

Artesanal e sofisticação Tradição + Inovação = (Re)Invenção

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra

A evocação de um imaginário perdido, frequentemente referenciado em imagens do mundo rural passado, é uma constante no espaço cenográfico contemporâneo. Há uma nítida propensão para o estranhamento irónico de um fazer marcadamente artesanal, em confronto com uma linguagem sofisticada e assumidamente contemporânea dos cenários. A recorrência ao imaginário rural é atribuída a experiências emocionais e sensitivas, de forma abrangente, e com origem tão remota como a infância.

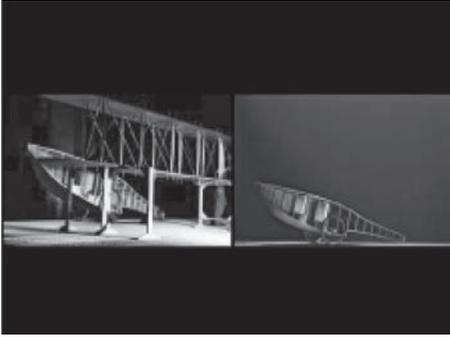
De facto, o prazer que se retira da (re)descoberta e do (re)desenho dos objectos da infância, marcadamente artesanais, revelam alguns dos momentos mais poéticos da cenografia contemporânea. Estes objectos, reinventados, sofrem um processo de depuração, erudição e adaptação aos propósitos da cena contemporânea.

“O historiador de arte norte-americano Thomas Crow escreveu em 1996 que muitas das mais interessantes propostas de arte contemporânea recapitulam, num nível mais ou menos explícito, a sequência histórica de objectos a que pertencem. Contrariamente aos românticos, que resgataram o passado a partir de lógicas revivalistas, contrariamente aos modernos, que consideravam o passado na condição de não o repetirem, os criadores encaram agora o que os precede na perspectiva de identificarem linhagens de objectos”¹. Identificar pressupõe uma investigação que, em muitos casos, incide não apenas sobre os materiais convencionais do teatro e da dança, mas também sobre os contextos em estes objectos cénicos emergiram.

No universo da cenografia contemporânea procura-se “incorporar essa espécie de inteligência histórica”² na criação de objectos cénicos, baseando-se no estudo de modelos e sistemas previamente utilizados na resolução de problemas idênticos, (re)interpretando-os para novos usos

¹ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

² Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.



O Céu de Sacadura

de Sacadura foi recriado, com base num trabalho de investigação, segundo técnicas e materiais semelhantes aos utilizados na época. Não se trata, porém, de uma reprodução cabal da aeronave nem, por outro lado, de uma figuração abstracta da mesma; trata-se, antes, de uma citação. No entanto, “a citação surge como um procedimento contrário à mera reprodução das tendências (transitoriamente) contemporâneas, na medida em que recontextualiza e desenvolve a investigação artística”³. Como refere Daniel Tércio, “a citação não anula a singularidade, antes a reforça no quadro de linhagens ininterruptas dos objectos”⁴ cénicos.



D. João+Fiore Nudo+Frei Luís de Sousa

As referências às máquinas cénicas renascentistas, quando inscritas no vocabulário contemporâneo, remetem para um imaginário vernacular, de soluções simples e engenhosas, materializadas com meios escassos.

O dispositivo concebido para o ciclo *Convidados Mortos Vivos* (no qual se incluem *D. João*, de Molière, *Fiore Nudo* e *Frei Luís de Sousa*) representa um caso paradigmático de recuperação do “espírito da máquina de cena setecentista italiana, propícia a todas as fantasias e jogos possíveis, incluindo a morte de *D. João* no final”⁵. Esta referência concretiza-se num engenho

³ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

⁴ Daniel Tércio, “Velocidade da História”, in *Expresso*, “Actual”, 29 de Dezembro, 2007, p. 23.

⁵ Ricardo Pais, “Discursos sobre Um Tarado ‘Aditivo’ / ‘Fazeis o Favor de nos Esclarecer Estes Belos Mistérios””, transcrição de uma conversa realizada no Teatro Nacional São

cenográfico versátil e aberto, susceptível de múltiplas transformações (através da rotação parcial da plataforma ou da abertura de alçapões) capaz de se adaptar às especificidades dramaturgicas e/ou estilísticas das distintas representações.

Partindo de uma construção precisa e, aparentemente, elementar – um solo técnico constituído por uma plataforma sobrelevada, ligeiramente inclinada – delimita-se o espaço da representação e vão-se configurando os diversos lugares onde decorre a acção. A inclinação da plataforma indicia, de certa forma, “o destino fatal do protagonista” e, conforme sugere Miguel-Pedro Quadrio, “é questionada por constantes rearranjos de forma, sublinhando-se que a inconstância emerge aqui dum xadrez de palavras – “cortês”, teatral e muito barroco – e não das (quase) inexistentes peripécias amorosas”⁶. Por outro lado, a presença dos alçapões, que ganham nos três projectos “uma substantiva conotação fúnebre”⁷, revelam outras volumetrias e reforçam a lógica de acumulação e de composição dos materiais. “Ou seja, a solução de uma tão artesanal e barroca mecânica teatral serviu a exploração corrosiva e multifacetada do conceito de morte”⁸, elemento comum nos espectáculos.

As mutações do dispositivo cénico constituem uma mecânica performativa, na tradição do espectáculo renascentista. No entanto, em *D. João*, as transformações do cenário não são operadas a partir da caixa de palco, mas estão contidas no próprio objecto cénico⁹, reforçando desse modo a sua autonomia, sem perder contudo a inventividade no uso da máquina cénica.

João, no dia 14 de Janeiro de 2006, e editada por João Luís Pereira, in *Manual de Leitura de D. João*, Porto, Teatro Nacional São João, 2006, p.19.

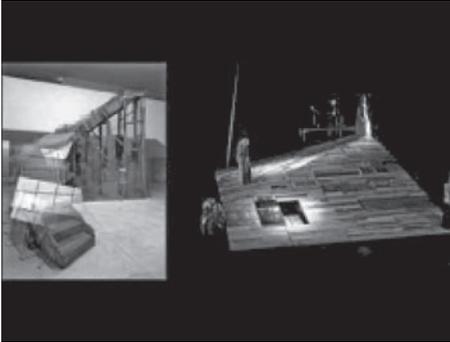
“*D. João* é a primeira comédia-máquina de Molière em que se põe em causa as regras da unidade de tempo e de lugar; para tal, Molière mandou construir cinco cenários, cinco objectos diferentes, fascinado que estava pela prática italiana dos efeitos” (Ricardo Pais citado por Inês Nadais, “No inferno, tudo é perfeito”, in *Público*, “Y”, 7 de Fevereiro, 2006, p. 17).

⁶ Miguel-Pedro Quadrio, “D. João e a sedução revolucionária”, in *Diário de Notícias*, 30 de Abril 2006, p. 36.

⁷ Miguel-Pedro Quadrio, “O Triunfo do cenógrafo: Esboços dramaturgicos de João Mendes Ribeiro”, in *João Mendes Ribeiro, Architecturas em Palco*, Coimbra, Almedina, 2007, p. 67.

⁸ Miguel-Pedro Quadrio, “O Triunfo do cenógrafo: Esboços dramaturgicos de João Mendes Ribeiro”, in *João Mendes Ribeiro, Architecturas em Palco*, Coimbra, Almedina, 2007, p. 67.

⁹ Os objectos cénicos não descem e sobem da teia nem do sub-palco, como ocorre geralmente nos espaços teatrais de raiz italiana. No caso de *D. João* a cenografia apresenta-se dissimulada na plataforma que constitui um solo técnico autónomo.



D. João + Posto de Observação/
Pedro Cabrita Reis

são conjugados sob uma nova perspectiva, permitindo descobrir outros aspectos da realidade. A utilização de elementos familiares retirados do contexto permite tornar visível a própria fragilidade do objecto cénico, sublinhando a ambiguidade entre o corpo real e o corpo da personagem, entre o espaço efectivo do palco e as paisagens alusivas, entre o que realmente existe e o que é evocado. Destaca-se como exemplo o dispositivo cénico da peça *D. João*, encenada por Ricardo Pais, onde se propõe um exercício complexo, a partir da evocação de imagens de construções precárias e do imaginário popular, com a colagem e sobreposição de materiais, aparentemente aleatória. Também na peça *Posto de Observação*, de Pedro Cabrita Reis, o dispositivo consiste numa estrutura abstracta, de onde irrompem fragmentos, urbanos ou domésticos, reconhecíveis. Nestes exemplos, os objectos fazem-se a partir de um processo artesanal, desmontando a hierarquia dos materiais para gerarem objectos singulares, de aspecto rude e inacabado.

A utilização de códigos convencionais e contraditórios na mesma cenografia, numa conjugação de alusões à arquitectura erudita e mecanismos comunicativos captados do imaginário popular, permite identificar



Entrada de Palhaços + Casa Contentor/
Allan Wexler

Por outro lado, na ambiguidade do espaço cénico, procura-se igualmente conjugar as influências da cultura popular com a erudita, bem como a utilização de elementos do quotidiano, empregues de maneira não convencional.

Através da reinterpretação de objectos comuns em novos contextos, redefinem-se as coordenadas para a apreensão do real onde, frequentemente, os elementos do quotidiano

um código comum de símbolos e significados convencionais que relacionam os signos vernáculos com os artísticos e arquitectónicos, e cujo objectivo reside na comunicação que se estabelece com os espectadores.

A integração do artesanal no universo teatral, através de objectos artesanais como material cenográfico, permite explorar o seu potencial plástico enquanto “brinquedos irónicos

ou objectos poéticos” ao serviço de uma ideia teatral. Ao incorporar a ironia pretende-se reconhecer realidades contraditórias, utilizando-as como manifesto ou crítica face ao extremismo de determinados pressupostos arquitectónicos, tendentes a condicionar a actividade dos indivíduos. Neste contexto, destaca-se, por exemplo, o dispositivo cénico da peça *Entrada de Palhaços*, encenada por António Pires, ou a instalação *Casa Contentor*, de Allan Wexler, onde se recorre à teatralização dos objectos do quotidiano para estabelecer novas relações de espaço e escala.

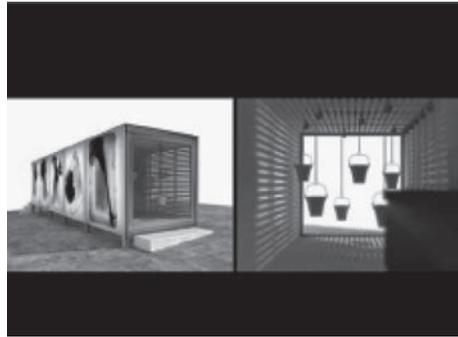
No espectáculo *Entradas de Palhaços* o elemento que melhor sintetiza a transposição de temas do imaginário popular para o contexto erudito da representação dramática é o dispositivo utilizado como chuveiro, que no espectáculo adquire uma dimensão poética pelo facto de representar um recuo no tempo. Este objecto de uso quotidiano é deslocado do seu contexto habitual e transposto para o palco, reforçando a dimensão metafórica e satírica do cenário em que se exhibe uma colecção privada de absurdos domésticos.

A mesma solução formal é (re) utilizada posteriormente nos projectos do *Quiosque Multifuncional* para o Porto 2001 (2001-2003).

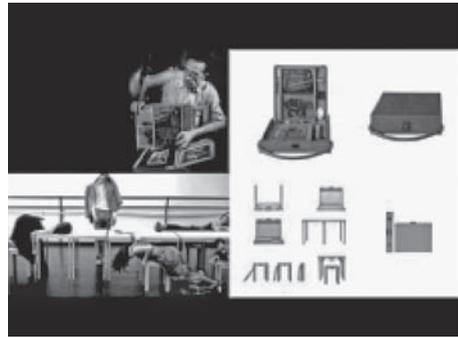
Neste projecto são utilizados baldes de zinco como recipientes e expositores de flores. Estes baldes estão suspensos de uma teia por cordas e roldanas, segundo uma disposição marcadamente teatral, que permitem colocá-los livremente em comprimento, largura ou altura, como uma maquinaria de cena. Constituem elementos fundamentais para a organização do espaço e, simultaneamente, para a definição das trajectórias dos utentes.



Entrada de Palhaços



Quiosque Porto 2001



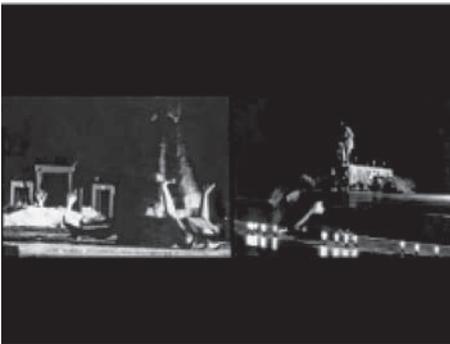
Mala/Mesa + Museu Portátil/Marcel Duchamp

No *Quiosque* para Porto 2001 a utilização de objectos referenciados ao universo rural e a dicotomia entre a prefabricação e o artesanato provocam uma sensação de estranhamento, resultado da combinação de temas não usuais e da abordagem de territórios inesperados.

O objecto *mala-mesa* relaciona-se estreitamente com a *caixa-mala* de Marcel Duchamp, concebida como um museu transportável. Esse objecto, que se desdobra e transforma em mesa, e que contém dois bancos no seu interior, concilia a ideia de máquina precisa com a ideia de caixa de surpresas.

O objecto cénico situa-se, portanto, numa fronteira entre a abstracção, a funcionalidade e o uso do espaço, e a evocação, numa clara referência à tradicional mesa de piquenique.

O objecto *mala-mesa* foi utilizado originalmente numa peça de Olga Roriz, *Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades*, estreada em 1998. Nesta peça a coreógrafa exprime a dicotomia rural e urbano. Neste projecto recria-se uma paisagem híbrida que reflecte o pulsar do povo português,



Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...
e Potestades

integrando simultaneamente referências à ruralidade e ao mundo urbano.

Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins... e Potestades surge no seguimento de *Terra do Norte* (1985)¹⁰ e denota idêntica preocupação: procurar na cultura popular a origem da dança. Tal como experimentado em *Terra do Norte*, Olga Roriz constrói este espectáculo no “confronto entre a tradição e a modernidade, entre norma e a liberdade, entre o

¹⁰ Segundo Mónica Guerreiro, *Terra do Norte* prova o vincado cunho pessoal de Olga Roriz e o seu investimento numa linguagem indiscutivelmente própria, tornando-se um dos êxitos mais expressivos do Ballet Gulbenkian na década de 80. “Responderam por esse triunfo uma série de aspectos, particularmente a música tradicional de Minho e Trás-os-Montes, procedente das escolhas feitas por Michel Giacometti em 1971 e 1972. O trabalho de Nuno Côrte-Real, o telão onde figurava uma portentosa árvore desenraizada, e os figurinos, [que] vestia os 24 bailarinos, a quase totalidade do elenco do Ballet, num exercício grupal que dava à cena traços de celebração. A coreografia alimentava-se de elementos de folclore mas sublimava os ritmos para uma linguagem telúrica, uma força da terra onde nasce e cresce, inscrevendo-se numa linha minimal-repetitiva. Sem ceder ao *kitsch* de carácter regionalista, carrega-o de uma expressividade inteiramente nova, provocatória: pés descalços cujos corpos têm peso e densidade e cuja respiração é real, porque o trabalho faz parte de si, do quotidiano, do ritmo da vida, do confronto sexual (Mónica Guerreiro in *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, pp. 40-41).

rural e o urbano, trazendo – como António Variações, que em 1983 e 1984 editava *Anjo da Guarda e Dar e Receber*, respectivamente – as raízes reinventadas para a arte contemporânea”¹¹. Apesar da referência constante a um espaço de acção rural, Olga Roriz procura traduzir as tensões entre pessoas e as suas expressões culturais, num espaço em que a ruralidade é, ainda assim, pouco óbvia.



Anjos, Arcanjos, Serafins, Querubins...
e Potestades

O palco vazio é ocupado com materiais orgânicos como terra, feno, algodão ou flores e alguns objectos dispersos: uma rampa metálica, que se transforma em chão e delimita um espaço interior, ou as malas que se tornam mesas, assinalando a flexibilidade e multifuncionalidade do dispositivo cénico.

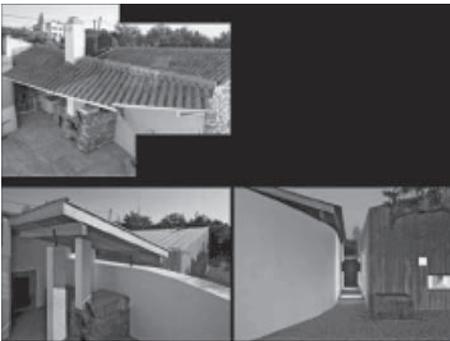
Combinando elementos naturais e materiais manufacturados, como as malas-mesa do piquenique, Olga Roriz cria cenas que sugerem lugares ancestrais de um país rural, ligados aos rituais do trabalho, do religioso ou a exercícios lúdicos. Todavia, o espectáculo não representa um olhar nostálgico sobre um país perdido; pelo contrário, as cenas, supostamente mais evocativas e realistas, rapidamente se transformam em situações abstractas que remetem para lugares não identificáveis. Para Maria José Fazenda, “Roriz construiu a peça como uma colecionadora que alinha com primor imagens e experiências, vividas ou observadas, que têm em comum o facto de terem sido colhidas em Portugal. Mas isso não significa que o espectáculo represente uma hipotética imagem de portugalidade. Roriz não cai nessa facilidade. Até porque as cenas que começam por se anunciar mais realistas rapidamente se tornam abstractas pelos mecanismos da composição coreográfica – aceleração ou distorção dos movimentos – ou ficcionais pelas metamorfoses da cenografia ou pelas sonoridades. São exemplos: o arroz lançado sobre a noiva que parece transformar-se num sarcástico apedrejamento; os gestos simbólicos e o jogo do pau transformados em pura matéria coreográfica, ou a ablução das penas transformada num violento chapinhar catártico”¹².

¹¹ Mónica Guerreiro in *Olga Roriz*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 40.

¹² Maria José Fazenda, “A santa, o anjo, a noiva...”, in *Público*, 26 de Abril, 1998, p. 36.



Palheiro na Cortegaça



Chamusca da Beira



Chamusca da Beira

Igualmente nos projectos de arquitectura, em particular nos projectos de reabilitação, estabelece-se a síntese entre tradição e modernidade.

Na reconversão de um palheiro em habitação unifamiliar, procura-se uma materialidade unificadora, onde não se distinguem o antigo e o novo.

Mantendo a relação interior/ exterior do palheiro preexistente, durante o dia, a luz é filtrada através do ripado de madeira.

O intrincado jogo produzido pelo movimento da malha de luz domina o espaço interior, tornando o tempo fisicamente mensurável.

O projecto para a casa na Chamusca da Beira consiste na requalificação de um conjunto edificado preexistente e na sua ampliação através da construção de uma nova sala de apoio aos espaços exteriores.

A nova construção desenvolve-se em estreita relação com as preexistências edificadas assim como com a envolvente natural. Com esta intervenção pretende-se qualificar a transição entre os espaços construídos e a paisagem envolvente.

Há um contraste evidente entre os materiais utilizados na requalificação e na nova intervenção: nos espaços recuperados mantêm-se os materiais e sistemas construtivos

tradicionais, como a pedra rebocada e caiada de branco e a cobertura de telha canuda. Nos novos espaços utiliza-se o betão e cobertura de zinco.

A demolição dos anexos desqualificados, adossados ao muro que delimita o pátio, permitiu a presença desse muro e, simultaneamente, recuperar a tipologia original do conjunto. Esse muro é atravessado por

um túnel em aço *corten* que estabelece a ligação entre a nova sala e o espaço do antigo arrumo.

A intervenção procura interpretar a linguagem e a escala das construções preexistentes, no contexto de uma intervenção contemporânea. O novo volume caracteriza-se por uma construção telúrica, de espaços estreitos e fortemente verticais com uma cobertura de uma água.

Em arquitectura, como nas artes cénicas, assumir a ideia da (re) invenção como síntese dialéctica da tensão entre tradição e inovação, constitui o caminho para a construção de uma linguagem inequivocamente contemporânea.

