

## Cenografia na Mala Voadora

José Capela  
Universidade de Coimbra  
1 de Junho de 2007

*«[...] antes de perguntar: como se relaciona a poesia com as relações produtivas da época, gostaria de perguntar: como se situa nela? O objectivo imediato desta questão é determinar a função que a obra assume nas relações de produção da escrita numa época. Por outras palavras, o seu objectivo é a técnica escrita da obra. Designo o conceito de técnica como aquele que, nos produtos literários, torna acessível uma análise imediata e materialista da sociedade.»<sup>1</sup>*

Este talvez seja um dos mais citados excertos da conferência *Der Autor als Produzent* (O Autor enquanto Produtor) que Walter Benjamin proferiu em Paris, supostamente em Abril de 1934. O excerto pode servir como preâmbulo para esta apresentação sobre a cenografia na mala voadora por dois motivos.

Em primeiro lugar, porque na arte me interessam particularmente as formas que são indissociáveis dos respectivos «modos de fazer» e que, nessa medida, adquirem simultaneamente interesse processual e significado político. Em qualquer área artística valorizo sobretudo o enunciado que define uma obra, pelo que prefiro as formas desafectadamente eficazes ao virtuosismo estilístico dos autores, e a imediatez da execução ao estatuto formal e material dos objectos. As estratégias que são, ao mesmo tempo, criativas e produtivas parecem-me mais pertinentes do que a qualidade das formas por si mesma. Sobretudo agora, quando nada é mais banal do que o desejo de estilo.

Em segundo lugar, este excerto de Benjamin pode servir também para ilustrar aquilo que entendo ser transdisciplinaridade. Apesar de se referir expressamente à literatura, noutros pontos do mesmo texto Benjamin clarifica o seu ponto de vista invocando, por exemplo, o teatro épico de

---

<sup>1</sup> Walter BENJAMIN, 'O Autor enquanto Produtor', trad. Maria Luz Moita, em: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992, p. 139-140.

Brecht ou modalidades de montagem utilizadas nas artes visuais. Não está aqui em causa qualquer paralelismo de ordem meramente formal, nem se deslocam matérias de umas disciplinas para outras com o fim de construir metáforas – situações que, na verdade, servem de garantia à estabilidade das fronteiras disciplinares. Pelo contrário, o tema equacionado por Benjamin, na medida em que diz respeito à relação entre «manifestações formais», «modos de fazer» e «significação política» é, em si mesmo, transdisciplinar.

### *mala voadora (I)*

A mala voadora foi fundada pelo Jorge Andrade e por mim em 2002 e, juntos, somos responsáveis pela direcção artística da companhia. Apresentámos o primeiro espectáculo em 2003 e, até agora, produzimos oito espectáculos, três dos quais financiados pelo Ministério da Cultura.

No percurso artístico da mala voadora, julgo que se pode distinguir, por um lado, uma fase inicial baseada em experiências de trabalho com encenadores convidados e, por outro, a actividade que teve lugar daí em diante. Quando trabalhámos com encenadores convidados, adoptámos também um texto dramático – uma peça de teatro – como ponto de partida para cada projecto. Depois abandonámos esse modelo metodológico e, quer os pontos de partida para o processo criativo, quer os procedimentos a cumprir para chegar ao espectáculo, passaram ambos a constituir para nós matéria privilegiada de especulação.

Esta diferença também se repercute de modo significativo na cenografia. O facto de não ser o texto a base do processo criativo e de se experimentar em cada projecto um «modo de fazer teatro» permite que a relevância da cenografia varie bastante, desde a sua quase-não-necessidade, até à autonomia que pode adquirir enquanto componente do espectáculo.

Assim sendo, referir-me-ei sucessivamente a estas várias possibilidades, correspondendo ao que julgo poderem ter sido três das acepções de cenografia que foram experimentadas na mala voadora:

- o cenário como fundo e suporte da acção
- o cenário como dispositivo
- o cenário auto-suficiente

### *Trilogia Strindberg, Zoo Story, Nicarágua Prologue: cenário como fundo e suporte da acção*

Estreámo-nos no âmbito da programação de Coimbra Capital Nacional da Cultura 2003 com *Credores*, de August Strindberg, a primeira das três peças do autor sueco (comumente focadas sobre o tema da manipulação discursiva da cogitação do outro) que resolvêramos juntar numa *Trilogia Strindberg*. Convidámos Rogério de Carvalho para encenar *Credores* com o objectivo de tomar a experiência com este encenador como ponto de partida para o trabalho a desenvolver com as outras duas peças – *Pária* e *A Mais Forte* – ambas encenadas por Jorge Andrade. Os mesmos três actores que representaram o triângulo amoroso e cruel de *Credores* voltaram ao palco em novas combinações: os dois homens no diálogo-luta de *Pária*; só a mulher no solilóquio de *A Mais Forte*.

As três peças desta *Trilogia Strindberg* podem ser inscritas num período dramático do autor marcado pelo paradigma expressivo que designou como a fórmula íntima (*um tema restrito, tratado em profundidade, com poucas personagens mas com livre imaginação*) e que se traduziu na realização de espectáculos com elencos reduzidos, apresentados em salas pequenas e com cenários despojados. Dado que a *Trilogia* ia ser apresentada em itinerância, em salas bastante diversas, optou-se por garantir a autonomia da *cena* – ou seja, da área que serviria de suporte ao desenvolvimento da acção das três peças – relativamente às dimensões dessas salas e, nesse sentido, por definir sobre o palco uma área de forma quadrada (5.5 x 5.5 metros), ocupada por um pano branco (uma espécie de «praticável») sobre e em volta da qual foram dispostos alguns móveis. Com o intuito de conferir a esses móveis uma aparência cujo significado se sobrepusesse ao seu estilo, eles foram integralmente recobertos – velados – por superfícies semi-transparentes e branqueadoras. Utilizou-se tecido, película aderente e gaze. Em cada uma das três peças, esses móveis, sempre os mesmos, foram dispostos de modo variado: em *Credores*, foram dispersos dentro e fora do quadrado branco; em *Pária*, a peça-duelo, foram concentrados na metade direita do quadrado; em *A Mais Forte*, foram empilhados fora do quadrado, sobre o qual restaram apenas uma mesa e uma cadeira. Para as encenações de Jorge Andrade, foram também acrescentados dois televisores ao cenário.

A seguir, convidámos João Mota para encenar *The Zoo Story* de Edward Albee.

Para anunciar *Zoo Story* nas ruas, recorreu-se à colagem de cartazes. Aproveitaram-se restos de stock de folhas de papel de embrulho, coloridas



e de formatos variados, disponibilizados gratuitamente por uma empresa. A cada folha, acrescentou-se apenas um rótulo auto-colante com a informação necessária.

A acção da peça tem lugar no Central Park, em Nova Iorque, em torno de um banco de jardim. Porque as personagens fazem repetida referência à organização territorial da cidade, mas sobretudo porque a peça tem como tema as fronteiras dos territórios sociais em que as personagens se movem, resolvi enfatizar a «territorialidade» do espaço, não só da sala, como do foyer. A intervenção cenográfica não visou portanto apenas o espaço de representação, mas antes o espaço alargado do teatro. E interveio-se fundamentalmente no chão (e na referência a algumas obras de Mel Bochner). Utilizou-se:

1. alcatifa negra colocada na periferia do sector da cena onde se desenrola a acção (no qual o soalho foi mantido aparente);
2. dois bancos de jardim, deslocados, do exterior do edifício da Comuna onde habitualmente se encontram à disposição do público, para a cena;
3. fitas e algarismos brancos, colados ao pavimento, de modo a explicitar várias medidas do foyer e do percurso de entrada do público na sala e, em continuidade, da cena e dos dois bancos que a ocupam;
4. um lustre.

Por fim, convidámos Miguel Loureiro para encenar o solilóquio *A Noite Mesmo Antes das Florestas*, de Bernard-Marie Koltès. A aproximação ao universo kolteseano extravasou o texto, e a síntese de textos progressivamente produzida passou a designar-se *Nicarágua Prologue*, título do espectáculo. Convidámos Miguel Loureiro porque ele já participara – enquanto actor – num espectáculo concebido com base na mesma peça, encenado por Álvaro Correia. Foi-lhe proposto, portanto, regressar ao texto de Koltès desempenhando outra função.

*Nicarágua Prologue* foi concebido para ser levado à cena, no âmbito da programação do Citemor, na designada *sala B*: a ruína de um edifício de dois pisos, do qual apenas restam as paredes exteriores, e cujo espaço «interior» foi pavimentado com betonilha. Dada a qualidade cénica da ruína, auto-suficiente, a intervenção cenográfica limitou-se ao seguinte:

- a) O local dos ensaios de mesa, em Lisboa, foi re-criado na cena. Uma mesa e um candeeiro, semelhantes aos originais, foram adquiridos e dispostos de modo a que um lugar da primeira fila da bancada do público (cujo perímetro foi assinalado com fita branca) pudesse substituir uma cadeira.

- b) O pavimento foi limpo, tendo sido mantidas as plantas que brotaram das suas fissuras (uma das plantas, acidentalmente destruída, foi substituída por uma falsa).
- c) Vários dos móveis, ou partes de móveis, que haviam sido depositados no edifício foram reutilizados; procedeu-se apenas a ligeiras intervenções de re-combinação de peças.
- d) Aquando da compra da mesa, em 2ª mão, o vendedor disponibilizou também, sem encargos acrescidos, as quatro cadeiras que lhe eram correspondentes. Duas delas foram usadas enquanto estruturas de apoio ao espectáculo: uma cadeira foi fixa à parede de modo a que o seu assento proporcionasse uma prateleira; à outra, foram retiradas as costas, sendo transformada numa pequena mesa.
- e) Para a alimentação, tanto dos vários aparelhos de projecção utilizados, como das lâmpadas instaladas no interior das plantas, foi fixo ao pavimento (utilizando fita adesiva transparente) um conjunto de fios eléctricos, dispostos ramificada e ortogonalmente. Algumas das imagens projectadas invocavam lugares da biografia de Koltès, captadas durante uma semana de residência artística em Paris. Entre essas imagens incluíam-se, por exemplo, paredes do bairro de Barbès, a água de alguns canais, a sepultura do escritor, destinos turísticos e cenas dos próprios ensaios do espectáculo em jardins da cidade.

Em Dezembro, o espectáculo foi reposto em Lisboa, na Casa Os Dias da Água. Sem *sala B* – e sobretudo sem as plantas que em grande parte organizavam o espaço – optou-se por deslocar o cenário como memória, um pouco à semelhança do que antes tinha sucedido com a mesa de ensaios e com os lugares mais habitados por Koltès em Paris. As plantas foram substituídas por redomas, em detrimento da sua presença física. Em vez de se transportar o *souvenir*, invocou-se a ideia de *souvenir*.

### *mala voadora (II)*

Julgo que, nos processos que deram origem a estes três espectáculos, a cenografia obedeceu a um protocolo amplamente instituído. Por um lado, ela foi introduzida numa fase do processo criativo na qual a reflexão dramaturgica e a encenação já garantiam, por si mesmas, a coerência do espectáculo. Por outro, o cenário cumpriu o seu habitual papel de «fundo» ou «suporte» para a acção dos actores, condicionador do espaço, e criador de um determinado ambiente. Numa conjuntura deste tipo, a cenografia encontra o seu equilíbrio entre, por um lado, a sua condição de dependência



relativamente à dramaturgia e à encenação e, por outro, a sua condição de contributo plástico para o espectáculo.

Depois de *Os Justos* de Albert Camus, não voltámos a adoptar uma peça de teatro como ponto de partida. Em vez disso, temos vindo a operar num território que se encontra a montante do texto. Se, quando se parte de uma peça, a dramaturgia tende a traduzir-se em matizes interpretativos e poéticos desenvolvidos em torno desse texto (ou paralelamente a ele), temos ensaiado antes a partir da diversidade das relações que podem ser estabelecidas entre, por um lado, as temáticas que pretendemos transportar para a cena (entre as mais genericamente ontológicas e as mais especificamente dirigidas ao questionamento do «espectáculo» contemporâneo) e, por outro, o tipo de procedimentos a adoptar com vista à definição do espectáculo. E assim temos ensaiado, sobretudo, o modo como estes factores, no seu conjunto, dão origem a conjunturas simultaneamente dramáticas e cénicas capazes, diferentemente em cada espectáculo, de potenciar a comunicação performativa. Julgamos que o teatro é aquilo que se for capaz de comunicar com ele, e que a sua especificidade disciplinar e operativa é sobretudo um lugar privilegiado de invenção. Em vez de procurarmos a variedade dentro de um determinado «modo de fazer», temos como objectivo artístico experimentar a diversidade do que podem ser «modos de fazer» teatro.

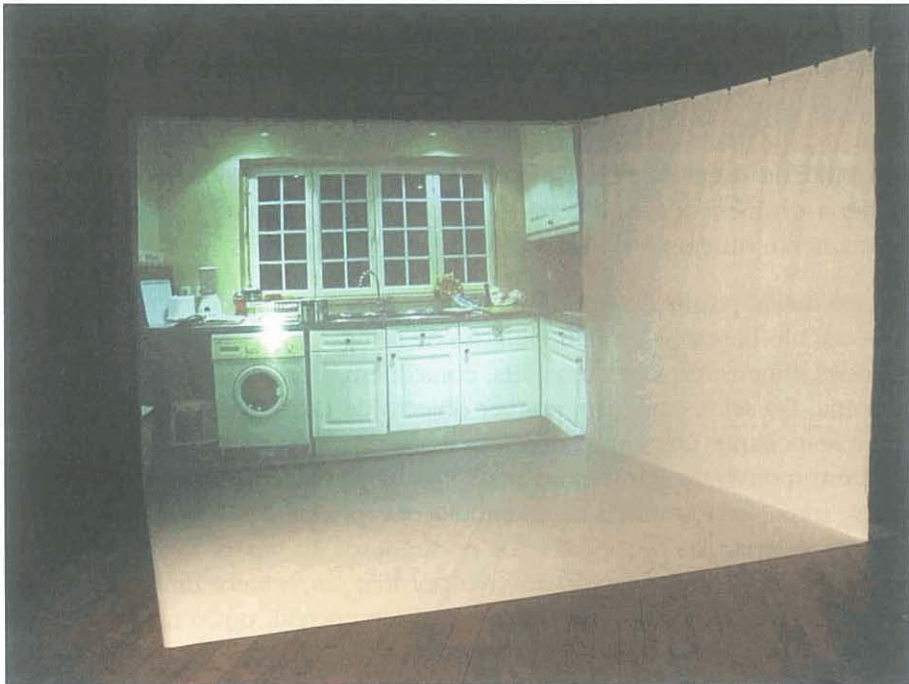
Neste contexto, a cenografia tem adquirido funções diferentes daquelas a que antes me referi. Ou se tem tornado *dispositivo*: uma espécie de mecanismo, de validade sobretudo funcional, através do qual o espectáculo é operado; ou adquirido autonomia enquanto componente do espectáculo. A primeira possibilidade pode conduzir à ausência de cenografia enquanto factor de «valorização plástica» da cena. A segunda, pelo contrário, tende a atribuir auto-suficiência à visualidade da cena.

### ***projecto de execução, philatélie: cenografia como dispositivo***

*Projecto de execução* teve como tema a relação de amizade entre três mulheres-actrizes – uma relação condensada, com vista à criação do espectáculo, na preparação conjunta de um jantar. Como arranque do trabalho, as actrizes encontraram-se três vezes, respectivamente em casa de cada uma delas, e prepararam juntas o jantar. Foram gravadas as conversas tidas entre as três mulheres, conversas ainda relacionadas com a culinária e a refeição, ou já do foro íntimo. A partir dos dados registados nas gravações, foram definidos: uma sequência dos movimentos cumpridos para a preparação do



Zoo Story, 2004.



Projecto de execução, 2006.

jantar e um texto síntese das conversas desenvolvidas durante a preparação dos três jantares.

Em nenhum dos momentos do espectáculo se assiste a uma representação completa da acção. Em cada momento a realidade cénica é sempre desprovida pelo menos de uma das suas componentes sensoriais, no sentido de atribuir proeminência a outras. Recorrendo a um fundo branco e de geometria elementar, podem ser sucessivamente percebidos: uma cozinha real com a qual o público tem contacto enquanto aguarda pelo espectáculo, a silhueta dessa cozinha, os sons intensamente ampliados produzidos durante algumas tarefas culinárias e o cheiro, as mãos das actrizes em acção sobre uma mesa, as deslocações das actrizes no espaço da cozinha, os movimentos completos das actrizes no mesmo espaço e progressivamente a imagem da cozinha, a mesma imagem incluindo a presença das actrizes e, por fim, a conversa entre elas interpretada sem qualquer acção ou contexto. No final, a refeição efectivamente confeccionada durante o espectáculo, é oferecida ao público à saída.

Não se acreditando em qualquer reprodução absoluta da realidade no teatro, o que é apresentado ao público são antes *possibilidades*, diversas, de transposição do íntimo para a plataforma de comunicabilidade que define a cena. O projecto desenvolve-se sobre a linha que divide a intimidade da possibilidade da sua representação, ou sobre a relação entre a «fenomenologia do real» e a «fenomenologia da cena».

A função deste cenário é semelhante à da tela de projecção numa sessão de cinema. Não fosse servir também para separar o espaço da entrada do espaço principal de apresentação do espectáculo (uma separação a que a flexibilidade desta sala da Galeria Zé dos Bois é vantajosamente alheia), poderia dizer-se que este cenário é apenas um suporte, no sentido mais estritamente funcional do termo.

*Philatélie* partiu de um álbum de selos coleccionados na infância. O espectáculo baseia-se na manipulação de selos – selos que, projectados em grandes dimensões sobre uma tela, constituem o principal elemento visível na cena. Os selos começam por ser objecto de uma análise, quer filatélica, quer respeitante aos contornos históricos dos ícones neles patentes. São também motivo de impressões mais pessoais e as suas figurinhas acabam por se tornar protagonistas de deambulações romanescas e, designadamente, de uma re-criação da chegada dos portugueses ao Japão.

O espectáculo é operado ao vivo por três *performers*: um manuseia os selos que são filmados e projectados em tempo real, outro faz o papel de locutor, e um terceiro manipula a voz do locutor e introduz sonoridades várias





Desempacotando a minha biblioteca, 2007.

que completam e animam as várias narrativas. Em momentos excepcionais, é o público que é filmado e se torna protagonista de uma história no lugar dos selos, ou é o locutor que se desloca para se misturar com a projecção.

Para realizar este espectáculo utilizam-se uma mesa, três cadeiras, três candeeiros e uma tela de projecção. São os que houver disponíveis no local onde o espectáculo é apresentado. Tudo o que é transportado em digressão se resume ao álbum de selos propriamente dito, uma pinça e uma lupa, uma tina de vidro e um pouco de sal, uma câmara de filmar e um tripé.

Não foi necessário qualquer contributo meu, enquanto cenógrafo, para a realização de *philatélie*. É a própria ideia do espectáculo que define a cena. Mais ainda do que *projecto de execução*, a cenografia tem aqui um papel estritamente funcional.

### ***hard II, desempacotando a minha biblioteca: cenografia auto-suficiente***

Depois de ter estreado no CAPa, em Faro, o díptico *hard* foi levado à cena no varandim do Teatro Taborada em Lisboa. Por oposição à sua habitual transparência e luminosidade, o espaço foi revestido com película e linóleo negros.

Para *hard I*, sobre violência, criaram-se três pistas de corrida separadas por extensões eléctricas – as mesmas extensões que depois, em *hard II*, sobre catástrofes, serviram para alimentar uma série de candeeiros.

*Hard II* é uma visita a um museu de catástrofes guiada pelos actores de acordo com um texto que Miguel Rocha escreveu a partir das maquetas criadas para estarem «expostas». Quase todas as maquetas foram filmadas de modo a iludir o facto de se tratarem de maquetas e as imagens resultantes, projectadas como complemento à visita guiada, foram misturadas com imagens reais. Entre as várias calamidades recriadas, podem referir-se: um incêndio, um desastre nuclear, a natureza pós-nuclear a que esse desastre dá origem, um smog, um tsunami, a salificação do território, a desertificação, um degelo, um terramoto e um vulcão.

Por fim, vamos estrear no próximo dia 9 um espectáculo intitulado *desempacotando a minha biblioteca*, criado para o fórum *o estado do Mundo* que integra as comemorações dos 50 anos da Fundação Calouste Gulbenkian. A possibilidade de auto-suficiência da cenografia pode aqui ser ilustrada por uma experiência que ainda se encontra em curso e que visa a realização de um vídeo para o desfecho do espectáculo. Trata-se de uma natureza-morta que recria aquelas que eram pintadas no século XVII e que, não só será montada em cena, como foi já montada para ser filmada em progressiva putrefacção.