de espaços mais flexíveis e de acordo com uma vivência e experiência efectivas, que ultrapassam o simples cumprimento de uma função.

### 2.8.6. NOVOS CAMINHOS PARA A CRIAÇÃO

Na arte não há barreiras para o crescimento entre disciplinas. Actualmente, é raro quem fique estanque no seu território e não se inter-relacione e se deixe contaminar. Hoje em dia, o campo artístico é ilimitado e as ligações entre as várias expressões multiplicam-se sobretudo sobre a forma de parcerias.

Este fenómeno que tem-se ampliado, são exemplo, como referi anteriormente, a co-criação entre os coreógrafos e arquitectos, neste confronto de práticas, que actualmente, se torna quase uma necessidade. O coreógrafo convida o arquitecto para interferir e fazer parte da provocação. Mais do que uma colaboração trata-se de um acumular de talentos, que faz com que o processo de trabalho seja tão interessante quanto o produto final.

Como disse Pina Bausch, o que importa não é o movimento mas o que leva a pessoa a fazer esse movimento e isso abriu a dança para todas as outras artes. Hoje, a dança, “é a pessoa no mundo e não o corpo no espaço (...). A dança, neste momento, não está delimitada, as suas fronteiras estão completamente violadas.”<sup>199</sup> O bailarino é, actualmente, acima de tudo um intérprete, aberto a absorver informações provenientes de áreas diferentes. Segundo Olga Roriz, “um bailarino sabe habitar um espaço, gosta de descobrir o seu corpo num espaço. Enquanto que no teatro, mesmo que haja um encenador que queira desenvolver esta vertente, é muito mais difícil encontrar intérpretes com essa disponibilidade física. Portanto, digamos que o bailarino está mais pronto para captar informações que lhe venham de áreas completamente diferentes.”<sup>200</sup>

Esta ideia de intersecção não é recente, na primeira metade do século XX, o próprio teatro era tido como lugar de síntese das artes: pintura, escultura, arquitectura, dança e música. Uma espécie de amostra que contribuiu para que hoje em dia se possam abrir estas novas possibilidades em várias áreas disciplinares e enriquecer a realidade que conhecemos, sem nunca nos conformarmos.

---

<sup>199</sup> Olga Roriz, “Conversa com Olga Roriz”, in Fragmentos de uma Prática de Dramaturgia do Espaço - Trabalho de síntese realizado por João Mendes Ribeiro, no âmbito das Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, p.159.

<sup>200</sup> *Idem, ibidem*, p.160.

Nessa época, as práticas artísticas contribuíam para um mesmo efeito estético, para uma totalidade, e deviam colaborar sem perder a sua especificidade, para ampliar a percepção e desenvolver o universo das sensações.

De acordo com Rui Horta, a arte deve ser colaborativa, uma arte aberta. A criação começa por ser um acto egoísta, que cresce e se torna altruísta porque a concretização se dirige e se oferece sempre a um público.

Por isso, são importantes as atitudes de partilha e ruptura, que contribuem para um sistema cada vez mais flexível, aberto e sustentável. O segredo é uma atitude de inclusão, que promova a comunicação e a troca.

Não é só o espectáculo que é positivamente marcado pela interdisciplinaridade, é recíproco, também a arquitectura usufrui da mistura de especificidades, sobretudo em relação aos princípios que sustentam a dança e moldam a criação coreográfica.

A arquitectura densifica-se neste confronto de disciplinas, cria em si novos significados, no sentido de uma aproximação cada vez maior aos utilizadores, e segundo João Mendes Ribeiro, “utilizadores não tem nada a ver com a ideia funcional da arquitectura, não tem nada a ver com isso, mas tem a ver com essa relação directa com o corpo, com as sensações.”<sup>201</sup>

Estes novos caminhos são, no fundo, uma reflexão sobre princípios como os que Appia defendia no início do século passado, ou seja, ter o corpo como variável determinante na modelação do espaço, na forma como se constrói arquitectura, pensando o espaço segundo a ideia de movimento e não de corpo estático. De acordo com João Mendes Ribeiro, “a questão do movimento no espaço associado à forma como se apreende o espaço a partir do corpo em movimento, eu acho que devia ser, claramente, o tema central da arquitectura e parece-me muita vezes um tema ausente.”<sup>202</sup>

A relação do objecto construído com o movimento do observador, é muito importante para a arquitectura. Quem vive o espaço, aproxima-se, penetra, atravessa e são esse tipo de acções que o arquitecto deve considerar ao organizar a sequência de espaços, pensando quase como se desenhasse a partir dessa coreografia, necessária diariamente, e que deve estar relacionada com a finalidade do edifício. O espaço deve ser mais do que um caminho que leva as pessoas aos lugares do quotidiano, tem que existir integração para que nasça o tão importante sentimento de pertença.

A gravidade é um dos temas que funde a arquitectura com a dança. O desafio

---

<sup>201</sup> Conversa com João Mendes Ribeiro, 22-08-2012.

<sup>202</sup> *Idem, ibidem.*

da sua inalcançável conquista, ou o facto de assumir essa grandeza e utilizar o peso das estruturas como uma mais valia arquitectónica, tirando partido dele, como faz a dança. Os bailarinos, estruturas em movimento, vivem intensamente a dualidade da necessidade de leveza e suspensão e a incontornável atracção do corpo ao chão. Esta ideia é central na construção arquitectónica porque “a gravidade na arquitectura é claramente um tema fundamental porque tem a ver exactamente com o modo de construir o espaço e depois associá-lo ao corpo.”<sup>203</sup>

O corpo está, de certa forma, esquecido na arquitectura, sendo essa ausência uma consequência da sociedade contemporânea que se concentra numa fragmentação do ser, onde a cabeça é o que mais importa. Por consequência, surge outra questão fundamental, o cuidado com a conservação do carácter da arquitectura enquanto espaço vivencial, que é efectivamente habitado por seres humanos num fluxo constante.

A circulação passa a ser imperativa, resultando de uma forma de habitabilidade cinética. Na aliança do espaço com o corpo, um dos temas que me parecem essenciais é o desenho dos percursos no sistema arquitectónico, que é o ponto paradigmático de uma renovação baseada no movimento. João Mendes Ribeiro fala então, de uma resolução do projecto a partir do espaço interior, flexível, que se relaciona com o exterior. O arquitecto “esculpe” o espaço por dentro, abrindo caminhos por onde o corpo, a luz e o ar circulam e através dos quais se trabalha essa definição do que é dentro e do que é fora.

Importa, sobretudo, saber o que sentimos e como nos sentimos nos espaços que habitamos. Essa é uma das questões que se faz imediatamente aos bailarinos no espaço cénico, se eles existem lá plenamente. Se assim não for, altera-se o espaço até haver uma relação harmoniosa e que efectivamente funcione. A harmonia é expressa, como defendia Appia, da relação de conflito entre o corpo e a construção do espaço arquitectónico e não no diálogo pacífico e monocórdico entre a tridimensionalidade do corpo e dos volumes.

João Mendes Ribeiro afirma que essa relação com o corpo tem sido uma premissa fundamental no seu trabalho. Nos seus últimos projectos tem-se centrado na ideia de “esmagamento” do corpo, de ficar tangente aos limites impostos. Nesse sentido, fez numa obra uma razoável extensão de tecto com dois metros e cinco, número que encontrou através da medida do corpo, precisa e rigorosa. Faz questão de testar os espaços, tal como acontece no processo de execução das cenografias onde produz

---

<sup>203</sup> *Idem, ibidem.*

os objectos a partir das medidas dos intérpretes. Experimenta a sua arquitectura com o próprio corpo, uma vez que afirma ainda não ter coragem para medir o cliente, que acaba por ser, na maioria dos casos, transitório.

Ao projectar, é preciso confiar na intuição que advém da experiência e acreditar que existe uma medida ideal que serve o propósito e confere poética ao espaço. Existe sempre a possibilidade, enquanto a construção está em aberto, de usarmos o nosso próprio corpo para aferir sensações. A arquitectura deve ser feita assim, por aproximações sucessivas, experimentações físicas, porque são muitas as variáveis para se poder gerir no campo da abstracção. Sem a presença do corpo, há coisas que não se podem entender.

### 3. EDIFÍCIO

#### 3.1. A CONSTRUÇÃO DO OLHAR E A NOÇÃO DE LUGAR

Os teatros são formas arquitectónicas que “fazem ver” e “dão a ver”. O próprio vocábulo grego *Théatron* significa :“lugar de onde se vê um espectáculo”. É, sobretudo, no espaço cénico que se molda a percepção, através da mutabilidade constante do lugar, recorrendo à cenografia que “constitui um laboratório de pesquisa de linguagens sobre a construção do olhar, onde a visão do espectador, a partir da sala, determina a orientação no espaço.”<sup>204</sup>

O teatro é o lugar onde a acção se constrói através de corpos em movimento em frente a corpos vivos que se pretende estimular, pelo poder da performance. O espectáculo teatral diz respeito a todas as formas de espectáculo, ou seja, acção dramática, dança, performance, mímica ou outras e que tem lugar perante um público reunido, sem o qual não existiria.

Segundo o filósofo francês Jacques Rancière, existem duas razões ingratas de ser espectador e que têm a ver com o olhar: o espectador vê a forma concluída, a aparência, sendo que presencia uma realidade encoberta porque desconhece o processo que leva ao fim que lhe é apresentado, ou seja, “olhar não é conhecer”; e o facto de a sua condição implicar imobilidade, sendo que “olhar é diferente de agir”.

Ao longo da história, como já referi no primeiro capítulo, foram construídas e reinterpretadas várias tipologias. O teatro barroco do XIX, que se desenvolveu desde o século XVII, manteve-se como modelo mais comum até ao surgimento da *Festspielhaus*, de Richard Wagner. Foi uma tipologia que se difundiu em toda a Europa e, conseqüentemente, em Portugal. Hoje em dia, existem inúmeras tentativas de recriar, reinterpretar e dar uma nova forma a esta tipologia, por parte de arquitectos, coreógrafos e encenadores que, mantêm as características específicas deste modelo ou rompem assumidamente com o modelo, explorando novas formas de configuração para a eterna relação entre público e plateia. Acaba por ser, então, um modelo de predilecção nos espectáculos contemporâneos.

---

<sup>204</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, Capítulo V, Ambigüidade e Contraste no Espaço Cenográfico, p.355.



A organização espacial contribui para se estabelecerem alguns tipos de relações psicofisiológicas entre a acção e o espectador. Portanto, o desenvolvimento de uma mesma acção dramática em espaços diferentes contribui para diferentes percepções e interpretações

Na Bauhaus o espaço era concebido a partir de premissas espaciais determinadas, totalmente perceptível através de conceitos matemáticos e daquilo a que se chama “dinâmica espacial”.

Uma das premissas mais significativas deste espaço teatral são as dimensões – altura, profundidade e largura – que estão relacionadas umas com as outras e com o corpo. O espaço teatral ideal, deveria ser, nessa linha de pensamento, uma estrutura arquitectónica subtilmente determinada pela medida do corpo humano.

O espaço cénico criado como parte fundamental do conjunto arquitectónico, permitia várias configurações que se distanciavam da redutora visão frontal. A intervenção no espaço cénico já não é feita a partir de elementos fixos e definitivos, mas sim, paradoxalmente, através de um organismo móvel, que abre o leque de possibilidades de construção e composição, sendo constantemente transformável.

O jogo de construção era constituído por praticáveis, utilizados das mais variadas formas, em conjugação com painéis deslizantes que modificavam, conforme a exigência de cada representação, a relação da cena com o público. O espaço era então, flexível e reversível, mantinha a neutralidade necessária para que a obra o pudesse integrar da melhor forma, sem ser coagida.

Muitos anos depois, em 1981, a mesma linha de pensamento para a construção dos espaços cénico e teatral influenciou o arquitecto Jürgen Sawade, na transformação do antigo edificio do cinema Universum, em Berlim, num dos teatros tecnologicamente mais avançados, o Teatro Schaubühne. Através do sistema de praticáveis o espaço torna-se extremamente flexível, podendo, conforme a performance redifinir, de formas diferentes, o espaço de palco e a zona do público. Também com recurso a painéis deslizantes, é possível dividir a sala em três espaços distintos, onde podem acontecer três espectáculos em simultâneo. Sobretudo para espectáculos de dança, esta tipologia é muito eficaz, porque a arquitectura adapta-se aos corpos em movimento, mudando em conjunto com eles.

Appia concordava também, com esse desvanecimento das fronteiras entre o público e o espaço cénico. Nos seus espaços rítmicos, os espectadores, que estavam de frente para a cena, eram iluminados pela mesma luz que os intérpretes, sem sombras,

e estavam livres para integrar a performance.

Peter Brook dá uma grande importância ao espaço nas suas obras: “compreendi que o espaço tem um importância fundamental em qualquer acontecimento teatral pela sua capacidade de impedir ou possibilitar um passo vital para outro nível de percepção. A busca de todas as formas possíveis, ideais, efêmeras, duradouras, claras, óbvias e inesperadas que poderia ter o teatro converteu-se numa obsessão para nós: algo não menos importante que o trabalho do autor ou a preparação do texto.”<sup>205</sup> O encenador escolheu o teatro *Bouffes du Nord*, em Paris, um modelo *à italiana*, para ser a sua residência artística. Peter Brook recuperou este espaço, datado de 1876, mantendo a estrutura e a linguagem arquitectónica originais, preservando, como diz, a sua alma. Nas suas criações o espaço teatral tem uma função dupla, ou seja, é arquitectura e cenografia, simultaneamente. As transformações e variações no seu carácter são mínimas, não se verifica uma reorganização do espaço, mas um sublinhar da sua essência e identidade.

A obra, *Conferência das Aves*, concluída em 1979, estreou em Avignon no claustro de Carmes, com cenografia de Sally Jacobs. O chão era de terra com um montículo onde existia uma árvore e o público era distribuído por três filas com as arcadas do claustro como pano de fundo. Quando a obra teve que ser “transportada” para um interior, verificou-se que a cenografia, demasiado realista, não funcionava. Assim sendo, na sua adaptação para o *Bouffes du Nord*, foram utilizados tapetes persas para delimitar o espaço cénico. O tapete permitia rápidas mudanças nos ambientes propostos na obra.

Em *O Jardim das Cerejas* (1981), Peter Brook inclui a arquitectura perene do espaço teatral no universo do drama. O teatro convertia-se na casa das personagens, à semelhança do que acontecia no teatro isabelino: eram utilizadas para a cena as galerias, a plateia e as portas laterais, por onde as personagens entravam e saíam.

Considerando as preexistências, numa lógica semelhante à da arquitectura, a prática cenográfica tem em conta, valorizando e integrando, as características e condicionantes arquitectónicas do edifício-teatro, “evocando o sentido de lugar”.

A transformação do espaço neutro do palco, por mais pequena que seja, dá-lhe uma nova configuração, concretizando, de facto, um lugar. A intervenção no espaço cénico, enquanto espaço edificado, “pretende reforçar o conceito de um palco que não

---

<sup>205</sup> Peter Brook, citado por Andrew Todd e Jean-Guy Lecat, in *El Teatro como espacio*, de Felisa de Blas Gómez, Colección arquia/tesis, núm. 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.32.

é somente habitado por corpos mas é ele próprio um lugar.”<sup>206</sup>

Os princípios tornam-se, então, comuns. O conceito de lugar aplicado ao espaço cénico absorve, segundo João Mendes Ribeiro, algumas premissas características da arquitectura, como a representatividade e a questão da vivência dos espaços habitados que têm inerente a si uma função.

O espaço cénico e o espaço teatral têm identidades autónomas, sobretudo nos seus aspectos intrínsecos sendo que ao primeiro está inerente a efemeridade e ao segundo, por oposição, a perenidade e a estabilidade. São lugares contrastantes mas que convivem plenamente na sua função e que se integram constantemente sobre os mais variados pontos de vista e configurações. É uma relação em permanente reinvenção.

Hoje em dia, o espaço cénico vive muito de uma estreita relação com o real, sendo assim, assume a preexistência que o envolve, sem dissimulações. De acordo com Louis Jouvet, os edifícios teatrais, os modelos, são a essência do teatro porque constituem a materialização do contexto cultural, económico, social e político de uma determinada época.

O *Teatro Oficina* (1984), um projecto de Lina Bo Bardi, em São Paulo, para o grupo de teatro do encenador José Celso Martinez Correa, é o paradigma da expressão da nova arquitectura teatral. Esta obra consistiu na transformação de um teatro à italiana num espaço único: “caixa cénica longitudinal”, com nove metros de largura e cinquenta de comprimento. Explora o conceito de teatro-rua, potenciando a flexibilidade do espaço, experimentam vários tipos de configurações interiores: rampa-palco (passarelle) acompanhando o sentido longitudinal do edifício, cena-bifrontal com as arquibancadas posicionadas lateralmente em relação à rampa; as galerias que conformam o espaço são metálicas com um aspecto visual semelhante a andaimes e a sala é a céu aberto com o piso de terra batida.

O poder do auditório, segundo João Mendes Ribeiro, “assenta no modo como desaparece, como referência visual para o espectador e assume a função de direccionar a sua atenção para um espaço heterogéneo, apesar de contíguo ou mesmo, em alguns casos, um espaço que penetra o próprio espaço do público. Assim sendo, o seu papel activo consiste em produzir a passividade específica do espectador e concentrar a sua

---

<sup>206</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura*, Capítulo II, Cenografia e Arquitectura, Questões Fundamentais e Particulares, 2008, p.179.

acção no que está a ser representado no palco.”<sup>207</sup> Neste espaço, o espectador toma consciência dos limites do seu corpo e dos seus movimentos, dado que não é possível ver de perto, nem tocar nos objectos e intérpretes que estão no palco. Assim sendo, o espectador projecta a sua necessidade de movimento na acção que decorre em cena, “esta imobilidade do observador é condição necessária ao olhar.”<sup>208</sup>

O poder activo do espectador deve conduzir, segundo Rancière, a uma reformulação do teatro, tendendo para a “eliminação” do espectador, no sentido em que “em vez de ser seduzido por imagens, no qual quem assiste se torne participante activo, em vez de *voyer* passivo.”<sup>209</sup> Sugere então, duas formas para o participante activo. Na primeira, propõe que se conquiste o espectador pela empatia, ou seja, pô-lo perante personagens que possibilitem uma identificação. Ele sentir-se-á envolvido pela acção e será exposto a um enigma que deverá tentar solucionar e estará, então, ligado às decisões da acção e às avaliações das razões.

A segunda forma, pressupõe uma eliminação da ilusão, acabando com a distância ao trazer o espectador, efectivamente, para dentro da acção. Deixa de desempenhar o papel de observador para ser participante dentro do círculo da acção. As reformas no espaço teatral oscilaram sempre entre dois pólos, um que pretendia a conquista da distância, como defendia Brecht e outro que pretendia uma aproximação, como acreditava Artraud.

Quanto mais se contempla, menos se é. O escritor francês Guy Debord fala de contemplação no sentido de ilusão, de algo que seduz ocultando a verdade, ou seja, vincula, à partida, a primeira separação. O espectador assiste à acção que podia ser dele, à representação da sua própria essência, exposta ao seu olhar.

Hoje em dia, os artistas aumentaram a pressão nos espectadores através da *performance*, numa tentativa de atenuar o hiato decorrente do paradoxo do espectador. O espectador também age porque “observa, selecciona, compara, interpreta. Liga o que vê com muitas outras coisas que viu noutros espaços únicos e noutro género de

---

<sup>207</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, *Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico*, p.355.

<sup>208</sup> *Idem, ibidem*, p.355.

<sup>209</sup> Jacques Rancière, in *O espectador emancipado*, tradução de José Miranda Justo, ed. Orfeu Negro, p.10.

lugares.”<sup>210</sup> O espectador, ao interpretar, refaz internamente o espectáculo e dá-lhe um sentido próprio directamente relacionados com vivências, sonhos e mesmo invenções. Torna-se criador, “compondo o seu próprio poema com elementos do poema que está á sua frente.”<sup>211</sup> São simultaneamente espectadores distantes e intérpretes activos. Os dramaturgos, realizadores, bailarinos e performers, experimentam o mesmo processo interno, expressando-o de formas distintas.

A apreensão do espaço e da acção, e a construção da percepção, derivam directamente dos sentidos, no caso, da audição e da visão, sendo que a cada um está associada uma correspondência espacial própria. Segundo Júlia Shulz-Dornburg, “a percepção espacial resulta da leitura sequencial de imagens, semelhante à sequência de quadros de um filme. [Por sua vez], a experiência auditiva é menos vectorial; o som é experimentado num raio de trezentos e sessenta graus e a qualquer momento podemos ouvir resíduos sobrepostos de muitos sons. Esta simultaneidade de percepção resulta numa configuração espacial complexa que não está vinculada a um ângulo visual específico.”<sup>212</sup> Com a distância, é por vezes difícil perceber as expressões dos intérpretes, mas a audição seja qual for o modelo, nunca é comprometida.

O olhar, no entanto, sobretudo no teatro à italiana, é muitas vezes manipulado e enquadrado, pelo recurso constante à dicotomia visível/invisível. Assim sendo, como nem tudo é revelado pela cenografia, o espectador expande os seus sentidos e desenvolve a sua consciencialização. O criador, seja coreógrafo ou encenador, não tem, hoje em dia, a pretensão de instruir o espectador, mas continua a querer ser compreendido através do trabalho que expõe. Tenta, no entanto, produzir consciência, estimular sensações e suscitar sentimentos intensos. Assim sendo, de acordo com Rancière, existem duas distâncias nos espectáculos: a distancia entre o espectador e o artista; e a distância entre a ideia ou intenção do artista e a compreensão ou efeito no espectador.

A distância é um factor decisivo, também, na distinção entre espaço cénico e espaço vivencial da arquitectura. O espaço de representação é essencialmente um espaço de contemplação, visto que não deriva de uma ocupação física por parte do

---

<sup>210</sup> Jacques Rancière, in *O espectador emancipado*, tradução de José Miranda Justo, ed. Orfeu Negro, p.22.

<sup>211</sup> *Idem, ibidem*, p.22.

<sup>212</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, *Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico*, p.356.

espectador. De acordo com João Mendes Ribeiro, “a cenografia torna-se deste modo o território de uma cumplicidade partilhada com aquele que observa, um segredo cujo conhecimento não lhe diminui o mistério antes acentua um jogo subtil de aproximação e distanciamentos que nela situam e marcam a passagem do olhar do espectador.”<sup>213</sup>

A experiência sensorial é mais do que ver ou tocar porque é necessário haver a concepção de uma imagem mental e um conhecimento ligado à experiência: “Nós sabemos, por exemplo, que só podemos ver três das seis faces do cubo, num só olhar. Contudo, a nossa capacidade de observação vai para além da simples visão.”<sup>214</sup>

Aquilo que não conseguimos ver imediatamente está contido na nossa forma, própria, de olhar o mundo, porque “ver implica sempre a percepção, a memória, a compreensão e o conhecimento.”<sup>215</sup>

A construção da percepção, é semelhante no caso do interior de um edifício. Sabemos/”vemos” que tem espaços e sabemos/”vemos” tudo o que está no interior ligado à utilização do espaço em função de tudo o que sabemos ou nos é possível deduzir.

A cenografia é uma arquitectura que se projecta para o exterior, ou seja que é feita para ser vista de fora pelo espectador e vivida em toda a sua dimensão e de forma autêntica, pelos intérpretes. Segundo José Capela, “se no quotidiano a percepção da arquitectura é mediada pela luz, por sons, acções, cheiros, e em algumas circunstâncias pela palavra, no contexto cénico todos estes fenómenos adquirem valor acrescido, devido ao olhar intensamente perceptivo do público, à construção de sentidos através do texto e da acção, e à dimensão metafórica do próprio teatro. O invisível, que na arquitectura tende a concentrar-se no uso – na percepção vivencial e inconsciente da forma através da acção – na cena não se encerra em si mesmo: torna-se veículo fundamental da significação poética do visível.”<sup>216</sup>

---

<sup>213</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico, p.357.

<sup>214</sup> Rudolph Arnheim, “L’édifice, object d’une vision bien réfléchi”, in *Nouvelles de Danse*, “Danse et Architecture” n°42-43, Bruxelles, Contredanse 2000, p. 83.

<sup>215</sup> *Idem, ibidem*, p.83.

<sup>216</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico, p.357.

A condição maior das artes cénicas é o acto de ver, que é essencial para o entendimento da cenografia e constitui limite entre esta e arquitectura.

A desintegração do espaço cénico que liberta o espectador do ponto de vista único e o confronta com múltiplas acções no espaço da cena e que contraria o modelo tradicional. O dispositivo cénico pode ser um mecanismo de construção do olhar, sugerindo novas espacialidades, que tornam o espectador mais próximo da acção, “reiterando desse modo as possibilidades de reinvenção da máquina oitocentista, que é o palco de teatro.”<sup>217</sup>

O cenário vai sendo revelado parcialmente, descoberto aos poucos, tal como na arquitectura. Com a deslocação e ampliação da noção de ponto de vista, é garantida a liberdade do espectador, do intérprete e do criador. Como não existe um ponto de vista único, aumentam os limites de percepção e visibilidade do objecto cenográfico e o universo cénico dilata.

Segundo Venturi, a percepção simultânea é consequência de um confronto de vários níveis de significação e remete o espectador para um envolvimento maior na construção da sua própria imagem mental e entendimento da globalidade da acção.

Os dispositivos mutáveis, que abrem a possibilidade de leitura de vários ângulos, remetem para as experiências arquitectónica e cinematográfica.

Em *La Valse* (2012), um filme de João Botelho, com coreografia de Paulo Ribeiro e música de Maurice Ravel, a experiência inverte-se e o que aconteceu no espaço cénico rebate-se para o plano da tela de projecção. Nesta obra, como no filme *Pina*, de Wim Wenders, efectiva-se uma fusão entre a dança e o cinema. Aqui, os dois criadores deram forma a uma coisa que Diaghilev no início do século afirmou ser uma impossibilidade: coreografar a *Valsa* de Ravel. A obra está estruturada em quatro partes que representam atmosferas distintas, alegorias da condição humana: o céu, o caos, a água e a terra (sob a forma de floresta). A coreografia não foi feita para ser vista de frente, foi feita para um olho abrangente e activo que percorre por entre os corpos, capaz de ver respirações, emoções, tensões, em corpos afirmativamente tridimensionais, que apesar de existirem na tela de cinema, não perdem uma única dimensão. Neste caso, o olhar do espectador sobrepõe-se ao do realizador, sendo assim conduzido ao longo da acção. As imagens são-lhe dadas, o espectador não as procura: “estas imagens que ficarão para sempre(...) As emoções são efémeras, as imagens não.”<sup>218</sup>

<sup>217</sup> *Idem, ibidem*, p.358.

<sup>218</sup> Paulo Ribeiro, in programa do espectáculo, Coliseu do Porto.

Os intérpretes em trânsito, mudam os espaços e revelam-nos. Este movimento dos bailarinos é coincidente com o movimento visual dos espectadores que assim percorrem a cena e acumulam acontecimentos na memória. Esta é a mesma sensação da *Escada de Rivoli*, de João Mendes Ribeiro, que já referi anteriormente: “esta sequência cumulativa de enquadramentos ganha sentido através da justaposição. Sendo assim, o projecto de Rivoli traduz a experiência de uma “sequência arquitectural”, onde se colocam conteúdos particulares (os enquadramentos dos elementos excepcionais do tecido urbano) no interior de um todo.”<sup>219</sup>

A desconstrução da matriz normativa do espaço teatral convencional questiona as relações estabelecidas e altera-as, provocando novas sensações a quem vê e a quem efectivamente participa na acção. A tendência é, cada vez mais, a quarta parede desmoronar-se e o palco invadir a sala, de muitas formas. O lugar do público, faz também parte da acção e é, cada vez mais, um dos primeiros pontos definidos na construção da obra. Quando se altera a proximidade, altera-se o sentido e os espaços pessoais e sociais tornam-se tangentes.

O centro da acção está cada vez mais no ponto entre o intérprete e o espectador, e é desse espaço estável que nasce a reformulação física do espaço teatral, na redefinição de fronteiras.

A flexibilidade é a palavra de ordem, porque funciona como uma porta aberta à criação e às novas possibilidades formais e de exploração do espaço. Em vez de se erguerem muros, rasgam-se horizontes.

---

<sup>219</sup> João Mendes Ribeiro, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Capítulo V, *Ambiguidade e Contraste no Espaço Cenográfico*, p.360.



### 3.2. O COREÓGRAFO COMO ARQUITECTO DO ESPAÇO TEATRAL: O EXEMPLO DE RUI HORTA

É necessário dismantelar fronteiras para se compreender o sentido em que caminha a arte contemporânea, em geral. As competências artísticas arriscam novos domínios e trocas de lugares.

Rui Horta, ultrapassou os limites daquilo que é ser coreógrafo e tornou-se, também, arquitecto do espaço cénico, desafiando constantemente as configurações e lógicas vigentes.

O espaço e o tempo são temas centrais nas suas obras, geradores de reflexões e movimento. A abordagem que a dança faz ao espaço estimula-o enquanto criador, centrando-se sobretudo na noção de ponto no espaço, na ordenação dos corpos, no movimento no espaço e do espaço. Fascina-o na encenação dos espectáculos de dança, a movimentação de figuras em palco e o carácter do lugar efémero que elas habitam.

Quando voltou para Portugal, em 2000, depois de ter estado a viver em Nova Iorque e na Alemanha, fixou-se em Montemor-o-Novo e criou um centro de pesquisa coreográfica com o nome Espaço do Tempo no Convento da Saudação, um monumento do século XV. Ali o tempo passa menos assoberbado, menos ávido. Não se perde, ganha-se. O espaço também parece alargar na proporção do tempo e gera bons momentos de reflexão.

O coreógrafo, conscientemente, deixa-se afectar pelos espaços. Tentou entrar para arquitectura em 1975 e afirma que desenha muito bem. Isto fez com que a arquitectura estivesse sempre muito próxima do seu trabalho de pesquisa coreográfica.

Interessa-lhe muito o corpo como componente intuitiva da dança, e o lado plástico, teatral, de concepção visual da forma. Tem essa perspectiva, muito arquitectónica, de que tudo o que se passa em palco, passa pela noção de forma. E esse desenho detalhado, não se compartimenta nas suas coreografias. A configuração do espaço surge do equilíbrio com o corpo, assumindo que um precisa desesperadamente do outro para essa forma ter sentido.

Os confrontos entre a arquitectura e o corpo instigam-lhe a curiosidade. Para Rui Horta a arquitectura substitui a natureza, sendo que perante um espaço horizontal construiu casas para abrigar a figura vertical, que é o homem, criando assim um mundo de cidades, um novo pano de fundo para o corpo. Foi este o ponto de partida para *Zeitraum* (1999), que se traduz no domínio do espaço e do tempo em cena. Desenvolve

a coreografia, baseando-se nos textos do arquitecto holandês Rem Koolhaas e na sua essência traduz um confronto entre a horizontal e a vertical e traz inerente a si uma ideia própria de movimento. A verticalidade é marcada por dois tubos metálicos e pela presença dos bailarinos. A horizontalidade é representada nas projecções que existem no fundo da cena. Um rio corre, com um ritmo acelerado, sublinhando a passagem do tempo e contrastando com a qualidade do movimento fluído dos bailarinos. Quatro movimentos que constroem, portanto, este espaço: o movimento das projecções, o movimento da luz, o movimento dos elementos verticais/obstáculos e o movimento dos bailarinos que povoam um inóspito vazio marcado apenas pela geometria essencial e insofismável da realidade (vertical e horizontal), ou seja um referencial cartesiano.

O coreógrafo defende, acima de tudo, uma relação orgânica entre o corpo e o espaço, enquanto lugar “em que nós nos sentamos bem, como se fosse um útero, em que de lá já não queremos sair.”<sup>220</sup>

Também Peter Zumthor acredita que um bom edifício deve ser sensível à vida humana, deixá-la desenrolar-se nos seus espaços, permitir ao tempo que passe e lhe dê um significado especial, passando para segundo plano os aspectos estéticos e práticos. A boa arquitectura “deve hospedar o homem, deixá-lo presenciar e habitar, e não tentar persuadir.”<sup>221</sup> Para Rui Horta, a redução e a essencialidade são factores muito importantes na arquitectura, porque só assim os espaços se abrem “para nos deixar viver lá dentro, para nos deixar habitar (...)”.<sup>222</sup>

No seu processo de criação, Zumthor afirma que recorre à memória, deixa fluir as imagens e tenta relacioná-las com o que procura. A obra é mais intensa se, em vez de representar algo, for algo de facto.

A arquitectura tem urgência, está presente na vida das pessoas, envolve-as em

---

<sup>220</sup> Rui Horta, in *Ver com os pés - Experimentar o Espaço [Urbano] em diálogo com o Corpo em Movimento*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, de Sofia Sobral, orientada pelo arquitecto João mendes Ribeiro, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002/2003, p.212.

<sup>221</sup> Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005, p.33.

<sup>222</sup> Rui Horta, in *Ver com os pés - Experimentar o Espaço [Urbano] em diálogo com o Corpo em Movimento*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, de Sofia Sobral, orientada pelo arquitecto João mendes Ribeiro, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002/2003, p.212.

todo o lado. A dança, limitada no tempo e no espaço, refaz a percepção da arquitectura e deixa que, essas mesmas pessoas, com um olhar preciso e mais paciente, a descubram: “ é apenas entre a realidade das coisas e a imaginação que ascende a fâsca da obra de arte.”<sup>223</sup>

Rui Horta na sua condição de arquitecto, gosta de criar o inesperado, deixar que os espaços influenciem a coreografia e provoquem sensações ao espectador. É a partir dessa vontade que manipula as configurações teatrais convencionais, dos espaços onde apresenta os seus espectáculos e questiona os lugares dos intérpretes e do público. O coreógrafo, ultrapassa algumas vezes, a separação entre palco e sala, através da troca de lugares pré-estabelecidos, colocando espectadores e intérpretes no palco, ou deixando que os bailarinos invadam o espaço do público, ou ainda, através da reconfiguração do palco, redefinindo também a organização da plateia. Esta alteração da distribuição de lugares tem como consequência, a atenuação de algumas exigências do teatro.

Através da desconstrução da arquitectura, aliada à dança, o coreógrafo tenta multiplicar as perspectivas e contribuir para uma melhor compreensão da realidade, numa tentativa de mudar qualquer coisa no mundo em que vivemos.

Rui Horta demonstra uma grande vontade de construir lugares, ou territórios, que materializem os binómios espaço-representação e tempo-relação e contextualizem a dança contemporânea. Interessa-lhe criar confronto com a ideia de fronteira no teatro, com o que existe entre o real e o fictício: “O público posiciona-se atrás de uma fronteira com o espectáculo, está protegido. Apesar de tudo, o teatro é aquele sítio onde vamos ver algo e nada nos vai acontecer. Isto é muito interessante, mas ao mesmo tempo é perigoso.”<sup>224</sup>

O que interessa a Rui Horta não é provocar através da coreografia e da desconstrução do espaço, mas sim, ampliar as possibilidades da percepção e tornar mais ténues os seus limites. O objectivo maior é dar espaço ao público para criar a sua própria realidade, a partir das imagens que lhe são oferecidas.

O coreógrafo levou a cabo várias aproximações a esse desejo de criar um espaço teatral que se adequasse à linguagem dos seus espectáculos. Exemplo dessas

---

<sup>223</sup> Peter Zumthor, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005, p.36.

<sup>224</sup> Rui Horta, “Entrevista a Rui Horta”, de Ana Dias Ferreira, Julho de 2007, disponível em <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/F.SAla-SCOPE.pdf>.

concretizações é a trilogia, *Pixel* (2001), *Setup* (2005) e *Scope* (2007).

Estas obras foram produzidas no *Espaço do Tempo*, no Convento da Saudação, sendo que desta forma, o coreógrafo teve as condições ideais para aprofundar a sua pesquisa sobre a reinvenção do espaço cénico: “Posso trabalhar à escala de um para um, posso montar um dispositivo cénico e, no primeiro dia de ensaios estar no dispositivo.”<sup>225</sup>

Em *Pixel* (2001) encontramos um objecto de geometria variável, um universo próprio, um infindável jogo para os sentidos. Um ecrã, de quatro por três metros, move-se ao longo de um túnel de dezassete metros, constrangendo espaço de representação e aproximando, cada vez mais, do espaço do público, causando tensão. Cria-se assim uma relação íntima do espectador com os intérpretes, uma intimidade intensificada pelo número reduzido de pessoas que podiam participar em cada espectáculo. O espectador deixa de contemplar apenas, é-lhe dada a oportunidade de, efectivamente, fazer parte da acção. Há um momento em que a sala se funde com o espaço de representação e deixa de haver distinção, todos passam a ser intérpretes quando é facultada ao público uma máquina de filmar, que passava por toda a gente até voltar às mãos do bailarino. Cada pessoa capta o instante, as imagens que quer ver, em tempo real, ampliadas, até a um pontilhismo desconcertante, e projectadas no grande ecrã impaciente. A realidade era distorcida, fragmentada e virtualmente duplicada.

Apesar de defender o corpo real e vivencial, Rui Horta não fica estancado e arrisca na exploração de novas tecnologias. *Pixel* (2001) é uma análise sobre a imagem e representação do corpo e um exercício espacial sobre a intimidade. Actualmente essa reflexão é muito pertinente, visto que o corpo está esquecido e ausente, existindo só em momentos extremos: “O corpo em si já não é necessário, ou seja, nós somos, hoje em dia este território nosso da coreografia é um território de resistência, é um território ecológico. Porque a natureza é fundamental (...)”<sup>226</sup>

Em *Setup* (2005), o coreógrafo foi aliciado pela ideia de incluir o público no centro do conflito e torná-lo protagonista, e não espectador, do processo emocional e

---

<sup>225</sup> Rui Horta, “Entrevista a Rui Horta”, de Ana Dias Ferreira, Julho de 2007, disponível em <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/F.SAla-SCOPE.pdf>.

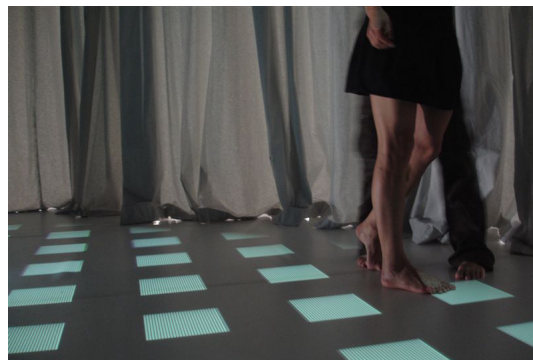
<sup>226</sup> Rui Horta, in *Ver com os pés - Experimentar o Espaço [Urbano] em diálogo com o Corpo em Movimento*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, de Sofia Sobral, orientada pelo arquitecto João Mendes Ribeiro, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002/2003, p.216.



69. *Pixel*, coreografia de Rui Horta, 2005.



70. *Setup*, coreografia de Rui Horta, 2001.



71. *Scope*, coreografia de Rui Horta, 2007.



72. Espaço teatral de *Scope*, concebido por Rui Horta.

da tensão entre aqueles três homens.

Rui Horta criou um lugar único para toda a acção, um espaço neutro propício à mudança. O espaço cénico reconfigurava-se e o palco passava a ser em *passerelle*, uma cena bifrontal. Representava uma sala fria e acética, uma metáfora daquilo que poderia ser um laboratório de experiências emocionais, que se expressavam no corpo dos intérpretes.

A alternância entre a distância e a proximidade dos intérpretes com a plateia, ia mudando a intensidade do conflito e constituía um factor determinante para a acção. Os espectadores estavam posicionados frente a frente e iam permitindo que o espaço se fosse transformando diante deles, através de cortinas, que o dividiam, da luz e das projecções que iam modelando a distância.

Em *Scope* (2007), mais uma vez, a questão do espaço é fundamental. Neste espectáculo, Rui Horta leva ao limite o desvanecimento das fronteiras convencionais do espaço teatral e incorpora o público no universo espacial da obra, tornando-o verdadeiramente activo enquanto agente transformador. Assim sendo, “a relação espacial, não é só uma questão geográfica e de geometria variável, é também uma questão psicológica.”<sup>227</sup>

A coreografia tem a forma de dueto, e trata, tão simplesmente o amor e são vários os enquadramentos espaciais, ao longo da representação, que sublinham as várias faces de um sentimento tão complexo e difícil de desmontar.

Uma vez mais, o coreógrafo joga com a estranha sensação de exposição da intimidade, num espaço cénico partilhado pelo público e pelos intérpretes e que a cada instante condiciona a percepção. Os bailarinos descobrem-se a si mesmos através do outro, e o espectador reinventa o ângulo de visão sobre uma realidade comum.

Antes mesmo de começar o espectáculo, ainda no *foyer*, eram atribuídas duas cores aos espectadores, verde e rosa. A curiosidade era logo despoletada naquele momento, à medida que íamos seguindo por um caminho que, claramente, não era o da sala. A entrada era feita pelos bastidores e quando dávamos conta, já estávamos dentro da caixa negra, lado a lado com os intérpretes que, deformados pelas próteses exageradas, dançavam freneticamente em cima de plintos. Mas nós também não parávamos por muito tempo a contemplar, rapidamente seguíamos para o centro do palco onde estavam projectados, no chão, quadrados das duas cores do início. Cada pessoa colo-

---

<sup>227</sup> Rui Horta, “Entrevista a Rui Horta”, de Ana Dias Ferreira, Julho de 2007, disponível em <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/F.Sala-SCOPE.pdf>.

cava-se sobre um quadrado e deixava-se guiar por ele, perseguindo o seu movimento até chegar à respectiva bancada.

O espaço cénico estava irreconhecível, todo ocupado, tornando-se a sua identidade de tal forma invisível que, por momentos, me esquecia onde efectivamente estava. Existiam duas bancadas enviesadas que conformavam o lugar, juntamente com as grandes cortinas brancas que iam, ao longo da acção, restringindo, cada vez mais, o espaço e quebrando a réstia de fronteira que ainda existia entre os intérpretes e os espectadores. A determinado momento, havia já uma cumplicidade imposta pelo constrangimento e era difícil entender o que era ficção porque, como o próprio Rui Horta afirma, não existe nada mais autêntico que aqueles corpos, à nossa frente, veículos de uma arte viva.

O solo cénico estava coberto por praticáveis brancos que contribuía para uma homogeneização do espaço e garantiam a neutralidade necessária para realçar os corpos e as imagens projectadas, de uma realidade virtual acrescentada. Toda a configuração do espaço e os elementos utilizados, as bancadas, as cortinas e os praticáveis remetem, quase imediatamente para o universo do espaço cénico tridimensional, de volumes que emergiam do solo, e da aproximação entre espectador e intérprete, de Appia. Na Escola de Hellereaw, um projecto de Heinrich Tessenow, existia, no centro do edifício, uma grande sala de ritmos e exercícios, um espaço único para público e artistas. Neste espaço polivalente, existiam também cortinas, como se fosse uma dupla pele, separadas um metro, onde se encontravam os dispositivos de iluminação reguláveis em termos de intensidade.

A gravidade e a rigidez são condições para o espaço vivo, assim se afirma a matéria, por oposição, dando vida à forma inerte. Appia, sensível à dança, considera que o interesse dos movimentos reside e depende da variedade de pontos de apoio que oferecem o solo e os objectos.

A determinado momento, em *Scope* (2007), com o espaço muito reduzido, uma parte da plateia deixava de ver a outra, a opacidade das cortinas impedia o contacto visual. Aconteciam, então, dois espectáculos ou dois pontos de vista sobre o mesmo espectáculo: metade do público via a versão feminina, enquanto a outra metade assistia à versão masculina. A dramaturgia tenta tornar clara a relação desse lugar de onde se vê e o espaço de onde se é visto. Cada parte do público vê uma coisa diferente e, no momento em que os intérpretes trocam, cria-se uma tensão afectiva e altera-se a relação entre espectadores e personagens.

De acordo com Rancière, “na representação teatral, a movimentação do público contribui para um espectador mais interdependente e em sintonia e sincronia com a acção.”<sup>228</sup>

O ser humano tem a capacidade de se adaptar ao meio, uma característica camaleónica. Recebemos inúmeros estímulos e sinais, somos sensíveis a eles e espelhamo-los em nós, através da nossa interpretação, do nosso olhar, como se de um prolongamento o nosso corpo se tratasse.

Uma vez mais, a tecnologia teve um papel fundamental na modelação dos corpos e do espaço. Rui Horta utilizou várias câmaras, projectores de vídeo e o *Watchout*, um *software* que permite captar e trabalhar as imagens em tempo real. O coreógrafo cria assim, outra dimensão no espectáculo, utilizando a imagem sempre reduzida ao mínimo, à essencialidade: “o uso da tecnologia meramente necessária, porque sempre disse e é fundamental, o corpo tem de triunfar. A tecnologia não pode esmagar o corpo.”<sup>229</sup>

Rui Horta acredita que a sua prática como coreógrafo acaba por ser uma realização consciente do desejo de ter sido arquitecto. A arquitectura existe, indiscutivelmente, na sua dança. O coreógrafo diz que esta reflexão o leva sempre a um “espaço vazio, depurado, um lugar onde colocar o corpo, um diálogo de volumes, no fundo, as premissas essenciais da arquitectura. É aqui que vejo esta obra, no meio do nada, num não-lugar. E sobretudo porque é um dueto e fala de comunicação, o espaço não pode estar saturado de ícones domésticos. Tem de possuir a liberdade do vazio. O lugar da inscrição do pensamento. O lugar da pureza. Esta é uma obra sobre a subjectividade e sobre a disciplina do nosso olhar face à realidade. A questão da percepção existe para a arte tal como existe para o nosso olhar sobre o mundo. E é nesta constante deslocação da nossa posição de espectador, de sujeito em relação ao objecto, que reside a (utópica) solução para a questão da verdade.”<sup>230</sup> O movimento está sempre presente quando a arquitectura é bem conseguida. Quando assim é, solta nas pessoas o ímpeto do movimento no espaço, a necessidade de descoberta e redescoberta mas, sobretudo, que encontrem inerente a uma experiência intensa a sensação de bem-estar.

---

<sup>228</sup> Jacques Rancière, in *O espectador emancipado*, tradução de José Miranda Justo, Ed. Orfeu Negro, p.13.

<sup>229</sup> Rui Horta, “Entrevista a Rui Horta”, de Ana Dias Ferreira, Julho de 2007, in <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/F.SAla-SCOPE.pdf>.

<sup>230</sup> *Idem, ibidem.*



Acredito que na continuação desta linha de pesquisa de Rui Horta de reinvenção do espaço cénico pela manipulação da arquitectura em conformidade com o movimento, se possa chegar a um modelo de um lugar específico para a dança, adequado às suas necessidades e tipo de linguagem. Um espaço capaz de se transformar facilmente e de ser um suporte imediato ao desenho coreográfico e à técnica de dança. Teria que ser a consequência arquitectónica de uma nova concepção ligada ao movimento e à consciência de que o lugar se deve aliar a um corpo que contém, ele próprio, segundo Tschumi, as propriedades e determinações espaciais: alto, baixo, esquerda, direita, simetria e assimetria.

Como seria então, essa tipologia teatral?



## CAPÍTULO III

### **UM LUGAR PARA A DANÇA**



### CAPÍTULO III

#### UM LUGAR PARA A DANÇA: PROPOSTA DE INTERVENÇÃO PARA O *ESPAÇO LA MARMITA*

A minha ligação com este espaço tem muitos anos. Lembro-me, na primeira vez que lá entrei, de permanecer parada a olhar, a tentar entender todas as possibilidades que silenciava e as que assumidamente mostrava. Era escuro, mas inesperadamente, da maravilhosa estrutura da cobertura brotavam feixes de uma intensa luz vinda de fora.

Pode não ter sido construído para ser um teatro, mas parece que lhe estava latente essa condição. É natural a falta de certezas dos espaços que, subitamente, mudam de identidade. São as incertezas que nos levam longe, que tornam claras as possibilidades porque esbatem as fronteiras marcadas pelos constrangimentos.

Nesse primeiro dia que fui lá, ao *Espaço La Marmita*, foi para dançar e no ensaio apetecia-me ocupar os espaços todos, as suas inquestionáveis potencialidades cénicas, tirar-lhes os panos pretos que os cobriam e os conservavam tímidos. Era um lugar que ainda estava dobrado para dentro, à espera de ser olhado e sentido.

Depois do primeiro espectáculo que lá dancei, fiz muitos outros porque, de facto, cresceu em mim uma paixão abrupta e sentida por aquilo que era e representava aquele lugar, que para mim é uma dedicatória física e perene à dança. Foi Andrea Gabilondo, uma coreógrafa mexicana, que a fez, quando teve a coragem de ver para além do armazém de vinho do Porto do século XIX na marginal de Gaia, do espaço vazio em forma de contentor e ousou mudar-lhe o conteúdo. Agora em vez de acumular objectos passivos no seu interior, guarda corpos em movimento.



73. Andrea Gabi-  
londo, na coreografia  
*História da Dança e*  
*Psicologia dos intér-*  
*pretes e criadores em*  
*cinco minutos*, 2011.

Transformou e tem vindo progressivamente a acrescentar adjetivos pertinentes ao espaço, complementando com a arquitectura a incomensurável e inexplicável sensação de quem só existe a dançar, a interpretar a vida com a expressividade do corpo. A Andrea Gabilondo, o Robert Glassburner, que é seu marido e é fagotista na Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, e o Américo, um carpinteiro que é, na verdade, o “faz tudo” que tem o seu espaço de trabalho adjacente ao La Marmita, vão dando, aos poucos, qualidades ao espaço aproximando-o de um objectivo comum: o desejo de criar um teatro informal, num espaço não-convencional, que se torne uma alternativa, mas que ao mesmo tempo se inclua, na rede de teatros das cidades do Porto e de Gaia.

É um espaço altruísta, não corresponde e serve de suporte apenas ao trabalho coreográfico da Andrea Gabilondo mas constitui um laboratório de criação para outros coreógrafos, bailarinos e actores que queiram construir um espectáculo ou simplesmente precisem de um lugar para realizarem as suas pesquisas performativas. A abertura é uma condição caracterizadora do La Marmita: “Sendo uma mexicana, que viveu na Europa metade da vida, trabalhando e vivendo em vários países, a minha assinatura é uma mistura de várias culturas e diferentes memórias.”<sup>231</sup>

A linguagem coreográfica da Andrea Gabilondo insere-se na corrente expressionista da Dança-Teatro alemã, muito por influência da coreógrafa Reinhild Hoffman, com quem trabalhou muitos anos e que é, ao lado de Pina Bausch, um dos expoentes desta corrente. Combina teatro, várias formas de dança e elementos que surjam e sejam fulcrais para ligar e dar densidade à peça.

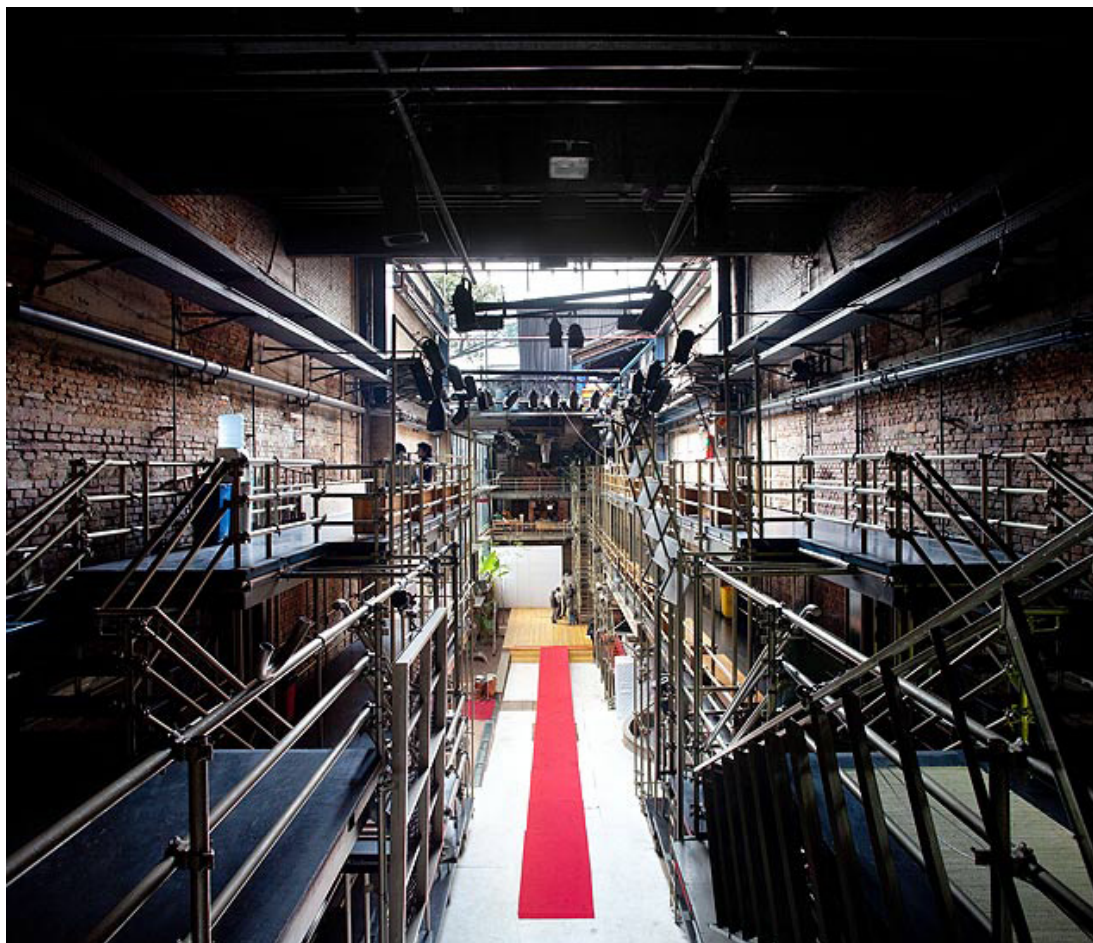
A coreógrafa acredita que a criatividade é o processo de passagem por um mundo de memórias acumuladas, pensamentos e sensações. Este espaço é denso, está carregado de memórias e isso, em qualquer intervenção que seja feita, é muito importante que permaneça, é a sua alma em forma de granito maciço e traves de madeira. Como afirmava Aristóteles, “saber é lembrar-se”. Foi com a consciência dessa condição que a minha estratégia de intervenção se foi desenvolvendo, para encontrar uma forma de legitimar a essência do lugar e, ao mesmo tempo, transformá-lo. Andrea Gabilondo diz que a ideia começa por ser um conjunto de imagens soltas que surgem da memória, sem coerência entre elas, mas através do processo de trabalho e maturação, ela vai conquistando uma forma.

O mundo é apreendido de forma diferente para cada ser humano e isso abre

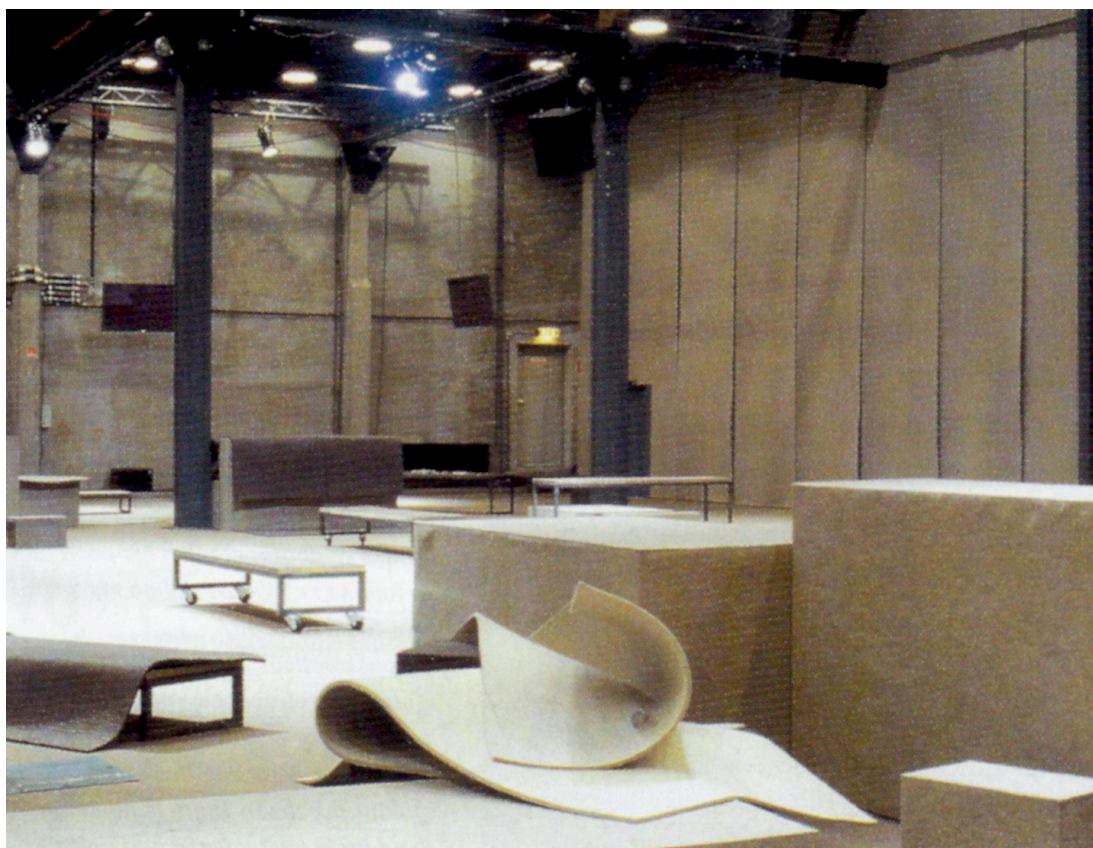
---

<sup>231</sup> Andrea Gabilondo, in texto *Memories an Creativity*.

UM LUGAR PARA A DANÇA



74. *Teatro Oficina*, de Lina Bo Bardi.



75. *Bockenheimer Depot Theatre*, de Nicolaus Hirsh e William Forsythe.



um sem número de possibilidades. As nossas hierarquias internas são diferentes e, por isso, filtramos e apreendemos informação de acordo com critérios intrínsecos de reconhecimento e empatia, normalmente associados à memória. Cada criador tem o seu próprio meio de produzir matéria artística única, moldada pela memória, pelo estudo e pelas experiências pessoais. Isto é válido para coreógrafos e arquitectos e é desse meio termo que nasce a conquista da tradução arquitectónica de uma paixão comum.

Andrea Gabilondo gosta de trabalhar com ideias e sempre com algum tipo de narrativa subjacente, mesmo que a coreografia seja abstracta, e penso que esse é também um bom princípio para transformar este espaço, que por mais híbrido e minimalista que possa ser, tem um propósito definido subjacente. Quando a peça está “fechada”, é altura de depurar e filtrar o essencial, largando o supérfluo, um processo muito semelhante ao do arquitecto quando o sistema está montado e funciona, quando se exclui o que não é estritamente necessário e se aproxima o espaço da sua essencialidade. Pode chamar-se a essa sublimação, “o coração da obra”: é quando se transforma e corta tentando encontrar o equilíbrio perfeito. É um momento crítico, de decisões que marcam o trabalho. Nesta fase deixa-se guiar, conscientemente, pela intuição.

A base da intervenção é manter o edifício e melhorar a sua estrutura característica e o funcionamento dos espaços, através de uma contradição consciente, ou seja, conservando o peso e a estabilidade do invólucro e utilizando estruturas leves e reversíveis no interior. As transformações são pontuais de forma a exponenciar as características de flexibilidade e adaptabilidade do espaço.

Toda a intervenção parte do lugar. O *Espaço La Marmita* existe perto do rio Douro, faz parte da malha intrincada e densa definida pelos volumes correspondentes às caves de vinho do Porto e pelas ruas estreitas que os contornam. Assim sendo, a sua relação com o exterior é muito comprometida, tendo apenas uma frente livre, voltada para a exígua rua de França. Este é um dos problemas, o facto de o espaço estar pouco visível, sendo que muitas vezes é apenas encontrado por acaso.

A tipologia, como já havia dito, é de armazém, à semelhança do *Teatro Oficina* de Lina Bo Bardi a que já fiz referência, um espaço paralelepípedo com oito metros e sessenta centímetros de largura, dezanove metros sessenta centímetros de profundidade e sete metros de altura máxima. No piso de entrada existe, actualmente, uma bilheteira improvisada sobre a qual funciona uma régie, que garante a variação de pé-direito. Depois da compressão inicial do corpo, sente-se muito mais intensamente a abertura do espaço no momento a seguir. A esta cota existe a sala de espectáculo pro-

priamente dita com a zona de representação e a bancada para o público, com capacidade para cerca de setenta lugares. A relação entre o público e o espaço cénico é, neste momento, frontal como nos teatros convencionais, não existe, no entanto, nenhuma cortina ou barreira física que separe os dois lugares. A bancada funciona, como uma espécie de alteração da topografia numa parte de um espaço único, tal como defendia Appia. Ao fundo, existem os espaços de apoio à cena: o camarim, uma arrecadação e dois quartos de banho. Sobre estes espaços, num primeiro piso, existe uma zona de bar com ligação visual ao espaço cénico do piso inferior.

Penso que se trata de um momento ideal para a experimentação e reflexão sobre uma tipologia que responda às exigências do movimento dançado. Acredito que o caminho passa pelo trabalho colaborativo entre o arquitecto e o coreógrafo, pela tradução da essência de ambas as artes na construção de um lugar, pleno no seu determinismo possessivo.

Uma das referências que me parece muito pertinente quando tentamos apontar uma nova direcção para a concepção de um lugar para a dança, é o projecto que resultou da colaboração entre o arquitecto Nikolaus Hirsch com o coreógrafo William Forsythe. Os dois criativos juntaram-se para a elaboração do edifício da *Companhia Bockenheimer Depot Theatre* em Frankfurt, uma antiga estação de eléctrico, um edifício industrial com oitenta metros de comprimento e trinta e cinco metros de largura que funciona como estúdio e espaço informal de apresentações.

Tem inerente a si uma dualidade porque o seu desenvolvimento guiado pelo equilíbrio do formal e informal: trata-se de um espaço poroso entre uma contaminação em termos de luz, som, fluxos urbanos (informal) e um ambiente controlado, isolado visual e acusticamente das influências exteriores (formal). Para fazer o interface desta lógica de contrastes que convivem, é utilizado um elemento essencial, o feltro espesso que funciona como cobertura do chão, dos módulos e das paredes móveis, permitindo tanto conferências públicas como conversas íntimas.

São utilizados sistemas modulares que se vão transformando de acordo com as várias posições do corpo. É um espaço desenhado em conjunto pelo coreógrafo e pelo arquitecto, através de uma análise da relação imposta pelos modelos de pensamento sobre corpo e edifício e o questionamento sobre como as pessoas são também construídas pelo espaço. Recusam assim, as formas estandardizadas porque são limitadoras do movimento, determinam-no.

Forsythe afirma que para ele “é difícil pensar numa arquitectura que não seja

feita para corpos. E a dança é apenas uma maneira de ser corpo. No *Bockenheimer Depot* sugerimos a existência de mais de uma forma de ser corpo”<sup>232</sup>

Os sistemas criado pelos dois autores, para além de condições não determinadas de espacialidade e corporalidade, integra também a noção de tempo não regulado. Essa concepção foi traduzida em espaço através da criação de uma formulação de teatro convencional no hall (auditório e palco) que tem um programa estabelecido, enquanto o resto do espaço, informal, não tem programa, nem horários definidos, porque “o corpo não é só físico, é temporal”<sup>233</sup> O público é livre para reconfigurar o espaço movendo os objectos, ajustando o desenho do arquitecto às suas ideias e necessidades. Esta questão da reconfiguração espontânea e da adaptabilidade do espaço interessa-me muito integrar no *Espaço La Marmita*. É um reforço da importância do corpo e de fazer uso directo da influência mútua das duas grandezas, corpo e espaço, em movimento.

Proponho então, uma reversibilidade e leveza do espaço interior, assumindo o contraste com o peso estrutural do edifício. Assim sendo, quero através da intervenção abrir todos os espaços à dupla função, podendo todos ser utilizados como espaços de representação dentro da lógica defendida por Peter Brook. Através de uma reformulação dos espaços de camarim e arrecadação, é possível integrá-los como um prolongamento da cena, utilizando o espaço cénico na sua profundidade total e abrindo a possibilidade de criação de ambientes específicos, numa lógica de multiplicação de pontos de vista e fragmentação da cena como experimentou, no início do século passado, o arquitecto belga Henri van de Velde, com a noção de cena tripartida. Esta proposta cénica surgiu como uma solução para um teatro sem cortina, que acompanhava o tempo de descoberta do olhar, mudando a esse ritmo as cenas e os espaços.

Reduzi o espaço do camarim e da arrecadação para permitir uma ampliação e regularização do espaço de representação. Com o recuo da escada, existe um só quarto de banho que fica, agora associada ao espaço de camarim.

A permeabilidade e a flexibilidade de apropriação são fundamentais na relação entre estes dois espaços que comunicam através de painéis pivotantes. Estas estruturas móveis, ao serem manipuladas reconfiguram o espaço e abrem novas possibilidades.

A separação do camarim e da arrecadação em relação à área de representação

---

<sup>232</sup> William Forsythe, in “À quatre mains”, *Techniques et Architecture: Scénographie*, Editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier n° 485, Agosto/Setembro, p.53.

<sup>233</sup> *Idem, ibidem*, p.53.

é feita com painéis deslizantes, que acentua a leveza do espaço, remetendo para a arquitectura tradicional japonesa. Para além do Expressionismo alemão, a outra grande referência dos trabalhos de Andrea Gabilondo é o *butoh*, o teatro físico japonês.

Proponho uma depuração dos espaços e a sua redução ao essencial, para poderem estar o mais livres possível para qualquer que seja a natureza da sua apropriação. Garanto, no entanto, a resposta às exigências específicas, enquanto camarim e arrecadação, através do desenho de objectos múltiplos e móveis que sirvam o espaço mas que, simultaneamente, possam integrar a cena.

O objecto que imaginei para o camarim é um paralelepípedo que se desconstrói através da utilização. Tive como referência o mobiliário dos anos sessenta, no seu desenho e funcionalidade, dentro de uma tendência pós-modernista, tal como a cadeira e a própria corrente coreográfica a que Andrea Gabilondo dá continuidade.

O objecto tem uma forma neutra quando está todo fechado, mas vai-se fragmentando aos poucos quando se levanta o espelho, quando se solta um dos módulos que se torna simultaneamente banco e caixa ou quando se puxa a gaveta disfarçada. O seu desenho, tal como a mesa maior que existe no primeiro piso, é feito de acordo com as medidas do corpo, em movimento, da coreógrafa.

Também o volume onde existe a cozinha é pensado na lógica cenográfica da revelação progressiva porque, de paralelepípedo simples, com a superfície em madeira, passa a lugar desdobrável, um contentor multifuncional com uma relação marcada com o que é exterior a si.

Dentro do princípio de dupla função do espaço teatral, existiria o mezanino da zona de estar do bar, seguindo a lógica do teatro isabelino, podendo ser utilizada também como espaço cénico ou até lugar para o público, dependendo da representação. Ao tirar partido da representação em vários níveis, o olhar constrói-se apreendendo toda a dimensão da arquitectura, que é tão rica cenicamente.

Tudo isto acontece sem haver simulações, aproveitando a autenticidade do lugar, dentro de um realismo efectivo tão almejado por autores como Appia, Craig e Artraud.

Outro dos pontos fundamentais é o solo cénico, que é a superfície principal de contacto com o bailarino, o ponto de apoio essencial que deve oferecer a resistência e elasticidade adequadas ao corpo para amortecer convenientemente as trocas de peso, saltos e quedas. Proponho a utilização de quarteladas com soalho de madeira, como resposta ao tema desta tão importante superfície de contacto do bailarino com o espa-

ço. Esta solução garante uma caixa de ar adequada ao corpo em movimento e também, a criação de situações de variações de cota ou mesmo de esconderijo de objectos inesperados que podem surgir durante a acção. A utilização de quarteladas facilita também, a manutenção do pavimento que pode ser feita por unidades em detrimento de se mudar toda a superfície porque uma parte não está em perfeitas condições.

Dependendo das exigências do espectáculo, o solo cénico pode ser coberto por tapetes de linóleo, que funcionam como uma pele do espaço em contacto directo com a pele do bailarino.

O *Centro de Arte Contemporânea dos Açores* e o *Teatro Schaubühne*, utilizam a solução de estrados móveis, praticáveis de arrosco, que contribui para uma grande flexibilidade de utilização dos espaços.

O projecto do *Centro de Arte Contemporânea dos Açores*, tem alguns pontos, mas a uma outra escala, que de certa forma se assemelham ao caso do *Espaço La Marmita*. Os edifícios foram feitos a partir de uma soma de tempos diferentes, uma antiga fábrica, perpendicular ao mar, conjugada com novas utilizações e construções de raiz.

O arquitecto criou um espaço multifuncional, sobretudo para intervenções de carácter performativo, numa lógica semelhante ao conceito do *Tanks*, na *Tate Modern*, em Londres. É visível a vontade de contaminar os espaços teatrais, de os trazer para o quotidiano.

Para este espaço foi transportada a ideia de palco contínuo, em que o espectador também está em cena. Existe também uma grande arrecadação no duplo sub-palco.

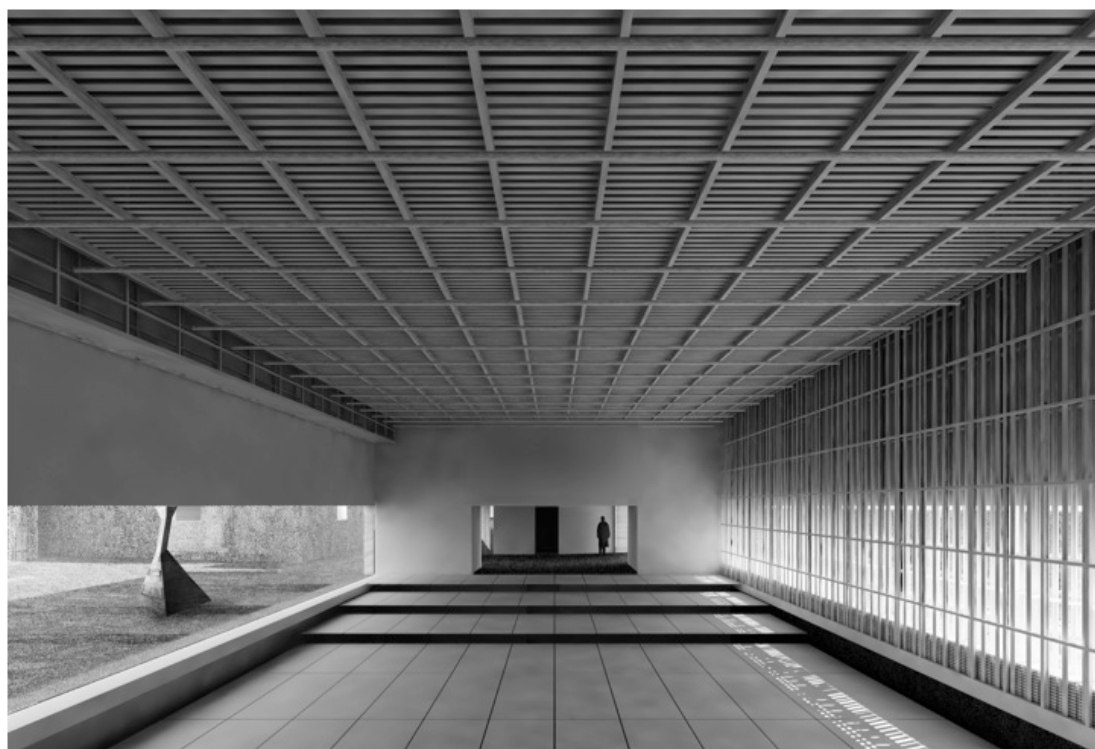
Foi garantido um mecanismo eficaz de luz natural, na caixa de palco, durante os períodos de ensaio. No início, no *Espaço La Marmita*, existiam pequenos vãos cobertos com tijolo de vidro, garantindo luz zenital na área de representação, mas tiveram que ser substituídos por telha regular, devido à impossibilidade de criação de um sistema que permitisse cobri-los quando aconteciam espectáculos durante o dia. Gostava de poder resgatar essa característica que me parece tão importante, sobretudo num espaço que é, simultaneamente de espectáculo e de ensaios e treino diários.

Também a coreógrafa e bailarina Akarova, na sua pequena sala de espectáculos, desenhada pelo arquitecto Jean-Jules Eggericx, em 1932, teve essa preocupação com a entrada de luz natural. O último piso da sua casa foi adaptado e concebido como estúdio de dança e pequena sala de espectáculos.

Dentro desta lógica cenográfica da arquitectura e perante a possibilidade de



76. *Ateliers Berthier - Théâtre de l'Odéon*, uma recuperação de Jean-Loup Roubert.



77. Sala multifuncional do *Centro de Arte Contemporânea dos Açores*, de João Mendes Ribeiro.

uma dupla função, João Mendes Ribeiro, aproveitou as vigas metálicas da sala multifuncional do *Centro de Arte Contemporânea dos Açores*, para suportarem o peso da maquinaria de cena, funcionando como um reforço à teia. No *Espaço La Marmita*, as linhas das asnas, em madeira, da cobertura convencional do século XIX, são complementadas por varas metálicas, que servem também de teia sobre o espaço cénico.

A cobertura é um dos pontos mais identitários e expressivos deste espaço. O seu efeito plástico contribui para a adjectivação daquele lugar especial, no entanto, dentro das novas funções do espaço, a cobertura falha em termos de isolamento térmico e acústico. Para não comprometer a sua textura e colmatar o problema, proponho um levantamento do telhado colocando assim, isolamento acústico (lã de rocha) e térmico (poliestireno extrudido) sob as telhas, revestindo a face interior com um forro de madeira, que apoiam nas varas que se mantêm visíveis na face interior da cobertura. As régua de madeira estão parcialmente sobrepostas criando uma superfície texturada e expressiva.

Também nos *Ateliers Berthier – Théâtre de l’Odéon*, em Paris, o arquitecto Jean-Loup Roubert, fez com que as vigas funcionassem como teia e, ao mesmo tempo, amenizassem o efeito reverberante das paredes de alvenaria originais. Instalou uma varanda de manobra na parte alta, dois níveis de passerelles e um monta-cargas. Durante as obras de modernização da sala à italiana, construída por Peyre e Devailly, em 1782, e reaberta em 2006, após vários anos de reforma, o teatro Odéon ocupou por dois anos, os *Ateliers Berthier*, que eram as antigas oficinas de produção de cenários da Ópera Comique, construídas em 1898 por Charles Garnier e ampliadas por Michel Roux Spitz nos anos cinquenta.

Aproveitando a configuração original dos nichos de armazenamento, o arquitecto construiu uma estrutura periférica de aço, que permitiu, depois da demolição, libertar o espaço central. O espaço central livre permite uma reversibilidade dos dispositivos cénicos, a partir de uma arquibancada móvel que permite vários tipos de cena: frontal, bi-frontal ou quadri-frontal, com uma capacidade para seiscentos lugares.

A possibilidade de vários tipos de relação do público com o espaço da cena é também uma questão pertinente no *Espaço La Marmita*. A solução que encontrei, em conjunto com João Mendes Ribeiro, para garantir essa versatilidade tão aliciante foi a elaboração de módulos móveis, que funcionam associados, formando bancadas, podendo criar uma cena frontal ou bi-frontal; ou de forma autónoma, pontuando o espaço, reconfigurando-o de acordo com a coreografia. Estes módulos são uma simplificação

dos dispositivos criados por João Mendes Ribeiro para o bailado *Savalliana* (2000): são paralelepípedos que se desdobram criando uma escada, uma bancada, pontos de luz e uma mesa.

Dentro deste jogo de possibilidades de recriação do espaço, à semelhança das experimentações de Appia e Rui Horta, também interessa a Andrea Gabilondo a utilização funcional e plástica das cortinas, que deslizam e vão dando novas formas ao lugar, reforçando a eterna dicotomia do espaço teatral: visível e invisível.

A arquitectura deste lugar faz-se por dentro e devido à sua dimensão reduzida, torna-se difícil a definição dos percursos interiores. A ligação do espaço do público ao bar e aos quartos de banho, era um ponto frágil porque para além de ser muito estreita, coincidia com a passagem dos intérpretes, ou seja, em caso de intervalo a meio do espectáculo a magia dos elementos ocultos pelas pernas, como objectos cénicos ou figurino, perde-se um pouco. Para além da criação de um quarto de banho de uso público na entrada, que resolve em parte o problema, assumi a ligação que existe, desde a bancada até à escada de acesso ao bar, e conceber as pernas para serem móveis, através de um sistema de rolamentos que permite mudanças de posição, ao serem manipuladas pelos intérpretes. Antes da passagem do público, gera-se através do movimento destes elementos uma parede que configura um corredor que direcciona as pessoas.

As pernas, formalmente, seriam paralelepípedos, sem duas faces, onde se poderiam ocultar peças de figurino ou adereços, muito utilizados nas peças de Andrea Gabilondo.

Como Andrea Gabilondo é levada pela extrema preocupação com o detalhe nas suas criações, achei essencial haver também esse cuidado no tratamento plástico do espaço. Como fiz referência anteriormente, a cadeira é o elemento essencial das suas coreografias. É um objecto-síntese que pode ser tudo.

Proponho então, uma reinterpretação do desenho da cadeira amarela que a coreógrafa usa e que o seu corpo já conhece como extensão de si próprio, através de uma simplificação de linhas e da utilização de uma madeira mais leve. A intenção seria, povoar com este modelo a zona do bar e aparecer pontualmente na entrada e na régie. A dupla função, tal como na arquitectura e nos objectos múltiplos e móveis era também partilhada pela cadeira, que se torna inóspita de tão comum.

Existe uma obra do artista plástico conceptual Joseph Kosuth, denominada *Three Chairs* (1965) que, inserindo-se na corrente da Arte Conceptual e influenciado pelos ready-made do Duchamp, combina numa instalação, uma cadeira real, uma fo-



tografia em tamanho natural dessa cadeira, e uma definição de dicionário dessa mesma cadeira. Penso que é uma ironia pertinente neste contexto, uma peça paradigmática que podia existir reproduzida, desta feita, com a cadeira amarela de Andrea Gabilondo e colocada na zona do bar, na parede logo à direita, no cimo das escadas, aproveitando durante o dia, o foco de luz zenital.

Gostava também explorar as imagens ligadas ao lugar logo na entrada. Pensei em revestir as superfícies dessa pequena área com placas de acrílico sob as quais existiriam fotografias, próximas da escala real, de espectáculos que aconteceram no *Espaço La Marmita*.

Penso que este modelo de espaço teatral, com dispositivos flexíveis que o espaço se ajuste conforme a cena, permitindo outras possibilidades de representação que não necessariamente a vista frontal. É preciso tirar partido das capacidades de mutação herdadas pela caixa *à italiana* e, simultaneamente, sem ter que esconder, ou seja, deixar o espaço arquitectónico fazer parte da acção. Existem, no entanto, outras formas como as cortinas e a divisão da cena, aproveitando os espaços inesperados, que permitem ocultar sem serem precisos elaborados mecanismos da teia.

O facto de este espaço ter aberturas para o exterior, por mais tímidas que sejam, relembra a sua condição de arquitectura que se relaciona com o que está fora e deixa entrar a luz e o ar.

Como disse João Mendes Ribeiro, a “arquitectura é visível como ideia e definição de espaço”, que é limitado, que condiciona a acção e estimula o conflito, potenciando assim a criação e tornando o corpo mais expressivo.

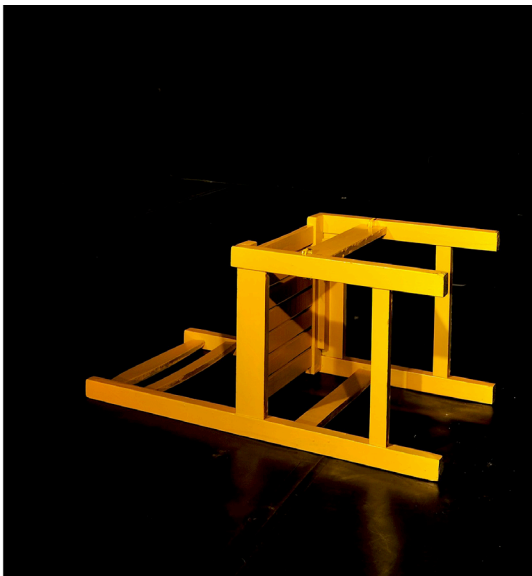
O espaço abre-se às possibilidades de representação e não fixa o que é espaço de actuação e espaço do público. Vai-se transformando, facilmente, conforme é necessário, utilizando o mínimo de recursos, baixa tecnologia, elementos fáceis de manipular e à escala do corpo, porque existe um condicionamento económico, mas sobretudo porque torna o espaço mais próximo de quem o utiliza.

Não é uma forma de arquitectura inédita, mas é feita para o corpo do bailarino, de acordo com o pensamento do coreógrafo e o desejo do pertença do espectador.

## UM LUGAR PARA A DANÇA



78. Estado actual do Espaço La Marmita.



79. A cadeira amarela



80. *A cadeira*,  
coreografia de An-  
drea Gabilondo.



## CONCLUSÃO

A palavra espaço não é de ninguém, mas é de todos. É esticada, fragmentada, desdobrada pelo arquitecto, pelo coreógrafo e por todos os corpos que se fazem rodear por esta tão lata e afirmativa imaterialidade, que é uma certeza permanente.

O espaço nasce entre os corpos, é um interstício impalpável. Conseguimos perceber-lhe os contornos, de uma forma mais nítida, se utilizarmos dois filtros sobrepostos: a arquitectura e a dança, que se encontram no espaço neutro.

Aferi ao longo deste trabalho - tendo por base um investimento no conhecimento consistente dos vários conceitos, definições e tipologias da arquitectura teatral e do espaço cénico, e também as premissas estruturadoras da arquitectura e da dança - os aspectos de intersecção entre ambas, as formas como se influenciam mutuamente, seja em termos de aspectos da coreografia transportados para a arquitectura bem como da forma como a arquitectura constrói os corpos em movimento.

Os casos de estudo que tiveram como foco a parceria entre o arquitecto e o coreógrafo, revelaram que, de facto, existe uma consequência em ambos os percursos dos criativos, no período após a experiência colaborativa e também mostraram que as características identitárias de cada um se mantêm firmes num jogo de equilíbrio entre concepções diferentes sobre uma matéria comum.

As diferenças entres as duas áreas conjugam-se e complementam-se, elevando a expressão artística a outro patamar de significação. A dança é plena na dinâmica, na transitoriedade e na efemeridade, utilizando o mais autêntico dos instrumentos como veículo de expressão: o corpo em movimento.

A arquitectura surge, face à dança, aparentemente, como uma antítese na sua firmeza estática, perene e imutável no tempo.

Para se afirmar na sua condição maior, de abrigo, a arquitectura deve resgatar o

corpo e deixá-lo intervir activamente na construção do espaço. O corpo coreografado tem o espaço arquitectónico como ponto determinante na organização e estruturação de frases e sequências de movimento, absorvendo as características do lugar, incorporando-as, e oferecendo-lhes um novo universo, uma nova pertinência.

As direcções espaciais que resultam do enlace entre espaço e tempo, são temas comuns na arquitectura e na dança. Os percursos e deslocamentos são estruturantes para as duas disciplinas. É o movimento que esculpe os espaços, que contorna e define o que é interior e exterior. É do gesto desenhado, sulcado no papel, que nasce a arquitectura que ultrapassa a forma e se torna acontecimento.

É através da experiência espontânea e autêntica da arquitectura que ficamos mais ligados à nossa existência corporal e a essa fruição do corpo no espaço. Ao longo dos séculos existiu a certeza de que a única forma de apreender a realidade era através dos sentidos e a vivência do espaço surge, indubitavelmente, desse apelo ao que nos é mais instintivo.

As formas arquitectónicas coreografam o corpo, no dia-a-dia, fazem com que ele as siga, as questione, experimentando as suas várias dimensões ao entrar, ao passar através, sobre, ao lado. A arquitectura promove, constantemente, uma relação de conflito harmonioso entre o corpo e as formas tridimensionais.

Para os bailarinos, o lugar no espaço é o centro do seu mundo. Na sequência da modificação da concepção espacial no início do século XX, o corpo coreografado questiona a arquitectura e complementa-a com o objectivo de integrar o movimento no espaço estável da representação.

Arquitecto e coreógrafo unem-se para pensar e criar lugares comuns, tendo a superfície do palco como plataforma de experimentação onde extravasam ideias e despoletam desafios para devolverem os corpos dos bailarinos a um espaço idealizado para poder ser deles.

As formas que surgem são cada vez mais híbridas, porque a flexibilidade espacial favorece a criação artística. É gerada uma nova relação dinâmica entre o intérprete e o observador, que existem no mesmo lugar, cheio de lugares, que pode ser tudo, num território poroso e cheio de significações.

O conceito de flexibilidade do espaço teatral centra-se na configuração da relação-base entre intérpretes e espectadores. Esta questão é perene e geradora de desafios formais que partem do ímpeto de encontrar o espaço ideal. A questão da configuração espacial que dá, conseqüentemente, origem à noção de tipologia é uma questão deter-

minante neste diálogo entre arquitectura e espectáculo e na convivência harmoniosa entre sentido, percepção e interpretação.

Abre-se, assim, a possibilidade de criação de uma nova tipologia para a dança, tão leve, móvel e inesperada quanto o corpo em movimento e, simultaneamente, regrada e modular como a partitura coreográfica.

Foi muito importante para mim, no âmbito deste trabalho, dar espaço à experimentação e reflexão sobre a forma ou sistema arquitectónico, baseado na mobilidade e na polissemia, que desse respostas às exigências do corpo dançado.

O espaço pensado é uma metamorfose constante que liga a racionalidade a uma identidade expressionista dada pelos objectos de valor arquitectónico que se vão revelando inesperados, como extensões dos corpos dos intérpretes. A arquitectura torna-se cenográfica, num trabalho partilhado e feito por camadas.

Penso que a partir deste primeiro esboço, o caminho para novas ideias para a criação de um lugar próprio se começa a libertar. Que seja um prelúdio de um desenvolvimento maior.

O papel de intérprete passa a ser, também, partilhado pelo arquitecto que sublima em si os olhares do coreógrafo, do bailarino e do espectador, exteriorizando-os tectonicamente.





## CRÉDITO DE IMAGENS

1. *Teatro de Dionísio* reproduzido disponível em <http://www.google.com/imgres?q=teatro+de+dion%C3%ADsio+atenas&hl=pt->.
2. *Teatro do Movimento Total*, reproduzida a partir de Felisa de Blás Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p. 206.
3. *Le Trouble de Narcise*, reproduzido a partir de <http://www.ballet-de-marseille.com/-LE-TROUBLE-DE-NARCISSE,297>
4. Teatro romano de Lyon, reproduzida a partir de Felisa de Blas Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009 p.44.
5. Teatro Olímpico, reproduzida a partir de Felisa de Blas Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.64.
6. Teatro Ducal de Sabbioneta, reproduzida a partir de Felisa de Blas Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009 p.66.
7. Teatro Farnesio, reproduzida a partir de Felisa de Blas Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009 p.68.
8. Festspielhaus, Bayeruth, reproduzida a partir de Felisa de Blas Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009 p.94.
9. Grosses Schauspielhaus, Berlim
10. Pavillon Noire, reproduzido a partir de “Scènes d’architectures - nouvelles architectures françaises pour le spectacle”, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal de Internacional de Arquitectura em São Paulo, 2007, p.74.
11. CCN, Rillieux-la-Pape, Scènes d’architectures - nouvelles architectures françaises pour le spectacle, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal de Internacional de Arquitectura em São Paulo, 2007.
12. Savaliana , fotografia de João Mendes Ribeiro, gentilmente cedida pelo próprio.
13. Propriedade Privada, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.

14. Appia, espaço rítmico, A sombra do cipreste, 1909, reproduzida a partir de Felisa de Blás Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.106.
15. Appia, espaço rítmico, As últimas colunas do bosque, 1909, reproduzida a partir de Felisa de Blás Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009, p.106.
16. *Propriedade Privada*, maquete, reproduzida a partir de João Mendes Ribeiro *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008, p.286.
17. *Propriedade Privada*, maquete, reproduzida a partir de João Mendes Ribeiro *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008, p.286.
18. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
19. *Pedro e Inês*, fotografia de Alceu Bett, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
20. Mala-mesa, reproduzida a partir de João Mendes Ribeiro *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008,
21. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
22. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
23. *Água*, disponível em <http://www.pina-bausch.de/start.php>.
24. *Masurca Fogo*, reproduzida a partir de <http://www.pina-bausch.de/start.php>.
25. *Insideout*, reproduzida a partir de “Techniques et architecture - Scénographie”, Editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier nº 485, Agosto/Setembro 2006.
26. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
27. *Alternative Lights*, reproduzida a partir de “Nouvelles de Danse”, n.os 42-43,

- “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.124.
28. *Alternative Lights*, reproduzida a partir de “Nouvelles de Danse”, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000, p.125.
29. *Roof Piece*, reproduzida a partir de Catálogo, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Barbican Art Gallery, 2011.
30. *Man Walking*, reproduzida a partir de Catálogo, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Barbican Art Gallery, 2011
31. *Splitting*, Catálogo, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Barbican Art Gallery, 2011
32. *99 Dialogues*,reproduzida a partir de João Mendes Ribeiro *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008.
33. *99 Dialogues*, reproduzida a partir de João Mendes Ribeiro *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percurso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008.
34. *Dialogue 09*, disponível em <http://www.sashawaltz.de/>.
35. *Carré Rouge*, fotografia de Núcleo de Experimentação Coreográfica.
36. *Alma Líquida*, fotografia de Núcleo de Experimentação Coreográfica.
37. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
38. *Café Müller*, reproduzida a partir de Fabio Cypriano, “Pina Bausch”, Cosacnaify, 2005.
39. *Pedro e Inês*, fotografia de Alceu Bett, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
40. *Dança das varas*, reproduzida a partir de Felisa de Blás Gomez, “El teatro como espacio,” Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009.
41. *Dynamosphère*, reproduzida a partir de Nouvelles de Danse, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000
42. *As diagonais do cubo*, reproduzida a partir de Nouvelles de Danse, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000

43. *Body/Work/Leisure*, disponível em <http://www.google.com/imgres?q=Body/Work/Leisure&hl=pt->
44. Fundação Cartier, reproduzida a partir de *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000.
45. Instituto do Mundo Árabe, reproduzida a partir de *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000.
46. Centro de Congressos de Lucerne, reproduzida a partir de *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000.
47. Interior da Ópera de Lyon, reproduzida a partir de *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000.
- 48 e 49. *Metapolis-Project 972*, reproduzida a partir de *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000.
50. Guagzouh Ópera House, reproduzida a partir de Revista Casabella nº799, anno LXXV n.3 marzo 2011.
51. Mundo (89 graus), *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, 1998.
52. LFOne/ Landsgartenschau, *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, 1998.
- 53, 54, 55. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
56. Quiosque Expo' 98, de João Mendes Ribeiro, *João Mendes Ribeiro: Obras e Projectos 1999-2003*, Edições Asa, 2003.
57. *Propriedade Privada*, fotografia de Rodrigo César, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
- 58 e 59. Casa de Chá, reproduzida a partir de *João Mendes Ribeiro: Obras e Projectos 1999-2003*, Edições Asa, 2003.
60. Quiosque Porto 2001, de João Mendes Ribeiro, *João Mendes Ribeiro: Obras e Projectos 1999-2003*, Edições Asa, 2003.
61. Merce Cunningham a tirar notas em ensaio, reproduzida a partir de *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture,
62. Esquisso de Alberto Campo Baeza para o Centro Cultural Caja Granada, reproduzida a partir de Alberto Campo Baeza, *Pensar com as mãos*, trad. Eduardo dos Santos, Caleidoscópio, 2001.
63. Esquissos de Rui Horta para Zeitraum, reproduzida a partir de *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, "Danse et Architecture", Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000.

64. Esquissos de Frank Ghery para *Alternative Lights*, reproduzida a partir de *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000.
65. Esquissos de Álvaro Siza Vieira para o Museu de Serralves, reproduzida a partir de *Imaginar a Evidência*, Edições 70, 2006.
66. Diagrama coreográfico de Trisha Brown para *Spanish Dance*, reproduzido a partir de Catálogo, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Barbican Art Gallery, 2011.
67. Desenhos de Zaha Hadid para *Metapolis-Project 972*, reproduzido a partir de *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, 1998.
68. Diagrama coreográfico de Lucinda Childs, reproduzido a partir de *Nouvelles de Danse*, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000.
69. *Setup*, coreografia de Rui Horta, 2005, fotografia de Helder Cardoso, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
70. *Pixel*, coreografia de Rui Horta, 2001, fotografia de Helder Cardoso, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
71. *Scope*, coreografia de Rui Horta, 2007, fotografia de Helder Cardoso, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
72. Espaço teatral de *Scope*, concebido por Rui Horta, fotografia de Helder Cardoso, gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
73. Andrea Gabilondo, na coreografia *História da Dança e Psicologia dos intérpretes e criadores em cinco minutos*, 2011, fotografia de Raquel Carvalho.
74. Teatro Oficina, de Lina Bo Bardi, reproduzida a partir de João Mendes, *Arquitetura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008.
75. Bockenheimer Depot Theatre, de Nicolaus Hirsh e William Forsythe, reproduzida a partir de *Techniques et architecture - Scénographie*, Editorial por Marie Christine Lories e Jean François Pousse, dossier nº 485, Agosto/Setembro 2006
76. Ateliers Berthier - Théâtre de l’Odéon, uma recuperação de Jean-Loup Roubert, reproduzida a partir de *Scènes d’architectures - nouvelles architectures françaises pour le spectacle*, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal de Internacional de Arquitectura em São Paulo, 2007.

77. Sala multifuncional do Centro de Arte Contemporânea dos Açores, de João Mendes Ribeiro, imagem gentilmente cedida por João Mendes Ribeiro.
78. Estado actual do Espaço La Marmita, fotografia de Octávio Pereira da Silva.
79. A cadeira amarela, fotografia de Octávio Pereira da Silva.
80. *A cadeira*, coreografia de Andrea Gabilondo, fotografia de Raquel Carvalho.







## BIBLIOGRAFIA

### Livros

BAEZA, Alberto, *Pensar com as mãos*, trad. Eduardo dos Santos, Caleidoscópio, 2001.

BETSKY, Aaron, *Zaha Hadid: The Complete Buildings and Projects*, Thames and Hudson, 1998.

BROOK, Peter, *O espaço vazio*, trad. Rui Lopes, Orfeu Negro, 2008.

BUCKWALTER, Melinda, *Composing while dancing: an improviser's companion*, The University of Wisconsin Press, 2010.

CAMINADA, Eliana, *História da Dança: Evolução Cultural*, Sprint, 1999.

CARLSON, Marvin, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Itaca, Cornell University Press, 1989.

CYPRIANO, Fábio, *Pina Bausch*, Cosacnaify, 2005.

DIAS, Manuel Graça (coord.), *João Mendes Ribeiro: Arquitectura e Cenografia*, Editorial XM, Coimbra, 2003.

FAZENDA, Maria José (coord.), *Aspectos da dança independente em Portugal*, Lisboa, Cotovia, 1997.

FAZENDA, Maria José, *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Acções*, Celta Editora, Lisboa, 2007.

GOLDBERG, Roselee, *A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente*, trad. Jefferson Luís Camargo, Lisboa, Orfeu Negro, Antígona, 2007.

GÓMEZ, Felisa, *El teatro como espacio*, Colección arquia/tesis, nº 29, Edición Fundación Caja de Arquitectos, 2009.

GIL, José, *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, Lisboa, Relógio d'Água, 1997.

GUERREIRO, Mónica, *Olga Roriz*, Ed. Assírio e Alvim 2007.

KNOWN, Miwon, *One place after another: Site-Specific Art and Location Identity*, Massachusetts, MIT Press, 2004.

LACERDA, Nuno, *Scenes: Do Desenho à Representação*, Transnética.

LANZARINI, Orietta; MUFFATO, Alberto, *Teatri e luoghi per lo spettacolo*, Electa-architettura, 2008.

MACKINTOSH, Ian, *Architecture, actor and audience*, Londres, Routledge, 1993.

PAVIS, Patrice, *Analyzing Performance: Theatre, dance and film*, trad. David Willia-

- ms, University of Michigan, 2003.
- MOREY, Miguel, PARDO, Carmen, *Robert Wilson*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 2003.
- QUESADA, Fernando, *Cuerpo y escena*, Colección Arquíthesis núm.17, fundación caja de arquitectos, 2004.
- RANCIÈRE, Jaques, *O espectador emancipado*, Orfeu Negro, trad. José Miranda Justo, Orfeu Negro, 2010.
- RIBEIRO, António Pinto, *Corpo a Corpo: possibilidades e limites da crítica*, Edições Cosmos, Lisboa, 1997.
- RIBEIRO, António Pinto, *Questões Permanentes: ensaios escolhidos sobre cultura contemporânea*, Livros Cotovia, Coleção Três Razões, 2011.
- SAFRAN, Yehuda E., *Mies van der Rohe*, Blau, 2000.
- SIZA, Álvaro, *Écrits*, Barcelona, Edições UPC, 1994.
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a Evidência*, Edições 70, 2006.
- SCHUMACHER, Patrick; FONTANA-GIUSTI, Gordana, *Zaha Hadid Complete Works*, Thames and Hudson, 2004, p. 23.
- TOSTÕES, Ana, *João Mendes Ribeiro: Obras e Projectos 1999-2003*, Edições Asa, 2003.
- VAUGHAN, David, *Merce Cunningham: Fifty Years*, Aperture,
- ZAERA, Alejandro, *Jean Nouvel: 1987-1998*, El Croquis, 2000
- ZUMTHOR, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, SL 2005

### **Trabalhos Académicos**

- RIBEIRO, João Mendes, *Arquitectura e Espaço Cénico – Um Percorso Biográfico*, Dissertação de Doutoramento na Área Científica de Arquitectura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2008.
- SOBRAL, Sofia, *Ver com os pés - Experimentar o Espaço [Urbano] em diálogo com o Corpo em Movimento*, Prova Final de Licenciatura em Arquitectura, de Sofia Sobral, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, 2002/2003.

## **Publicações**

Catálogo, *Laurie Anderson, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark: Pioneers of the Downtown Scene, New York 1970s*, Barbican Art Gallery, 2011

Nouvelles de Danse, n.os 42-43, “Danse et Architecture”, Bruxelas, Contredanse, Primavera-Verão, 2000

Jornal Público na revista Ípsilon de 11 de Março 2011 pp. 24-26, intitulado “Três pioneiros semearam o caos na ordem do Soho”

Revista Arquitectura e Construção, Abril/Maio 2012, nº72

Revista Artpress, nº18, Agosto/Setembro/Outubro 2010 - Performances Contemporâneas;

Revista Casabella, n.º 798, Fevereiro 2011.

Revista Casabella nº799, anno LXXV n.3 marzo 2011.

Scènes d’architectures - nouvelles architectures françaises pour le spectacle, publicação editada por ocasião da representação de França na 7ª Bienal de Internacional de Arquitectura em São Paulo, 2007.

Sinais de Cena 2, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, Dezembro, 2004.

Techniques et architecture - Scénographie, Editorial por Marie Christine Loriers e Jean François Pousse, dossier nº 485, Agosto/Setembro 2006

## **Vídeos**

Metapolis - Project 972, DVD Fórum Dança, Lisboa.

RICCARDI, Ludovica; FOREST, Alain, *Le Coreógrape et l’Architecte*, 2002.

SIMÕES, Rui, Coreografias Olga Roriz: Propriedade Privada, nº6, Real Ficções

## **Sites**

Consultado em <http://www.ccb.pt/sites/ccb/pt-PT/CCB/Documents/F.SAla-SCOPE.pdf>.

Consultado em [http://www.herzogdemeuron.com/index/news/the-tate-modern-project\\_120716.html](http://www.herzogdemeuron.com/index/news/the-tate-modern-project_120716.html).

Consultado em <http://www.pina-bausch.de/start.php>

Consultado em <http://www.sashawaltz.de/>



## **ANEXOS**



Nota: Por opção da autora, a elaboração deste trabalho não segue as regras do novo acordo ortográfico.