

Arquitectura e Artes Cénicas: A Arquitectura como tradução da dramaturgia

João Mendes Ribeiro
Universidade de Coimbra



(Museu Judaico - Vermelho Negros e Ignorantes
Körper/Sasha Waltz)

O presente texto constitui uma síntese da minha Dissertação de Doutoramento¹ e decorre da minha prática profissional em arquitectura e cenografia, desenvolvida no período de 1991 a 2008, e preconiza a abolição de fronteiras entre as artes cénicas e a arquitectura, observando aquilo que as articula na cena contemporânea.

Nesta abordagem reflecte-se sobre a interacção entre estes dois domínios, entendendo a cenografia como um acontecimento espacial e a arquitectura como experimentação no âmbito das práticas artísticas. Nesse sentido, o trabalho elabora uma hipótese de relação entre a arquitectura e a cenografia, a partir de uma pesquisa sobre o espaço e as múltiplas formas de o representar e habitar.

Contrariamente à tendência para uma progressiva especialização no trabalho, com a conseqüente divisão dos saberes, este trabalho preconiza o cruzamento disciplinar, e manifesta de forma inequívoca o hibridismo conceptual e instrumental de diferentes actividades artísticas e humanas.

Pretende-se expor a apetência relacional dos espaços cénicos no contexto de uma clara disponibilidade de referências que atravessa diversos campos disciplinares: do universo significativo da encenação, do ritual e do simbólico, ao território de valores virtualmente abstractos, decorrentes da arquitectura modernista ou das vanguardas artísticas do século vinte.

¹ Dissertação de Doutoramento, sob o tema “Arquitectura e Espaço Cénico”, na área científica Teoria e História da Arquitectura, orientada pelo Prof. Doutor Mário Júlio Teixeira Krüger e apresentada ao Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, em 2009.

Procura-se transcender o âmbito mais restrito da arquitectura, para transmitir experiências de permuta com outros campos de conhecimento, nomeadamente, o teatro e a dança. O interesse profissional pelas artes cénicas proporciona uma maior consciência do domínio próprio da arquitectura, reinterpretando e questionando os seus limites. Nesta permuta disciplinar, em que se transgride, frequentemente, as convenções, a cenografia é utilizada como experimentação arquitectónica, na procura de novas metáforas para actuar.

A linha conceptual que preside à escolha dos diversos casos de estudo procura reflectir o espírito contemporâneo de hibridação e experimentalismo numa oscilação clara entre os referentes da arquitectura, da instalação, da escultura e do design. Cruzando um vasto e diversificado quadro disciplinar, os projectos identificados permitem, ainda, explorar a relação dos objectos com o corpo, bem como a passagem de uma materialidade eminentemente arquitectónica para uma leitura plástica do objecto cénico.

A arquitectura, transportada para o palco, surge com uma nova linguagem, levada ao limite, que tenta criar pontos de ruptura subvertendo os papéis.

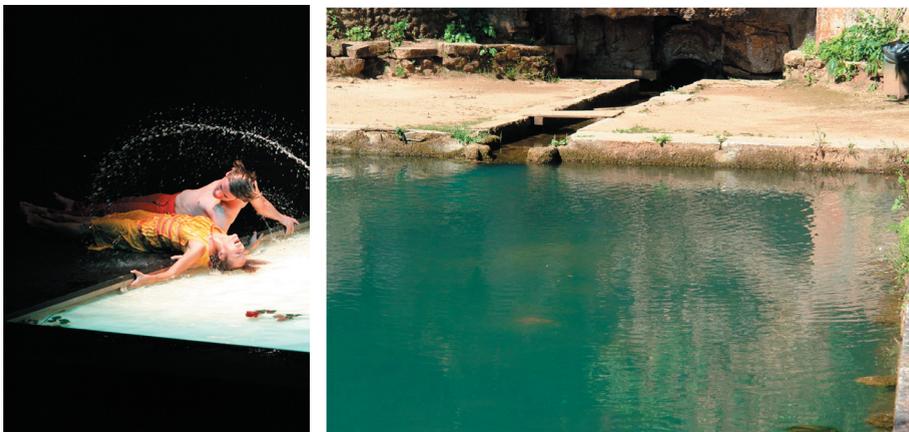
Se nos projectos de arquitectura a funcionalidade e os programas pré-definidos constituem o principal enunciado de cada projecto, em cenografia a funcionalidade não desaparece, mas é questionada a partir de uma leitura dramaturgica e plástica do objecto. A cenografia opera, portanto, no domínio do simbólico e da ausência de finalidade imediata. Os objectos cénicos não têm um uso unívoco, mas é a vontade de quem os vive, transforma e manipula, que lhes atribui funções, ainda que efémeras.

De facto, os projectos cenográficos transformam elementos arquitectónicos em objectos simbólicos, sublinhando o seu valor plástico e conceptual. Contudo este desvio funcional não os reduz necessariamente a meros objectos de contemplação estética, mas traduz um desvio face a uma concepção estritamente funcionalista da arquitectura, para acentuar a qualidade plástica dos objectos na construção da narrativa e na representação de uma realidade sublimada pela estética, pelo simbólico. O seu principal objectivo é evocar conceitos de natureza simbólica, suprimidos do pensamento racional da modernidade. Por exemplo, o cenário de Vermelho, Negros e Ignorantes põe em evidência as condições da arquitectura actual, como fenómeno de dissociação entre a forma, o

uso e os valores sociais. Segundo Bernard Tschumi, na caracterização da arquitectura recente não fazem sentido as noções racionalistas de forma associada à função, mas sim uma linguagem feita de rupturas e descontinuidades. De acordo com o mesmo autor, a arquitectura actual não traduz uma linguagem única; mas, antes, resulta de uma combinação de fragmentos pertencentes a sistemas distintos e heterogéneos. Também no espectáculo *Corpo de Sasha Waltz* são recriadas imagens de arquitectura, especificamente do Museu Judaico, em Berlim, para revelar um corpo constrangido pelo espaço arquitectónico.

A cenografia é, neste contexto, abordada do ponto de vista da experimentação de processos e linguagens comuns à arquitectura, a partir de temas como a autenticidade material e construtiva, ou o recurso a objectos geométricos e modulares. Os dispositivos cénicos convocam noções de volume, escala, gravidade, espessura, densidade, que remetem para a própria tradição da arquitectura e, simultaneamente, para a relação que esta estabelece com os intérpretes, convocando o corpo e afectando o modo como este experiencia os objectos cénicos.

Ao incorporar nas cenografias estruturas eminentemente arquitectónicas (tanto na forma, como nos materiais) procura-se reflectir sobre a passagem de um espaço destinado apenas à percepção visual para um espaço vivencial, centrado no corpo do intérprete.



(Pedro e Inês+Fonte dos Amores/Quinta das Lágrimas)

Por outro lado, o uso literal dos materiais, que constitui um dos temas centrais desta pesquisa, prende-se com a poética da “verdade dos materiais”, reinventando um dos temas da arquitectura moderna no século vinte.

Seguindo as premissas dos arquitectos modernos, em particular de Mies van der Rohe, a verdade dos materiais e a evidência construtiva, empregues na construção de um cenário, exprimem o sentido de espaço, das formas e dos usos. Os objectos cénicos desenvolvem-se a partir dos materiais, das suas características específicas como cor, brilho, estrutura, peso, procurando os requisitos da forma no próprio material. As cenografias são tanto mais conseguidas quanto os materiais determinam a forma e não é a forma que dita os materiais a utilizar. Tira-se partido do potencial dramático dos materiais, revelando as suas características tectónicas e estruturais, sem máscaras ou simulações, para os transfigurar em elementos dramáticos. Por exemplo, no caso do dispositivo cénico para Pedro e Inês de Olga Roriz, a presença de materiais reais (como a água e a terra) remete de forma simbólica para o objecto central do drama histórico – A Fonte dos Amores.

De alguma forma, os objectos cénicos em causa rejeitam o derradeiro vestígio de ilusão, que caracteriza a prática cenográfica corrente, sem perder contudo a sua capacidade de alusão. Posicionam-se como dispositivos autónomos (e auto portantes) que se completam a si mesmos, organizando intencionalmente o espaço da representação. Esta tendência implica, frequentemente, uma opção pela cena aberta, deixando os bastidores visíveis, que surge da vontade de não iludir o espectador, mas, antes, de estimular livremente o seu imaginário. Envolve o conceito de distanciamento, enunciado por Bertolt Brecht, como forma de explicitar as dinâmicas da representação e evidenciar os contrastes entre o dentro e fora da acção, ou entre o espaço mutável e efémero da cenografia e a imobilidade da estrutura arquitectónica que a acolhe.

Este modelo é particularmente evidente em objectos de maior carácter performativo, onde se exibem os materiais normalmente invisíveis, numa atitude que valoriza as componentes do objecto cénico, expondo-o de vários ângulos, em contraposição à lógica da ocultação, como sucede com os “objectos específicos” de Donald Judd.

Esta corrente aposta num maior acento conceptual, com materializações objectuais próximas da definição de instalação, em que um dos seus maiores atributos é a múltipla transformação do objecto,

baseada no lado imediato da experiência, para transformar o espaço perceptivo num espaço vivencial.

Não obstante, a verdade dos materiais e a evidência construtiva patentes na definição dos objectos cenográficos, a sua simples presença no palco, não constitui em si matéria suficiente para a compreensão do lugar de acção. É a utilização por parte do intérprete que finaliza o sentido da cenografia e que revela a habitabilidade dos objectos cénicos, tornando-os reconhecíveis e significantes.

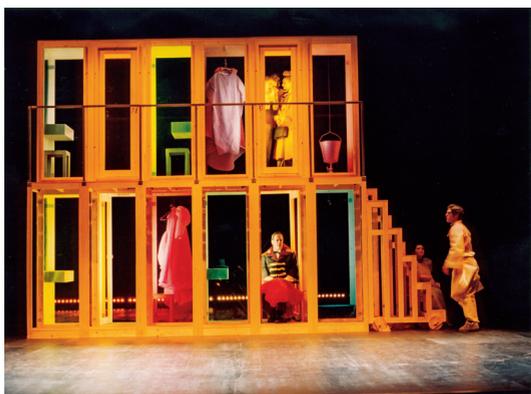


(Propriedade Publica+F.I.M.)

A primazia da presença humana em palco, sobre o artifício da representação, integrando, não só as questões da percepção, mas também a noção de habitabilidade, é determinante na caracterização dos projectos cenográficos estudados. Essa característica traduz-se na estreita relação do objecto cénico com os seus utilizadores, cujos corpos se defrontam com as regras estabelecidas pelo carácter vivencial do espaço. Os objectos são evidenciados pela presença dos intérpretes, desenhados à sua medida e em função dos seus movimentos em palco. Funcionam como um organismo

ou um espaço em torno do corpo, que permite que este se inscreva dentro de uma narrativa.

A necessidade de fixar as relações entre o corpo e o objecto cénico, à margem de uma visão meramente funcionalista, exige aquilo que Bernard Tschumi designa por formas de “simbolização do movimento”. Enquanto extensão das convenções gráficas da coreografia, “esta simbolização tenta eliminar os significados preconcebidos dados a acções particulares, para se concentrar sobre o seu efeito espacial: o movimento dos corpos no espaço”. A “experiência do espaço”, a partir do corpo em movimento, tem como objectivo incutir no espectador e no intérprete um significado novo que transforme a sua forma de entender, viver e perceber aquele espaço. Assim, a cenografia surge, primeiramente, como pensamento sobre o espaço onde actua o corpo, e só adquire pleno significado quando o objecto cénico é habitado.



(Entrada de Palhaços+Casa Contentor/ Allan Wexler)

A integração da arquitectura no universo teatral pode ainda fazer-se por via da sua redução à miniatura, explorando a poética cenográfica da maquete de arquitectura como imagem plástica ou como recurso conceptual.

Confiando nessa apetência para a miniaturização, utilizam-se

modelos tridimensionais de arquitectura como material cenográfico, explorando o seu potencial plástico enquanto “brinquedos irónicos ou objectos poéticos” ao serviço de uma ideia teatral. Como refere Robert Venturi, a miniatura arquitectónica gera ambiguidade e tensão, transformando a arquitectura em objecto lúdico. 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.

Os dispositivos cénicos constituídos por formas puras e essenciais permitem reinventar o espaço cénico com o mínimo de recursos, situando-o na fronteira entre abstracção e evocação. Guiados por uma vontade de aproximação ao essencial, por meio de uma linguagem austera e depurada, não muito distante da prática da arte minimal e do expressionismo abstracto, onde as propriedades físicas do espaço e dos materiais são exploradas

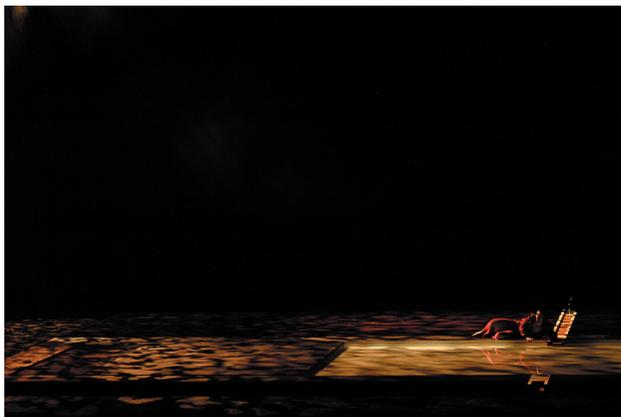


(Uma Visitação+Caixa para Guardar o Vazio/ Fernanda Fragateiro)

pelas suas intrínsecas qualidades plásticas.

Apesar da utilização de uma metodologia formal redutiva e de uma linguagem abstracta, autónoma e aparentemente neutra (com referências à arquitectura funcionalista e à arte minimal), os objectos cénicos não negam a presença humana, ou as significações sociais e a relação com a história. Constituem objectos utilitários que se revelam a partir da acção dos intérpretes e onde a aparência monolítica e abstracta é subvertida através da multiplicidade de situações que resultam do seu desdobramento, rebatimento ou deslocação, em palco.

Iludindo a sua aparente abstracção, e contrariando a tese de Donald Judd sobre a ausência de “ilusão e alusão” nos objectos, estes transmutam-se e aproximam-se do termo “híbrido”, proposto por Robert Venturi em *Complexidade e Contradição em Arquitectura*. São utilizados códigos convencionais contraditórios, dentro do mesmo objecto, para traduzir a multiplicidade de sentidos do espaço cénico, relacionando-o com a noção de ambiguidade, a partir de um quadro de referências determinado. Esta ambiguidade ocorre de forma particular, nos dispositivos cénicos múltiplos, que encerram várias possibilidades de significado. Estes objectos, em particular as caixas/ contentores, constituem o elemento paradigma da conjugação de níveis contraditórios. Trata-se de dispositivos complexos, em programa e forma, quando abertos (na linha de pensamento de Robert Venturi) e, simultaneamente, “puros” e coesos como um todo, quando fechados (seguindo os pressupostos de Mies van der Rohe). Em termos cénicos, pode-se dizer que o revestimento da superfície exterior oculta várias estruturas interiores que constituem os sentidos exactos do objecto ambíguo. Estes contentores cénicos, assim entendidos, podem ser considerados como objectos de funcionamento simbólico e proporcionar relações de empatia com o espectador. Enquanto contentor de mistérios e surpresas, a caixa gera tensão e expectativa, entre o que se imagina e aquilo que se descobre no momento da revelação. No caso da peça *Uma Visitação*, encenada para a Escola da Noite, por António Augusto Barros, uma caixa de madeira, aparentemente abstracta, abre-se e desdobra-se para dar forma a uma pequena alcova (um espaço interior), ou a uma escada (representando uma elevação). Neste objecto, como em *Caixa para Guardar o Vazio* de Fernanda Fragateiro, explora-se o potencial cénico dos elementos de revelação.



(Mala / Mesa+Museu Portátil / Marcel Duchamp)

Dentro da mesma categoria, 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 uso do espaço, próprio da arquitectura racionalista, e a evocação, utilizando códigos antagónicos dentro do mesmo objecto, no contexto de uma clara referência às premissas da condição pós-moderna. Nesse sentido, como refere Ana Tostões, põem-se “em relação duas aproximações aparentemente inconciliáveis por um lado, um sentido abstracto e minimal e, por outro, uma forte carga expressiva, mesmo dramática”, que denuncia, quer uma leitura atenta do texto, quer uma vontade de empatia e de relação com os espectadores.

É esta justaposição de duas concepções divergentes – uma de génese moderna e funcionalista, cuja paroxismo é Mies van der Rohe, e outra eminentemente simbólica, mais próxima da leitura pós-moderna instituída por Robert Venturi – que permite introduzir nos objectos “puros” e abstractos a noção de habitabilidade, tornando-os contentores espaciais, complexos e “híbridos”, conotados com manifestações e usos do quotidiano. Ou seja, os dispositivos cénicos envolvem a ideia de objecto-máquina e, simultaneamente, são veículos de significado, ligando linguagem e memória. A contradição entre funcionamento e significado, reconhecida nestes objectos, gera tensão positiva na acção teatral ao aproximar manifestações historicamente tomadas como contrárias.



(D. João+Posto de Observação / Pedro Cabrita Reis)

Por outro lado, na ambiguidade do espaço cénico procura-se igualmente conjugar as influências da cultura popular e 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 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 arquitectónica erudita e mecanismos comunicativos captados do imaginário popular, permite identificar um código comum de símbolos e significados convencionais que relacionam os signos vernáculos e os artísticos e arquitectónicos, e cujo objectivo reside na comunicação que se estabelece com os

espectadores.

Numa construção plurisignificativa da linguagem, considera-se a ambiguidade como uma virtude do espaço cénico. Ou seja, a ambiguidade, entendida como um erro de expressão pelos modernistas, quando intencional pode funcionar como uma qualidade do discurso cénico, enquanto interpretação das múltiplas leituras do texto. Esta ambiguidade é aplicada à leitura do espaço cénico através de níveis contraditórios de significado e uso, que envolvem o contraste paradoxal, em particular nos pontos de tensão da acção teatral. Afirmando o valor poético da ambiguidade – numa clara alusão às formalizações de Robert Venturi – os dispositivos cénicos são criados a partir de opostos, permitindo que elementos aparentemente dissonantes coexistam lado a lado.



(Propriedade Privada)

A questão da flexibilidade é também um tema recorrente e corresponde à experimentação em torno da transmutação dos objectos cénicos e da sua manipulação, em sistemas dinâmicos e progressivos que permitam (re)configurar em cada cena o espaço do palco.

Segundo a noção de movimento definida por Bernard Tschumi, a unidade estática do objecto cénico é dissolvida ao fazer do movimento parte da estrutura formal.

A utilização de objectos móveis e múltiplos caracteriza um dispositivo cénico que, sem perder a unidade homogénea do todo, se liberta da sua solidez estática para dar lugar a uma série de fragmentos interligados pelos intérpretes, que os experimentam de modo sucessivo. O recurso a dispositivos flexíveis, que descrevem uma sequência de acções múltiplas, estimula a participação activa dos intérpretes na organização do espaço cénico. Estes pressupostos remetem para a ideia de objectos “reactivos”, em que o cenário constitui um lugar de intercâmbio, um lugar de participação dos intérpretes que o habitam.

A concepção de cenários transformáveis e dinâmicos aproxima-se

das premissas Jaroslav Malina, onde a cenografia se esgota no momento da acção. Embora virtualmente abstractos, os objectos cénicos, na sua dimensão bio-mecânica, introduzem uma “narrativa” construída a partir dos gestos dos intérpretes que os manipulam. Através das suas acções explora-se a materialidade dos objectos, tidos como matéria-prima coreográfica, e intensifica-se a dramaturgia do movimento, para criar tensões ou distensões. Se, por um lado, os objectos constituem os elementos mediadores entre a coreografia e os intérpretes, os elementos propulsores da acção, por outro, os intérpretes são eles próprios matéria de construção do objecto. Como refere Delfim Sardo, estes objectos implicam a “gestação de um sujeito corporizado e, portanto, de uma relação estética corporizada, centrada num corpo que se desloca”. Neste contexto o objecto cénico pode ser interpretado como uma continuidade ou extensão do corpo do intérprete, constituindo um todo, um organismo único. A qualidade da interface que põe em contacto o intérprete e o objecto cénico determina, com frequência, a qualidade do movimento. O princípio da relação intérprete-objecto é o de explorar as qualidades do objecto a partir das possibilidades mecânicas do intérprete. Por seu turno, o intérprete toma posse do objecto, manipulando-o e utilizando-o de forma a adequá-lo à acção, dotando-o de significado.

É este cruzamento entre verdade e flexibilidade dos materiais e das formas – observável na interacção de dois opostos: Mies van der Rohe e Robert Venturi – na habitabilidade justa e nas múltiplas capacidades transformativas do objecto cénico que se baseiam as propostas de leitura e concepção do espaço contidas neste texto e que se constroem e redesenham em palco.